

FLASHES ENSAÍSTICOS

SIDNEY MOLINA *aborda a crítica musical entre o consumidor de cultura e os dilemas da performance*

1-PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS

Um estudante de música paulista dos anos 1980-90 dificilmente teria a oportunidade de assistir, a preços acessíveis, uma orquestra com cordas afinadas. A alternativa era encarar, eventualmente, os preços invariavelmente caros das (poucas) séries internacionais, ou ter a sorte de acompanhar montagens locais que marcaram época pela superação heróica das condições adversas.^[1]

Como, porém, desenvolver a musicalidade – em especial no caso da música clássica – sem ter contato direto com o som ao vivo, sem escutar e interiorizar nuances, técnicas, estilos?

Naquele momento muitos professores de música – especialistas em suas áreas – simplesmente desistiram de acompanhar concertos *in loco* e passaram a se refugiar, como pesquisadores e docentes, apenas em gravações importadas.

Música é *performance*. A frase pontual enfatiza a materialidade do fenômeno musical, os sons e silêncios que – antes de tudo – preenchem o espaço durante certo tempo.

Que se possa igualmente utilizar a mesma palavra “música” para a partitura em quaisquer de suas formas – escrita artesanal clássica, arranjo, linha melódica com cifras – não deixa de ser um tropo, que toma um “objeto intencional” (para falarmos a linguagem da fenomenologia) pela realização sonora concreta e irrepetível. Antes que a analogia – cuja construção histórica levou séculos – configure o fenômeno musical também como “texto” ou “obra”, ele é, como queria Herder, *energeia*.^[2]

Performática, a música é a arte dos músicos, e o fato de essa realidade fenomênica poder ser ampliada para a experiência com *takes* gravados é apenas uma possibilidade anexa, resultante do desenvolvimento tecnológico do último século.

1. Aqui aludimos às tradicionais séries da Sociedade de Cultura Artística e do Mozarteum Brasileiro; como exemplo de montagem histórica basta citar o (caso isolado) da ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, no Theatro Municipal de São Paulo em 1982.

2. Ver DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003, p.21-28.

Concomitante a esse afastamento quase forçado dos pesquisadores paulistas das salas de concerto nos anos 80 e 90, a busca por abordagens analíticas cada vez mais técnicas e especializadas parece ter isolado ainda mais a produção universitária ligada à música clássica de qualquer participação intensa na cena cultural.

Aparentemente sem muita resistência, os músicos da academia foram mesmo deixando de fazer música – desistiam de tocar, de compor – e recusavam programaticamente interações possíveis com os meios de comunicação.

Enquanto penavam para dar conta de suas obrigações acadêmicas^[3], os departamentos de música – e aqui falamos das duas universidades públicas sediadas na capital de São Paulo, USP e UNESP – foram pouco permeáveis para reconhecer os contornos fluidos que a produção musical havia tomado a partir da década de 1960, o que pode parecer incompreensível em um país que havia gerado movimentos como a Bossa Nova e o Tropicalismo.

Assim, ao contrário dos departamentos de letras e humanidades, artes plásticas, cinema e teatro, os departamentos de música – em seu isolamento programático – não souberam ler, salvo raras exceções, a importância de movimentos históricos das décadas anteriores e, ademais, foram insensíveis à relevância musical e cultural da Vanguarda Paulista no início dos anos 1980.^[4]

Mas, a despeito da passividade da universidade pública, esse cenário começou a mudar durante os anos 90.

Ao lado do retorno de músicos e pesquisadores formados no exterior, surgiram em São Paulo grupos de câmara, solistas e professores que toparam dialogar com o mundo real, que aprenderam a produzir os próprios discos e livros, que encontraram alternativas de repertório, que começaram a formar público. Curiosamente, esse movimento partiu das faculdades privadas, de escolas periféricas, de cursos particulares, de congressos independentes – como os

3. USP e UNESP abriram o século 21 sem oferecer mestrado em música como área específica, enquanto programas de doutorado em música já funcionavam na Bahia, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. É importante, contudo, salientar o pioneirismo da UNICAMP, não apenas em relação aos cursos de pós-graduação em música no estado de São Paulo, mas também pela criação da graduação em música popular, que ainda hoje (2012) não existe na USP e na UNESP.

4. O cenário independente paulistano trouxe uma injeção de criatividade, experimentalismo e humor à música brasileira através dos trabalhos de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Rumo, Premê, Grupo, Um, Pau Brasil, Divina Increnca e outros tantos.

grupos de estudo do músico-filósofo Ricardo Rizek,[5] os Seminários de Violão organizados pelo professor Henrique Pinto (frequentados por 3 gerações de violonistas que hoje têm expressiva atuação internacional),[6] e programas de formação musical abertos às interações entre música clássica e popular, como a Fundação das Artes de São Caetano do Sul, a Faculdade Santa Marcelina[7] e o Curso de Música do Uni Fiam/Faam.[8]

O ponto culminante desse processo de renovação dá-se com um inesperado gesto estatal a favor da música clássica, a saber, o da criação da nova Osesp no final dos anos 1990. Passados 13 anos da inauguração da Sala São Paulo, é impossível desconsiderar a importância da presença perene de um grupo estável capaz de *performances musicais* em um padrão acima de todas as nossas médias.

Mudou o corpo do som, mudou o som da cidade. Diante de novas referências sonoras, cresceram em importância as séries internacionais tradicionais, mudaram os escopos para os estudantes de música, nasceram projetos sociais com o foco na música clássica[9] e, ademais, outras orquestras passaram a almejar a qualidade musical e o modelo de gestão da Osesp.

2-FLASHES ENSAÍSTICOS

Também a crítica não atravessou imune esse processo. A resenha jornalística de música clássica caminhou paulatinamente do predomínio nos relatórios mais ou menos informados sobre compositores e obras para uma reflexão mais especializada, preparada para analisar *performances* e sem medo de falar de música em seus próprios termos.[10]

Se o espaço do jornal impresso é cada vez menor para a crítica de arte, isso não significa que o grau de exigência do leitor tenha necessariamente diminuído; ao contrário, o acesso fácil à informação on-line – e a própria existência de uma temporada de qualidade, organizada e constante na cidade – trouxeram desafios novos para a crítica jornalística.

5. Ricardo Rizek (1953-2006) liderou um redimensionamento da harmonia e do contraponto como disciplinas formadoras, bem como a integração da música e da análise musical com o cinema e a filosofia.

6. Assim como Rizek e Marisa Lacorte – nome chave para entender a escola paulista de piano nas últimas décadas –, Henrique Pinto (1941-2010) fez toda a sua carreira fora da universidade pública.

7. Reduto importante de alunos formados pelo professor e compositor Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005).

8. Dirigido por mais de três décadas pela musicista e professora Marília Pini.

9. Entre os quais o Projeto Guri e a Sinfônica Heliópolis, do Instituto Baccarelli.

10. No que tange à crítica musical em São Paulo durante a última década do século 20 e a primeira do século 21 cabe mencionar a contribuição de Arthur Nestrovski, em parte disponível nos livros *Notas Musicais* (Publifolha, 2000) e *Outras Notas Musicais* (Publifolha, 2009).

É verdade que a restrição das pautas e a redução progressiva de caracteres pode aproximar o texto crítico de um limite perigoso. Mas, embora distante da tradição ensaística forjada em jornais brasileiros ao longo do século 20, talvez ainda reste à crítica no atual formato “produzir diagnósticos epocais”, para ficarmos com uma das (muitas) formulações felizes que constam da apresentação deste Seminário.^[11]

Entre a síntese e a complexidade, flashes ensaísticos: talvez seja possível, ainda, imprimir no texto sintético – na medida das possibilidades do dia-a-dia – feixes de complexidade ao mesmo tempo dialéticos e pragmáticos.

No caso da música clássica isso passa necessariamente pela valorização crítica da arte da interpretação. Se não falar de som, do som, dos sons em si mesmos, a crítica musical passa longe das poéticas, permanece esquemática ou tão só comportamental e sociologizante.

Não é uma tarefa fácil. A permanência, ainda hoje, das principais categorias de ouvintes apontadas por Adorno há quase cinquenta anos na *Introdução à sociologia da música* escancara os vícios da “situação concerto”: ouvintes culturais buscam solistas *fashion* em repertório redundante; ouvintes emocionais querem autorização para verter lágrimas reificadas; e – tal como os que não toleram manter rádio e TV desligados – ouvintes de entretenimento tentam passivamente espantar a solidão com “som ambiente”.^[12]

Ao contrário de Adorno, entretanto, Edward Said não rejeita absolutamente a presença do elemento estético na situação social do recital moderno. Mesmo concordando com parte do modelo adorniano – de sua análise da alienação musical como desdobramento da privatização da arte iniciada durante os primeiros dias do romantismo –, Said vislumbra a natureza pública da *performance* como ainda capaz de “encurtar as distâncias entre as esferas social e cultural de um lado, e a reclusão da música, de outro”:^[13]

“Alguém poderia argumentar que a essência social do pianismo é exatamente o oposto: ele tem de alienar e distanciar o público, acentuando assim as contradições sociais que deram origem ao pianista virtuose

11. Ver texto de apresentação ao seminário Atualidade da crítica: entre a síntese e a complexidade, organizado e realizado pelo Centro Universitário Maria Antonia, da USP, entre 21 e 25 de novembro de 2011.

12. Ver *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Unesp, 2011, pp. 55-83.

13. SAID, Edward. W. *Elaborações Musicais*. Tradução de Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.47.

– uma consequência absurda do excesso de especialização da cultura contemporânea. Mas tal argumento ignora algo que é igualmente óbvio e não menos resultado da alienação produzida pelo consumismo: o efeito *utópico* das interpretações pianísticas. O intérprete transita entre o compositor e o ouvinte. E, na medida em que fazem isso de um modo que envolve a nós, ouvintes, na experiência e nos processos da execução, os intérpretes nos convidam para uma esfera utópica de consciência aguda que, de outro modo, nos seria inacessível. Em suma, o pianismo interessante derruba as barreiras entre plateia e intérprete e o faz sem violar o silêncio essencial da música.”[14]

Assim, momentos luminosos de introspecção e memória podem emergir em meio ao mundo administrado dos programas de recitais. Grandes músicos são “curadores do repertório”, e transformam programas e *performances* em ensaios sem palavras que demandam, por sua vez, comentário crítico.

Do mesmo modo, ao agirem como diretores de museus ou galerias, programadores de concertos selecionam autores e linhas interpretativas, combinam estilos, encomendam obras, permitem a circulação de artistas, colocam em prática projetos educacionais. E não há como refletir sobre a arte possível a esse mundo sem penetrar profundamente nas escolhas que definem, em uma dada *performance*, detalhes de timbre, nuances de articulação, condução das frases, diálogo entre vozes, equalização das linhas melódicas, homogeneidade na emissão de acordes, graus de dinâmica, engrenagem rítmica.

A música clássica pulsa na cidade como nunca antes, e esse fenômeno tem de ser contabilizado na linha que sai da Semana de 22, passa pela criação das Bienais de Arte, chega à Poesia Concreta, explode no Teatro Oficina e nos Festivais da Record e se desdobra na Vanguarda Paulista. E a crítica musical – dentro e fora da universidade – pode ser permeável aos desafios estéticos e históricos que se apresentam.

SIDNEY MOLINA é doutor em comunicação e semiótica pela PUC-SP, crítico de música da Folha de S.Paulo e professor de música da FIAM/FAAM e da Fundação Carlos Gomes; autor de *Mahler em Schoenberg* (Rondo) e *Música clássica brasileira hoje* (Publifolha).

14. SAID, Edward. “Em busca de coisas tocadas. Presença e memória na arte do pianista”, in SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Seleção de Milton Hatoum. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 89-90.
