

# **III Encontro Nacional de Compositores Universitários**

Curitiba, 16 a 22 de Outubro de 2005

## **Colóquios**

### **Problemas de estilo e sociedade**

**Fernando Bini**

**Maurício Dottori**

**Roberto Victorio**

### **Música e Méfier**

**Antônio Carlos Borges Cunha**

**Harry Crowl**

**Roseane Yampolschi**

### **Música e Cidadania**

**João José Félix Pereira**

**Marisa Rezende**

**Paulo Reis**

### **Transcrição e edição de**

Marcel Sluminsky, Charlene Neotti,  
Fernando Nicknich e Bernardo Cardeal



© DeArtes–UFPR, 2006

Marcel Sluminsky, Charlene Neotti, Fernando Nicknich e Bernardo Cardeal (eds.)

*Colóquios do Terceiro Encontro Nacional de Compositores Universitários:  
Problemas de estilo e sociedade, Música e Métier, Música e Cidadania.*

Curitiba : Deartes–UFPR, 2006.

82 p. ; 14,8 x 21,0 cm.

ISBN 85-98826-09-X

1. Música – Composição. 2. Música – Estética.

I. SLUMINSKY, Marcel; NEOTTI, Charlene; NICKNICH, Fernando; CARDEAL, Bernardo (ed.).

II. Título

CDD – 781.1/7

Direitos reservados à

Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná

Rua Coronel Dulcídio 638

80420-170 Curitiba PR

Tel. e Fax (0xx41) 3222-6568

[www.artes.ufpr.br](http://www.artes.ufpr.br)

Printed in Brazil 2006

Projeto gráfico da capa: Estêvão Dottori

## **Promoção**

Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná  
Escola de Música e Belas Artes do Paraná  
Pró-Música de Curitiba

## **Apoio**

Fundação Araucária  
Secretaria do Estado da Cultura  
Biblioteca Pública do Paraná  
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná  
Laboratório de Composição Musical da Universidade Federal da Paraíba  
(COMPOMUS)  
Faculdade Internacional de Curitiba (FACINTER)  
Áudio Wizards  
Museu Oscar Niemeyer



## **Agradecimentos**

### **Professores do DeArtes - UFPR**

Mauricio Dottori	Roseane Yampolschi
Paulo Reis	Zélia Chueke
Norton Dudeque	Indionei Rodrigues
Álvaro Carlini	Rogério Budasz
Fernando Bini	Beatriz Ilari

### **Secretaria do DeArtes - UFPR**

Ana Tereza Nakonecznyj	Luiz Roberto Dondalski
Elides Lúcia Cadore	Marco Roberto dos Santos
Pedro Rodaczynski	

## **Professores Participantes**

Mauricio Dottori	Marisa Rezende
Roberto Victorio	João José Pereira
Fernando Bini	Paulo Reis
Roseane Yampolschi	Eli-Eri Moura
Antônio Carlos Borges Cunha	Alexandre Torres Porres
Harry Crowl	

## **Músicos intérpretes que participaram dos concertos**

Leilah Paiva	Sérgio Freire
Eliane Luiza Muller	Márcio Steuernagel
Marcos de Lazzari	Sólon Mendes
Fabiane Nishimori	Daniel Mendes
Max Scheffler	Guilherme Bertissolo
Raphael Buratto	Henrique Iwao
André Luiz de Matos	Mário del Nunzio
Jairo Wilckens	Lucas Araújo
Danilo Bogo	Júlia Tygel
Daniel de Lima	Francisco de Oliveira
Rafaela S. da Costa	Alexsander Ribeiro de Lara
Elizabeth Fadel	Renata Bittencourt de Assis Pereira

## **Alunos que auxiliaram no evento**

César Augusto Crepaldi	Samantha Batista
------------------------	------------------

Agradecemos, ainda, grandemente, a Daniel Binotto, presidente da Pró-Música de Curitiba e professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, a Desiré de Oliveira e a Dirce Freire Maia, do DeArtes-UFPR, a Lúcia Mion e a Wilson Voitena, da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná, e a Lauro Rímoli, da Áudio Wizards, pelo auxílio na realização do projeto.

E, finalmente, a todos os demais alunos, professores e funcionários que colaboraram na organização do evento, e a todos aqueles que participaram do encontro.

## **Equipe do III ENCUN**

### **Coordenador**

Prof. Dr. Maurício Dottori

### **Coordenador Executivo**

Marcel Sluminsky

### **Comissão organizadora**

Bernardo Cardeal  
Felipe Ribeiro  
Fernando Nicknich

Flávio Lira  
João Guilherme Dyck  
Renata Cáceres

### **Transcrição e Edição**

Marcel Sluminsky  
Charlene Neotti

Fernando Nicknich  
Bernardo Cardeal

## Apresentação



Encontro Nacional de Compositores Universitários (ENCUN) se originou da necessidade de se promover, dentro da universidade, uma discussão efetiva acerca da produção da arte musical contemporânea provinda do universo acadêmico. A iniciativa da sua criação partiu de parte do corpo discente do curso de música da UNICAMP (Campinas, SP), que julgou necessária a realização de um evento cujo foco não fosse estritamente a apresentação e divulgação de pesquisas científicas na área da música, mas também – e talvez com importância até maior –, a discussão dos problemas atuais referentes à atividade musical enquanto prática social no Brasil.

Dado o foco central do evento, optou-se pela realização de edições anuais e itinerantes, que se moldassem conforme as propostas e justificativas de cada nova comissão organizadora, o que permitiria, então, a absorção de novas problemáticas e a ampliação da temática já estabelecida, conforme surgissem novas propostas.

vi

Como meta para a terceira edição do evento, após as de Campinas e de Londrina, julgamos oportuno expandir as suas fronteiras, até então limitadas aos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná, fazendo convites a distâncias maiores. Além disso, não abandonamos a característica interdisciplinar/transdisciplinar trazida pelas edições anteriores do evento, restringindo-a, no entanto, ao campo das artes.

O Encontro de Curitiba contou com classes matinais gentilmente ministradas pelos professores convidados Roberto Victorio, Antônio Carlos Borges Cunha, Marisa Rezende, Eli-Eri Moura e Alexandre Torres Porres. Mesas redondas à tarde, cujo conteúdo encontra-se aqui transcrito. E finalmente concertos vespertinos exclusivamente com obras de alunos de composição de diversas universidades brasileiras.

A presente publicação consiste de transcrições editadas dos três colóquios realizados durante a semana do evento – que, com exceção do professor Fernando Bini, foram revisadas pelos próprios participantes das mesas. Buscamos propor questões gerais aos convidados, com a finalidade de manter a coerência temática do colóquio, tendo, no entanto, o cuidado de não limitar o que seria falado. O resultado é uma publicação

cujo conteúdo trata de problemas atuais referentes à prática musical, de importância tanto no contexto nacional como também num contexto global, apresentados nas palavras e opiniões de alguns profissionais eminentes da área.

Em suma, os textos aqui publicados servem de auxílio tanto aos pesquisadores quanto aos músicos no desenvolvimento de uma reflexão crítica acerca do seu próprio ofício, bem como aos novos aprendizes que, na grande maioria, como diz o professor Maurício Dottori, somente com grande dificuldade conseguem algum dia enxergar para fora das grandes salas mal iluminadas do museu da música em que vivemos.

Por fim, gostaríamos de agradecer a todos aqueles que contribuíram de alguma forma para a realização do evento, cujos nomes estão destacados nas páginas de agradecimentos.

*Marcel Sluminsky*

## **Índice**

Problemas de estilo e sociedade	1
Música e Métier	29
Música e Cidadania	52



# **Problemas de estilo e sociedade**

Convidados

## **Fernando Bini**

Professor de História da Arte e Estética na UFPR e PUC. Artista plástico formado pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Pesquisador e crítico de arte desde os anos 70, tem se dedicado a pesquisas teóricas sobre arte contemporânea, à crítica de arte e do design e apresentações de exposições de arte. Destacam-se seus trabalhos sobre João Turin, Guido Viaro, o movimento da renovação da arte paranaense, Jefferson César, Helena Wonk, Josué de Marque, Fernando Velloso, Violeta Franco, Jair Mendes entre outros.

## **Maurício Dottori**

Compositor e musicólogo. Mestre em Artes pela USP e Doutor em Música pela Universidade do País de Gales, Cardiff. Foi por doze anos professor de composição na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e, atualmente, é professor de contraponto e música eletroacústica da UFPR; nestas instituições foi responsável pela formação de toda uma geração de compositores paranaenses. É o regente da Nova Camerata, grupo curitibano especializado em música contemporânea.

## **Roberto Victorio**

Compositor com mais de uma centena de obras gravadas e executadas em grandes eventos no Brasil e no exterior, recebendo inúmeros prêmios, dentre eles: Contrechamps (1995); Latino Americano para orquestra (1985); Festival Internacional de Budapest (1990); Sociedade Internacional de Música Contemporânea (1999); Tribuna Internacional da Unesco (1995/97/99), além de premiações brasileiras. Mestre em Composição pela UFRJ e Doutor em Etnomusicologia pela UNIRIO. Professor de composição da UFMT. Como regente, atuou com a Orquestra de Câmara do Rio de Janeiro e a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso, com um repertório exclusivamente voltado para a produção contemporânea, além do Grupo Música Nova, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É regente e diretor musical do “Sextante”, grupo de câmara que fundou em 1986, no Rio de Janeiro, e coordenador da Bienal de Música Brasileira Contemporânea de Cuiabá.

### **1 – Em um contexto atual, como você compreende o conceito de estilo na música e nas artes em geral, considerando a relação que se esta-belece entre a formação de estilos coletivos e a produção cultural de comunidades específicas?**

**Mauricio Dottori** — Eu tenho, já há algum tempo, associado a idéia de estilo, em grande parte, à idéia de gêneros. Não é exatamente a mesma coisa, mas a associação de ambas as idéias, especialmente em música, torna-a elucidativa, porque o gênero é um território, que é definido pela escolha de algumas práticas composicionais.

Vou explicar. Cada gênero musical é definido por algumas características. Essas características diferenciam, por exemplo, uma valsa de um samba, um samba de uma cantata de Schoenberg, e assim por diante. A relação que existe e que me interessa sempre, é a relação entre um gênero e a estrutura social que dá sustentação e origem a esse gênero. Então, o gênero é um território. Entre o gênero e o estilo temos certa diferença, mas, atualmente, como não existem mais relações unívocas entre estrutura social e gêneros – porque nós temos uma dispersão de gostos e uma dispersão de interesses nas artes –, existe uma explosão tanto de gêneros – do que é possível ouvir simultaneamente – como de estilos em que esses gêneros poderiam ser organizados. Quando olhamos para trás, na história, podemos definir o “estilo barroco”, o “estilo renascentista”, etc. Quando olhamos para o presente, existe uma infinidade de coisas que podemos definir como contemporâneas justamente porque inexistente um vínculo entre as estruturas sociais que existem hoje e que sustentam a música e os interesses coletivos. Há uma dispersão total. Eu acho que o fim da música enquanto arte está ligado a isso. Como não existem estruturas sociais que sustentem a arte musical, as pessoas se deixaram levar pela idéia de que a arte musical podia ser sustentada pela indústria de entretenimento. As pessoas compraram essa idéia. O problema [desta idéia] é que se a indústria de entretenimento, a princípio, multiplicava a arte e o artesanato musical já existentes, hoje, ela produz o próprio produto. A distinção entre o que é arte e o que é artesanato não interessa à indústria, e as pessoas se deixam confundir, então, com o que não é arte e não é artesanato musical – é indústria –, e acreditam que esse produto da indústria continua sendo música.

Então, nem tudo o que é música é arte, e a gente tem esse mau hábito – péssimo hábito –, de confundir música e arte. O gênero “música de arte” – se é que é possível pensá-lo dessa maneira, como um estilo –, que é esse estilo

que perdeu a sustentação social porque as pessoas entendem que quem sustenta música são os ECADs e as indústrias da música que existem por aí, ainda se sustenta devido ao interesse de um minúsculo grupo de pessoas na arte da música. E é esse estilo contemporâneo, a música de arte, que me interessa – essa música com essa sustentação mínima, que é essa arte que, como a arte dos mosaicos, morreu. A arte da música, se não morreu, está em situação periclitante, está em situação de grande perigo, de risco de vida.

Eu gostaria de chamar a atenção para uma coisa que talvez o [Fernando] Bini possa até me contradizer: uma coisa importante nas artes em geral, no século passado, foi a idéia de que se poderia ter uma arte só com conceitos, uma arte com idéias, e, já que a arte havia se desvinculado dessa função social que tinha antes, seria possível pôr, por exemplo, um penico no museu e dizer que isso é uma obra de arte. Ou ainda, seria possível fazer um silêncio durante 4 minutos e dizer: “Isso é uma obra de arte”. De fato, com essa ausência de relação entre arte e sociedade – quando ambas estão desvinculadas –, isso seria até possível, mas somente nessas condições, porque nenhuma sociedade humana havia ainda reconhecido o silêncio como música na história das artes artesanais, da música artesanal e da música de arte. Então, se alguém é capaz de dizer que o silêncio é música, está dizendo também: “Tudo pode ser música”; está dizendo que essa britadeira distante pode ser música. Mas também, é possível dizer que nem tudo que se põe numa sala de concerto – nem tudo o que se ouve – é música. Acho que essa era a idéia original do [Marcel] Duchamp. Era dizer: “Se vocês acham que todas essas bobagens cubistas que vocês estão vendo são obras de arte, eu vou mostrar para vocês que vocês acham que qualquer coisa é obra de arte”. E põe um penico – que não é um penico, é a célebre fonte – num museu e as pessoas dizem: “Oh! Se isso está no museu, então é uma obra de arte também”. As pessoas compram essa mitificação e aceitam isso. A idéia dele era: “Vou mostrar aos idiotas que eles acham que qualquer coisa no museu é obra de arte”, e faz isso. E aí, os idiotas que continuam cuidando dos museus dizem: “Vamos colocar qualquer coisa no museu e isso vai ser obra de arte”.

Portanto, a arte musical não pode ser confundida com a que se toca nas salas de concerto. Não é só porque se toca em sala de concerto que é arte. Assim como tocar de um determinado jeito não torna aquilo [que é tocado] artístico. Deveria haver alguma outra palavra para definir melhor o que quero dizer, mas não existe. Às vezes eu digo: “O sujeito está ouvindo um som”, porque não está ouvindo música. Está ouvindo uma série de sons no tempo.

Enfim, os meios de produção industrial dificilmente levam – ou nunca levam, atualmente – a nada que possa ser chamado de arte. Digo atualmente, porque antigamente levavam – como eu disse, a indústria multiplicava o que

existia. Hoje, nem o que temos na sala de concerto necessariamente é arte. Então, o problema do estilo com que quero fechar é esse: “que diabos nós estamos fazendo aqui?”.

**Fernando Bini** — É evidente que Duchamp, para nós, tem um significado um pouco diferente. Ele realmente bagunçou o território, mas acho que toda a questão que ele levanta é bastante séria. Eu concordo com o [Maurício] Dottori sobre a questão de que toda arte do século XX foi conceitual – ela vai trabalhar em cima desse vazio que foi comentado pelo Duchamp. Eu achei interessante o que ele colocou logo de início – essa tentativa de fazer uma associação entre a idéia de estilo e a idéia de gênero. Isso me passou pela cabeça, mas, era um assunto que ia demorar muito tempo para discutir, principalmente na relação de que o gênero é um território e que toda arte contemporânea trabalha justamente com o contrário disso, a desterritorização, isto é, esses abandonos de território.

Parece-me que todo o problema do estilo está associado, pelo menos quando nos referimos às artes visuais, a um problema de forma, e eu tenho a impressão de que na música também. A determinação do estilo vem pela análise da forma. É claro que existe um conteúdo social e psicológico, mas, toda obra de arte é uma relação entre o artista e seu objeto de trabalho; o seu material. Toda a arte produzida até o período que chamamos de arte moderna foi centrada nesse trabalho sério de forma. Aí eu acho que há um exemplo interessante, quando ridicularizaram o Eric Satie porque ele não conseguia fazer nada com forma. Ele não conseguia dar forma à música dele, e, portanto, não tinha estilo. Então ele compôs, acho que em 1903, *Três peças em forma de pêra*. Se era preciso colocar uma forma, por que não colocar a forma de uma pêra?

A arte moderna começa a trabalhar a idéia da forma, destruindo-a, e, depois desse impacto chocante do Duchamp, a forma deixa de ser a grande preocupação do artista, passando a ser mais importante o trabalho sobre o material em si – eu não sei até que ponto, na música contemporânea, há esse interesse na fisicalidade do som. É claro que mesmo assim o resultado final vai sempre gerar uma forma, mas ela não é mais o centro das atenções do artista.

Nas artes plásticas, esse problema de estilo vem num período de crise da arte, logo depois do mais importante período da história da arte – que foi o Renascimento –, quando tivemos os grandes gênios. Um historiador – Giorgio Vasari, que foi um cronista da época – resolveu escrever a história desses artistas. Ele escreveu a vida dos mais importantes pintores, escultores e arquitetos, e, ao escrever essa obra, introduziu capítulos teóricos

intermediários, ou seja, deu uma introdução teórica dentro do trabalho biográfico. Ele é o criador da teoria da arte. Nesses escritos ele desenvolve progressivamente um estudo que ele chamou de ‘trabalhar à maneira de’, o que vai gerar o maneirismo. Então, ele constata, através desse seu trabalho, essa crise que está acontecendo dentro do Renascimento. Depois de gênios do tamanho de um Michelangelo, de um Leonardo da Vinci, de um Rafael, ou mesmo de um Giotto, a maior parte dos artistas tentava seguir esses grandes artistas. Então, existia ‘a maneira’ – ‘pintar à maneira de’, ‘esculpir à maneira de’, ‘fazer a obra à maneira de’ –, que gerou o conceito de maneirismo. Dentro desse maneirismo ele destaca a idéia da *bella maniera* – a bela maneira –, isto é, o grande estilo, que consistia em não só imitar os grandes artistas, os seus mestres, mas dentro dessa imitação, criar algo novo. Então, há a idéia de trabalhar, de compreender a música, a pintura, a escultura do seu mestre, e, trabalhando em cima disso, desenvolver o seu próprio estilo. Aqueles que copiam exatamente a obra de outros fazem ‘à maneira’.

Dentro dessa idéia de ‘bela maneira’ existe também a maneira moderna, que é a noção de estilo que temos hoje. Esse conceito de maneira, ou de maneira moderna, vai trazer a questão que os italianos chamam de ‘grazia’ – ‘la grazia dell’opera’, ‘la grazia de operare’. A idéia é que é necessário trabalhar não só com a obra em si, como trabalharam os grandes artistas do Renascimento – Michelangelo, Leonardo e outros –, mas também com elementos ligados à criação de efeitos ou de afeições. Isso é tipicamente da ‘maneira’. Acho que o estilo, para nós, vem muito ligado a isso. A maneira com que se interpreta um detalhe.

Quando nós chegamos, então, na segunda metade do século XX, isto é, quando se passa do conceito de arte moderna para o conceito de arte contemporânea – ou, como alguns chamam, de pós-moderno –, a preocupação deixa de ser a da forma. Portanto, os estilos ficam vagos. Sobre esse vazio que mencionou o professor Dottori, sobre o qual o Duchamp tem, de fato, muita culpa. Ao colocar o mictório na exposição, ele realmente deu um pontapé na arte, virou-a de ponta cabeça, e a partir daí a nossa questão deixou de ser a de decidir se algo é ou não é arte. Quando o urinol foi colocado lá, a questão que ficou é: “Isto é arte?”. Mas, ele colocou uma questão ainda mais séria. Ele colocou a questão: “Quando isso é arte?”. Se o mictório continuar no banheiro, continua sendo mictório, mas se ele for deslocado, o que passa a ser? O problema é o deslocamento. É esse o problema que eu levantei, na questão dos gêneros, da desterritorialização.

Quando nós entramos no nosso tempo parece que a preocupação com o estilo – pelo menos em relação ao produtor da obra de arte –, é sempre a de estar fora disso. Ele quer estar numa posição que não se prenda a nada. Ele

pode se sentir devedor para com os seus mestres, que ele seguiu e de onde ele partiu; devedor daquele determinado estilo; mas sempre a idéia é criar alguma coisa nova e não se enquadrar no estilo. A idéia de contemporâneo é estar fora do estilo. Então, se para o artista isso passa a ser uma verdade, não é verdade para a história da arte. Nós, que estamos construindo a história, temos sempre a necessidade de procurar uma maneira de envolver o artista dentro de um estilo. Sempre tentaremos construir maneiras de poder inserir o artista dentro de um determinado estilo, porque nós temos aí, a formação de sistemas. É o que nós ficamos tentando ver – a que sistema se obedece. Se ele fugir do estilo, vai entrar num sistema qualquer que pode ser inclusive o dos gêneros.

**Roberto Victorio** — Há duas coisas importantes no que já foi dito. Uma que o Dottori falou e outra que o Fernando falou. Penso que o grande impasse do século XX foi conviver com a forma e não conviver com a forma ao mesmo tempo. O século XX é o convívio com essa dualidade. O que tem forma e o que não tem forma. Esse foi o grande dilema. Tem uma coisa importante, que inclusive está citada na pergunta, quando se fala em estilos coletivos. Isso é muito confuso. Para falarmos de estilo precisamos entender uma coisa importantíssima antes: entender de poética. Não dá para confundir estilo com a estética que nos faz perceber essas mil possibilidades e esses outros afluentes que eu chamo de tendências e correntes, dentro da nossa música de concerto. Se pensarmos na música pop de hoje, é difícil até mesmo de enquadrá-la em algum afluente, porque ela trabalha com uma possibilidade e espectro sonoro tão mínimo – é tudo tão ínfimo –, que não tem nem como enquadrar isso ou falar de estilo ou estilos. É impossível falar em diversos estilos possíveis para esse tipo de música que existe e que nos engole. Nós precisamos entender essa diferença. Para mim, estilo é uma coisa muito mais profunda. Eu associo estilo a uma egrégora, ligada a uma conexão espiritual que vai gerar uma característica sobre as coisas e períodos. Não acho possível falar em estilos individuais. As poéticas é que são individuais, não os estilos.

Então, existem as poéticas, que são os percursos individuais, que são maturados durante anos e anos. Não é da noite pro dia que o compositor chega ao ponto de ser reconhecido, e reconhecido não por uma linguagem musical – porque música é muito mais do que linguagem –, mas por um idioma, uma resultante sonora que vai fazer com que ele seja reconhecido como “a poética do compositor X”. Eu ouço aquilo e sei que aquilo é do Maurício Dottori; eu ouço uma peça X e sei que é do George Crumb; e isso porque aquele percurso já foi maturado, já foi petrificado por eles. A percepção e a conexão dessas poéticas criam essa egrégora, que é muito mais do que uma reunião

no mundo material. Quando se está lidando com música, com arte, essa conexão é espiritual. É essa egrégora que vai possibilitar a percepção desses diversos estilos e, dentro desses estilos, a percepção das tendências ocorrentes. Mas isso dentro de uma música reconhecida para nós como uma música de espectro sonoro maior – o que nós chamamos de “música de arte”. Para esses outros resultantes dessa indústria cultural absurda e louca, sinceramente não consigo nem designar, porque está abaixo do gênero, na verdade. É tudo tão superficial e tão descartável que não tem nem como classificar. No fundo, o problema todo é a linguagem. A linguagem faz-nos desviar demais dos focos. Quando se fala em ritual, não se pode confundir com o cotidiano. É uma diferença grande. Quando se fala em estilo, não se pode confundir com a poética de alguém ou com o gênero pop. Isso é muito diferente.

Então, existem essas poéticas, que vão criando essas egrégoras, que formam esses estilos, que são percebidos pela estética e que tem mil afluentes. No século XX tudo isso se intensifica. Temos uma quantidade de produção muito maior. Por isso é tão difícil ouvir, hoje em dia. Ficou muito difícil depois das duas guerras, porque esse leque de tendências se abriu tanto que ficou difícil para as pessoas acompanhar. Nas artes plásticas também ficou muito difícil. As pessoas não puderam acompanhar, nem mesmo os músicos. Até hoje as músicas compostas no século XX são estranhas para os músicos. Os músicos estudam, mas falta educação e formação para eles perceberem tudo. Dentro de uma universidade é difícil, porque ficou esse grande hiato perceptivo de saber o que é música de verdade. E existe essa diferença – Susanne Langer fala disso. A diferença que hoje existe entre um vaso grego para guardar feijão e um pote. Existe uma diferença; há outro valor: porque, é claro, há esse adereço da memória e esse resgate que faz com que esse material se transforme numa obra de arte.

Agora, a questão da forma que o Fernando falou também é importante. O [Claude] Levi-Strauss, no livro *Mito e Significado*, conseguiu associar todas as formas musicais já cristalizadas com uma forma mítica. Somente uma forma mítica ele não conseguiu relacionar, e pediu, então, para o [Nizan] Leibovich, que é compositor e regente, criar uma música baseando-se nesse mito, porque esse era o único mito que ele não conseguia associar a uma forma musical. Nesse mesmo livro ele traça uma diferença grande entre mito e música, entre a linguagem escrita e falada, a diferença entre elas, a diferença de semântica entre elas, o como a música realmente não tem essa dimensão semântica, o como ela deixa de ser uma linguagem pela ausência de significado no processo de audição, de percepção sonora. Música é uma coisa mais complicada, eu acho, porque tem essa dupla materialização. A

materialização que vem dar esse contínuo que passa por esse papel e, daqui, se transforma numa entidade de três ou mais dimensões que ninguém sabe o que é. A cada vez, por mais bem escrita que ela seja, é sempre executada de maneira diferente. E não é porque é uma peça com escrita relativa. Um simples estudo de Chopin ou uma gavota de Bach cada vez tem uma execução diferente, e isso porque a música é essa entidade que está além das nossas possibilidades de percepção.

Então, isso tudo é muito difícil. Nas artes plásticas ficou muito difícil, mas na música muito mais, porque é uma arte que não vemos – que só conseguimos ouvir e ouvir mal. Tem a questão de que quando falo alguma coisa ou canto alguma coisa aqui, vocês vão ouvir diferente. É o que a semiótica chama de interpretante, esse filtro que existe entre nós. Isso faz com que um conteúdo chegue diferente no receptor, segundo a experiência de cada um, a expectativa de cada um.

Enfim, é tudo muito mais complicado do que somente discutir essa definição de estilo. A música é muito mais difícil de entender porque ela é uma entidade multidimensional. Nós pensamos que ela vive nas três dimensões como nós, mas só percebemos isso porque somos seres horríveis que vivem somente em três dimensões. Nós estamos chegando lá, e a música está num estágio maior. A mente consegue perceber música, mas é preciso muito mais do que isso.

## **2 – Em que medida a noção de estilo influencia os padrões de orientação pedagógica e as estratégias de comunicação nos meios acadêmicos?**

**Fernando Bini** — Antes de responder eu gostaria de fazer uma complementação ao que falei antes. O nosso gosto artístico, em geral – eu acho que na música talvez seja até mais forte –, está ainda no romantismo. Nosso não, porque eu não gosto do romantismo. Mas em termos de escolha artística, as pessoas ainda não aceitaram o século XX.

**Maurício Dottori** — Os ouvintes de música de arte em geral estão no romantismo. Os ouvintes em geral, não. Estes não estão nem aí. As pessoas gostam do que lhes é dito para ouvir. Virou um negócio de organização de rebanho. O texto é mais importante.

**Roberto Victorio** — Muitas vezes as pessoas nem ouvem o discurso, nem ouvem o que está acontecendo. Isso porque elas vivem nesse pilar triádico – melodia, harmonia e ritmo – que ainda hoje, em 2005, século XXI, persiste, de certo modo, na música popular, mesmo já tendo sido abdicado desde a



virada do século XIX para o século XX. Foi abdicado teoricamente, porque foi estabelecida uma fronteira – como foi do sistema modal para o sistema tonal, como foi estabelecido do sistema tonal para o atonal –, mas as pessoas transitam nisso ainda. E essa indústria acabou comprando essa idéia, que nos distanciou cada vez mais desse processo de recepção.

**Fernando Bini** — Em artes plásticas acontece a mesma coisa. A abstração não foi aceita. Do ponto de vista acadêmico, há a lentidão e a vagarosidade da academia para absorver o que acontece fora, mas quanto a isso nós não temos muita saída. O que acontece dentro da academia é o acadêmico. É a imposição de se trabalhar sobre determinados estilos. Eu não sei como isso é feito na música, mas dentro das artes plásticas se procura analisar os estilos que existem; os estilos do passado. Por sorte, os cursos de arte na nossa universidade (UFPR) tiveram o seu início depois da grande influência acadêmica – dos pintores acadêmicos –, de modo que não guardamos muito do ranço acadêmico do século XIX. Ainda assim, se academicizam as vanguardas e, principalmente, o modernismo. Eu não posso falar muito na questão da música porque não é o meu estudo. Eu gosto de música, ouço música, mas não tenho a competência para poder investigar mais. O que eu vejo sempre é que a fonte é sempre a música popular. O problema é: “O que vem a ser o popular hoje?”. É muito ligado à idéia da massa, e essa música massificada eu não consigo ouvir – essa música que toca na rádio, sempre que começa eu coloco uma fita cassete, porque minha cabeça não agüenta.

Enfim, acho que existe alguma coisa em que se deveria prestar atenção. Certa vez, eu ouvi e prestei um pouco de atenção na letra/texto de um rap. É notável, como o professor estava falando, que ali há um texto e me parece que é esse texto que importa ali, naquele contexto. Aquilo era bastante agressivo, e imagino que deve haver alguma repercussão, no sentido de produzir alguma coisa.

Enfim, eu vejo que na questão do estilo, realmente, não temos muita saída em termos da universidade, porque mesmo que ela tente escapar disso, continua sendo organizada em cima de sistemas, e esses sistemas, mesmo que não sejam acadêmicos, se academicizam.

**Roberto Victorio** — Para mim é inadmissível que dentro da universidade exista a convivência somente com a música dos séculos passados. Eu falo isso o tempo todo. Sempre briguei e sempre fui expulso de todos os lugares por causa disso. Dirigi uma orquestra de câmara no Rio de Janeiro, fiquei dois anos e fui expulso – era a única orquestra do Brasil que montava obras de compositores vivos, brasileiros: a Fundação de Arte do Teatro Municipal não agüentou. Quando fui pro Mato Grosso, dirigi a Orquestra Sinfônica e

aconteceu a mesma coisa. Dentro da universidade é inadmissível ter uma convivência somente com o passado e não ter a convivência com a vanguarda. Isso é um absurdo! No caso de uma orquestra Xerox, um coral da Sadia, isso é compreensível, agora, dentro da universidade é inadmissível. Ninguém da área da Física está ainda analisando a direção da gravidade. O pessoal tem trabalhos mais avançados. Por que os músicos ficam só montando as nove sinfonias de Beethoven?

Então, isso sempre foi um problema, e acontece porque os professores não têm iniciação suficiente para encaminhar os alunos numa coisa mais compatível com a realidade que eles vivem. No nosso departamento, em Cuiabá, estão mudando isso. Nas aulas de história da música, ao invés de começarmos pela música antiga, começamos pelo século XX e século XXI. Fazemos um estudo retrogradativo da história, e só quando dá tempo se vê música medieval.

**Fernando Bini** — O professor não foi acostumado a ouvir. Ouviu só o clássico e o romântico.

**Roberto Victorio** — É verdade. Na minha graduação, na UFRJ, quando chegou em Debussy acabou o semestre. Não consegui ver os caras legais. Compositor brasileiro então, nem existe. É só Villa-Lobos e olhe lá.

10

Então, na UFMT, nós estamos começando com os compositores que estão atuando agora – como o Dottori, [Sílvio] Ferraz, eu mesmo, [Edson] Zamprogna, etc. – e só depois começamos a ver George Crumb, Pierre Boulez, e vamos indo para trás na história. Se não for assim não eliminaremos esse ranço.

Os professores de composição das universidades, de dez anos para cá, são compositores. Antigamente, professor de composição era professor de harmonia e de contraponto. Eu fui reprovado sete vezes quando fiz graduação, porque eu não agüentava. Minha prova final das aulas de orquestração foi orquestrar um dó maior. Eu me recusei a fazer. Quando fiz aulas de regência, tive que estudar *La Serva Padrona*, de Pergolesi. Falei: “Não vou estudar isso. Não dá!”. Eu queria estudar pelo menos Stravinsky. Era o mínimo admissível. Os professores não eram compositores e davam aulas de composição, não eram regentes – regiam bandas – e davam aulas sobre a *Sagração da Primavera*. Não dava mesmo. Agora os professores estão nos lugares certos. Tem vários compositores nas cadeiras corretas e muita gente boa dando aula de composição. O [José Augusto] Mannis dá aula de contraponto na Unicamp, eu dou aula de contraponto e o Maurício [Dottori] também. Essas são disciplinas que precisam ser estudadas com compositores, porque há uma diferença grande entre um exercício e uma escritura musical, uma obra,

uma música.

Esse problema da educação é muito pior do que o problema do estilo. Educação musical sempre falta. É preciso oferecer isso para as pessoas. Quando eu estava fazendo doutorado, no início de 2000, começamos a analisar uma peça do [Pierre] Boulez na turma. Nessa mesma época, a minha filha, que tem 10 anos agora – na época tinha entre 2 e 3 anos – pedia: “Papai... Sonata nº 2 do Boulez... Põe para eu ouvir”. Enquanto isso, metade da turma de doutorado sequer conhecia a obra. Eu tive que encasquetar. Falei: “Pô!, minha filha, com 3 anos de idade, pede para ouvir a sonata do Boulez, e vocês nem sequer conhecem!”. Mas isso acontece porque falta oferecer. Se for oferecida boa música para as pessoas, o espectro delas, a expectativa delas para o que é música será diferente. Minha filha, quando ouviu algo ruim, diz: “Papai, que coisa horrível!”. Isso porque ela teve uma iniciação, ou seja, o que precisa é somente educação. Não é um grande mistério. É só oferecer para as pessoas o que presta, e não lixo. As pessoas vão se acostumando com cada vez menos, como aquele cachorro que tinha a meta de chegar a comer um só grão de ração por dia: morreu.

**Maurício Dottori** – Eu concordo com isso que o Victório disse sobre a falta de educação. Ontem, o Estêvão, meu filho – tem oito anos de idade –, estava mostrando para o Roberto técnicas estendidas na flauta. Ele canta e toca, faz *frullato* cantando, *whisper tones* – que é difícil, são aqueles harmônicos superagudos –, e para ele isso é o que há de legal. Às vezes é até preciso dizer: “Estêvão, faz uma escala aí”, senão ele fica fazendo multifônicos. Tem um outro exemplo. Eu ganhei dois ingressos para o concerto do Jethro Tull, e o João, meu filho mais velho, resolveu ir. Eu o levei até o teatro e voltei no final para buscá-lo. Tinha aquele monte de fãs falando: “Autografa meu CD”, e o João estava em pé, na escada, em meio a eles. O João é alto como eu, e então, da escada, ficava mais alto do que eu. Eu gritei, meio de longe: “João, o que você achou?”. Ele me respondeu: “Até que foi legal pai, mas as músicas eram muito simplesinhas, tudo muito ‘bocó’”. Aí todos aqueles fãs olharam para ele, como quem diz: “Que é que esse moleque está dizendo desses nossos grandes gênios da música que se apresentaram aqui?”. Enfim, isso tudo são exemplos dessa questão da educação e desse grau de imunização de que o Roberto falava.

Enquanto eu fazia o pré-vestibular, eu tocava num quarteto de clarinetes. O [José] Schiller, que era o segundo clarinetista, estava se formando no curso de composição da Escola de Música [da UFRJ] e nos contava histórias do tipo: “Professor, o que é uma codetta?”, e o professor passava 50 minutos desenhando um leão no quadro para no fim dizer: “Olhem, a coda é o rabo do leão, e a codetta são esses pelinhos na ponta do rabo”. Toda a turma pensa-

va: “Que diabo é isso que ele quer dizer com essa bobagem?”. E era assim. Minha mãe queria que eu fosse estudar música, mas eu lhe dizia: “Mãe, o Schiller está se formando e sabe menos do que eu. Ele passou sete anos naquela droga e não aprendeu nada. Eu não vou. Vou estudar Paleontologia que pelo menos eu cuido dos meus dinossauros”. E aí fui fazer Paleontologia e continuei tocando. Depois fui pra Itália estudar composição e só me formei depois de estudar três anos fora. Nunca trabalhei como geólogo, mas o curso me foi válido porque o curso de composição era tão ruim que beirava o vexame.

Hoje não é mais assim, como o Roberto falou. Existem bons professores ensinando composição, contraponto, etc. Vocês não sabem a importância que tem aprender contraponto direito. Contraponto é a introdução à composição musical. Contraponto, ao contrário da harmonia – que é uma bobagem que se inventou no século XVIII –, é um método de formar o ouvido, formar a percepção, de saber escolher – desde que ensinado direito – entre o que funciona e o que não funciona. Contraponto é uma técnica totalmente empírica, que é possível extrapolar para qualquer prática contemporânea. É uma formação de percepção. E ter bons professores ensinando contraponto, ensinando composição, é uma novidade. Isso é uma sorte de vocês em relação à nossa geração.

12

Entretanto, os intérpretes não progrediram. Dentro da academia nós ficamos dando murro em ponta de faca, brigando com professor de instrumento, que são um bando de paranóicos vivendo na época de Chopin. É impressionante. Aí você diz: “Porque você está ensinando essas bobagens?”, e o sujeito responde: “Porque esse é um grande membro da música universal”, ou ainda: “Liszt é de um virtuosismo...”. Liszt era um virtuoso na época de Liszt. Hoje, qualquer pianista de 19 anos que não tenha uma técnica como a de Liszt no fim da vida, está atrasado. Aos 17 ou 18 anos, ao entrar na universidade, o sujeito precisa ter a técnica que Liszt tinha lá atrás, senão ele está atrasado. Está correndo atrás de um atraso acadêmico. Então, os professores se põem horizontes obsoletos como uma forma de se proteger. Para ensinar algo eles precisam estudar também, precisam praticar e pensar, o que é uma coisa que nem sempre acontece.

Eu fui convidado a sair – assim como o Roberto [Victorio] – pela então Pró-reitora de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná, da direção da orquestra da universidade porque o Rodolfo [Coelho de Souza], que era professor da UFPR, e eu programávamos e fazíamos muita música contemporânea – Gilberto Mendes, Fernando Riederer, música minha. Achavam que nós estávamos fazendo música degenerada. Vejam, ‘degenerado’ é um termo que [Joseph] Goebbels usou para a música. Aí vem essa senhora muito doce

que pensa: “Vocês fazem essa música degenerada. Vocês tinham que fazer uma coisa mais alegre como as que eu toco no meu consultório de dentista”.

Eu queria ainda fazer um comentário voltando à primeira questão. O [Fernando] Bini falou sobre o problema de forma, essa discussão das formas que acontece nas artes plásticas. Na música essa discussão é extremamente problemática. Por quê? Porque nós dependemos da memória, e a memória só se organiza formando blocos de memória, que são blocos formais. Então, no momento em que você dilui a forma, você perde a forma, você perde a possibilidade de construir música na cabeça. É claro que não estou falando aqui em forma na concepção do século XVIII ou XIX, mas sim, no sentido de elementos de memória que dialogam entre si, que se organizam na nossa produção e na recepção do ouvinte. Em geral, os compositores que acreditam que a música pode ser feita sem forma fazem música muito feia. Então, essa dissolução da forma, que aconteceu, de fato, na música do século XX, fez com que muito da música do século XX não fosse ouvida. A arte plástica diz: “Dissolvemos a forma”, mas está lá o objeto. Na música, no momento em que se dissolve a forma, não resta nada, porque a música se forma na cabeça de quem a ouve, e se forma mal ou bem. Ela não existe em si. Não há o objeto que vive nas nossas dimensões. Ela não é linguagem, ao contrário do que muita gente diz. Isso é uma metáfora que as pessoas criaram, mas, música não é uma linguagem. A música é um outro objeto, é uma outra coisa, que se monta na memória. Então, cada vez menos o público faz esforço de atenção e memória, e, academicamente, cada vez mais as pessoas preferem ficar naquelas coisas que a memória já fez, refez e refez, de forma que já sabe de cor e não vai a nenhum território além – que é o território da arte: um território que vai além do que já foi feito e refeito. No momento em que se perde essa capacidade do público de fazer o esforço de atenção e memória – e essa perda nós temos sentido cada vez mais – as pessoas se perdem, e se perdem na incapacidade de dedicar atenção àquilo que ouvem. Ninguém presta atenção a nada. Quando nós ouvíamos LPs, ouvíamos com mais atenção do que se ouve os CDs, porque não era viável ter o trabalho de pôr o LP para tocar e virar o LP para ouvir do início ao fim se não fosse para prestar atenção. Dava certo trabalho. Agora eles põem esses CDs que tocam de cinco em cinco, um depois do outro, e ainda põem numa ordem qualquer para bagunçar. Isso porque não ouvem, não prestam atenção. As pessoas param de dedicar um esforço espiritual à arte, e arte sem atenção não é arte. A música pode ter outras funções – como sacudir os ossos, por exemplo, ou calmante –, mas a função estética, função de arte, depende de atenção, porque depende da construção. E existem limites para a nossa atenção, e esse é um problema outro.

**Roberto Victorio** — Agora que o Mauricio falou de música calmante, lembrei da musicoterapia, que é uma terapia que não funciona para músicos. Não funciona porque para tratar de insônia, deve-se ouvir Chopin. Se eu ouvir Chopin, não vou conseguir dormir. Vai me fazer mal. Não posso tratar de insônia ouvindo Chopin. Já pensou ouvir todas as baladas? Musicoterapia só funciona para quem não conhece música.

**Maurício Dottori** — Por outro lado, eu tenho um tumor, e por conta dele eu tenho que fazer periodicamente ressonância magnética do cérebro. Eu entro dentro daquela máquina e fico ouvindo. Todo mundo diz: “Aquilo é um barulho infernal”, e para mim aquilo tudo é música, porque o barulho vai mudando o tempo todo, segundo a região do cérebro em que eles estão procurando. Eu fico ouvindo as relações de harmônicos, por uma hora dentro daquele tubo fechado, e aquilo é música para mim. É música eletroacústica de primeira qualidade.

### **3 – Considerando a força da indústria como promotora cultural, educadora social e a sua influência na audição musical e na formação de grupos sociais, como pensar a própria produção artística e uma possível agregação social sob esses parâmetros?**

14

**Roberto Victorio** — Nós até já falamos aqui, mas é legal lembrarmos o que o Stravinsky falava no seu livro *Poética Musical* sobre o grande problema da gravação. A gravação para a música de concerto é um grande problema, porque não se pode cristalizar essa música. Mesmo quando ela é cristalizada numa gravação, mesmo estando ali, impressa naquele meio, sendo reproduzida naquele aparelho, vai ser sempre diferente, porque as pessoas ouvem diferente. O grande viés sonoro em termos de música – quando se fala em música de concerto, música de qualidade, com uma expectativa sonora maior – é a novidade da execução, é a graça dos distanciamentos de uma música totalmente escrita, é a graça desses espaços. Gaston Bachelard fala que não existem espaçamentos certos, não existe esse nosso tempo cronometrado. Mesmo quando a música é cronométrica, a resultante dela é totalmente atemporal. E isso porque cada espaço entre as notas de uma Bouree de Bach, por exemplo, é um espaço diferente e vai ser sempre diferente no processo de execução, porquê nós somos humanos. É por isso que as máquinas são chatas. Alguém já ouviu alguma maquininha tocando alguma coisa tonal que seja legal? Não existe, porque elas são muito certas, são tão certas que enjoam. O grande fascínio da execução humana é exatamente essas defasagens, que Bachelard chama de uma ‘floculação’ para outra. Mesmo aquelas coisas que são aparentemente regulares, são digitalmente

irregulares, e a graça toda é exatamente essa. Então, na verdade é uma faca de dois gumes. O lado positivo é a possibilidade de ter acesso a uma música feita na Groenlândia, ouvir os compositores iranianos contemporâneos, etc. É um barato isso. É uma coisa à qual nunca teríamos acesso a não ser que fossemos até lá, o que, hoje em dia, é quase impossível. Esse é o lado positivo. Apesar disso, eu acho que o lado negativo é muito maior que o positivo, exatamente porque corta o viés mais importante da música, que é a possibilidade de mil variantes, ou seja, a não-repetição a cada execução – principalmente quando a música tem notação diferente. A graça toda é a co-participação do autor. Numa música tradicional também se acaba matando esse aspecto da renovação da execução. Ainda assim, nós temos casos como o do Celibidache, regente fantástico, que foi sempre execrado porque não gostava de gravar; o Cláudio Abbado, que acabou de ser extirpado da Orquestra Filarmônica de Berlim porque não gosta de gravar tanto como o Karajan – a orquestra fez um motim contra ele, porque estavam ganhando menos.

Orquestra é um organismo em extinção também. A tendência é que as orquestras acabem, porque realmente não funcionam. E porque a tendência é acabar? Porque os únicos que se salvam numa orquestra sinfônica são os percussionistas, porque a formação deles é toda do século XX para cá. Não tem um método do século XVII de percussão, como acontece com violino e todas as cordas. Então, os percussionistas já começam a estudar as coisas complicadas e já se iniciam no século XX. Por isso são mais abertos, lêem qualquer coisa, têm outra mentalidade. Por isso são os únicos seres que se salvam numa orquestra sinfônica. A tendência é acabar e tomara que acabe mesmo. Já tive vários problemas sérios. O último que tive foi com a OSESP. Eles foram montar uma peça minha no ano de 2000, uma estréia de uma peça que escrevi quando eu tinha 27 anos de idade, e veio um regente da Sinfônica de Berlim para reger. No currículo do cara tinha estréia de obras de Berio, Boulez, Stockhausen, entre outros. Eu pensei: “Esse é o cara ideal para reger”. Só que o concerto tinha Korsakov, Borodin e a minha obra, e o regente, é óbvio, estava mais preocupado com esses “romanticões” do que com a obra de um cara da América do Sul. No ensaio, minha música estava uma droga. Aí eu tive que chacoalhar a orquestra, afinal eles são considerados a melhor orquestra da América Latina. Depois do primeiro ensaio, o regente se virou para mim e perguntou como é que estava – isso lá na Sala São Paulo. Aí subi no palco, fiquei do lado dele – ele não falava português –, virei para a orquestra e disse: “Pessoal, tá uma merda”. Poxa! Acabou com tudo. Virou um velório. Aqueles cento e vinte músicos começaram a chorar, a pianista chorou, os percussionistas, que eram meus amigos já, diziam: “Esse cara é uma anta, ninguém ta entendendo ele”. Comecei a falar: “Esse cara não está entendendo nada, uma peça que eu fiz quando tinha 27 anos... olha aqui,

as madeiras fazem assim, cordas assim... esse cara não está entendendo nada!”. Daí em diante os ensaios foram maravilhosos. Tive que dar esse chocalhão neles mesmo. Por que acontece isso? Porque existe esse ranço de orquestra. Eles são ótimos músicos tecnicamente, mas a cabeça está lá atrás ainda. Esse é o grande problema.

**Maurício Dottori** — Eu quero levantar dois pontos aqui. O primeiro é que houve um tempo em que a indústria reproduzia aquilo que existia, aquilo que o Karajan queria gravar, que o Cláudio Abbado queria gravar, etc. A indústria pegava um objeto que já tinha uma herança artesanal ou uma herança artística e multiplicava. Se lermos Benjamin, o vemos falando da multiplicação e da perda da aura, da perda justamente desse elemento variável que existe em cada execução, em cada momento. Atualmente a indústria cria. É diferente. Hoje, o que a indústria faz é produzir o seu próprio produto. A indústria escolhe quatro meninas diferentes para formarem um quarteto de cordas, escolhe o repertório que elas vão gravar, escolhe a forma como vão gravar – porque tem que ser uma gravação cujos aspectos sejam pop –, etc. A indústria produz, e não é a toa que cada vez mais ela está abandonando a música de arte, porque só perde dinheiro com isso. O ouvinte não quer ouvir essa música. Enquanto o ouvinte quiser migalhas e aceitar o som – digo som porque não é música, como eu já disse antes – que tem por aí – esse produzido pela indústria, estandardizado e efêmero –, a indústria continuará produzindo esse tipo de coisa. Já a reprodução de arte, está acabando.

Nós, que somos músicos, exercemos uma profissão que, tradicionalmente, sempre existiu de duas maneiras: Na prática direta, tocando algum instrumento, ou seja, se precisasse de música para um casamento, o músico tinha que produzir a música, até mesmo porque antigamente as pessoas não queriam a *Ave Maria* sempre. Se as pessoas podiam pagar, por que casariam com a mesma música que um outro casou? Jamais! Assim como não casavam com o mesmo vestido, não casavam com a mesma música. Então, precisava de música especial para aquele casamento – desde que pudessem pagar –, e o músico a produzia. Isso era grande parte do trabalho do músico. A outra tradição do trabalho do músico era ensinar; saciar a necessidade das pessoas de fazer música – porque música é uma necessidade. Se alguém quisesse ter música em casa, precisava comprar um piano e aprender a tocar. Então, precisava de um professor de música. Essas eram as duas funções do músico.

A música gravada, a indústria, roubou-nos dois aspectos importantes da nossa profissão. Hoje, se alguém precisa de música pode simplesmente por um CD para tocar; se alguém quer música para casar, pode simplesmente reproduzir a música que toca em todo casamento – e as pessoas assimilaram esse mecanismo de reprodução infinita da indústria, de modo que querem a



mesma *Ave Maria* de sempre, porque querem ser iguais aos outros. As pessoas gostam do uniforme. As pessoas gostam de pertencer à manada. A massa é semelhante à manada bovina. As pessoas gostam dessa situação de ter um boi igual de um lado e um boi igual do outro.

Falando das orquestras, esse problema é geral. As orquestras deviam, de fato, acabar – até porque elas pertencem a uma estrutura social do século XIX, que tem um maestro autoritário que dança e aparece para o público. Vejam a OSESP, que dizem ser a melhor orquestra da América Latina. Tem um maestro titular que é uma múmia lá na frente. A orquestra toca o repertório que tem na memória, toca o que aprenderam a tocar. Então, depende dos violinistas, que aprenderam a tocar música do século XVIII e XIX, porque se dependerem do maestro, estão lascados. A maioria dos maestros é uma tristeza.

Nós, compositores, podemos fazer uma coisa importante, que é reger, é produzir a nossa música, porque nós sabemos como ela deve soar. Uma das coisas importantes é empresariarmos, como vocês estão empresariando ao organizar esse evento. Temos um trabalho semelhante ao dos monges beneditinos. Precisamos sustentar uma cultura num momento de trevas, em que todos são bárbaros que assolam o mundo e nós ficamos no nosso mosteiro, preservando uma coisa para que ela não acabe. Quem sabe, assim como os beneditinos, se não teremos uma futura Renascença, e, para toda essa bagagem haverá novamente gente iluminada – que são os mecenas, que vão botar isso para fora de novo? Na Idade Média ninguém imaginava que iria existir uma Renascença. Ninguém pensava nisso. Eles estavam lá porque precisavam, senão tudo se perdia. Nós precisamos fazer isso. Será que vai haver uma Renascença? Não vai ser na minha vida, com certeza. Quem sabe um dia, mas por enquanto precisamos fazer esse trabalho do beneditino também. E precisamos reger, porque sabemos como a nossa música deve ser – pelo menos eu espero que vocês saibam. É esse o trabalho do contraponto. Aprendam bastante contraponto, para saber o que a música deve ser. É preciso perceber que um gesto no papel não é uma notinha, mas sim, por um lado, uma solidificação de um gesto que o compositor tem como percepção, e por outro lado, uma tentativa de ir além das próprias possibilidades. São as duas coisas ao mesmo tempo. É o passado e o futuro, e não simplesmente uma bolinha que diz “dó”, que depois vai ser seguida de um “lá” – porque se está compondo segundo um sistema –, ou porque é um Dó maior que vai ser seguido por um Fá-Lá-Ré – porque é preciso uma subdominante naquele ponto. Não é isso. Aquilo é uma consolidação, tanto de um gesto para o futuro como de um gesto do passado.

Acho que a indústria, para nós, não interessa. A indústria são os bárbaros que

estão espalhados por aí, e que por conta deles, às vezes, nós precisamos nos fechar dentro do nosso mosteiro, atrás dos muros e dizer: “Bárbaros, fiquem aí.”, e continuar pensando que talvez um dia nós possamos ter uma nova Renascença e que a música possa voltar a viver.

Então, para concluir, as nossas principais formas de ganhar dinheiro são tocando e ensinando. A idéia de que a indústria vai nos socorrer é a mesma idéia de que a mega-sena vai nos salvar, ou que porque eu sei fazer três embaixadinhas eu vou ser um grande jogador de futebol e vou para o Real Madrid ganhar uma fortuna. Não acontece isso para todos e não funciona assim. Essa idéia de que a indústria vai descobrir alguém é uma grande bobagem. Não existe indústria para quem faz coisas que prestem. A indústria tem os seus métodos próprios, tem a sua lógica própria, que não é a lógica da Arte. Nós podemos ganhar dinheiro e sobreviver sem depender da indústria. A indústria não é para quem faz Arte.

Antigamente, todas as pessoas eram artesãos da música, ou seja, tinham uma relação estrita entre aquilo que faziam e a sua comunidade. É o que ainda acontece em comunidades indígenas, por exemplo, onde se faz música artesanalmente, do mesmo modo como fazem arcos, flechas, instrumentos musicais, etc. Então, a arte teve origem no artesanato, e separou-se do artesanato quando se percebeu o aspecto estético, o aspecto da sensibilidade daquela música, que é até mais importante do que o uso social dela. A indústria é outra etapa nesse processo. No princípio, ela multiplicou o artesanato urbano e rural e multiplicou a arte. Agora, a indústria quer dizer às pessoas o que elas devem ouvir. Para piorar, a indústria de música é como a indústria de cerveja. Produz da forma mais barata possível e investe a maior parte do orçamento em propaganda. A qualidade não tem a menor importância; se tiver bastante propaganda vende. Essa é a lógica da indústria moderna, e nós não podemos pensar em depender desse mecanismo para viver. Precisamos redescobrir as virtudes da nossa profissão, redescobrir o que é ser músico. Ser músico é produzir música e ensinar às pessoas como produzir música. Se as pessoas produzissem música elas perceberiam que produzir música não é a mesma coisa que pôr um CD no aparelho de som e apertar o *play*, até mesmo pelo caráter da atenção que é preciso dedicar quando se está tocando algum instrumento. Mesmo tocando uma bobagem, se é você que está fazendo, é diferente de ouvir uma bobagem, porque ao menos você está se dedicando, e isso lhe dá um retorno maior. Se todos nós pensarmos que precisamos da indústria, estamos ferrados, tudo está perdido. Acaba a virtude da nossa arte, que é essa virtude etérea de ser impalpável e de ser mais do que a linguagem.

foi Schoenberg que disse isso –, que disse que se é para as massas não é arte, e se é arte não é para as massas. Isso me assusta um pouco. Será que isso tem que ser assim?

**Maurício Dottori** — Não. Não precisa ser assim, mas é essa a lógica da indústria. A indústria produz qualquer coisa e diz: “Com boa propaganda nós vendemos essa ‘qualquer coisa’”.

**Fernando Bini** — Eu acho que temos aqui dois pontos de vista. Um é o do Walter Benjamin, que diz que o último estágio do sistema reprodutivo foi quando se reproduziu o som. Acho importante porque ele diz que nesse momento esse som poderá chegar num número muito maior de pessoas, o que vai construir um público maior. De fato, a minha entrada na música foi, de certo modo, por esse caminho. Na minha infância, aos 7 ou 8 anos de idade, eu tinha duas tias solteiras e uma delas arranhou um namorado que era o maior colecionador de discos de Curitiba. Então, enquanto eles namoravam, eu ficava ouvindo música. Foi através disso – da descoberta desses milhares de discos –, que me interessei por música. Então, temos aí a visão do Benjamin, de que há essa possibilidade de tornar as coisas acessíveis e criar um público através disso. No entanto, eu concordo que é interessante que o processo não pare por aí; que isso leve o sujeito a ter a curiosidade de ver a música sendo produzida. Concordo plenamente com o professor Dottori quando ele diz que é completamente diferente escutar música num disco e escutar música ao vivo. É o mesmo problema da reprodução da imagem, que também não é satisfatória.

O segundo ponto de vista é a posição do [Theodor W.] Adorno a respeito da indústria cultural. Para ele, a indústria é mais do que nula; é negativa. Se o objeto é transformado em produto de massa, tudo o que nele pode existir de criação ou de arte é destruído completamente. Mas eu não sei se a nossa questão é tão grave.

**Maurício Dottori** — Não é questão de ter um objeto transformado em produto de massa. Quando o produto é engendrado, a massa o deseja. É esse o processo da indústria moderna. A indústria de que o Adorno falava é a indústria da primeira metade do século, quando ainda se tinha esse ideal iluminista que o Benjamin retrata, de querer produzir para todos.

**Fernando Bini** — Claro. Pode-se dizer que o Benjamin era otimista e o Adorno pessimista.

**Maurício Dottori** — Exato, e a minha visão é simplesmente realista – nem otimista, nem pessimista. A indústria não se interessa mais. A indústria se transformou. Nós não podemos continuar na discussão do Adorno e do

Benjamin, que são de 60 ou 70 anos atrás. A indústria se desenvolveu, e se desenvolveu contra nós.

**Fernando Bini** — Apesar disso eu tenho a impressão de que nós estamos vivendo um renascimento. Nunca se produziu tanto. É lógico que há muita porcaria no meio, mas, por exemplo, eu estou, aqui, entre dois compositores preocupadíssimos com a questão da qualidade. Acho que o que vocês tentam construir é alguma coisa nova; é criar uma estrutura completamente nova e de qualidade. É isso que o Renascimento, 500 anos atrás, também buscou fazer.

Eu entendi esse tema também como uma relação entre indústria e tecnologia. Também vejo questões importantes desse ponto de vista. Uma delas é justamente essa questão do registro. O registro fonográfico, por exemplo, possibilita – como uma referência que não deve parar em si mesmo – o acesso a muitos trabalhos aos quais não teríamos acesso se não tivesse se desenvolvido uma indústria fonográfica. Agora, a manipulação dessa indústria é o grande problema, e, tornar isso – que é um meio –, um fim. É o que me parece estar sendo discutido aqui. É o que trouxe o Dottori quando comentou das moças que são escolhidas e formam um quarteto de cordas. Muitas vezes os músicos nem sequer se conhecem. Gravam, e depois o grupo é montado, ou seja, é uma artificialização completa. Isso me lembra um pouco a internet. É um dos meios de comunicação mais interessantes do mundo, mas é preciso ter alguns critérios para conseguir aproveitá-lo. Não adianta abrir um site, buscar uma informação sobre música concreta e pensar que a primeira informação que aparecer é correta.

Então, acho que há essa possibilidade de utilizar a indústria, os sistemas tecnológicos, para divulgar e tornar conhecido quaisquer trabalhos. Acho isso espetacular, porque eu mesmo seria uma pessoa que não teria tido acesso a toda a informação musical que eu tenho se não existisse a tecnologia de gravação.

**Maurício Dottori** — Eu quero que vocês me entendam. Não sou um xiita anti-CD, um xiita anti-indústria. Não é nada disso. O que eu defendo é que nós precisamos olhar as coisas como elas são e procurar compreender a mecânica delas. É claro que existem vantagens nos CDs; existem vantagens nos microfones; existem vantagens na música gravada. A possibilidade de gravar traz a possibilidade de conhecer muitas coisas que, não sendo assim, não teríamos acesso. Eu sempre peço que gravem músicas minhas quando são estreadas e eu não posso ir até o local no dia da apresentação. Não tenho nada contra as gravações. A tecnologia é ótima. O problema é que primeiramente as pessoas ficam boquiabertas com a tecnologia, e depois passam a

depende dela. Um grande exemplo brasileiro é o arado. O arado tinha milhares de anos de experiência europeia, e o seu uso continuou nas Américas. No entanto, o arado funciona quando o clima é igual ao clima europeu. Onde o clima é diferente é um desastre. No Brasil, se descobriu, há uns 20 anos atrás, que não se podia arar a terra, porque o arado servia para, no fim do verão, incorporar calor à terra, para que continuasse produtiva no inverno e florescesse na primavera. No Brasil, se a terra for arada, queima tudo. Só serve para alimentar saúvas. Teve quem dissesse que a América do Norte se desenvolveu mais do que a América do Sul por causa da ética protestante, mas isso é uma grande bobagem. Não tem nada a ver com a ética protestante ou católica, mas sim, com a dependência que as pessoas têm de uma tecnologia, a ponto de não perceber que ela não funciona do mesmo modo em diferentes situações.

Então, no momento em que nos tornamos dependentes da tecnologia, passamos a ver as coisas com a visão dessa tecnologia. A terra passa a ser algo que precisa ser arado. A tecnologia tem esse lado ideológico também. Traduzindo isso para a música, nós não podemos ver tudo como algo que passa pelo CD e pela indústria. Não é assim. Não podemos ver o mundo da música e a nossa profissão como algo que depende da indústria. Ao contrário. Precisamos ver isso como uma coisa que pode funcionar e pode até ser positiva, desde que se entenda como isso funciona no mundo e quais as vantagens e desvantagens.

**Fernando Bini** — Mas aí eu não vejo saída. Tudo depende da indústria hoje. É possível fazer um concerto magnífico, mas se ninguém souber não vai haver público.

**Maurício Dottori** — Sim. Tudo depende da comunicação, mas, aqui, por exemplo, todos vieram por propaganda na internet.

**Fernando Bini** — Mas o que é a internet senão uma grande indústria? A maior que nós temos.

**Maurício Dottori** — Sim, tudo bem. Mas o que quero dizer é que precisamos saber como as coisas podem nos ajudar ou nos atrapalhar. É preciso tirar o véu da ideologia que encobre a própria tecnologia, esse véu do progresso, que diz que é preciso demolir tudo para dar espaço ao progresso. Demolir tem alguma vantagem? O progresso é uma necessidade? Sim, tudo progride, mas é preciso ser crítico no sentido de saber o que se perde e o que se ganha com isso. É nessa negociação com a tecnologia que nós temos que buscar a nossa vida e a nossa relação com o nosso trabalho.

**Fernando Bini** — Eu acompanhei, durante algum tempo, na França, um

grupo de pesquisa em ética da imagem – lembrei disso agora. Um dos pesquisadores talvez vocês conheçam. Ele tem vários livros traduzidos para o português. Chama-se Paul Virilio. Ele trabalha com essa questão da tecnologia – que a meu ver, para nós, brasileiros, é muito mais grave. Quando o Dottori fala em indústria eu sinto que a questão é muito próxima à questão brasileira. Nós simplesmente sucumbimos. Nós somos consumistas. Não nos é dado muita possibilidade de pensar. Historicamente, nós nunca pensamos. E a indústria, então, para nós, é fatal. O problema da imagem também é assim. Hoje, nós temos imagens que reproduzem exatamente o sonho. É possível entrar na imagem. Eu mesmo visitei uma instalação na abadia de Cluny, na qual você põe uma máscara e uma luva e entra na abadia. Não precisa nem andar. Aquela idéia de que é possível atravessar paredes é possível realizar hoje. É a idéia do sonho. Agora, como isso seria manipulado por pessoas que ainda não compreendem o conceito de realidade? Se isso viesse para o Brasil, onde ninguém sabe ao certo qual é a realidade, o que se faria? Eu entendo que o Dottori está entrando um pouco nessa questão, mas, a meu ver, nós não temos saída. Acho que aí entra a escola. Voltamos para a segunda questão aqui levantada, que nos mostra a necessidade de termos uma escola capacitada para preparar para esse tipo de informação. Em outras palavras, nosso ensino básico e fundamental precisa mudar completamente para ser capaz de nos mostrar que o mundo é outro, e que não podemos ser pisoteados por essa indústria que é realmente maléfica. Existe um lado positivo da indústria, e talvez a maior necessidade é a de ter a consciência de que ela não deve ser um fim. Afinal, escutar um CD – eu ainda prefiro o LP – e escutar uma obra numa sala de concerto não tem nem comparação. É como ver um [Paul] Cézanne através de uma cópia reproduzida. É lógico que a reprodução é terrível.

Só para mencionar o fato, existe um segundo ponto importante, que é a utilização da tecnologia na produção da obra de arte. Aí é outra questão. Essa tecnologia vai existir como um instrumento. Isso é um grande problema no Brasil. Há menos de 6 meses atrás, a Gazeta do Povo me telefonou pedindo que eu desse uma entrevista a respeito de arte-vídeo e arte digital. Para começar, me perguntaram se eu achava que isso era arte. A entrevista acabou aí! Era só isso. Então, acho que nós precisamos falar um pouco mais seriamente. Não podemos negar tudo aquilo que está à nossa disposição.

### **Questões do Público**

**Guilherme Bertissolo** (Discente – UERGS) — Eu quero apontar algumas idéias sobre o que foi falado e gostaria que vocês comentassem. Primeiramente, quero fazer um breve comentário sobre a noção de progresso, que eu penso ser uma questão bem complicada. No Rio Grande do Sul

temos uma professora que fala em deslocamento, e não em progresso, porque o progresso traz um pressuposto de evolução, o que é problemático na prática.

Sobre a música popular e o cotidiano, como foi falado em determinados pontos, eu acho importante fazermos uma diferenciação, que o Bartók já fazia antigamente, e que hoje é interessante pensarmos com os nossos parâmetros. Nem toda música popular se confunde com música da indústria. A música popular brasileira tem muita coisa boa. Existem aí fronteiras não muito claras sobre as quais se discute muito atualmente. São as questões do pós-modernismo, ecletismo, etc.

Outra coisa importante são as ferramentas do cotidiano em relação à educação musical. Essas tecnologias que chegam até nós podem, também, ser um veículo para a educação musical. Acho importante pensar nesse sentido também, não ignorando isso.

Outra questão é a da tecnologia em relação à indústria. Isso tudo, a meu ver, é, na verdade, uma questão de alienação. A indústria utiliza a tecnologia para um determinado fim. Marx e Hegel já falavam disso. Umberto Eco tem um capítulo interessante no qual ele trata sobre a questão do objeto em si. Eu posso me alienar a esse objeto ou não, ou seja, não é a existência do objeto que vai necessariamente me tornar alienado. Então, acho que podemos usar essas tecnologias e esses meios para o nosso fazer.

**Maurício Dottori** — Eu quero falar sobre dois desses pontos. Eu ensino música e tecnologia. Ensino composição eletroacústica. É justamente sobre esse problema da alienação que foi a minha fala: sobre o que se faz com essa tecnologia e a quem nós permitimos fazer, que postura eu tenho frente a esse fazer. Se eu me coloco simplesmente como um consumidor que não pensa, é diferente. É lógico que eu também posso consumir, não é esse o problema, mas eu preciso pensar naquilo que eu consumo. Então, isso serve para a segunda questão que eu quero responder. O termo “música popular” é um termo impregnado de ideologia, e um termo que é muito usual. É um termo que emperra o raciocínio das pessoas. O que é música popular? É música produzida pelo povo? Então pode ser produzida tanto artesanalmente como artisticamente, se contrapondo, assim, à música industrial. A música da indústria trata as pessoas como massa e produz para vender para essa massa. Quando, aqui no Brasil, se falava em MPB, aquilo que se fazia era, em parte, não tudo, canção de arte. Podemos pensar em algumas canções do Chico Buarque. Canção não é estritamente música, a não ser que nós aceitemos a divisão de música em harmonia, ritmo e logos, que é a divisão platônica de música neste tripé. Logos é a palavra, e para Platão a música tinha

palavras sempre. Canção não é estritamente música, assim como fotografia não é estritamente cinema, e assim por diante. É outro gênero, um certo desdobramento. Ele depende da música, mas depende da palavra também. É um gênero híbrido. A canção não é um gênero exclusivamente musical, ainda que você possa ouvir uma canção como sendo exclusivamente musical, assim como é possível ouvir ópera como se fosse exclusivamente musical, ainda que a ópera dependa também de cena, iluminação, teatro – depende de outras artes que estão ali participando. O batismo da canção brasileira sob o nome de Música Popular Brasileira foi uma estratégia de marketing da indústria. É uma atitude que diz: “Com esse nome, faço o povo se refletir naquilo e crio para o povo uma imagem do Brasil.” É uma estratégia de criação da percepção do país que existe desde o modernismo. Eu tenho dito isso sempre. Quando nós imaginamos conhecer a Bahia, imaginamos a Bahia, em grande parte, através da música de Dorival Caymmi. Os estrangeiros imaginam o Rio de Janeiro através da Bossa Nova, e assim por diante. Muito da imagem que nós temos do nosso país foi construído em cima da canção de arte, que foi apropriada pela indústria e pela rádio no fim da era Vargas. Esse era o projeto nacionalista. Existia aquela idéia do agrupamento das três raças tristes, que é a nossa mitologia, por assim dizer, fascista, que está lá atrás, no Estado Novo. A Música Popular Brasileira é um desdobramento dessa ideologia do Estado Novo, que veio se desenvolvendo, mas tem um limite, e o limite é: o momento em que a indústria decide que MPB não é mais o que interessa. O que interessa é produzir outras coisas que são mais baratas, que exige mão-de-obra mais barata, e que se possa controlar todo o processo industrial. É o que acontece com a indústria musical hoje em dia.

Então, quando você opõe música popular à música erudita você está enganando as pessoas. Nem toda música popular é música popular. Tem gente que não consegue, por exemplo, ouvir a MPB chamada “MPB instrumental” porque sente falta da letra. Sem letra não faz sentido para eles. Então, nem tudo o que é música popular é música popular. Muitos subgêneros dessa música popular exigem uma postura erudita de quem ouve. Para entender, de fato, algumas letras do Chico Buarque, por exemplo, e entender a lógica por trás dessas letras, é preciso conhecer poesia. Elas refletem a tradição poética da língua portuguesa. Chico Buarque tem a única poesia em língua portuguesa que rima sempre em proparoxítonas. Isso é uma construção popular? Absolutamente não. É uma construção bastante erudita. Na construção popular não há novidades desse tipo. É verdade que a parte musical é a parte fraca da canção brasileira – em grande parte, as pessoas dependem mais da letra do que da música. E esse rótulo “popular” atrapalha mais do que ajuda. Esse rótulo supõe que o popular é o artístico e o artesanal, que se opõe ao industrial. Isso não ajuda muito. Eu espero ter atra-



palhado os teus pensamentos com essas considerações mais do que ajudado.

**Roberto Victorio** — Acho que tem a hora certa de compreender as coisas. Não é preciso ficar agoniado para compreender tudo de repente. Como eu sempre falei, não tem como querer se transformar num faixa preta em uma semana. Tudo precisa de tempo. Compreender uma obra visual, um texto, às vezes demora um mês, um ano, uma vida inteira. Tudo tem o seu tempo.

**Maurício Dottori** — Eu nunca compreendi os últimos quartetos de Beethoven. Admiro muito, mas nunca os compreendi.

**Felipe Ribeiro** (Discente – UFPR) — Será que essa lógica que existe dentro da indústria não é motivo de estudo para nós, academicamente falando?

**Fernando Bini** — Essa é justamente a minha posição. Não se pode ignorar nada disso. Toda essa lógica que está acontecendo deve ser estudada. É preciso criar uma disciplina que trate disso; algo como Ética da Indústria, por exemplo. Existe, no caso das artes visuais, a Ética da Imagem. Eu sei que existem outras formas de comportamento no sentido de como se apropriar dessa tecnologia de modo a não fazer com que o sujeito se torne escravo. Então, acho que precisa ser estudado sim, porque ignorar não é possível.

Eu tenho, também, um comentário sobre a questão do cotidiano que foi citada antes. Eu vejo que o cotidiano é outra questão que surge em toda arte – inclusive na música –, no momento de ruptura com a questão acadêmica. Há algum tempo atrás, a academia não aceitava, de modo algum, nenhum elemento do cotidiano. O pesquisador precisava inventar histórias mitológicas, heróicas, etc. O cotidiano foi uma grande questão que entra no campo das artes em geral.

**Roberto Victorio** — Inclusive existem vários trabalhos musicológicos que abordam essas “não-músicas” do cotidiano.

**Maurício Dottori** — E essas “quase-músicas” – o que eu chamo de “quase-música” e o Roberto chama de “não-música” – têm o seu papel. A função da música não é exclusivamente a função de arte. A música pode ter outras funções também. Tem função dentro de uma celebração, tem função narcótica, função terapêutica – para os que não são músicos –, dança, etc. Ela pode ter uma porção de outras funções, independente da função artística.

Voltando à questão da canção, a função da música nas canções é de veículo para a poesia. Quando a canção é boa, a poesia é boa. É assim que acontece. Se a música fosse muito complicada, as pessoas não chegariam à poesia. Então, em certo aspecto, é bom que a música seja simples. A canção é uma

forma principalmente poética, e a canção popular – o que se chama de canção popular é um truque de marketing aqui no Brasil –, é uma poesia em grande parte erudita, sobre as quais se usam formas musicais populares muito simples para aproximá-las do público, para vender mais. E isso é positivo. A indústria também faz coisas positivas. Essa proposta de tentar aproximar as pessoas de uma forma poética mais complexa do que elas teriam oportunidade de conhecer normalmente não é negativa. Muitas pessoas não leriam poesia se não fosse assim. Dessa forma, ouvindo as canções, elas entram em contato com essa poesia complexa, utilizando a música como veículo de absorção.

**Guilherme Bertissolo** (Discente – UERGS) — E no caso de Tom Jobim, que a poesia não é boa?

**Maurício Dottori** — Bossa nova, para mim, é uma incógnita. Eu acredito que exista meia dúzia de bossas novas que prestam. O resto se resume a um problema de classe social, um problema de identificação com uma música que representa um grupo de valores com os quais as pessoas se identificam e, a partir daí, passam a gostar de bossa nova porque ela representa uma ascensão social. A percepção que as pessoas têm da bossa nova como um gênero é simplesmente uma forma de uma música que retrata uma ascensão social e uma concessão a uma americanização do nosso país. Essa é a visão que as pessoas têm da bossa nova como gênero. Musicalmente, existe meia dúzia de melodias que são boas melodias, ainda que simples. Algumas melodias do Tom Jobim são realmente boas, e ele é o único que eu lembre que conseguiu fazer isso.

**Roberto Victorio** — O Radamés Gnattali, que catequizou o pessoal da bossa nova e depois do choro, falava uma coisa interessante sobre o Tom Jobim. Ele dizia que o grande sonho do Tom Jobim era fazer música de concerto. Ele tentou fazer isso. Ele tinha vontade, mas não tinha técnica suficiente. O desenvolvimento de materiais musicais, para ele, era uma coisa muito complicada. Ele só conseguia compor peças muito curtas. Ele tinha adoração por Villa-Lobos, e surrupiou várias coisas do Villa-Lobos – o que as pessoas, em geral, não sabem, porque não são interadas, não conhecem a obra de Villa-Lobos.

Então, o que faltava ao Tom Jobim era *métier* para escrever obras mais extensas. Faltava desenvolvimento para ele, e ele se lamentava com o Radamés sobre isso.

**Maurício Dottori** — O que aconteceu com ele é que, em grande parte, ele foi cooptado pela indústria e acabou tendo o seu progresso interior, como compositor, limitado por isso. Mas ele era um compositor de melodias inspi-

radas. Existem algumas melodias dele muito bem construídas. Ele fazia melodias curtas muito bem.

Existe uma tradição que desvaloriza a melodia, coisa que eu não compartilho. A melodia é um dom intuitivo de alguns compositores, mas não é algo necessário, tanto que Beethoven está na história da música mesmo nunca tendo sido um grande melodista. Muito pelo contrário. Se você ouve uma melodia de Beethoven você ri. Você diz: “Mas que bocó esse sujeito. Esse alemão grossão”. Mas ele era inteligente o bastante pra passar por cima dessas dificuldades. O que ele fazia era passar por cima da surdez melódica dele e fazer coisas intelectualmente brilhantes.

Eu gosto muito de Ravel, por exemplo, que também foi um grande melodista. Tenho admiração por Ravel. Não entendo porque desvalorizar o trabalho dele por ele ser um melodista. Eu não desvalorizo o talento, que é um talento inato, de ser bom melodista, como é o caso do Tom Jobim. Faltou ao Tom Jobim ir adiante. A indústria o cooptou e ele se limitou a fazer cançõeszinhas.

**Fernando Bini** — Eu só acho que a bossa nova – e principalmente o Tom Jobim –, criou um modelo, que é justamente ter uma bela poesia e dedilhar no violão alguma coisa. Eu lembro do tempo em que eu fazia faculdade. Qualquer um pegava um violão e cantava uma poesia.

**Maurício Dottori** — Bastava aquele ritmo e todo mundo reconhecia como bossa nova. A bossa nova criou esse carimbo.

Aquilo que eu falei no início, de que a gente vincula gênero à situação social, me faz lembrar que antigamente só ouvíamos música de festa junina em junho. Hoje, basta entrar num mercado que durante todo o ano toca música de festa junina. Isso porque o gênero música sertaneja tomou conta dos supermercados do país, e, então, toca música sertaneja o ano inteiro, que antes era limitada ao mês de junho. Entretanto, para mim, entrar num supermercado que toca música sertaneja é difícil, porque, realmente, eu acho que essa música deveria ser limitada ao mês de junho e às festas juninas. Eu tenho dificuldade de ouvir. O gosto é um território, e é através do gosto que as pessoas se discriminam.

O gosto pode ser, também, uma ambição. Nós podemos ambicionar progredir dentro de nós mesmos mudando de gosto. O gosto não pode ser uma barreira nesse processo. Cada pessoa ambiciona um limite territorial para si dentro da sociedade, e a música e o gênero representam isso. O gênero se traduz em elementos musicais, mas representa também um território que cada pessoa assume.

Eu costumo dizer que música funciona, na sociedade humana, como xixi de

cachorro. Ela delimita território. As pessoas não podem viver dependendo do território em que os outros fizeram xixi. Nós poderíamos, por exemplo, entrar num supermercado sem sermos ofendidos com música que representa um território que não é o nosso. A música ofende também. As pessoas se limitam e não vão ao teatro, mesmo que o teatro seja gratuito, porque aquela música que está tocando lá dentro representa um território que para eles é alto demais. Eles se sentem humilhados ou humildes para ir. Isso está tudo errado. Falta às pessoas a possibilidade de desenvolvimento espiritual e artístico, mas isso é um problema de educação, e aí voltamos para a segunda questão e entramos num círculo vicioso que não acaba nunca.

# Música e Mécier

Convidados

## **Antônio Carlos Borges Cunha**

Tocou contrabaixo na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Graduou-se na UFRGS, fez Mestrado em Boston e Doutorado na Universidade da Califórnia, em San Diego. É diretor artístico da Orquestra do Teatro São Pedro de Porto Alegre e regente titular da Orquestra SESI-Fundarte. Atua como professor orientador do curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

## **Harry Crowl**

Teve sua formação em composição fora da Universidade. Estudou Letras e fez Pós-Graduação, Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Representou o Brasil no World Music Days em 2003, na Eslovênia, em 2004 na Suíça, e em 2005 na Croácia. Como compositor, possui obras executadas no Brasil e em vários países. Atualmente, é o Presidente da Associação Brasileira de Música Contemporânea. Faz programas na Rádio Educativa do Paraná e na Rádio MEC, do Rio de Janeiro, sendo este último o programa da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. É professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e Diretor Artístico da Orquestra Juvenil da Universidade Federal do Paraná.

## **Roseane Yampolschi**

Doutora em Composição pela Universidade de Illinois. Como compositora, tem obras executadas no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos, sendo que em 1990, representou o Brasil no Festival World Music Days da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Como pesquisadora, atua na área de Filosofia da Música. Atualmente, é professora do Departamento de Artes da UFPR.

## 1 – Em um contexto atual, como você compreende o conceito de *métier*? Existe uma crise do *métier*?

**Roseane Yampolschi** — Assim que me deparei com a pergunta em questão, me veio à mente um ponto de interrogação em relação ao conceito de *métier*. Considerando o fato de que não é fácil responder exatamente o que é *métier*, resolvi, primeiramente, fazer uma pesquisa no dicionário. O Aurélio não me deu nenhuma resposta – aliás, ele não possui nenhuma entrada para o termo. Por sua vez, um dicionário de francês me deu um sentido de profissão ao conceito de *métier*. Novamente, tive um sentimento de vagueza, e passei a pensar na questão do que é a composição hoje e do que um compositor faz. Paralelamente, me veio à mente uma outra frase, muito comum, onde o termo *métier* tem o seguinte uso: “isso não é do meu *métier*” ou “isso é do meu *métier*”. Então, na impossibilidade de responder o que é *métier*, resolvi procurar um outro caminho, não menos difícil, e passei a pensar na questão do que é e o que não é parte deste *métier*, chegando à conclusão de que tudo, ou quase tudo, faz parte dele. Para tanto, tentei enumerar algumas idéias que poderiam de alguma forma fazer referência a esse “tudo” – ou “quase tudo” – a fim de definir o que parecia, até então, muito vago. Em primeiro lugar, pensei nos recursos materiais, que dizem respeito à profissão do compositor e ao conhecimento que nos é passado. Quando falo em recursos materiais, me refiro, por exemplo, aos instrumentos musicais, à tecnologia usada – e essa tecnologia vai desde um lápis, uma borracha e papel, até computadores. Temos os programas, os softwares; temos as técnicas de composição, como a composição serial, a técnica de desenvolvimento, variações progressivas etc.; e temos também alguns elementos estéticos que são intrínsecos a essas técnicas. Quando nós usamos, no trabalho, a técnica de variação – e poderíamos dizer que essa técnica é prolixa –, sabemos que possivelmente a nossa composição terá um caráter mais fluido – e aí temos um elemento estético Além da técnica, outro recurso que o compositor utiliza está no modo como ele articula o seu material de trabalho. Este material pode ser articulado, por exemplo, através: da justaposição; da articulação de períodos, frases, da relação entre o todo e as partes; do modo de articulação próprio da técnica serial, utilizando-se permutações etc. Tudo isso, então, faz parte das técnicas, dos materiais que o compositor utiliza. E esses materiais, essas técnicas, são, em geral, bastante objetivos. Isso significa que elas são usadas preferencialmente pelos professores para passar informações.

No entanto – e considero isso fundamental –, existem outras questões extremamente importantes que muitas vezes não são colocadas “em cima da

mesa”. Uma delas é a questão dos pré-conceitos. Se pensarmos que a técnica serial soa muito mal, muito feio, ou dissermos que não conseguimos entender a técnica serial, ou mesmo que não queremos compor música tonal porque música tonal não está na moda hoje em dia, estamos cultivando alguns exemplos de pré-conceitos que, assim como tantos outros, não são tematizados no momento do ensino da composição. Há também toda uma carga simbólica que está associada ao ensino da composição e que em geral não é levada em conta. Essa carga simbólica tem a ver: com as nossas visões de mundo; com aquilo que a gente traz ou aquilo que a gente deseja; com os nossos ideais em relação à nossa carreira, nossa família, nossa vida; com os valores aos quais nos apegamos – por exemplo, quando dizemos: “ouvir uma música dodecafônica me dá mais prazer do que ouvir uma música tonal” –; com a questão dos afetos envolvidos – quando dizemos: “eu gosto disso”, “eu não gosto disso”, “isso me dá prazer”, “isso me move”. E há também algo muito importante que o músico esquece com frequência: as relações de tempo e espaço, isto é, como nos movemos no tempo e no espaço, como nos situamos nesse espaço – por exemplo, quando um músico entra num auditório, num palco, como ele se comporta, para onde ele olha, para onde ele se dirige. Tudo isso é por nós incorporado, e sem dúvida faz parte do modo como escrevemos música.

Uma outra questão que também faz parte é a questão social. Qual o meio em que eu vivo? Quais são os valores desse meio, as suas ideologias? Há também os padrões de comportamento. O que a sociedade espera de mim como compositor? Existe a questão do público também. Quem está me ouvindo? A quem eu estou me dirigindo?

Então, diante de todos esses fatores que estão presentes dentro da minha vida como compositor, na vida de vocês como compositores, eu responderia que há uma crise do *métier*. Se pensarmos que *métier* é apenas a passagem de conhecimentos, talvez possamos afirmar que não existe a citada crise, porque, em geral, nas universidades, como já foi dito, por vários problemas, o ponto central recai em cima da transmissão de um determinado conhecimento científico. Mas, se levarmos em consideração todos os outros fatores, que têm a ver com problemas sociais, valores, comportamentos, pré-conceitos, entre outros, eu diria que existe uma crise, e isso porque: primeiro, a nossa sociedade está em crise; e segundo, a universidade, de certa forma, não consegue, a meu ver, responder a essa crise da sociedade, mesmo fazendo parte dessa sociedade.

**Harry Crowl** – Sobre o conceito de *métier*, eu concordo, em grande parte, com o que disse a professora Roseane Yampolschi. Desde o momento em que recebi as perguntas referentes a esta mesa, comecei a pensar justa-

mente na idéia do *métier*. O que é *métier*? Comecei a divagar e em primeiro lugar pensei como é que usamos essa palavra. Com frequência, no meio musical, se fala muito a expressão: “Tal compositor tem *métier*”, se referindo à preparação, à habilidade, à capacidade desse compositor de desenvolver uma técnica. Em outras áreas do conhecimento, é curioso notar que muitas vezes as pessoas falam: “Fulano de tal é do *métier*”, usando o termo como um meio. Em terceiro lugar, assim como a professora Roseane Yampolschi, eu recorri ao dicionário. Considerando que se trata de uma palavra francesa, eu queria saber exatamente o que ela, na sua origem, quer dizer, constatando que *métier* é, justamente, profissão, ofício.

Para fins de definição do conceito de *métier* e da constatação da existência ou não de uma crise do *métier*, cada dos significados anteriormente expostos resultarão numa resposta diferente. No meu entender, se considerarmos *métier* como um ofício, eu diria que, sem dúvida, há uma crise. Isso porque, atualmente, em todo mundo de influência ocidental, o compositor que se dispõe – como creio que a maioria de nós faz – a fazer música como forma de expressão artística ou música de concerto está ou dentro da universidade lecionando ou trabalhando como free-lance. Na verdade, a grande maioria está dentro da universidade lecionando, e está ali para lecionar várias matérias afins à composição, e não efetivamente para escrever música, para compor; e embora componhamos, a nossa profissão, propriamente dita, é a de estar em sala de aula lecionando alguma disciplina. Os compositores free-lance, por sua vez, também enfrentam alguns problemas. Pode-se considerar que eles são divididos em duas categorias. A primeira é a dos compositores funcionais, que realmente podem escrever aquilo que têm vontade, recebendo muito bem por isso. Estes são a minoria da minoria, a ponto de podermos quase que contar nos dedos os compositores que escrevem música do jeito que bem entendem e sobrevivem disso. Da segunda categoria fazem parte os compositores de cinema, os que trabalham para a televisão, para a publicidade, e que são obrigados a se sujeitarem às demandas do mercado e daqueles que os contratam, não estando, portanto, totalmente livres para fazerem o que bem entendem. Dentre desse aspecto, sem dúvida alguma, há uma crise. No entanto, do ponto de vista da preparação, da habilidade, eu diria que não há uma crise. Isso porque existem muitos cursos de composição estruturados pelo mundo afora nas universidades, com aplicação de conceitos científicos, organização de bibliotecas, entre outros, o que resultado no fato de que o acesso às informações que possibilitam a formação completa de um compositor é hoje algo efetivo e dinâmico. E, por fim, a terceira possibilidade de conceituação de *métier*, que se referia ao meio, que está implícita na questão do ofício, já foi por mim abordada. Enfim, não querendo entrar em questões teóricas, eu me limito, então, às questões de cunho mais prático que foram por mim colocadas.



**Antônio Carlos Borges Cunha** — Eu entendo que o conceito de *métier* já foi esclarecido pelos meus colegas – professora Roseane Yampolschi e professor Harry Crowl –, e concordo com os possíveis significados que foram aqui expostos.

Eu considero o momento atual bastante favorável para o compositor com sólida formação técnica e consciência histórica. Temos à nossa disposição todos os sons possíveis – sons concretos, sons eletrônicos –, diversas linguagens e culturas musicais, e isso representa uma grande oportunidade para o atual jovem compositor. Além disso, nós não temos uma “Música” como prática comum de nossa época; não temos a “Música”; nós temos – isso sim – diversas “Músicas” sendo feitas. No entanto, as oportunidades técnicas e expressivas da música atual poderão ser realmente aproveitadas somente pelo compositor ou jovem músico que tiver uma sólida formação e uma vasta experiência musical. Acredito que é realmente necessário o estudo das práticas musicais dos séculos anteriores, desde a Idade Média – como o contraponto de Machaut –, passando pelo contraponto de Josquin DesPrès, de Palestrina, de Bach, chegando à Harmonia Funcional Diatônica e à Harmonia Cromática, e esse estudo deve se dar de forma eficiente e objetiva, para que tal conhecimento esteja associado ao desenvolvimento da sensibilidade estética.

33

Como foi comentado pela professora Roseane, o conhecimento da instrumentação e orquestração envolve, hoje, tanto o conhecimento dos instrumentos acústicos quanto o conhecimento atualizado dos recursos tecnológicos disponíveis. Assim, o jovem compositor tem um longo caminho para conquistar um *métier* compatível com o atual momento histórico. Vejamos: nos séculos anteriores, um compositor como Bach, certamente, estudou a obra de Palestrina, tomou conhecimento da linguagem de sua época, e desenvolveu sua técnica e expressão, não precisando inventar uma nova linguagem. Já Mozart, estudou o contraponto de Palestrina, de Bach, tomou conhecimento do estilo de sua época, e reagiu às experiências que teve – reagiu, por exemplo, à escola de Manheim, que o influenciou –, utilizando-se disso para compor dentro da prática comum de sua época. Hoje, os compositores têm um longo percurso histórico a percorrer; precisam conhecer profundamente os estilos musicais desde a Idade Média até os dias de hoje, e, tais conhecimentos devem ser adquiridos de forma eficiente e rápida, pois o tempo passa velozmente e, ao mesmo tempo, é necessário se manter atualizado com relação aos recursos tecnológicos. Isso é um problema de *métier*, de formação.

Como professor de composição do Departamento de Música da UFRGS, um dos maiores problemas que enfrento é a falta de vivência musical da maioria

dos alunos. Eles não têm uma vivência musical prática, ou seja, não passaram por uma formação instrumental, nunca fizeram música de câmara, nunca tocaram num quarteto ou num trio. Outro problema é a falta de audição; as pessoas realmente não sabem ouvir. Além disso, há o problema da falta de concentração. Ontem, por exemplo, durante a audição dos exemplos musicais, no meu primeiro encontro com os jovens compositores, observei que as pessoas não conseguem ficar ouvindo dois minutos de música de maneira concentrada. Esse é um dos sérios problemas de nossa época – a dispersão. Então, nós temos, através das tecnologias e de bibliotecas que podemos ter ou acessar de casa, o conhecimento à nossa disposição – como disse o professor Harry –, contudo, não sabemos como aprofundar uma reflexão e como selecionar o que vai ser aprofundado. Aí surge um problema de *métier*, enfrentado pelo compositor de hoje: o que fazer em meio a tantas possibilidades?

Durante a maior parte do século XX, o aluno de composição procurava o professor conforme os seus interesses estéticos. Nos Estados Unidos, por exemplo, os compositores que estavam de alguma forma voltados para a tradição iam para a Europa estudar com Nadia Boulanger, e, os compositores que estavam voltados para o desenvolvimento das técnicas de Schoenberg – da técnica dodecafônica –, estudavam com Milton Babbitt, na University of Princeton. Hindemith, que nessa época lecionava na Yale University, ensinava conforme a sua doutrina estética e sua própria técnica de composição. Já compositores que estavam voltados para um certo tipo de experimentalismo, se aproximavam, de alguma forma, do grupo de Henry Cowell e John Cage. Aqui no Brasil, os compositores interessados na linha nacionalista se aproximavam de Guarnieri, e os interessados na linha universalista, experimental, se aproximavam de Koellreuter – mesmo que Koellreuter afirmasse que ensinava a partir daquilo que aprendia com o aluno, se aproximavam dele somente os interessados na música com tendência universal. Assim, como tantos outros professores dessa época, pode-se dizer que Guarnieri formava pequenos "Guarnieris". Diante de tudo isso, nós, professores universitários do século XXI, temos a responsabilidade e o dilema de detectar sinais de originalidade num jovem compositor e orientá-lo a partir de "sementes expressivas" e idéias que, possivelmente, estejam distantes de nossos interesses estéticos. Esse é o grande dilema com o qual eu vivo, tanto com os meus alunos de graduação quanto com os mestrandos e doutorandos.

Voltando ao início, reitero a importância do conhecimento amplo da história, da linguagem, das formas, dos afetos que caracterizam cada período. Mais do que isso, é possível – como alguns fazem –, buscar uma estética original em expressões musicais de culturas que estão distantes das salas de con-

certos. Por exemplo, o nosso colega Roberto Victório está pesquisando a música dos índios, o que certamente está influenciando sua produção como compositor. Assim, temos todas as culturas musicais deste planeta à nossa disposição, bastando um clique para que se possa baixar sons, gravações e imagens de músicas que não são ocidentais.

Trazendo novamente o problema: como decidir o que fazer com tudo isso? Eu tenho orientado os meus alunos dizendo: “se vocês decidirem o que não querem fazer, já terão um bom começo.” Costumo aconselha-los a refletir e decidir sobre o que não gostariam de fazer – sobre o que evitarão –, afinal, aquilo que um compositor almeja não tem limites, e, somente descobrimos realmente o que faremos durante o processo de composição. Acredito que um trabalho de pré-composição é uma reflexão estética – e a reflexão estética está associada à tomada de decisões –, e isso envolve intenção expressiva, estilo, além das escolhas de vocabulário e meios sonoros – acústicos e eletrônicos.

## **2 – Até que ponto é possível o ensino da composição musical dentro de programas disciplinares universitários?**

**Harry Crowl** — Respondendo à pergunta, acredito que é totalmente possível o ensino da composição dentro de programas disciplinares universitários. Eu apenas acho que a composição musical não acontece exclusivamente dentro da universidade. A universidade oferece, especialmente no Brasil, uma série de facilidades que não existiriam fora dela, disponibilizando instrumentos necessários (laboratórios e biblioteca) e, principalmente, funcionando como um meio efetivo de troca de idéias, de debates e de convivência entre pessoas interessadas. No Brasil, a composição musical que nós praticamos não existiria se não fosse a universidade. Isso é um fato.

Voltando um pouco no tempo e fazendo uma reflexão histórica, é interessante notar que, até o final da década de 50, não existia o ensino de composição na universidade, aliás, o ensino de música como curso superior era ainda algo incipiente e pequeno, além de existirem poucos conservatórios reconhecidos. Esse quadro começou a ser alterado no início da década de 60, a partir de uma série de mudanças que aconteceram no regimento do ensino superior. Num primeiro momento, muitos cursos de composição foram criados simplesmente para que alguns compositores já estabelecidos tivessem emprego. Aliás, é importante que se diga que compositores como Villa-Lobos, Mignoni, Santoro, Guerra-Peixe e Guarneri não aprenderam a compor dentro da universidade, mas sim através de uma relação de mestre e discípulo, e também tocando em orquestras, em bailes, cinemas, entre

outros, e, através disso, foram, cada qual, achando seu próprio caminho. Foi, então, a partir da década de 60 que se criaram os departamentos de música com os cursos de composição. Alguns foram bem sucedidos, outros não, e somente com o passar dos anos é que ficou muito claro a necessidade desses cursos serem bem estruturados e realmente prepararem as pessoas para a criação musical; e isso se torna cada vez mais claro atualmente, bastando notar que já existem, em algumas universidades, cursos até de doutorado em composição.

Uma coisa que me preocupa é o que um compositor que se forma na universidade irá fazer depois de se formar. Estamos numa época, como falou o professor Cunha, de uma grande pluralidade que se manifesta em todas as áreas. Tudo está aí acontecendo, sendo feito e transformado. E a única possibilidade que eu vejo para o compositor é ele criar a necessidade da sua existência, do seu fazer, em volta dele. Concordo que isso seja uma coisa um pouco vaga e que não existe uma maneira do compositor se inserir no mercado de trabalho. Contudo, eles se inserem, vão acontecendo, vão buscando oportunidades e, enfim, entrando em outras universidades para perpetuar e desenvolver suas idéias. Concluindo, eu acho a composição musical, especialmente no Brasil, embora nos outros lugares do mundo isso também aconteça, enfim, a composição musical não teria sobrevivido sem a universidade.

36

**Antônio Carlos Borges Cunha** — Eu concordo plenamente com o professor Harry Crowl, e eu diria que a universidade, a academia, que às vezes é tido como antiartística, é o grande centro de experimentação estética e técnica da atualidade. É na universidade que nós temos as oportunidades; que nós temos os estúdios de *computer music*; que nós temos a tecnologia; e é também na universidade que há uma conscientização da responsabilidade do professor. No Brasil, a técnica de composição melhorou muito nos últimos anos; certamente, é o resultado do trabalho dos professores e do ambiente universitário.

Voltando aos meus comentários anteriores, eu fiquei muito satisfeito de ver, no concerto de ontem, o compositor Márcio [Steuernagel] tocando a sua própria peça. Embora pareça que aqui em Curitiba essa prática exista, ela é, atualmente, muito rara. Essa prática musical sempre foi a norma nos séculos anteriores. Bach, por exemplo, não era conhecido como compositor, mas sim, como organista e mestre de capela; somente depois ele começou a fazer alguns contratos para compor cantatas. Então, o princípio de tudo é ser músico, e, para ser músico deve-se saber cantar e tocar, participar e fazer música de câmara. Por isso, eu fiquei satisfeito com o que ouvi. Percebi a consistência e o conteúdo expressivo que o compositor e intérprete Márcio apresentou, integrando a organização formal com sincero envolvimento

afetivo. Isso significa a retórica do momento da performance; a retórica e o ritual; a vivência artística no mais profundo sentido.

Então, eu acho possível o ensino da composição dentro das universidades, mas, para que ele seja produtivo, é necessário que os alunos se preparem antes de estudar composição, para que não cheguem analfabetos à universidade. Considerando que música é uma linguagem que precisa ser vivenciada, ela precisa, então, ser praticada. Essa é a vivência que estou reiterando. O maior problema na formação dos compositores está no período pré-universitário – e isso vale tanto para compositores quanto para regentes. Os preguiçosos, que não se submetem a disciplina de estudo exigida para tocar bem um instrumento, fazem vestibular para regência ou composição. Isso é um absurdo. Por não terem formação musical, eles desejam ser compositores e regentes. Deveria ser o contrário. Para cursar composição e regência, o aluno deveria ser um bom instrumentista, um bom músico. Assim, nós, professores universitários, temos a obrigação de exigir uma prova específica que permita ao candidato revelar seu conhecimento e experiência musical, a fim de não permitir a entrada, no curso de composição, de alunos despreparados, pois, do contrário, não há condições de formar compositores.

**Roseane Yampolschi** — Em parte eu concordo, em parte eu discordo dos meus colegas. Eu acho que até certo ponto é possível, sim, o ensino da composição dentro da universidade. Como já foi mencionado pelo professor Cunha e pelo professor Harry, existe uma enormidade de recursos, fóruns, eventos e congressos dentro da universidade. A passagem de conhecimentos, a proximidade entre professores e alunos, talvez nunca tenha se dado de maneira tão rica. Estive conversando outro dia com o professor Roberto Victório sobre isso. De fato, tudo isso ajuda enormemente na passagem de conhecimento, além de motivar os alunos a comporem, a buscarem outros recursos; mas eu acredito que, apesar de tudo isso, a universidade ainda se limita à passagem de um determinado conhecimento que é basicamente científico, ou, de outro modo, um conhecimento técnico. Nesse conhecimento técnico existe, é claro, o afeto, o estudo da estética. Mas, para citar um exemplo, quando pensamos numa obra de Varèse, sabemos que esse compositor trabalha com blocos sonoros; digamos que eu, ao escutar uma dessas obras, diga: “Aqui estou ouvindo blocos sonoros”. De certa forma, isso é uma avaliação estética, mas é uma avaliação estética pontual. E o fato dessa avaliação ser pontual é muito importante, porque denota a forma analítica com que pensamos; e as universidades privilegiam essas formas analíticas de pensamento. Contudo, eu acredito que, na vida do compositor, e principalmente hoje em dia, existem outras formas de pensamento. O compositor compõe também por indução, por analogias; talvez o método mais utilizado

atualmente seja a composição por meio de analogias. Então, eu ainda vejo um problema na questão da repetição de conteúdos. Mesmo que os conteúdos sejam ampliados – como o professor Cunha mencionou –, e mesmo que cada vez mais tenhamos mais informações, os conteúdos são apenas repetidos. Vejo que, muitas vezes, esses conhecimentos, ou parte desses conhecimentos, são cristalizados, se tornando envelhecidos, e isso porque – e eu vou explicar o que quero dizer com isso – são pouco ventilados. Poderia então se dizer: “Mas como isso é possível? Afinal de contas, os alunos apresentam recursos, vão às bibliotecas etc, etc...” – como foi mencionado aqui. A questão é que, o ensino da composição, assim como o ensino da arte em geral, deve ter um contato muito estreito com a vida e com as outras áreas do saber. Se isso não acontece, nós acabamos ficando um pouco naquela torre de Babel, ou na biblioteca de Babel do escritor Borges, aonde você pretende ir e talvez não chegue a lugar nenhum; ou então, como disse o professor Maurício Dottori na mesa redonda passada, ficamos encerrados na universidade como monges beneditinos – essa expressão me tocou bastante.

Uma outra coisa que acontece, em função dessa questão do conhecimento, é que, em geral, o aluno tem muita dificuldade em criar situações novas. Então, fazendo alusão ao problema colocado pelo professor Cunha: como fazer com que o aluno desperte? Como podemos jogar a nossa semente para que o aluno possa criar novas idéias? Isso se torna um problema, pois estamos envolvidos com formas de pensamento que são um tanto repetitivos. Concordo com o professor Cunha, quando ele diz que o aluno vem um tanto despreparado para a universidade; ele também não tem muito preparo até para enfrentar novas experiências, ele reclama delas – e muitas vezes as experiências que eles têm são experiências autoritárias, rígidas, o que torna a questão muito complexa de se lidar. Por outro lado, o professor está também sobrecarregado, com pouco tempo. Enfim, há uma série de problemas.

E, para encerrar essa pergunta, eu gostaria de dar uma pequena sugestão – que eu acho que serviria, talvez, para jogar a semente –, que é a de pensar a música em sua lógica interna. Aí entramos na questão estética, que é muito importante. Afinal, a questão não é somente pontuar, mas sim compreender a música dentro de uma lógica, dentro de um movimento interno. Dentro desse movimento da música, por exemplo, nós teríamos dialéticas de contraste, repetição, movimento, repouso etc. E uma vez que se possa perceber a movimentação interna da música, não seria complicado para nós, por exemplo – e o professor poderia estimular isso –, procurar compreender como esse movimento interno se relaciona com outros movimentos internos de outras áreas afins. Não sei se é do conhecimento de vocês a aproximação entre música e ciência que Umberto Eco propôs em seu livro *A Obra Aberta*.

Além dele, o poeta Affonso Romano de Sant'Anna fez várias analogias entre música, teatro, poesia etc. E aí aparece o papel mimético da música, que não se refere de modo algum à questão da representação romântica, ao ato de representar alguma coisa que está fora dela, mas sim, novamente, à analogia que se pode estabelecer entre a lógica interna da música e outros sistemas de pensamento. Então, talvez, o fato de se estimular esse contato da música com outras formas de pensamento, poderia ajudar o aluno a pensar, a ter uma maior reflexão crítica e a se posicionar melhor frente às coisas, facilitando a criação de novas idéias.

### **3 – Em que medida o problema da reclusão da música erudita contemporânea nos meios universitários se relaciona com a maneira como o meio científico universitário produz e transfere o conhecimento?**

**Antônio Carlos Borges Cunha** — Nós já falamos aqui da importância da universidade para os compositores e para a produção artística. Concordo plenamente – e acredito que todos concordem – com o professor Harry quando este enfatiza que se não fossem as universidades, não teríamos os compositores que aí estão. Por outro lado, existe uma outra questão séria diretamente relacionada com essa reclusão, que é a postura dos intérpretes. Percebo que, com raríssimas exceções, todo o setor de *performers* – de intérpretes, que são da área da formação instrumental –, não tem a mentalidade universitária, mas sim, a mentalidade de conservatório, que é uma mentalidade que procura conservar a tradição. Raramente são tocadas obras do século XX – a sonata de Debussy para violino já é considerada contemporânea para um recital de violino. Esse é um problema sério, que necessita de estratégias para ser solucionado, como as que o professor Harry mencionou: temos que criar o nosso espaço, cativar intérpretes, ir ao encontro deles para que comecem a se interessar por nossa música. Acho que essa é a melhor maneira de conquistar algum espaço. Este é um dos problemas mais sérios que enfrentamos nos departamentos de música da atualidade. Inclusive esse Encontro do qual estamos fazendo parte é, de certa forma, uma tentativa de solucionar esse problema. Deveria ser algo natural nós termos intérpretes para fazer um quarteto de cordas, um sexteto, um octeto; no entanto, isso não acontece na maioria dos departamentos de música. No Instituto de Artes da UFRGS, por exemplo, temos curso de flauta, clarinete, saxofone, piano, violão, violino e viola. Não temos professor de violoncelo há vinte anos. Acreditam nisso? Então, que músicos eu tenho para tocar as peças dos meus alunos? Que orquestra eu tenho? Essa é, realmente, uma reclusão do meio acadêmico.

Antes de falar da questão científica eu gostaria de falar sobre outro problema – que enfrentamos quando saímos da universidade, onde o nosso espaço, que deveria ser aquele das orquestras sinfônicas, não existe. As orquestras sinfônicas – eu acredito que sem nenhuma exceção –, têm como diretor artístico um maestro, o regente, que parou em 1900. Esse maestro tem um poder muito grande, decidindo se vai ou não vai programar uma obra, independente da originalidade e conteúdo expressivo da música. Em vista disso, nós não temos espaço; não existimos institucionalmente. Existe um descompasso enorme entre a música que se produz hoje, a composição, e o envolvimento dos intérpretes com essa música. Naturalmente, se chegarmos em Amsterdã, por exemplo, não encontraremos esse problema. Se um intérprete quiser um espaço para apresentar, nessa cidade, um concerto de violino de Mozart, ele não terá esse espaço. Onde eu fiz meu doutorado, em San Diego, os intérpretes costumam encomendar peças para seus recitais, ou apresentam obras de autoria própria, incluindo improvisações como aconteceu ontem no concerto do ENCUN. Ninguém faz um recital sem ter uma peça inédita ali estreada. Não estrear alguma obra é uma exceção. Contudo, a falta de integração entre intérpretes e compositores não acontece somente em nosso país.

40

A outra questão – sobre a maneira como o meio científico universitário transfere e produz o conhecimento –, é, a meu ver, muito séria, principalmente no que se refere à pós-graduação. Nesse sentido, há um problema com relação ao reconhecimento, junto aos órgãos das instituições de pesquisa, do trabalho dos compositores como pesquisa. Afinal, composição é pesquisa, e nós formatamos nossa pesquisa editando uma partitura. Junto com isso, podemos fazer, também, um memorial sobre essa partitura. Em Porto Alegre nós já avançamos muito nesse sentido. Em nossos cursos de mestrado e doutorado na área de composição, o foco principal – a substância principal dos trabalhos finais – é a composição, ou seja, o mestrando entra no curso, compõe e apresenta a nova produção em forma de recital – de concerto – e isso é documentado em gravações em formato de CD e DVD. Depois, ele passa de seis a oito meses escrevendo um memorial sobre sua música e, ao fim, a banca responsável pela avaliação avalia o trabalho de composição e a argumentação estética e técnica.

**Harry Crowl** – Realmente essa pergunta é um pouco complicada, mas eu quero dizer o seguinte. Em primeiro lugar, a música na universidade – apesar de, por exemplo, no Brasil, as universidades possibilitarem a criação, tendo cursos de composição – ainda enfrenta problemas muito complicados no que se refere à composição. E tais problemas já começam na integração entre os cursos de composição e os demais cursos de música. Um exemplo disso é a



falta de uma integração – que seria fundamental –, entre os alunos de composição e os alunos dos cursos superiores de instrumento para que fosse feita uma ação para difundir a criação dos compositores, tanto alunos quanto professores.

Um outro problema que existe, e que extrapola a questão da universidade, é fato dos compositores não se verem como uma classe, uma categoria profissional. Eu acho que os jovens têm que em algum momento pegar essa bandeira se quiserem chegar a algum lugar melhor. Tudo o que existe e que nós por vezes comentamos, em lugares como a Europa, tudo foi conquistado a duras penas. Nada foi obtido através da boa vontade de alguém que em algum dia quis dar dinheiro aos compositores. Não é assim que acontece. Esse problema que existe junto à CAPES e ao CNPq, de não quererem equiparar a produção artística – e isso não acontece só com a composição musical, mas também com as artes plásticas, a literatura, entre outros –, vai direto de encontro a uma situação em que se quer colocar a produção artística, de um modo geral, como uma coisa não científica, como uma coisa abstrata e de importância menor. E isso só vai mudar na medida em que a gente realmente lutar por isso. Claro que existem idas e vindas com relação à esse problema, mas é fundamental que batamos o pé para fixar essas coisas para que essa situação mude. Eu gosto muito de ilustrar a questão do espaço do compositor fora da universidade junto às orquestras com um exemplo que aconteceu na Holanda em 1970, num evento de final de ano, com a orquestra do Concertgebouw, em Amsterdã, onde ia ser feito, pela milionésima vez, o balé *O Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky. Nessa ocasião, um grupo de compositores, como os que estão aqui hoje, reuniu-se num total de cerca de duzentas pessoas, e compraram apitos, balões, e uma série de coisas que faziam ruído, pagaram o ingresso e foram para o teatro assistir o concerto. Toda vez que a orquestra começava a tocar, esse grupo fazia um barulho enorme na platéia, e toda vez que isso acontecia a orquestra parava. Isso aconteceu sucessivamente por umas quatro vezes, até que houve uma confusão. O resto da platéia se revoltou, quis linchar esses compositores e os simpatizantes. Até a polícia interveio. Enfim, foi a maior confusão. Só que, felizmente, alguém teve o bom senso de pensar o porque daquelas pessoas estarem perturbando o concerto. Aí, depois de tudo estar combinando, um compositor do grupo leu um manifesto que foi a público e que teve maiores conseqüências. Ele disse: “Somos compositores, é a nossa profissão. Estas orquestras são mantidas com dinheiro público, com dinheiro dos impostos que nós também pagamos, e então também exigimos o nosso espaço junto a essas orquestras.” A partir daí é que realmente começaram a surgir maiores facilidades políticas, públicas, com relação à composição erudita. Aqui no Brasil, existe um problema complicado, que vem de longa data, que é a

existência de vícios sérios, os quais, muitas vezes, não atraem interesse de ninguém no sentido de mudar a situação. Um deles é o fato de um compositor ou outro, por alguma relação política, conseguir alguma vantagem para si e se fechar em volta de si próprio, não tendo interesse em repartir nada com ninguém, nem mesmo depois que ele morrer. Outra coisa que acontece e que não se pode esquecer é que em muitos momentos houve uma acomodação muito grande dentro do serviço público. E muito fácil se encostar dentro de uma universidade, tendo estabilidade, fazendo as coisas quando apenas tiver vontade, e não ir à luta, não procurar mais coisas, não abrir mais espaços. E, também, há sempre essa atitude de superioridade que diz: “eu sou muito bom, eu ocupo o meu espaço aqui, eu não vou sujar as mãos brigando por questões políticas, me envolvendo com tais ou tais problemas”. Aí chegamos numa situação como a atual, onde temos pessoas como o Gilberto Gil no Ministério da Cultura, e onde todo mundo reclama, tudo mundo acha ruim. E o que se faz para mudar isso? Ninguém faz nada. Ninguém se junta, ninguém faz uma pressão. A Bienal de Música Contemporânea quase não aconteceu. Se não houvesse um interesse, uma pressão, por parte dos funcionários da Funarte do Rio de Janeiro, que queriam realmente ver a Bienal acontecendo, não teria acontecido nada. Então, os problemas, do ponto de vista prático, no que se refere ao funcionamento de tudo isso, ainda precisam de muita caminhada para serem solucionados. Enfim, resumindo e voltando ao problema anterior, como eu disse na reunião da ANPPOM que aconteceu no Rio de Janeiro, a questão que acontece na universidade, a da produção artística versus produção científica, exige que brigemos por ela. As universidades têm que entender que publicar uma partitura é tão importante quanto publicar um livro; fazer um CD é tão importante quanto publicar uma tese de doutorado. É isso o que eu tinha para dizer.

**Roseane Yampolschi** — Vou ser muito breve, pois acho que os meus colegas já detalharam muito bem vários dos problemas que nós compositores vivemos atualmente. Entre eles, por exemplo, está o problema da relação entre o compositor e o intérprete, relação esta que, por incrível que pareça, praticamente não existe. Ao menos aqui no Brasil, muitas dificuldades financeiras e políticas se interpõem nessa relação. Há também a questão da postura entre colegas de composição, que foi muito bem mencionada pelo professor Harry. Os compositores deveriam perceber que eles têm que atuar como uma classe, eles têm que se unir – estamos de fato, cada um de nós, fechados em uma torre de Babel. Também concordo com o professor Harry quando ele falou que é muito fácil estarmos aqui nas universidades conversando sobre isso, enquanto a situação *status quo* permanece. Tais problemas são realmente muito complicados, e achei essa pergunta, também, muito difícil de responder.

Além de tudo o que foi falado, eu gostaria de acrescentar o seguinte. Acho que a universidade perdeu, em grande parte, a sua função de inserção na sociedade, por vários motivos. Ela foi boicotada; a indústria, de certa forma, comanda tudo, e as universidades, principalmente aquelas que têm condições financeiras, de certa forma colaboram com as ideologias científicas. Mediante isso, elas enchem as salas com computadores, laboratórios superequipados etc., mas, como nós já sabemos, isso não significa muita coisa. Afinal, o que estamos sentindo aqui é um grande vazio, um vazio da presença do compositor no seu meio musical. Então nos perguntamos: Como se colocar? Como gerar novas experiências? Como fazer com que a música passe a ter de fato uma expressão na sociedade em que vivemos? Talvez vocês não concordem com essa idéia: a música erudita, hoje em dia, parece um quadro que colocamos na parede simplesmente para enfeitar. É como se a sociedade olhasse a música de longe: “Isso aqui serve para se divertir de vez em quando, quando eu tiver vontade, eu vou lá e olho”, e não dá muita atenção. A sociedade em que vivemos é uma sociedade plena de valores estéticos, é uma sociedade onde o que importa é aquilo que dá prazer, aquilo que faz bem aos nossos sentidos, a todos eles; mas é uma sociedade que não se preocupa muito com valores éticos – que, de certa forma, já foram colocados aqui pelos meus colegas. Por que não considerar os nossos trabalhos de composição como projetos científicos, capazes também de representar ou de dizer algo que tem a ver com a realidade do mundo? Negar esse direito significa dizer que aquilo que fazemos não tem nada a ver com a realidade do mundo, quando deveria ser o contrário. A música é também uma forma de expressar a realidade do mundo, e isso nós ainda não conseguimos provar nem para a CAPES, nem para o CNPq.

Enfim, o que eu queria dizer era isso. Antes de terminar, gostaria de fazer uma referência àquela idéia de [Theodor W.] Adorno. Ele considerava que, na sua época, a obra de arte, de certa forma, ainda tinha uma resistência à sociedade de consumo. Adorno percebia que, apesar de não haver inserção da música na sociedade, a música, de alguma forma, tinha uma força capaz de se opor a ela. E eu acho que, infelizmente, a música não tem mais essa força, ela não tem mais a capacidade de se opor, podendo estar em qualquer lugar, por exemplo, “pendurada na parede”. Enfim, eu gostaria que todos pensassem nessa questão.

### Questões do Público

**Henrique Iwao** (Discente – UNICAMP) — Não farei uma pergunta propriamente, mas quero fazer um comentário sobre o que foi dito. Falou-se muito sobre o aluno não estar preparado para entrar na universidade, e, eu gostaria

de dizer que em muitos casos, a universidade não está preparada para receber os alunos. Há um exemplo simples disso: eu não só curso Composição na UNICAMP como curso matérias de Estatística, só que todas elas são extracurriculares. Não existe nenhuma facilidade para que eu me forme interdisciplinarmente em Estatística e Música. Isso não é encorajado. Outra coisa, é que da mesma forma que existem alunos que não estão preparados segundo os parâmetros  $x$ , existem professores que não estão preparados segundo os parâmetros  $y$ . Temos esse contraponto. E, se falta reflexão crítica nos alunos, não é só nos alunos que falta reflexão crítica.

**Antônio Carlos Borges Cunha** — Henrique, eu concordo plenamente contigo. Acho que a universidade como um todo precisa se atualizar e permitir essa diversidade de interesse dos alunos. No teu caso há uma questão burocrática que não te permite fazer Música e Estatística. Esse é um problema burocrático.

Com relação à responsabilidade dos professores, acho que isso foi citado quando eu falei do problema do aluno estar preparado para poder desfrutar de um curso de graduação e ter uma formação sólida. Também falei da responsabilidade do professor: é fundamental respeitar as peculiaridades de cada aluno. Eu acredito que, atualmente, as aulas de composição são mais proveitosas em conjunto, em grupo, em forma de seminário, permitindo aos alunos ouvirem e comentarem os trabalhos dos colegas. É dessa forma que, juntamente com meu colega Celso Loureiro Chaves, estamos aprimorando o curso de composição no Departamento de Música da UFRGS.

**Harry Crowl** — Eu só acrescentaria que o fato de existirem, num mesmo departamento, compositores com idéias completamente diferentes, com pensamentos estéticos diversos, é muito mais interessante e rico do que seria se apenas existissem uma série de compositores alinhados e filiados a uma única estética. Eu gostaria falar sobre algo que considero interessante, sobre uma experiência que foi feita por alguns alunos de composição aqui de Curitiba, da [Escola de Música e] Belas Artes – alguns também estão nos cursos da UFPR, e que me pareceu uma iniciativa tomada devido a uma necessidade prática, mas que acabou tomando proporções maiores diante da nossa realidade. Eu falo da experiência do Ensemble EntreCompositores, que é um grupo de alunos de composição, compositores recém-formados, que, no início, se juntaram para tocar as próprias peças. Cada um tocava um instrumento num nível, e, enfim, começaram a se organizar, a ir atrás do seu próprio concerto, do seu próprio público, e chegaram a fazer uma série de eventos na cidade, atraindo um público imenso, e a chamar bastante atenção. Eu acho que esse tipo de coisa é algo fundamental. Eu vejo a composição como uma coisa muito prática. Eu mesmo sofri muito com essa coisa de pôr

música na gaveta, com o fato de escrever música e não ter quem a toque. Então, eu acho que escrever música e vê-la ser apresentada é uma coisa fundamental para o desenvolvimento, para a criação, etc.

**Roseane Yampolschi** — Rapidamente, eu gostaria de responder também a questão levantada. Eu concordo com o professor Cunha, acho que o que ele colocou é algo bastante importante. As universidades não estimulam o aluno a visitar outras áreas – aquela idéia de que a gente pode pular a cerca. Espero que isso aconteça um dia. E as universidades não permitem que isso aconteça por uma série de problemas que estão ligados à questão do conhecimento, à questão política. O que acontece é que há um espaço político em cada nicho, em cada canto, e isso vai gerando problemas de isolamento, falta de contato.

Quanto à questão da crítica, de que tanto os alunos quanto os professores têm dificuldades em aceitar, penso que isso realmente acontece. Sobre isso, eu posso dizer o seguinte. Acho que muitas vezes os alunos vêm despreparados, de um ensino secundário muito autoritário, faltando a eles o exercício da leitura. E no que se refere aos professores, há um enorme acúmulo de informações, as quais muitas vezes não se tem acesso. Por ano se publicam milhares de livros em todo o mundo. Muita coisa se faz, e é impossível dar conta de tanta informação. Há também a questão da falta de tempo do professor, que atualmente é obrigado a se subdividir em várias atividades: administrativa, de pesquisa, de extensão, de composição e as atividades que são próprias do professor. E eu acredito que esse problema tem a ver com um boicote que as universidades federais estão sofrendo. Este boicote parte, de certa forma, do governo, que, cada vez mais, exige maior quantidade de trabalhos. E nós professores ficamos, então, nos perguntando: para que lado nós vamos?

**Potiguara Menezes** (Discente – USP) — Vou tentar condensar a questão porque uma parte dela foi respondida durante os comentários anteriores. Em tudo o que vocês apresentaram até agora, pude perceber, por exemplo, o papel da universidade em manter ou ajudar a manter a composição dentro do *métier*, ajudar o *métier* a se perpetuar. No entanto, desde o começo do século XX, a demanda do mercado por música erudita vem diminuindo, assim como o espaço da música erudita contemporânea de concerto. Houve um distanciamento cada vez maior em relação ao público e agora constatamos que esse distanciamento acontece até em relação aos instrumentistas. Estou dizendo de uma maneira bem supérflua o que vocês disseram de uma maneira muito mais aprofundada. Partindo desse contexto, a questão que eu gostaria de tocar é: até que ponto nós deveríamos fazer determinadas concessões; até que ponto essas concessões seriam interessantes para cultivar,

por exemplo, os instrumentistas, e fazer com que eles criem uma nova prática? Eu acho que falta um elemento sedutor não só para o grande público que vai às salas de concerto, mas também para nós mesmos como público. Eu percebo o fato da dispersão quando nós, por exemplo, ouvimos uma outra música de um outro compositor. Às vezes, o simples fato de os dez primeiros segundos da obra não estarem dentro de uma estética que queremos ouvir, faz com que não ouçamos o resto da peça. E vejo isso acontecendo até entre nossos mestres, que praticam brigas homéricas em defesa dos estilos e das estéticas adotadas por cada um. Então, resumindo, eu gostaria de saber se vocês vêem algum problema no formato de concerto – o formato que é mantido e que vem desde o século XIX –, levando em consideração que a música atual não tem mais o “apelo” que aquela música tinha. Enfim, gostaria de saber até que ponto devem ser feitas concessões e que tipo de concessões podemos fazer para tentar estimular uma prática musical hoje.

**Harry Crowl** – Acho essa questão muito pertinente. No entanto, ela envolve uma coisa muito maior. Nós vivemos numa sociedade que está bombardeada por vários tipos de informação de todo o lado. Ao mesmo tempo, a educação, no nosso país, não é prioridade. Logo, há uma carência muito grande no acesso a muitas coisas. Mesmo os concertos em formato tradicional não acontecem se não houver uma continuidade, uma programação, uma divulgação e até mesmo uma “glamourização”. Agora, mudar o formato também não vai mudar a situação. Eu vejo que há uma elite financeira pequena que ainda patrocina alguns eventos de música de concerto, que não tem o menor interesse em uma maior abertura – porque quando se abrem concertos a R\$1,00 ou com entrada franca e se faz uma divulgação razoável, as pessoas vão. Inclusive a falta de informação do público em geral – falando dos leigos de todo mundo que estão por aí –, sobre música de concerto, é total. Muita gente não saberia diferenciar uma obra de Beethoven ou uma obra sua. Corremos o risco – como eu já vi acontecer em muitos concertos – de se apresentar música contemporânea e uma peça do século XVIII, para leigos, e os músicos terem a certeza absoluta que a peça contemporânea vai assustar o público; mas acontece exatamente o contrário. Aqui mesmo, em Curitiba, em São Paulo e no Rio, eu vi em várias ocasiões isso acontecer. São feitos encontros de música antiga – muito legais até – em que vão pouquíssimas pessoas. E quando são feitos eventos com música contemporânea, surgem pessoas do nada. O que é necessário, na verdade, é uma política de continuidade que permita que as pessoas saibam que elas podem ir, por exemplo, toda quinta-feira, em determinado lugar, e um concerto vai acontecer, não importa se é um concerto ao ar livre, se vai ter alto-falantes voadores ou uma orquestra sinfônica. O que importa é que sempre vai acontecer alguma coisa, para se criar hábito, e enfim, as pessoas falarem umas para as

outras e irem chegando. O nosso maior problema, a meu ver, é a falta de uma política cultural, a falta de educação, mas ninguém parece muito interessado em fazer nada para mudar isso.

**Roseane Yampolschi** — Acho que tudo isso passa pelo problema da educação, a começar pelas universidades. Essa questão parece ter a ver com o que foi falado no início, quer dizer, a postura do músico, o tipo de conhecimento que é passado, em suma, a questão do *métier*. Mas ela envolve também todo um pensar, uma forma de agir, uma forma de sentir. Há também a necessidade do contato com novas áreas, a necessidade de “ventilação”, uma abertura para outros tipos de linguagem, outros tipos de comportamento. E não se pode esquecer a questão da política cultural, que foi colocada pelo professor Harry, e que eu concordo plenamente. De fato, não só as universidades, mas também o governo e outros órgãos institucionais poderiam proporcionar e criar políticas culturais, mas isso praticamente não existe. E eu gostaria de deixar bem claro que quando eu falo em políticas culturais, eu não estou me referindo apenas a eventos, porque os eventos não servem para mudar praticamente nada. As políticas culturais devem servir para reeducar a audição e mudar o comportamento. Então, basicamente, existe um problema de política cultural, um problema de educação – ou reeducação – de modo geral, em todos os níveis.

**Antônio Carlos Borges Cunha** — Eu concordo plenamente com meus dois colegas. Se tivermos uma programação contínua poderemos formar – ou cativar – um público. Com relação a isso, eu tenho um exemplo do meu próprio trabalho como diretor artístico da Orquestra de Câmara Teatro São Pedro de Porto Alegre. Nesse ano – que é o segundo da minha atuação frente à orquestra –, tenho feito alguns concertos de música contemporânea nos quais seleciono um ou dois compositores de renome internacional e faço a estréia de uma peça escrita sob encomenda para esse concerto. Posso dizer a vocês que, em todos os concertos dessa natureza, tivemos superlotação, a ponto de termos que colocar cadeiras extras – não deixando de considerar que sempre fizemos uma boa divulgação, porque sem ela nada acontece. A divulgação tem sido feita também dentro da universidade, com o apoio dos meus colegas. Assim, para as estréias de obras encomendadas, tenho trabalhado intensamente na divulgação, diretamente com os alunos. Felizmente, temos conseguido bons resultados. Essa é a política que nós, compositores, devemos desenvolver; o espírito de colaboração e apoio.

Concluindo, eu acho que a questão de mudança de formato – a questão de buscar outras alternativas – é extremamente válida. Eu tenho a chance, por estar na posição de diretor artístico, de propor uma programação e buscar apoio para concretizar as idéias. Esse não é um trabalho que se faz sozinho;

é um trabalho coletivo. Eu preciso ter o apoio, por exemplo, da Dona Eva Sopher, diretora do Theatro São Pedro. Enfim, precisamos fazer uma política cultural, e esse trabalho deve ser feito juntamente com a comunidade.

**Márcio Steuernagel** (Discente – UFPR, EMBAP) — Quando o Penderecki esteve aqui no Brasil – no ano passado –, eu li uma entrevista na *Folha de São Paulo* – se não me engano –, na qual ele dizia que hoje, faltam compositores que dominam o seu *métier* – e eu penso que ele falava isso não só no sentido da profissão, mas também no sentido de dominar as técnicas, de ter uma boa orquestração, uma forma equilibrada –, e deu a entender que sobravam compositores que tinham idéias, coisas criativas, coisas novas, mas faltava o *métier*. Contraponto a isso, eu lembro de uma aula que tive com o professor Harry na [Escola de Música e] Belas Artes, há uns dois anos, em que ele estava elogiando justamente o domínio de *métier* de uma música de cinema. Se não me engano, a música em questão era a trilha de *Guerra nas Estrelas 2*, do John Williams, que é uma música romântica ou neo-romântica. Então, a primeira questão que faço é: será que algumas décadas e alguns momentos de experimentalismo que tivemos não acabaram deslocando a importância do *métier* no trabalho do compositor, e, se possivelmente esse *métier* não foi realçado em algum outro lugar como uma função, como por exemplo, na música de cinema, em que o domínio do *métier* é necessário para se produzir de maneira rápida garantindo uma qualidade mínima e o funcionamento da música. E a segunda questão é se existe uma característica nacional nessa questão, ou seja, se o Brasil apresenta, por sua falta de tradição, uma deficiência de *métier* e tenta compensar isso com o seu jeitinho brasileiro de boas idéias, ou de coisas diferentes, ou de ingredientes regionais.

**Roseane Yampolschi** — Novamente voltando à questão dos nossos problemas em relação ao ensino, eu não acho que o Brasil tenha uma falta de *métier*. Isso é uma idéia generalizada que eu não concordo. Ao contrário, penso que o que está havendo é uma separação muito grande do compositor e do intérprete. Isso é um problema, porque a vivência concreta com a música, em relação à audição – enquanto a peça é feita – é, de fato, muito importante, e isso está deixando de existir. Outra questão com a qual eu tenho me debatido como professora de composição é exatamente essa que foi colocada pelo professor Cunha. Como plantar uma semente? Como deixar que ela floresça? Como ensinar um aluno de composição a articular suas idéias, a dar forma as suas idéias? Afinal, ter idéias todo mundo tem, o problema maior é como reunir essas idéias. Então, acho que a questão passa, novamente, por um modo de pensamento cientificista. Vou explicar melhor o que entendo por isso. Acho que o compositor, devido a esse modo de transmissão de conhe-



cimento que em geral é realizado nas universidades, se coloca numa posição um tanto afastada do objeto que ele está criando. Essa é uma postura científica, uma postura que nós herdamos das filosofias pragmáticas. Aqui entra novamente a questão da passagem do conhecimento. Eu recebo esse conhecimento e a minha função é passar essas técnicas e esse conhecimento ao aluno, e isso de um modo pragmático. Mas você não forma um compositor apenas passando a ele essas informações técnicas. O aluno também precisa ter iniciativa para pesquisar novas formas de compor. E este problema não acontece somente com alunos, mas com profissionais também, e, aliás, temos aqui uma situação generalizada na música contemporânea atual. Entramos nos concertos de música contemporânea e muitas vezes temos a sensação de que algo não foi preenchido. E o que é esse algo que não foi preenchido? Acho que é toda uma vivência que está sendo repassada, e acredito que essa vivência carece de um sujeito mais pleno, mais autônomo, mais amadurecido, mais inteiro. Não só inteiro com ele mesmo, mas inteiro com relação àquilo que ele está fazendo. E esse ponto esbarra exatamente nas mesmas questões que eu coloquei no início, e isso é algo que as universidades têm que rever. Como estimular os alunos, no momento que eles estão compondo, a estar mais inteiros, a perceber as suas próprias experiências, a buscar outras experiências em outros lugares e a fazer destas vivências uma atividade realmente produtiva, autêntica; porque se há uma separação, ou seja, se a pessoa que está escrevendo está separada da pessoa que está pensando, temos um mero transcrever das técnicas do sujeito pensante no papel. Mas, na verdade, compor é muito mais do que isso, e é esse “muito mais” que faz toda a diferença.

**Harry Crowl** — Essas duas questões são muito interessantes. Sobre essa questão que o Penderecki tocou, de que existe muita idéia e falta técnica, eu diria que eu já vi a situação exatamente inversa. Eu já estive em festivais onde vi muita gente com uma técnica fantástica, e de uma pobreza de imaginação descomunal. O último festival internacional em que fui foi na Croácia, em abril, e eu notei isso em compositores jovens do leste europeu. Pasmem vocês. Isso acontecendo com compositores poloneses, de onde veio a escola que praticamente renovou parte da música a partir da década de 60. Eu vi sinfonias em Sol Maior, peças para piano e orquestra totalmente românticas muito bem escritas; contudo, a pergunta era sempre, mas para que isso? De que isso adianta? Assisti duas óperas húngaras muito interessantes, mas eram óperas veristas, uma composta em 75 e a outra no ano passado por um compositor jovem. A produção era maravilhosa, as orquestras e os cantores impecáveis, tudo muito bom, mas aquilo era música que podia muito bem ter sido escrita em 1890. Então, eu acho que em composição, em criação artística, deve-se achar o meio termo. Técnica é fundamental; agora, imaginação

é insubstituível. E aí, aquilo que foi dito aqui várias vezes tem que ser exercitado não só com música, mas com tudo, com outras artes, com outras áreas, na convivência do dia a dia, no contato com os outros. Nós estamos vivendo um momento que eu considero particularmente perigoso, havendo um equívoco muito grande com relação a novas tecnologias. Vejo muitos debates no sentido. Inclusive já tive que responder, em uma dada ocasião, uma pergunta que me veio do Ministério: “O que o senhor considera mais importante, um livro ou o acesso à internet? É mais importante os alunos terem acesso à internet ou a uma biblioteca?”. Confesso que fiquei tão perplexo que não quis responder; acho um absurdo formular esse tipo de coisa. A internet é muito importante, é fundamental, mas todo mundo tem que ler. E está se falando também nessa coisa de universidade à distância, ensino à distância, querendo isolar as pessoas. Acho que o processo artístico é resultado de convivência, de troca de idéias, de debate, não existe um compositor totalmente formado, nem os mais famosos. O compositor ou artista está permanentemente em formação, está sempre aprendendo com a sua própria experiência, com os seus erros e acertos, ou dos outros. Se ele se isola, é pior para ele.

50

Com relação à questão da característica brasileira, eu acho que falar uma coisa dessas hoje em dia, com essa facilidade de acesso à informação e com esse bombardeio de coisas que a gente tem por todo lado, é algo meio ingênuo. Conheço muitos compositores aqui no Brasil que defendem isso. Isso se deve ao fato, também, de que existe uma presença da música popular forte; existe uma linha de música popular de uma certa qualidade, que tem uma certa respeitabilidade internacional e gente que acha que tem que fazer música de concerto, de certa maneira, “macaqueando” isso. Isso é opção de cada um. No entanto, falar – como falam, às vezes, as pessoas da música popular – que música de concerto é música européia e não tem nada que ver com o Brasil é algo ridículo. Música de concerto é feita na China, no Japão, e com uma qualidade absurda, sendo que eles têm compositores, orquestras, e não questionam esse tipo de coisa. Música de concerto é feita também na África, e não só na África do Sul, eu até já tive uma peça tocada em Cabo Verde. Não cabe mais esse tipo de questionamento.

**Antônio Carlos Borges Cunha** – Sobre essa questão da identidade nacional do compositor, eu concordo com a professora Roseane quando ela fala que o compositor é mais do que a técnica; mais que o *métier*. A composição envolve toda a experiência de vida do compositor, incluindo o entorno ambiental e realidade social. É uma ingenuidade absurda do compositor brasileiro querer se distanciar de seu entorno, de sua realidade social. O verdadeiro artista vive e produz com sinceridade, envolvendo a sua ética,

convicções ideológicas e crenças religiosas. Contudo, acredito que a identidade não deva ser investigada racionalmente; a identidade é o resultado espontâneo da honestidade estética do compositor.

Sobre a questão do deslocamento do *métier*, utilizando como referência o compositor americano John Williams, ele tem o “*métier dos métiers*”. Ele conhece as técnicas de uma boa orquestração e tem consciência das referências que ele utiliza na sua música. Isso não é um deslocamento, é conhecimento acadêmico.

Com relação à velocidade com que um compositor de música incidental – ou música funcional, como é chamada às vezes – produz sua música, bem como a expansão de sua técnica, penso que isso esteja relacionado com a pressão do tempo de trabalho, pois, eles trabalham sob pressão sempre. As decisões são tomadas de hoje para ontem, de ontem para hoje. Então, é claro que esses compositores têm um *métier*, mas, eles não têm o tempo necessário para reflexão, ou, para buscar uma técnica. A técnica já está assimilada. São múltiplas técnicas que são utilizadas conforme as necessidades expressivas do momento, da imagem, do tempo.

**Harry Crowl** — Complementando, e respondendo um pouco o professor Cunha em relação a essa questão da cultura e da identidade, eu acho que, hoje em dia, a questão se complexificou. Se pensarmos nisso, podemos dizer que ser um compositor brasileiro não quer dizer mais nada, porque o Brasil é um país muito grande, com referências culturais próprias, havendo diferenças de sotaque, etc. Nesse sentido, é claro que o compositor que nasceu no Brasil vai ter parâmetros próprios, mas, por exemplo, um compositor aqui de Curitiba vai ter uma sensibilidade muito diferente de um compositor de Salvador, ou de um outro de Porto Alegre, de Minas. É como se a gente fosse pensar na questão da lingüística. Temos um idioma, mas também temos a língua, e os dialetos, até chegarmos no idioleto, e esse idioleto é único, é o que cada um fala. Não existem duas pessoas que falam de maneira exatamente igual. Enfim, a questão se tornou muito mais complexa, muito mais profunda.

# Música e Cidadania

Convidados

## **João José Félix Pereira**

Graduado em Composição pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná [EMBAP], em Composição e Regência e em Piano pela Faculdade Paulista de Arte. Especialista em Metodologia do Ensino da Arte no 3º Grau pela UFPR e em Canto de Concerto pela Academia Chigiana da Itália. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Doutorado em Teologia pela SBTNB-Recife.

## **Marisa Rezende**

Compositora e pianista, com mestrado e doutorado realizados na Universidade da Califórnia, e pós-doutorado na Universidade de Keele, Inglaterra. Foi professora titular de Composição na EM/UFRJ entre 1987 e 2002, instituição na qual fundou o Grupo Música Nova em 1989, responsável por mais de 100 estréias do repertório brasileiro contemporâneo, atuando neste como pianista e coordenadora. Participa ativamente dos principais eventos de música contemporânea brasileiros, tendo obras suas gravadas e executadas também no exterior, como no Festival “Sonidos de Las Américas”, no Carnegie Hall, na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO e no Festival Brasilianischer Musik, de Karlsruhe. Tem composto obras encomendadas para diversos projetos do CCBB, para o Festival Música Nova de São Paulo/Santos e, também, trabalhado com artistas plásticos em instalações multimídia. Recebeu em 1999 a Bolsa Vitae de artes e, em 2003, teve sua obra *Veredas* encomendada e estreada pela OSESP. Em 2005 recebeu encomenda da Sala Cecília Meireles para *Avessia*.

## **Paulo Reis**

Professor de História da Arte do Departamento de Artes da UFPR. Graduado em Licenciatura em Artes Plásticas na FAP. Mestre e Doutor em História pela UFPR. Atua também como curador de exposições e crítico de arte.

## 1 – É possível falar em construção da cidadania através da arte?

**Paulo Reis** — Para iniciar, penso que seja adequado explicitar o que entendo por arte e cidadania. Quanto ao primeiro conceito, acredito não ser necessário, aqui, iniciar uma discussão a fim de defini-lo e delimitá-lo. Encontro-me entre um público especializado capaz de subentender tal questão. É necessário, então, que eu apresente o que compreendo por cidadania para que se torne possível entender de que maneira penso ser viável uma atuação da arte nessa construção ocidental, que costumo considerar germinando, na forma como conhecemos hoje, a partir do século XVIII, embora ela tenha outros antecedentes.

Penso o conceito de cidadania como a relação entre o sujeito histórico e o espaço público, e quando falo em sujeito histórico e em espaço público, penso nessa configuração social que nasce no século XVIII com o Iluminismo e com o fim, ou crise, das aristocracias. Esse sujeito é um sujeito que toma decisões numa sociedade democrática, a sociedade burguesa; um sujeito que atua no espaço público, o espaço da negociação da civilidade. Ao falar em civilidade, remeto ao espaço da vida civil, em contraposição ao espaço da aristocracia, da Igreja, etc. É o espaço público do hospital, da escola, da rua, da praça, agora vivenciado por esse público civil, o que dá nascimento à idéia da Civilização, como nós a conhecemos pelo viés Iluminista. Compreendo, então, por cidadania, a atuação desse sujeito histórico no espaço público. Como a arte poderia ter um espaço de atuação em meio a essa relação?

Penso em quatro formas ou maneiras possíveis de realização dessa atuação. A primeira delas, talvez a mais básica, é o nascimento da arte como uma instituição. Trata-se aqui, da produção artística das primeiras academias de arte, independentes do Estado aristocrático e da Igreja. Essas academias, além de permitir o acesso irrestrito a exposições de arte, por exemplo (utilizando um exemplo vinculado à área das artes plásticas), proporcionam à população civil uma formação artística. Vejo, então, a importância atual da manutenção dessas instituições que considero formadas e sedimentadas a partir do século XVIII e que, atualmente, subsidiam intelectualmente a produção artística, como os museus e as universidades, para citar apenas alguns exemplos.

Uma segunda possibilidade de atuação da arte no processo de cidadania se realiza no próprio artista que opera no espaço público. Nos meus estudos de doutorado, concluídos há pouco tempo, desenvolvi uma pesquisa sobre os anos 60 no Brasil, época na qual, entre outros acontecimentos políticos, tivemos a implantação do regime autoritário em 64 e uma absoluta desca-

racterização democrática do país, com o AI-5. A produção artística dessa época, no campo das artes plásticas, foi uma produção de vanguarda, engajada, porém, não necessariamente panfletária, tendo diversos artistas atuando no espaço público com uma arte combativa, representando uma resistência ao sistema político imposto. Nessa época, Artur Barrio, por exemplo, num trabalho absolutamente paradigmático da arte brasileira, distribuiu num rio escoadouro de Belo Horizonte uma série de trouxas ensangüentadas, com pedaços de carne e restos de açougue, trazendo visibilidade para aquele espaço. Enfim, a incorporação do próprio espaço público na poética do artista, seja com fins de defesa ou de questionamento desse espaço, representa, a meu ver, uma segunda maneira de pensarmos o binômio “arte e cidadania”.

Uma terceira maneira de pensar a relação entre arte e cidadania se afigura na operação de alguns artistas mais recentes, dos anos 80 e 90, que também atuam no espaço público, mas em contato com outros sujeitos sociais. Para ilustrar, cito o trabalho desenvolvido pelos artistas plásticos Walter Riedweg e Mauricio Dias, no qual eles atuam em comunidades diversas, seja de imigrantes, seja de prostitutas, seja na favela do Rio. Trago aqui o foco para um trabalho em especial, desenvolvido na cidade de São Paulo que é *Mera Vista Point*. Quem conhece São Paulo e já passou pelo Largo da Concórdia, no Brás, conhece a feira que lá existe. Nessa feira existe uma comunidade da cidade de São Paulo dentro da qual os dois artistas entrevistaram com gravações em vídeo de depoimentos dos feirantes falando sobre suas agruras, suas vendas, truques de venda, e, posteriormente, exibindo continuamente esses vídeos em trinta monitores instalados por toda a feira. Além dos vídeos, vinte feirantes foram fotografados e das fotos foram feitos *plotters* imensos, colocados, então, por sobre as tendas dos feirantes. Como resultado final, teve-se uma exposição dos vídeos e retratos das pessoas, o que de alguma maneira resgatava certa cidadania e dignidade àquelas pessoas, que vivem sempre numa situação muito adversa. Enfim, essa é uma terceira maneira de pensar a relação entre a arte e a cidadania, quando os artistas operam em comunidades diversas alheias a seu próprio meio cultural.

Como quarta e última possibilidade, penso na própria educação. Creio que ao trabalhar o conhecimento junto às escolas, às comunidades, a cursos específicos, ao desenvolver a educação com a arte, enfim: aí se encontra uma quarta maneira de se pensar a relação entre arte e cidadania – ao construirmos o conhecimento artístico, a teoria da arte, teoria musical, história da música, história da arte e ao dividirmos esse patrimônio, que é um patrimônio de todos. Estou sendo bastante Iluminista e enciclopédico, mas é o que tenho a dizer.

Acredito que vivemos sempre uma crise, e, tanto na posição de estudantes como na posição de professores, comungamos dessa mesma crise, que atualmente se apresenta, a meu ver, em termos de dificuldades no ensino, e essa é uma luta que temos de travar na realização dessa relação entre arte e cidadania.

**João José Félix Pereira** — Normalmente ao se pensar arte, pensa-se muito sob os parâmetros do cânone ocidental, compreendendo-a como manipulação de elementos sonoros, manipulação de cores ou massas, visão esta, herdada de uma elite diletante. Normalmente não pensamos no fazer cotidiano, nos muitos espaços e nas muitas culturas que existem, principalmente quando nos situamos dentro da universidade, onde até mesmo utilizamos uma linguagem que se torna estranhíssima a qualquer um que se encontra do lado de fora dela. Se pensarmos bem, os próprios termos por nós utilizados são limitadores. O termo cidadania, por exemplo, é um termo limitante. Seriam necessários outros termos que englobassem outras gentes e outras culturas, que tratasse também daqueles que não estão vinculados ao civil, à cidade, porque embora esse seja um aspecto emergente e bastante forte, é também um aspecto pequeno e muito restrito, é uma maneira restrita de se pensar e agir. Se percebermos a força restritiva que o atual poder econômico dominante exerce sobre a nossa visão de mundo, por conseguinte, percebemos também que nossa visão de arte e o próprio pensar universitário ficam igualmente limitados, por estarem também atrelados a esse poder econômico. Pergunto então: E aquele que não vive na cidade? Ou, ainda, quem vive em sub-cidades dentro dela? Quem não tem espaço? Quem não tem terra, não tem casa, não tem teto... Não tem nada? Esses termos, de certa forma, são até mesmo opressivos sobre essas pessoas. Quando alguém se desvincula do meio que utiliza esses jargões, tem dificuldade até mesmo de entender o que se quer dizer com eles. Por quê? Porque arte pode ser o ato de fazer um jardim, cultivar uma horta, pintar uma casa, fazer uma casa de barro... Tantas coisas. É o mínimo de expressão que se tem condição hoje, visto que quase não se tem condição de expressão nenhuma quando se convive com a grande massa de pessoas. Elas mal têm condições de comer. Então, considerando isso, ao pensar o fazer artístico que é exposto nos museus, ou uma produção artística qualquer que se possa impor dentro de um espaço público, vejo nisto um privilégio. A própria possibilidade de intervenção numa performance já é um privilégio. Se pensarmos com responsabilidade sobre uma exposição de arte, a força de imposição de conceitos é grande. Por outro lado, pensar simplesmente na exposição de uma arte já implica em irresponsabilidade perante um mundo que é um desastre. Se pensarmos em música, o que 90% da população brasileira ouve? O que eles ouvem?

Eu diria, então, em relação à pergunta inicial, que é possível pensar em arte não em relação à construção da cidadania, mas sim, ao desenvolvimento de forças de expressão possíveis dentro do despertar de sensibilidades e consciências, porque no nosso país quase não existe cidadania. Vivemos num país que comete um crime atrás de outro, em que o poder civil não tem domínio sobre os vários poderes marginais; o país que tem o maior desnível social do mundo, com um presidente que não dá conta de nada. O que quero dizer – e que chamo a atenção de vocês –, é que é bom mergulhar na arte de viver as coisas, a própria sensibilidade de receber e observar o que acontece. Se pegarmos como exemplo um músico, como o Pereira, que mora em uma ilha na região de Guaraqueçaba – PR, ou ainda um cara do subúrbio que está fazendo choro, enfim, uma manifestação qualquer situada dentro do seu próprio meio, ali sim, uma grande força de expressão e de reivindicação de ser acontece. É possível criarmos uma analogia pensando numa tanchagem ou num dente-de-leão em meio à grama, ou seja, dentro de uma cidade, a possibilidade que tem algo vital de nascer enquanto não vem alguém e arranca. A tanchagem nasce no gramado e, assim que a vê, o jardineiro a arranca, ou seja, arranca o que há de mais vital dentro de um jardim.

Isso tudo implica, também, na questão de se contrapor, segundo esse princípio de vitalização, a essa força esmagadora dentro das possibilidades de cada um. Por vezes, desenvolver a arte da agricultura em um meio periférico é mais útil do que qualquer outra coisa. Ensinar sobre os alimentos, a arte da culinária, em algumas situações é mais importante do que pintar. Cantar, fazer cantigas de roda com crianças, pode ser mais importante do que uma orquestra sinfônica.

Eu estive, algum tempo atrás, trabalhando em Manaus, e para poder ficar com os índios, eu dirigi uma camerata por lá – eu precisava de dinheiro para poder continuar trabalhando com os Tukanos, Tarianos, etc. Eu ficava me perguntando o que eles fazem com aquela orquestra numa cidade como Manaus. Para que eles querem uma camerata lá? Quando via a orquestra tocando, com a enormidade de instrumentos, eu pensava: “Por que esses instrumentos? Por que não se fazem outros? São sempre os mesmos.” Lá é muito quente e eles precisavam acionar o ar-condicionado para poderem ensaiar com roupas. Por vezes eu pensava o que eu estava fazendo lá, com aquela orquestra, trabalhando renascença francesa. A imposição de conceitos é tanta que parece que as pessoas da cidade estão todas loucas. O que eles querem com aquilo tudo? Qual a importância daquelas manifestações artísticas naquele meio? Eu não entendia nada daquilo, mas estava lá, me prostituindo de certa forma, ganhando algum dinheiro.

Então, hoje eu fico bem confuso, tenho dificuldade de entender quando se



fala teoricamente nas coisas, por que a realidade do Brasil é tão gritante que passo a descrever de tudo que acreditava, inclusive da própria arte em si, considerando a existência dela dessa forma. Ultimamente eu tenho um enfado muito grande por todo o cânone ocidental. Chego a ter repulsas, principalmente vendo as orquestras que são horrorosas – eu prefiro comprar um DVD e assistir um DVD. É raro ver uma programação boa. Predominantemente, na arte da música, vemos sempre os grandes cânones. Qualquer coisa elaborada são os grandes cânones. Mesmo aquele que diz fazer arte de vanguarda, faz um CD, 20 pessoas assistem ao espetáculo, 800 amigos compram o CD, vão-se 1000 CDs de uma vez e eu não entendo nem para que ele faz isso. Talvez por terapia. Aliás, tenho chegado à conclusão de que a música é uma grande terapia pessoal. Em um concerto pra dois pianos e orquestra, é tão divertido ver as pessoas tocando daquele jeito. É gostoso. Acho que para a sanção do espírito é gostoso. Agora, eu não sei se isso tem alguma utilidade, a não ser para um grupo muito restrito de pessoas, e eu não sei até onde tudo isso tem implicações.

Agora, descreio totalmente dos princípios da cidadania e da arte da maneira como são vistos. Eu pensaria diferente. Pensaria outro termo, para começar. Esse ano eu estive quatro vezes na cidade, ou seja, eu não sou cidadão, não tenho cidadania nenhuma. Eu não tenho televisão, mas quando vejo, vejo predominantemente violência, massacre e o domínio das forças marginais, que não têm cidadania nenhuma. Lembro-me do último *Washington Post*, em que mostrava, na capa, um fuzil 0.50mm de ouro que foi apreendido no Rio de Janeiro. Na reportagem uma velhinha dizia o seguinte: “Eles [os traficantes] são ótimos, porque me protegem. Eu posso subir aqui tranquilamente. Os policiais nunca entram”. Então, a realidade do Brasil é essa. Curitiba é um pouco diferente. Temos uma realidade um pouco mascarada. Parece uma cidade limpa, mas tem todos os rios canalizados por baixo, cheio de esgoto, semelhante àquela história de pôr sujeira por baixo do tapete. Com isso temos a aparência de ser melhor. Apesar disso, o sul do Brasil é o segundo ponto mais rico do planeta, só perdendo para a Flórida e Califórnia. Agora, quando pensamos nesses países em que tudo parece bom, pensem que são assim por que nos massacram. Quer dizer, esse mundo está sem pé nem cabeça. Tornou-se só imagens e hipocrisias. Eles vivem bem à nossa custa, à custa do Brasil, da Argentina. Lembram-se da moratória na Argentina, quando os alemães ficaram sem aposentadoria porque os argentinos deixaram de pagar dois meses da dívida externa?

Enfim, o próprio equilíbrio do mundo é instável nesse momento. Então, eu acho que a arte de viver pode trazer a força de irradiação de cada um, pode trazer um despertar nesse mundo. Por enquanto, temos que ter bem claro

que estamos aqui discutindo termos que são bastante teóricos e que na prática inexistem, e que a arte, nesse momento, está muito subordinada ao cânone ocidental, que está atrelado ao poder financeiro. Eu penso assim.

**Marisa Rezende** — Eu pensei muito, e primeiramente, pensei quem teria formulado essas perguntas. Achei-as interessantes. Vi uma correlação entre a primeira e a segunda, sobretudo. Comecei a pensar pelo mesmo caminho que o Paulo começou, pensando no que seria, ou o que é, cidadania, e pensei porque a gente tem falado tanto em cidadania hoje. Pensei também que não é à toa que estamos sempre muito revoltados com tudo que está aí, com esse grande problema de exclusão que a gente tem. Pensei que a cidadania presume um princípio de direitos e deveres para o cidadão e um Estado mantenedor, assim como a gente imagina que o Estado tem a obrigação de suprir saúde, educação, e também, por que não, cultura. Mas não é nada disso que nós vemos na prática, e aí eu entendo muito o João, quando ele diz que de repente nos vemos muito perdidos nesse tempo, que é um tempo complexo. Nós temos uma tendência a achar que aquilo que estamos passando, ou a problemática que estamos vivendo, por alguma razão tem cores mais fortes que outros períodos, em outros momentos, com outras pessoas. Eu procuro muito relativizar isso, até pra ficar um pouco mais em paz, um pouco menos inquieta. O fato é que nós temos algumas marcas, e uma delas é essa velocidade da informação que se torna distintiva para esse tempo de agora, e faz com que sejamos expostos a uma quantidade de problemas de ordem mundial muito grande. Nós estamos sempre muito angustiados com o Tsunami que aconteceu, com mais outra coisa que aconteceu em outro lugar, e acabamos vivenciando uma quantidade imensa de problemas que, se não tivéssemos a internet, a televisão, o telefone, não vivenciaríamos, de fato. São coisas tão fora do alcance da nossa vista e do nosso ouvido... Nós somos oprimidos pela quantidade de coisas que vemos.

Eu entrei em sintonia com o que o João falou no sentido de a gente viver num tempo muito complexo, e como consequência disso, talvez justificar uma sensação de se sentir perdido ante tudo isso. Por que a gente faz o que faz? Para que a gente faz? São questões que nos colocamos durante toda a vida e que não vamos propriamente nos aquietar com respostas. Por outro lado, fazemos, independente de que seja, como o João disse, por uma função de terapia. Entretanto, nesse ponto eu vou ser um pouquinho mais otimista que ele, porque eu ainda acho que a arte tem, em sua essência, a possibilidade de comover, tocar pessoas, sensibilizar de muitas maneiras, e eu continuo vendo isso acontecer, apesar de muitas vezes concordar com ele que, em música, por exemplo, essa dimensão vem mais facilmente se a gente está num “super-concerto” – e um “super-concerto” é também um “super-intérprete”.

No entanto, muitas vezes nós também somos sensibilizados pela própria matéria. Ontem à noite, por exemplo, no concerto, percebi uma reverberação em uma das peças que tocaram. Eu fiquei com a imagem daquele som – era quase um fiapo de som. Os músicos já tinham parado de tocar, mas ele ainda estava no ar. Eu vou lembrar disso o resto da minha vida, e isso me nutre. Então, coisas desse tipo são significativas para mim. Lembro-me também do que aconteceu na exposição que minha filha, que é artista plástica, abriu na semana passada. Ela trabalha muito com a questão da transcendência. Ela tem uma coisa muito mística na pessoa dela, e, uma colega da minha outra filha, que é cientista política – uma pessoa muito racional, muito cética –, saiu de dentro da sala e falou: “Eu preciso sair da sala. Estou me sentindo sufocada, oprimida”. Enfim, de alguma maneira, aquela temática que ela estava vendo ali na exposição foi tão forte pra ela que ela teve essa reação.

Então, para concluir: nós, de fato, vivemos de modo muito sofrido, mas eu tenho uma coisa, uma vontade de lutar contra isso de alguma maneira, porque não creio que isso tenha que ser assim, tão calcado. Se alguém tem um problema, vai tentar resolvê-lo, mas não dá para viver o tempo todo pensando nisso. E aí eu vou cutucar o João, porque apesar de tudo, eu ainda acho que nós, como país, temos coisas muito legais. Por exemplo, certa expansividade do povo, cordialidade, uma vontade de conversar. Às vezes penso a quem interessa que nós estejamos sempre nos sentindo aniquilados, sempre por baixo? Eu não sei.

No começo do ano, em abril, eu fiz uma peça para o Antônio Menezes. Ele resolveu fazer a integral das suítes de Bach, e encomendou para seis brasileiros um prelúdio para essas suítes. Foi uma grande experiência. Em primeiro lugar porque ele tocou muito bem, e, segundo, porque pela primeira vez eu vivi o fato de estar ali naquela Cultura Artística marcada por um determinado público, mas com a sala cheia, em meio a pessoas que nem imaginam que existam pessoas compondendo. Enfim, foi uma experiência muito positiva sob vários aspectos. Então, um jornalista resolveu dizer que o Menezes estava fazendo um movimento “pró salvem os pandas” – que são animais ameaçados de extinção. Em outras palavras, fez uma analogia entre o fato da extinção dos pandas e o ofício do compositor. Quando vi aquilo pensei: “O Menezes teve a idéia. Se aquilo é representativo eu não sei, mas ele fez. Tocou. Foi legal. Foi bonito. Por que tem que sempre ter alguém para criticar?” Enfim, é isso.

## 2 – Qual a influência e a responsabilidade do fazer artístico na formação e delimitação de grupos sociais específicos?

**João José Félix Pereira** — Essa questão trazida pela professora Marisa, sobre os raros compositores, geralmente desconhecidos, e que caem na crítica da mídia dessa forma, reflete a falta de informação dos próprios críticos. Isso acontece porque eles não entendem nada do que estão vendo. É uma informação que é passada por cima. Normalmente os críticos conhecem o cânone restrito e não conhecem as bordas desse cânone, sabem somente aquilo que já puderam ler e mastigar muito. Já quanto ao que não está tão visível, preferem chutar a dizer qualquer outra coisa. É mais fácil. Dá a impressão de que a pessoa sabe quando está criticando.

No fazer artístico, por outro lado, há essa questão do grande enfrentamento, em qualquer nível. Lembro aqui de algo que eu havia falado, dos artistas que a gente vê perdidos por aí, ou mesmo dos artistas das muitas culturas que a gente tem no país, dos músicos nas aldeias: nas aldeias, por exemplo, eles têm uma grande responsabilidade, uma coisa que a gente não tem tanto na nossa cultura, que perdeu a força da tradição – houve em nossa cultura uma ruptura de elos. Nas culturas ancestrais, o artista não tem setorizada a sua função. Ele é o que é porque tem mais talento nessa forma de ser e, dessa maneira, carrega consigo a responsabilidade muito grande de transmitir conhecimentos, expressões, toda a cosmogonia, toda a cosmologia, os próprios elementos de terapêutica, etc. Há também alguns povos remanescentes nas culturas orientais nos quais os artistas têm essas funções – como a arte de pintura no corpo, por exemplo, que tem toda uma relação com a psique, com o mundo da magia –, e, no Brasil, ainda encontramos muitos desses homens; formas de ribeirinhos, sertanejos, que têm essa herança da responsabilidade no fazer as coisas e que se sentem como depositários desse patrimônio cultural. Temos tantos ritmos, tantas formas, tantos instrumentos diversos, tradições tão fortes – como a da rabeca, a das violas, inclusive a da harpa guarani, que é mais rara, mas que no Sul ainda é possível encontrar –, que subsistem através dessa responsabilidade.

Por outro lado, temos uma irresponsabilidade no apreciar artístico na grande maioria dos seres, e nessa geração vemos uma forte força de ruptura com essas tradições. Quase não se vê renovação nessas artes. Mesmo nas aldeias, onde eu convivo a maior parte do tempo, é terrível. Milênios de cultura estão sofrendo ruptura, e essa ruptura é causada por essa arte totalmente irresponsável. É comum pensarmos que a mídia não produz arte, mas é claro que ela produz. Há uma força de expressão grande em tudo que eles fazem, e é uma força de imposição e de condicionamento muito forte. É essa

força que causa essas rupturas. Por quê? Porque o sujeito passa a querer aquilo que ele vê na TV, que ele ouve no rádio, e é importante perceber que na mídia há uma forma de ridicularização das coisas arcaicas; um menosprezo pelo arcaico. Não se sabe perceber, assim como acontece com o artista contemporâneo no seu universo – o do fazer artístico acadêmico –, em que os críticos dizem bobagem. O mesmo acontece nas culturais tradicionais, através do humor, que sempre apresenta o arcaico como grotesco, bizarro. Esse tipo de informação chega a todo lugar. Esse país é um país totalmente influenciado pelos meios de comunicação. É impressionante. Já inexistiu um lugar no país em que não haja ao menos uma televisão ou um rádio. Nas aldeias se vê pessoas levando televisores em canoas. Normalmente criam-se focos de irradiação dessa informação, onde todas as famílias juntam-se para assistir a programação transmitida. As únicas exceções são os 11 povos isolados que temos no Brasil – dos 16 povos isolados no mundo, 11 estão no Brasil. Isolados somente eles estão, porque nós os temos totalmente mapeados por satélite. Sabemos tudo o que eles fazem, todo o processo de existência deles, toda a cultura; é possível ouvi-los, saber absolutamente tudo o que fazem. Eles já estão no nosso processo de informação, embora não tenhamos interferido na sua cultura. Ainda assim, mesmo sem a nossa intervenção, se vê, às vezes, radinhos de pilha, por exemplo, surgindo dentro desses grupos – um sujeito o consegue com um outro grupo que sabe falar a mesma língua.

Enfim, a informação chega a qualquer lugar, e chega rompendo. Por quê? Porque a produção de mídia é irresponsável no fazer artístico, e nós, para imiscuirmo-nos, pensamos: “Não é uma arte que causa mal.” Mas ela causa mal, e é arte, porque tem força de expressão. Pode ser uma arte bem encaixotada – até mais encaixotada que a arte que se encaixota para viajar de um museu para o outro –, mas é uma arte, bem programada e bem irresponsável. Então, nesse aspecto essa pergunta tem bastante pertinência. Eu não sei como ela foi elaborada, mas existe uma força de responsabilidade no fazer artístico nos meios tradicionais, nas culturas tradicionais, e isso existe com muita força por todo o Brasil, como existe também no oriente. Isso já não existe na cultura européia, na cultura americana e nem na cultura de mídia do Brasil, e essas culturas estrógenas causam muito malefício e muita ruptura. Estamos bem próximos de perder quinze a vinte mil anos de história e de cultura nessa geração. Estou presenciando essa perda em alguns agrupamentos, por conta dessa cultura de mídia, que traz um molde ao qual eles não se adaptam, não têm condições, mas que almejam.

**Marisa Rezende** — Eu não segui o mesmo caminho que o João nessa questão da responsabilidade, mas pensei como se dá o fazer artístico em

grupos sociais específicos. Pensei no papel de cada um dentro de determinadas manifestações, como, por exemplo, os folguedos – manifestação de cultura popular –, e a música de culto, que aparece como expressão de um determinado segmento. Pensei que nesses dois casos, tudo o que acontece – seja música ou dança –, geralmente é feito por todos, envolvendo todos, embora alguns tomem um papel diferente. Parece-me que por trás disso existe a questão da vinculação daquele grupo ao que é feito. Aquilo é um evento, uma ocasião em que todos participam. Estão todos irmanados ali, seja pelo folguedo ou pela celebração. O fato é que é muito difícil trazer isso para o meio urbano hoje em dia, com esse contexto de mercado e tudo o mais de que nós já falamos.

Pensei, também, numa outra coisa que também se reflete numa dificuldade que nós temos, que é a seguinte: se essas manifestações de que eu falei são, de fato, uma atividade que envolve e engloba um grupo de pessoas, e essas pessoas estão irmanadas fazendo aquilo ali, o que acontece conosco, que somos membros da universidade? Parece que vivemos em torno de uma crise de validação. Para acontecer qualquer coisa precisa sempre que alguém esteja dizendo: “isso é bom”; “isso não é bom”; “faça assim”; “não faça assim”. De onde vem essa validação? Quem a confirma? Quem atesta o que é bom e o que não é bom? O que vale a pena e o que não vale a pena?

62

Então, o que quero dizer é que aquilo que unia um segmento, um grupo de pessoas, não necessariamente une um outro grupo hoje em dia. Nós não temos, de fato, um consenso sobre essa questão de valor, e, sinceramente, eu nem ao menos sei se isso é uma necessidade. Acho que não é necessário existir um consenso de valor, mas ao menos alguma coisa precisaria acontecer para que esse elo existisse e estivesse presente. Não sei se me faço entender, mas me preocupei com isso pensando no que seria autêntico, de um lado, em certos segmentos, em certos grupos, em certas manifestações, e a carência ou necessidade de uma confirmação de um sistema de valores para nós, do outro lado, aqui.

**Paulo Reis** – Na resposta à primeira questão eu fui um “pouco” iluminista. Para essa segunda questão vou adotar um ponto de vista iluminista com “auto-crítica”, no sentido de que considero evidente e claro que a construção moderna – a construção iluminista, o sujeito universal –, foi responsável por uma série de problemas, males, e até mesmo a eliminação de grupos sócio-culturais específicos.

Um dos problemas do ocidente foi realmente a compreensão desse sujeito universal branco e europeu. E a segunda questão nos traz isso. Essa influência, ou presença – como eu prefiro chamar – da arte, dialogando, ou dada a

partir de grupos específicos, é uma realidade interessante no mundo contemporâneo, e que vem sendo cada vez mais pensada pela produção artística. É inegável que o fluxo migratório entre os continentes nos coloca enfrentamentos culturais de uma ordem nunca vista. Se pensarmos que existem dois milhões de brasileiros nos Estados Unidos, que Los Angeles é a segunda maior cidade mexicana do mundo, acho que se torna claro o fato de termos um fluxo cultural migratório pelo mundo, e, logicamente, um reflexo disso na produção artística. Existem trabalhos interessantíssimos que estão se debatendo com esse fluxo, com esse choque cultural, com esse *back-ground* cultural dos artistas. A migração cultural traz essas questões de ordem artística. Nas artes plásticas temos visto uma produção interessantíssima – norte-americana, em especial –, na qual se tem uma organização cultural muito mais estratificada, como, por exemplo, a produção de artistas sino-americanos, artistas eslavo-americanos, latino-americanos, que são uma presença forte dentro dos Estados Unidos. As artes estão refletindo esse fluxo, esse enfrentamento cultural.

Quando falo de grupos sociais específicos lembro também das grandes discussões de gênero trazidas nos anos 60 e 70 pelos grupos feministas, pelos homossexuais, pelos artistas plásticos, e pela classe artística de um modo geral, que também estava pensando, nessa situação de enfrentamento, as questões da identidade desses grupos, o esfacelamento de identidade, os enfrentamentos políticos que grupos latinos, ou grupos de mulheres têm ao se inserir num outro solo cultural. Eu vejo isso como uma realidade das artes. Vejo isso muito mais como uma atuação dos artistas nessa trama cultural. É por isso que prefiro falar em presença da arte nesses grupos, e não influência.

Outro ponto que me interessa da pergunta é a responsabilidade. Qual a responsabilidade da produção artística com relação a essa negociação social, e de que maneira os artistas têm responsabilidade nessa negociação? Eu penso que essa responsabilidade é, antes de tudo, ética, porque ela traz consigo uma questão de fundo. Foucault, por exemplo, levantou questões como: Qual a sua responsabilidade ao falar por um outro grupo (social ou cultural)? Essa é uma questão bastante atual. De que maneira alguém pode falar por outro grupo, seja um grupo social ou cultural? Alice Ruiz, no final dos anos 70, coloca um paradigma interessante para pensar a maneira como as artes estão falando, dialogando, mexendo, tratando com outros grupos sociais. Ela diz em uma de suas poesias, para questionar a arte engajada dos anos 70:

“Se eu fizer poesia  
com a sua miséria  
ainda te falta pão  
pra mim não”.

Em outras palavras, o que significa falar de um grupo social quando eu não me comprometo com ele? Então, pensando no Brasil contemporâneo – que é um país absolutamente fragmentado, como comentou o professor João José –, o que tem me interessado nas atuações artísticas, em grupos artísticos, em pesquisas artísticas, são aqueles artistas que não falam pelo outro, mas os artistas que falam com o outro. É nesse sentido que me refiro a uma negociação social. Como nós falamos com esse outro? O muro de Berlim caiu, mas, aqui, todas as pedras foram reconstruídas entre os estratos sociais, e eu penso, então: Como nós, pessoas e artistas cidadãos, nos posicionamos com relação a essa realidade de segmentação social?

Eu não vejo a maneira como os artistas utilizam manifestações culturais – um saber popular para o seu trabalho –, como um problema, contanto que tudo seja muito bem pensado. Também não vejo um problema quando artistas populares se influenciam com a cultura dita erudita. A meu ver isso é de grande interesse, afinal, uma situação de isolamento não gera novas discussões. Cada vez mais o mundo está ligado – para bem ou para mal –, está globalizado, e acho que nós temos que dialogar com isso, tanto nós, artistas, pretensamente considerados elite por estarmos na universidade, quanto as pessoas, os artistas populares, músicos, escultores, artistas visuais, o pessoal do teatro popular. É válido refletir de que maneira eles podem também trazer essa herança, porque afinal de contas – e aí eu volto ao Iluminismo –, essa herança de conhecimento é uma herança de todos, é um patrimônio de todos.

Para finalizar, gostaria de dividir com vocês um problema. Recentemente eu vi uma exposição chamada África Remix, no centro Pompidou, em Paris. Foi uma exposição muito interessante, muito rica, com diversos artistas do continente africano que eu dificilmente reencontrarei na vida. Essa exposição me trouxe à mente duas questões. A primeira delas foi acerca do nome da exposição: África Remix. Achei estranho que fosse realizada uma exposição artística de um continente todo sob um mesmo rótulo. Resolvi pesquisar quantos países existem na África. São 54 países. Então, como alguém junta 54 países de um continente imenso como o africano sob uma designação só? De alguma maneira há um olhar ainda autoritário e que realiza uma exposição dessa maneira. Isso é um problema de negociação social a ser pensado. Como se dá a relação entre um e outro? Outro problema foi pensar como eu, brasileiro, ocidental, que visito a Bienal de São Paulo, a Bienal do Mercosul, e que tenho um certo patrimônio artístico visual, tive que desvestir meu olhar, dado em parâmetros da arte européia, para entender aqueles artistas. Não falo de um olhar condescendente, de modo algum, mas sim, de um olhar que busca compreender como foi a modernidade em muitos daqueles lugares, e



de que maneira aqueles artistas estão dialogando com toda uma tradição ocidental e com suas próprias questões culturais. Essas duas questões, para mim, foram muito interessantes, e acho que servem ao propósito da nossa discussão.

### **3 – Quais são os pensamentos e os propósitos que envolvem a atual interação verificada entre as artes? Como isso se reflete nos meios acadêmicos?**

**Marisa Rezende** — A interação entre as artes sempre foi alguma coisa muito significativa e importante para o artista. Existem inúmeras histórias de influências mútuas. Atualmente, uma coisa concreta que eu vejo na televisão, é que não existe cantor de música popular que lance um CD em que ao menos uma faixa não seja sob a forma de video-clip. Quando isso apareceu, eu ficava olhando e tentando compreender qual o sentido daquele vídeo em relação à música, e eu não conseguia ver nenhuma relação. Aquilo me incomodava muito. Hoje, acho que uma boa parcela do que eu vejo – inclusive concertos de música em que as pessoas resolvem usar todos os refletores de luz que tem no teatro, jogar aquela fumaça, etc. – não acho especialmente interessante. Existe uma coisa, que eu leio como uma marca do nosso tempo, que é a presença constante de muitos estímulos, estímulos cada vez mais instigantes, às vezes até agressivos, e tudo numa velocidade muito intensa que, de alguma maneira, acabam passando a impressão de que parece não ter graça ver um concerto em que as pessoas só fiquem no palco e façam música. Porém, eu não tenho uma posição contrária, de forma alguma, a esse tipo de interação. Eu já trabalhei com artistas plásticos em instalações e foi uma experiência muito boa. Eu só acho que quando se faz esse tipo de trabalho em conjunto, é necessário pensar muito na união das linguagens em algum propósito e intenção, e na própria questão do tempo de cada linguagem, que, sendo trabalhadas em conjunto, também acabam gerando diferentes desafios. Por exemplo: eu montei, em 2000, um espetáculo que consistia em um ciclo de canções que eu queria fazer numa multiplicidade de linguagens. Quis começar com o acalanto e terminar com o que eu sinto ser uma canção no tempo de hoje. Eu costurei esse conjunto de canções com um poema do [Rainer Maria] Rilke, uma elegia que eu gosto muito. Essa elegia é um poema longo, e eu tinha um ator em cena que o declamava. As canções se inseriam em pontos estratégicos do poema, onde havia um significado simbólico que nós buscamos. Sobretudo, o trabalho de declamação desse ator foi minuciosamente pensado, e não somente o trabalho de declamação em si, mas também a relação entre as palavras e a música. Fizemos muitos ajustes de ritmo e intenção e, curiosamente, eu gostei do resultado, apesar do meu

senso auto-crítico. O curioso é que muitas pessoas vieram dar um retorno de que tinha incomodado muito a elas aquele poema sendo recitado no meio do concerto, porque elas achavam difícil entender o que o ator estava falando. Para mim era claríssimo! Então, essa poesia, naquele meio, de alguma forma não chegava onde eu queria. Esse é um exemplo de um caso em que mesmo eu tendo tido uma preocupação de fazer uma síntese, ainda assim ela não foi efetiva para muita gente. Então, esse trabalho com diferentes linguagens é, de fato, difícil.

Quanto a um trabalho nessa direção dentro dos meios acadêmicos, eu penso que não esteja acontecendo. No Rio, as duas instituições que trabalham com artes, tanto a UFRJ, quanto a UNIRIO, isoladamente, montam uma ópera por ano, mas não acho que seja isso que está aqui em questão. A ópera é uma manifestação antiqüíssima que junta cenário, figurino, cena, música, texto, mas não é disso que estamos falando. Estamos falando de outra proposta menos codificada, mais aberta, e eu não vejo nenhuma atividade mais rotineira nesse sentido dentro das universidades. Eu diria que lá, no Rio, as pessoas estão vendo isso acontecer fora dos meios acadêmicos. Eu, por exemplo, faço parte de um grupo que se chama *Numexi*, que é um grupo de compositores que tem pessoas como a Jocy [de Oliveira], o [Luiz Carlos] Cseko, Tato Taborda, Tim Rescala, Vânia [Dantas Leite], o Duda [Rodolfo Caesar], Vera Terra, Chico Mello; e esse grupo prioriza, na sua linha de atuação, ter uma interação entre as artes, e penso que isso até mesmo seja uma necessidade de expressão para algumas pessoas. Então, embora várias pessoas do grupo atuem como professores, e tenham a preocupação de discutir seus trabalhos em oficinas para alunos – ou mesmo com o público –, ainda assim estas atitudes são esporádicas, ou pouco sistematizadas...

**Paulo Reis** — Essa questão da interação entre as diversas artes traz vários pontos interessantes. A princípio, penso que essa interação das artes começa nas vanguardas do começo do século passado. Podemos pensar, em especial, na vanguarda construtiva russa, no neoplasticismo holandês e na utopia transformadora modernista. Já a interação das artes como vemos hoje nasce, a meu ver, nos anos 60, herdeira da arte conceitual, do questionamento acerca do objeto artístico, e também de uma série de poéticas artísticas dos anos 60, que questionavam a denominação do objeto de arte e do próprio estatuto desse objeto como mercadoria. Se nos aproximamos da nossa realidade, no Brasil, nos fins da década de 50, temos a teoria do não-objeto, escrita pelo poeta Ferreira Gullar. Essa teoria do não-objeto fala de um objeto que é pintura, que é desenho, que é arquitetura e que também pode ser roupa.

Outra coisa que eu gostaria de falar é sobre Duchamp, com o seu mictório. “O

que é obra de arte?”, questiona Duchamp. A obra de arte é também transição de espaços. Um mictório colocado em outro espaço que não o usual se torna objeto de arte. Nesse sentido, eu estava pensando num cantor cantando a *cappella* no espaço de um museu. Nesse contexto, ele estaria, aos olhos do público, fazendo uma performance artística, talvez com alguma relação com as artes visuais. Se transportássemos esse cantor para um festival de música, ele estaria fazendo música. Se ele estivesse numa mostra de teatro, ele estaria fazendo teatro. Então, na própria discussão artística, a idéia da interação das artes, se dá muitas vezes, por essa interação de espaços muito mais do que pela própria concreção artística da obra.

Quanto à academia, à universidade, nós sabemos que ela tem um freio sempre acionado, mas isso não é ruim. Tem um lado ruim, mas tem um lado bom. O lado bom é que a universidade não é uma porta aberta para todo e qualquer tipo de moda, seja no campo do conhecimento, seja no mercado. A universidade tem um “atraso” para receber tudo isso, e isso, às vezes, é uma vantagem porque não permite que ela se torne puro reflexo de modismos efêmeros. Nos tempos em que vivemos, a universidade não pode ser um reflexo do mercado, de todas as novidades e das modas educacionais. Mas, apesar disso, esse atraso é um atraso. Muitas vezes, a universidade demora a assimilar uma série de discussões que estão fervilhando por aí, que as pessoas estão trazendo e que a produção artística, fora dos bancos da universidade, está pensando. Acho que esse é um dilema para o meio acadêmico, e cabe a nós, professores, e, em especial, alunos, trazer as novas discussões para a universidade.

**João José Félix Pereira** — Eu penso que a arte surgiu interada. Se pesquisarmos sobre a origem das artes, veremos que todas elas estavam sempre vinculadas umas às outras. Penso que surgiu, na história, esse momento da especificidade, da especialização – que é o momento em que vivemos –, e que hoje, essa busca da interação é um esforço, do mesmo modo como é um esforço voltar a estados integrais de ser e de percepção. Existe uma relação forte entre essas coisas. No entanto, isso é um esforço para nós na medida em que fomos formados dentro de uma cultura de especializações, e penso que este seja um momento a ser transitado, porque nesse momento, o que temos são somatórias. Por exemplo, é gostoso escrever para um filme, mas você faz somente a música do filme. Você não entende nada além disso. Ou ainda, você faz uma música para um grupo de dança, mas somente a música. Nada mais além disso. Então, de fato, uma integração entre as artes não há, porque não existe quem tenha domínio de linguagem para isso, e nem existem traduções de linguagem entre elas. Isso foi um tema longo e constante durante o meu mestrado em semiótica: a intersemiose.

Como traduzir linguagem? Como interagir em linguagem? E, na realidade, o problema não é teórico, é prático. Nós temos a incapacidade de ser plural, porque nascemos nesse período em que tudo é setorizado, a começar pelo próprio mecanismo social. Temos médicos que entendem de olhos, mas não entendem de unhas. O sujeito que entende de música não entende de dança, e assim por diante.

Então, eu penso ser possível essa interação dentro de grupos, através da discussão dos princípios e idéias de cada um, mas essa abertura não é possível individualmente. Se pensarmos num artista plástico grego, ele não só fazia a escultura como também fazia os frisos e o palácio inteiro, ou seja, era um todo. Claro que sempre havia o apoio de outros, mas uma só pessoa gerenciava tudo. Temos na ópera essa tentativa, que, na verdade, foi uma releitura dos corais gregos. Pensou-se, no Renascimento, em fazer renascer as artes gregas, e nesse contexto surge a ópera, uma completa novidade, embora se pensasse que tinha alguma relação com os princípios de como eram representadas as tragédias. Temos a figura de Wagner como o sujeito que tentou fazer de tudo uma coisa só.

68

De qualquer modo, eu penso que deva ser um ideal para o futuro o ser humano ter uma capacidade maior de compreensão do todo e, poder ser até menos setorizado, porque, às vezes, essa setorização chega a ser absurda. Vemos instrumentistas fabulosos, mas que muitas vezes não sabem nem sentar, nem comer. O sujeito é genial, passa o dia inteiro tocando, é belíssimo vê-lo tocando, mas, é terrível ver ele em si. Será que é interessante para ele o que ele faz? Para ele certamente não, e eu nem sei se o é para qualquer outra pessoa, porque o que esse ser transmite? É tão mecânico.

Então, talvez eu pense essa questão de integração como um ideal. Pelo menos percebo que se almeja e se fala muito disso, embora ainda não se fale corretamente, porque não é possível uma interação das artes. É possível uma interação do ser com as artes. Existiram pessoas que tiveram esse mérito. Ao menos se diz que da Vinci fazia isso: era matemático, conhecia a arte da guerra, era instrumentista, cantor e médico. Então, talvez seja possível, no futuro – ainda mais com tantos aparelhos de apoio como temos –, uma real interação disso tudo, talvez com a ajuda da própria informatização dos elementos. No entanto, uma coisa é importante. Muitas vezes, hoje, outras artes servem para dar conta do que o sujeito não é capaz numa linguagem, como comentou a professora Marisa sobre as canções. O sujeito cria coisas monótonas, quase sem sentido, e coloca mil imagens e movimentos para dar o movimento que aquilo não tem; faz um trabalho – como a professora falou –, com mil luzes e um sujeito entrando no palco sem sentido nenhum. Isso acontece porque ele não entende nada. Não há interação de nada com nada. Não há

razão de ser. Então, muitas vezes o cara não dá conta de uma linguagem e tenta suprir com outras linguagens sobrepostas, e continua não dando conta. Normalmente fica horrível. O reflexo disso no meio acadêmico é o mesmo reflexo do que acontece na nossa prática de arte e na nossa prática social: não há. Isso eu vejo com os meus filhos. Essa foi uma geração que tentou a arte-educação. A arte-educadora que vai ensinar o teu filho, no fundo, não ensina música, não ensina percepção visual, não ensina nada. Ela não sabe nada. Ela não sabe absolutamente nada e até deseduca o sujeito. Às vezes tenho vontade de tirar o meu filho da escola, mas aí penso que se tirá-lo ele não vai interagir com o meio social, não vai continuar o processo. É desastroso. Tem educadores piores ainda, que tentam fazer poesia com música, e misturam com o ensino da matemática. Aí o menino volta louquinho para casa, porque não percebeu nada e não entendeu nada, porque as pessoas que estão lecionando também não estão entendendo nada. Então, eu penso que esse reflexo que acontece na sociedade também está acontecendo no meio acadêmico, com esse ideal de junção das artes num momento em que estamos vivendo numa cultura de especificações e especializações. Seria necessária uma alteração de valores para isso. O valor do que se faz não seria dado pela especialização, mas pelo todo que a pessoa compreende.

Há alguns dias atrás eu estava lendo um poema de [Gilbert Keith] Chesterton que aborda esse horror que nós temos pela monotonia. É de se esperar que tenhamos horror a isso, porque vivemos com um excesso de informação, um excesso de elementos apelativos. Já não se tem um elemento apenas. Quando se vê algo, se vê montes deles, apelos para consumo, etc. No campo da publicidade existem equipes fabulosas, com muito dinheiro, que elaboram excelentes apelos de consumo, que para mim também é arte – meu universo de arte se abre para toda a manipulação de materiais que visem à expressão –, e, por incrível que pareça, eles realizam o seu trabalho muito melhor do que muita gente que faz arte abstratamente, de uma forma idealística, numa forma ideal de arte. Agora, isso traz para as pessoas, por esse excesso, a dificuldade com o cotidiano. Para elas tudo é monótono. Eu recebo bastante gente em casa, já que não saio tanto, e vejo que as pessoas ficam três ou quatro dias e não suportam mais. Parece que pensam o tempo todo: “O que eu faço?”. Elas podem fazer uma caminhada, subir a montanha, tomar um banho de cachoeira, tantas coisas. Eu acabo não me envolvendo muito, vou ler, mexer nas minhas coisas, mas eu noto que as pessoas ficam agoniadas. Não tenho TV em casa, tenho poucos livros, tenho outra casa onde eu trabalho e estudo, e ela fica fechada. Então, o meio social da minha casa não tem muitas coisas, e eu fico percebendo que as pessoas não conseguem mais ficar tranquilas e ver um pássaro, ouvir o vento, ver as plantas. Não conseguem! Elas ficam desesperadas. Em casa nós plantamos quase tudo o que

consumimos, e eu vejo as pessoas ansiosas por outros alimentos. Não se satisfazem com o que tem. Então, me lembrei desse poema do Chesterton que diz que as crianças sempre pedem mais – “faz de novo, faz de novo” –, e, conforme envelhecemos, vamos perdendo essa energia de ver sempre a mesma coisa. E aí ele comenta o seguinte: É como a natureza. Todo dia amanhece, todo dia anoitece, todo dia vem o sol, todo dia vem a lua, e todo dia é diferente.

Então, o que eu observo é que há esse amontoado de informações, esse amontoado de materiais, que no fundo embotam a nossa percepção. Isso está sendo levado para a universidade. Eu sinto o reflexo no meu filho, que não percebe nada do que estão tentando passar pra ele, porque os conteúdos são uma mistura de tudo. Temos esse conflito. Vivemos num momento de especialização, mas temos como um ideal uma integração. Vivemos num momento de embotamento dos sentidos, mas temos a vontade de ser sensível. Não suportamos o cotidiano, as coisas que se repetem, e não percebemos pequenas diferenças, mas ao mesmo tempo, queremos uma estabilidade, uma tranquilidade, uma paz. Enfim, vivemos num grande conflito, e, eu acredito na possibilidade de interação da arte. Acho isso importante. Não deveria ficar somente no contexto da união de forças, mas uma coisa interior a cada um, um ideal, talvez, a ser buscado. No momento, vejo esse conflito, entre o que é real e o que nós almejamos.

### Questões do Público

**Roseane Yampolschi** (Docente – UFPR) — Eu tenho grande preocupação com o sentido que temos hoje de Arte – com “a” maiúsculo. Por vezes, eu também me questiono por que as coisas simples do dia-a-dia não poderiam ser também valorizadas como expressão artística. Por outro lado, eu não deixo de ter a vontade de desenvolver trabalhos talvez mais complexos. Então, essas coisas me fazem pensar que no momento atual vivemos num mundo repleto de estetismo, ou seja, tudo passa pelo “achei bom”, “achei ruim”, “gostei”, “achei feio”, de modo que vivemos uma crise de valores éticos muito grande. Diante disso, eu gostaria de saber o que vocês pensam sobre a possibilidade de pensar a música de um ponto de vista ético, em função de uma possível atuação dela no processo de cidadania. Eu gostaria, também, de dizer que compartilho da idéia de que seja possível uma interação entre as artes. Nosso olhar precisa focar mais no todo e não tanto nas partes, e acho que isso é um esforço bastante válido. Creio que somente através desse olhar mais amplo poderemos unir as artes.

**João José Félix Pereira** — Sobre essa questão ética que é trazida, vejamos: se pensarmos a arte como um reflexo do meio em que ela existe, então temos

também na arte a aparência. Normalmente, a aparência é o parâmetro que temos no nosso meio, desde a política até os produtos comerciais. Os conteúdos não são mais importantes, ou, ao menos, é importante que se venda bem esse produto, mas não é importante que ele equivalha ao que se diz dele. Isso é válido até mesmo para ser presidente da República – é possível dizer coisas que você não é durante uma vida inteira. Então, eu penso que temos que ser bastante críticos em relação a isso. É preciso pensar se é melhor refletir essa sociedade ou questioná-la. Nesse ponto sim, é trazido esse parâmetro: a ética.

Ética tem sua origem do mesmo radical de *ethos*, que tem relação com os costumes próprios de uma sociedade. Isso diz muito respeito à etnia, porque o que é válido no trânsito de uma sociedade pode cambiar. Então podemos nos perguntar: Será que já está sendo ético ser como as coisas estão sendo? Será que o processo das coisas está acontecendo tão rápido que estamos ficando arcaicos?

Se pensarmos no meio político, temos os liberais que tanto falavam em Rousseau e a transparência das coisas – inclusive é jargão dos liberais falar sobre transparência. Eles são normalmente bastante iluministas, principalmente porque geralmente são políticos que vêm do meio acadêmico. Destacaram-se na política por grande domínio de linguagem. Ao cair em descrédito essa questão da transparência, surgiu outro tipo de linguagem, que é a que se dizia vir emergente do povo, que refletia o povo, e agora nós temos esse desastre também – não genérico porque, de repente, no Equador está sendo diferente, mas em quase toda a América Latina está sendo assim. Em geral, vemos emergir as forças que eram contra o liberalismo – forças que levaram décadas para chegar ao poder e estão se instaurando agora –, e vemos que essas forças eram completa aparência. O conteúdo continua neo-liberal em todos os processos.

O que podemos pensar é até onde isso está se refletindo no fazer artístico, porque um dos conceitos é que a arte reflete o seu meio. Outro questionamento que se pode fazer é se a própria concepção de ética já está ficando arcaica na definição que nós temos. Será que as coisas se percebem por um aprofundamento maior do que simplesmente pelo que se diz? Outra questão é o descrédito total da palavra numa cultura que é escritural. Quanto mais acadêmico e mais escritural, quanto mais cartorial e burocrática é uma sociedade, menos a palavra vale qualquer coisa. Quanto mais arcaica, mais oral, mais a palavra tem valor. Se uma pessoa de cultura oral diz alguma coisa, é tranquilo. A palavra dele é ele. Já na nossa cultura burocrática, mesmo com papéis você é enganado. Então, talvez o próprio conceito do que é ético esteja cambiando, e aí temos essas realidades como a possibilidade

de invadir um país alegando que ele tem armas químicas, mas o real interesse é o petróleo. Isso é aceito, porque a palavra não tem grande valor.

Nesse ponto seria necessário ter um senso crítico sobre o que refletem os poemas. Como está a palavra nos poemas? Ao que remete as canções? Se pensarmos nos poetas, que falam coisas belas, e vemos as suas atitudes, muitas vezes veremos duas coisas desanexas. Eu vi um diálogo entre o [Pablo] Neruda e o [Cláudio] Arrau. O Neruda tem uma decepção ao conhecer o Arrau. O que ele retrata do Arrau é terrível. Mas e aí? Ele toca maravilhosamente bem. Em outras palavras, vemos uma desanexação acontecendo. Então, eu penso que estamos num momento bem babilônico, no sentido original do termo – que se refere à Babel –, em que temos uma confusão na linguagem e nos termos, e uma imprecisão ao que ela remete. E aí tentamos falar em ética ao se fazer arte. Eu comentei anteriormente que regi uma camerata porque eu queria só ganhar dinheiro. Pagavam muito bem e com o dinheiro eu poderia continuar trabalhando com os índios. E aí? Eu não fui ético? Não sei. Foi bom para eles. Bom, aí eu fui prostituto? Não sei.

Então, no mundo de hoje há a mais-valia, há o dinheiro. Nós só circulamos com ele. É possível conceder ou não conceder, ter autonomia ou não ter autonomia. Autonomia completa é impossível, então o espaço de liberdade é negociado. Quanto maior a dependência de um processo de consumo, menor a autonomia. Quanto menor a dependência, maior a autonomia. E eu penso que a arte, quanto mais atrelada e dependente é do processo de gerenciamento, mais perde autonomia. Aí nós temos o conceito de ética de pontacabeça. Eu penso assim.

**Paulo Reis** — Eu gostaria de acrescentar algumas considerações breves. Eu penso que essa questão coloca um drama que eu chamo de “drama adoniano”, que em algum momento nós sempre caímos, no qual toda a arte se torna parte da indústria cultural. Como a indústria cultural é fundada sobre o mercado, o dinheiro, e nesse campo não existe ética, chegamos à conclusão que a produção artística, que está assentada no poder financeiro, também não tem ética.

Eu me considero um otimista, e talvez mais do que isso, um realista. Consigo ver muita coisa interessante sendo feita. Essa questão nos trouxe a discussão da existência de uma arte regida pelo gosto e percepção individual, que é valorada pelo fato de agradar ou não. Eu acredito que esse problema diz respeito à percepção artística atual, que é mediada pelos valores de mercado, pelos modismos. As pessoas assistem um concerto de 2 horas de duração, ou um filme de [Andrei] Tarkovsky, de 3 horas de duração, e a percepção final é: “Gostei”, “não gostei”, “achei legal”. Então, esse “gostei” foi a



percepção total de 3 horas de filme? Acho que é isso que a indústria cultural faz com a cabeça das pessoas, e esse problema, talvez seja um problema da dissociação entre as pessoas e a arte – arte entendida como forma de conhecimento. A arte, para a maioria das pessoas, passou a ser apenas uma possibilidade de entretenimento e nada mais. Arte e conhecimento estão desvinculados na consciência social. Não existe a percepção de que a arte pode contribuir na formação dos valores individuais e sociais. A indústria cultural cria a demanda da novidade, do consumo, e para que exista um fluxo constante de compra, é preciso que os produtos sejam descartáveis. É esse o interesse da indústria. As pessoas se acostumam a essa relação de consumo, e não conseguem mais absorver o conteúdo de uma obra de arte. O que nos traz uma determinada peça de teatro em termos de conhecimento? Acho que isso é o importante, é o que contribui para o desenvolvimento de valores sobre a vida, a sociedade, etc. Então, acho que essa dissociação é um grande drama que vivemos, e essa pode ser uma missão para nós, educadores, artistas, teóricos: tentar justapor a idéia de conhecimento para arte. Enfim, não sei se é exatamente um problema ético, mas vejo a arte não sendo pensada como um campo do saber.

Para concluir, eu gostaria de comentar o que o professor João falou sobre a palavra. A palavra é dessensibilizada, assim como tudo é dessensibilizado. A palavra não tem mais significado. A imagem não tem mais significado. Mas ainda assim, eu penso que a arte continua tendo a propriedade de nos trazer uma resignificação das coisas. O músico nos traz a resignificação dos sons. O poeta, a resignificação da palavra. Enfim, a palavra pode estar dessensibilizada, mas eu ainda acredito em Drummond, eu acredito em Guimarães Rosa, e isso a arte, com toda a certeza, pode nos dar.

**Guilherme Bertissolo** (Discente – UERGS) — Partindo desse pressuposto de que a arte seja conhecimento, transformação, etc., eu imagino que nós, tanto compositores quanto educadores – estes com responsabilidade talvez até maior –, com a nossa visão de mundo, com o nosso modo de operar, precisamos ter o discernimento de compreender as diversidades. Acho que isso é um grande desafio. Vocês falaram, no início, sobre questões do cotidiano, da importância das expressões pessoais, etc. A minha pergunta é como partir desses aspectos mais pessoais, tomando os elementos do cotidiano, tendo em vista a diversidade das pessoas, para trabalhar tanto a criação como a educação artística.

**Paulo Reis** — Eu vou te provocar. Eu penso que para a criação, as inquietações pessoais, ligadas à história, ligadas à política, ao contexto social, não interessam, a princípio. O que interessa, no caso da música, são as tuas inquietações sonoras. Essas sim, vêm em primeiro plano quando se trata da

criação. Só depois é que entram em cena as tuas características pessoais. No caso da educação é o contrário. O educador precisa ter um compromisso pessoal com o ensino, precisa saber quais as condições sociais do lugar onde ele lecionará. Aí sim, esse contexto é importante.

**Marisa Rezende** — Quando o João falou da sensibilização, eu pensei na questão que ele trazia ao chamar a atenção para a necessidade de vivermos mais integralmente. Que poesia existe no nosso cotidiano? Eu acho que não existe apenas uma resposta para isso, porque são muitas as possibilidades de cada um viver o exercício do dia-a-dia e ter um olhar de encanto para isso, de alguma forma. O que eu queria comentar é sobre um livro que li certa vez, de uma autora indiana, em que ela contava a sua vontade de estudar música com o pai, que era um músico importante. Ela devia ter pouco mais de vinte anos, e passou muito tempo tentando convencer o pai para lhe ensinar, mas ele sempre a rechaçava. Quando ela conseguiu finalmente convencer o pai, ele passou meses levando-a a passear em diversos lugares diferentes. Ela esperava ansiosa pelo dia em que pegaria o instrumento e produziria um som, mas, na realidade, em um dado momento o pai disse para ela: “Eu estou ensinando você a ouvir as coisas”. Em outras palavras, ele estava preocupado em abrir um canal de percepção que, no exercício da vida deles, era fundamental para que ela pudesse então apreender as outras etapas.

Enfim, eu só queria fazer esse comentário, sobre o meu entendimento do valor do cotidiano para nós, que trabalhamos com arte.

**João José Félix Pereira** — Veja. Você, enquanto acadêmico, precisa discutir a questão da linguagem, porque nesse meio é preciso ter um grande domínio de linguagem. Toda a tua bagagem histórica e de percepção de ser vem depois, porque senão, como você vai se expressar? O que você expressa é sempre um conteúdo, que pode até mesmo não ser consciente. Quanto mais profundo é esse conteúdo, menor é o teu domínio sobre ele – você tem uma sensação sobre ele. Porém, sem dúvida, quanto maior o teu domínio de linguagem, maior é a possibilidade de você se expressar. Por outro lado, esse domínio de linguagem leva a um distanciamento. O grande cuidado que é preciso ter é que esse domínio de linguagem não se torne uma complexidade, porque ele deve levar na via contrária, na via da simplicidade. Se não for assim, o entendimento do teu processo é passado por cima e se torna até mesmo inútil. Então, ambas as coisas são anexadas, expressão e linguagem. Claro que existem culturas que primam mais por um aspecto, e culturas que primam mais por outros. Há seres que primam mais por um aspecto, e seres que primam mais por outros. De qualquer forma, o equilíbrio entre esses elementos é necessário para que você tenha uma linguagem e um conteúdo que se expresse sobre essa linguagem. Claro que isso depende fundamental-

mente da tua sensibilidade, da tua capacidade de percepção até mesmo de si próprio.

A professora trouxe o exemplo da música indiana, e isso acontece também em quase todos os povos “arcaicos” – pensando eles como sendo a maior vanguarda. Não é à toa que Picasso foi aprender com eles, assim como Cage, Stockhausen e outros, porque eles são os mais “modernos”. Na medida em que, historicamente, o ocidente transitou num espaço de distanciamento extremo, nós estamos, no presente, transitando num espaço de retorno. Todo o mito ocidental está vinculado ao retorno. Todo o nosso transporte está se referindo ao que era belo, ao que era bom, ao que era perfeito. Não que isso seja real. Isso é um mito de anterioridade que predomina atualmente na nossa sociedade. Então, isso fez com que Cage tivesse que aprender com as culturas arcaicas do Japão. Isso fez com que Picasso tivesse que aprender com as culturas arcaicas da África. Isso fez com que Stockhausen tivesse que aprender com as culturas arcaicas de Bali. Isso fez com que Steve Reich, Philip Glass, tivessem que aprender com as culturas ribeirinhas do Amazonas, e assim por diante. Quando se tem todo esse nosso processo dentro do cânone saturado, a novidade deixa de estar dentro dele. O novo passa a estar em ver tudo com outros olhos. Então, somente depois de dominar totalmente essa linguagem você pode sair dela, ou dialogar com ela sem que seja um discurso fraco. Aí vem a questão das relações de influência. Se você não tem um discurso forte, você não gera influência, ao contrário, você é derrubado para fora do barco.

75

Então, há a necessidade de domínio da informação, de conteúdos e de técnicas, mas esse é um pensamento que se insere exatamente no universo em que vocês vivem, da academia. No momento da criação não. No momento da criação vai pesar muito mais outros elementos, e isso porque o nosso processo é assim. No processo, por exemplo, de uma cultura hindú, o sujeito tem, em termos de percepção, um domínio muito mais apurado. Não podemos ignorar isso. Eles trabalham com mais de 20 notas musicais, afinações em quartos de tom, etc. A qualidade da busca deles, da complexidade deles, é muito maior que a nossa. Nós não podemos ignorar. Já em termos de quantidade, não. Nós formamos grupos imensos reunidos, e para eles os grupos são mais reduzidos. Há também a questão das igualdades e contrastes. Enfim, são relações diferentes das nossas. Então, dentro do nosso parâmetro de vida, o domínio de conteúdos e de linguagem é fundamental para poder dialogar com a linguagem que você tem. Eu poderia falar em nome das culturas que eu amo e que vivo, mas não poderia estar falando agora se não tivesse domínio de linguagem.

Não podemos, também, negligenciar outros fatores. Nós temos a tendência

muito forte a observar somente o que está dentro do cânone ocidental e ignorar músicos fabulosos de outras culturas como a dos hachininkas ou dos tarianos, por exemplo. Eu tenho a experiência dos pajés, das poesias imensas em guarani, que são poesias fabulosas. Aliás, não é à toa que Roa Bastos recebeu o prêmio Cervantes de Literatura. A língua nativa dele é o guarani, e não o espanhol. Ele se expressa em espanhol, que não é a língua mater dele, e consegue um domínio de premiação dentro dessa língua. Então, dentro dessa saturação da cultura dominante há muito espaço para as milhares de outras culturas que ficaram caladas durante esse processo.

Enfim, é fundamental, no momento, ter domínio de linguagem, e reitero esse aspecto que o Paulo trouxe, que é bastante válido, e num segundo momento, esse aspecto que a professora Marisa colocou, da experiência de percepção.