

# A beleza da música

O mundo em que vivemos tem necessidade do belo para não cair no desespero. A beleza, como a verdade e a bondade, traz alegria ao coração dos homens. Esse é o fruto precioso que resiste ao passar do tempo, que une as gerações e gerações e as faz comungar na admiração das ideias do eterno, do absoluto e do perfeito.

A beleza, como a verdade e a bondade, invade nossa alma e nos resgata de nossa própria miséria, porque nos abre à transcendência, ainda que se resuma ao outro num primeiro momento. Porém, já é um ótimo começo.

E a beleza da música é um excelente meio para nos lembrar de que os contratempos da vida corrente são como algumas notas hesitantemente lançadas numa partitura em construção: acabam sendo apagadas mais tarde, porque realmente não tinham valor para o conjunto da obra. Mas, para se concluir isso, alguma reflexão foi necessária.

O leitor mais cético afirmará não ter tempo para filosofia ou para diletantismos artísticos. Estamos sempre ocupados. Em casa, no trabalho, no lazer, a toda hora. Às vezes, conseguimos a involuntária façanha de marcar dois compromissos ao mesmo tempo, o que não é sinal de ocupação, mas de pura desordem.

Arranjar uma ocupação é, muitas vezes, uma boa desculpa para não se pensar e deixar para depois. E, mais adiante, surgem as férias, onde o clima de ócio físico acaba por se transformar também em ócio espiritual, já que a dura galé de nosso trabalho logo vai deixar o cais do porto e retomar seu percurso a um rumo ignorado.

Não peço ao mesmo leitor que saia por prados e bosques verdejantes em ritmo de dança e cantoria em voz alta, como a noviça rebelde. Nem que se encerre na torre de marfim da música diante do desencantamento do mundo, como fez Adorno. Se esse ceticismo é bem compreensível por um lado, por outro, não serve de desculpa.

Os verdadeiros músicos, mesmo engajados em outros campos de atuação, sabem recuperar o sentido da música, porque jamais o perderam. Por isso, sabem encarar as peripécias da vida com outro olhar e com outro tato. Não se aposentaram da reflexão, mas a retomaram desde outro patamar.

Por exemplo, a dita noviça rebelde, como governanta, soube, com muita cantoria, refletir e quebrar o rigor militar da educação dos filhos do capitão-viúvo, trazendo a alegria transcendente da música para um lar que, antes, mais se parecia com um mausoléu. Ou melhor, com um quartel.

Sob a direção de uma batuta esclarecida, fruto de muita meditação, marcando o compasso e o andamento do cotidiano, a música flui dos talentos que cada um é portador, sobrepõe-se às próprias limitações e faz renascer a convicção de se poder viver a vida moderna de cabeça alta e de se contemplar os horizontes que ela descortina.

Sempre em estado de reflexão, ou seja, sempre com a partitura da vida concreta aberta diante de si, um verdadeiro convite ao encontro de si mesmo. Deixar o ceticismo de lado e buscar uma harmonia vital que possibilite a realização do ser, ainda que nossas circunstâncias pessoais e profissionais ecoem muito mais o barulho de uma britadeira do que o som melódico de uma sonata para piano.

Parece um bom propósito que a música pode nos proporcionar.

Nas palavras profundas de Guimarães Rosa, “para cada dia e cada hora só há uma ação possível de ser a certa”. Agindo assim, nossa vida não será uma composição inacabada. Será uma obra de arte, digna de reconhecimento pelo outro.

Justamente o outro para o qual a música se encarregou de nos levar no início. Creio que essa prosa musical já passou dos limites. E, por falar nisso, o limite de toques é a minha espada de Dâmocles, cujo fio sobre minha cabeça sempre desafio semanalmente. Com respeito à divergência, é o que penso.

André Gonçalves Fernandes. Ph.D., é juiz de direito, professor-pesquisador, coordenador acadêmico do IFE e membro da Academia Campinense de Letras

Artigo publicado no jornal Correio Popular, edição 08/11/2017, Página A-2, Opinião.

---

## **“Música é música, Sr. Gerschwin” - Uma conversa com Roberto Minczuk, por Guilherme Malzoni Rabello**



Ilustração de Maria Bonomi que acompanha a edição impressa.

Neste ano, o maestro Kurt Masur, apesar dos seus oitenta e um anos, dispôs-se a vir ao Brasil para reger a nona sinfonia de Beethoven com a orquestra dos bolsistas do Festival de Inverno de Campos.

Os dias de ensaio foram uma experiência muito interessante (ao menos para mim, espectador), mas devem ter custado um pouco para os protagonistas diretos. Os jovens músicos estavam nervosíssimos com a regência exigente. Masur, um senhor corpulento que se move com certa dificuldade mas se transforma num gigante quando sobe ao pódio, estava tenso com a orquestra desacostumada. E, por trás da cena, o maestro Roberto Minczuk fazia das tripas coração para os dois lados se entenderem...

A certa altura, com toda a veemência germânica, Masur interrompeu a orquestra, olhou para os músicos e disse: "O que vocês pensam que estão fazendo? Isto aqui é música! Façam MÚSICA!" Pois bem, foi esta frase marcante que procurei usar como lema na entrevista com Roberto Minczuk, que (paradoxalmente...) gira toda em torno da música. Apesar da sua agenda carregadíssima - naqueles dias, ele estava ensaiando a ópera *La Bohème*, de Puccini -, o maestro conseguiu achar um tempo para conseguirmos encontrar-nos em um café de Ipanema, em uma bela tarde carioca de fins de agosto. Além dele e de mim, estava lá a Valéria Minczuk, esposa do Roberto. São gente tão amável que nem a presença do gravador conseguiu estragar o ambiente e transformar uma conversa distendida numa entrevista formal. E o resultado é o que se poderá ler nas próximas páginas.

**GMR: *Ser um maestro não é ter uma profissão como outra qualquer. Um corretor de imóveis ou um engenheiro podem sair do escritório e deixar todo o seu dia-a-dia lá... Para um maestro, é possível fazer a mesma coisa?***

RM: Acho que não. Um maestro, e na verdade a maioria dos artistas, precisa envolver-se com os projetos que faz. Aquilo o acompanha e, no caso da música, às vezes chega a ser um problema. Agora, por exemplo, estou ensaiando *La Bohème*, e desde há um mês estou com frases e até com a ópera inteira de Puccini na cabeça praticamente o tempo inteiro. Vou dormir com *La Bohème* e acordo com *La Bohème!*

Isso chega a irritar, principalmente quando é uma única frase que se repete continuamente. Nestes casos, o que preciso fazer é ouvir outra música. Normalmente, chego em casa e ligo um CD; depois de uma apresentação, por exemplo, ouço Música Popular Brasileira ou vou a um bar de jazz. Preciso colocar uma informação diferente na cabeça; é a maneira que tenho de conseguir desligar-me um pouco.

***O Bruno Tolentino dizia com frequência que ninguém escolhe ser poeta: ou se é ou não se é. Com a música, isso talvez seja até mais verdadeiro, porque é algo que surge muito cedo. Você acha que escolheu ser músico e maestro, ou simplesmente não poderia agir de maneira diferente?***

Eu acho que tinha de sê-lo. Sempre me digo, e digo a outras pessoas, que não, que eu poderia fazer outra coisa. Quero acreditar nisso, mas na verdade já nasci num lar em que a música estava muito presente. O meu pai era músico, e para ele a música era a coisa mais importante; a minha mãe cantava no coro da igreja; eu sou quinto filho de uma família de oito, e os mais velhos já tocavam quando eu era pequeno. Ou seja, praticamente não tive escolha: eu tinha de tocar para sobreviver naquele ambiente. Era uma forma de destacar-me ali, e era também interesse do meu pai e da minha mãe.

Na verdade, acho que mesmo antes de nascer eu já vivia a música: imagino a minha mãe, grávida, cantando e ouvindo música o dia inteiro. Isso evidentemente deve ter afetado o meu desenvolvimento. Em resumo, a verdade é que sempre me vi envolvido pela música.

***O fato de você ter ouvido absoluto <sup>11</sup> também deve ter ajudado nesse processo. Como descobriu?***

Foi também quando era muito pequeno. Uma das coisas que o meu pai fazia, comigo e com o meu irmão, era treinar o nosso ouvido através de brincadeiras. Brincadeiras de ouvido absoluto: ele tocava uma nota em vários instrumentos, e ganhava quem acertasse mais. Fazíamos isso desde os sete anos de idade.

***Ter ouvido absoluto chega a incomodar de vez em quando?***

Incomoda, porque o tempo inteiro aquilo que não está perfeitamente afinado atrapalha muito. Mas aprendi a desligar isso; aliás, *preciso* desligá-lo muitas vezes porque, caso contrário, fica impossível trabalhar: seria preciso parar a cada nota e corrigir a afinação da orquestra. Pequenas variações sempre ocorrem, mesmo nas grandes orquestras; por isso, às vezes preciso desligar essa percepção, ou pelo menos reduzir a sensibilidade.

***Parece-me que há uma diferença entre a percepção e, principalmente, o entendimento que um maestro tem da música, e nós, simples ouvintes, mesmo que gostemos de música. Você percebe isto? Como é essa relação entre o entendimento e a música para você?***

Vou responder com um exemplo: *La Bohème* é uma peça que tem um significado muito especial para mim. Foi uma das primeiras óperas que toquei na vida, quando tinha treze anos e era primeira trompa do Teatro Municipal de São Paulo. Eu estava ali, sentado ao lado do meu professor - um italiano chamado Enzo Pedini, que foi um grande mentor para mim -; tudo naquele momento era novo: eu estava descobrindo a música do Puccini, que é maravilhosa; descobrindo o que é um teatro de ópera, que é uma fonte de beleza inesgotável. Eram duas horas de música com uma ária mais linda que a outra. E tudo isso aos treze anos!

Ter contato com esse tipo de beleza, fazer parte daquilo tudo, é uma experiência muito impactante. É claro que mais tarde estudei, tive toda uma trajetória como músico, depois como maestro, mas a emoção que a música traz é muito importante. E continua importando hoje, num momento em que retorno a esta ópera como regente.

Evidentemente, há aspectos específicos nos quais me concentro. Por exemplo, a perfeição da parte orquestral, da performance orquestral, é o que mais chama a minha atenção, porque sou especialista em orquestra sinfônica. Por isso, a minha abordagem de qualquer obra começa sempre pelos instrumentos. Nas óperas, vou ao detalhe da orquestração e da performance da orquestra para deixar tudo pronto para os solistas, para a parte cênica - que é quem faz o todo do espetáculo. Antes de chegar a esse "todo", porém, existe uma atenção muito técnica ao detalhe: à dinâmica, ao colorido do som, aos tempos, à articulação, à acentuação e ao fraseado. E isso é o que mais toma a minha atenção.

Outro aspecto interessante é que ouço notas. Quando escuto uma música, presto atenção em cada uma das notas. Seria mais ou menos como se, ao conversar, você não ouvisse as sentenças ou as

palavras, mas sílaba por sílaba daquilo que está sendo dito. E isto é uma parte muito importante da maneira como percebo a música: ouço as notas e praticamente a vejo a música impressa na folha.

Também o meu gesto faz parte dessa percepção. Vira e mexe, ouço uma música sentado, o pensamento me vem, a música me ocorre na mente, e imediatamente as minhas mão começam a fazer o gesto da regência, naturalmente e sem que eu me preocupe com isso. Até quando dirijo o carro, o que deixa a Valéria muito incomodada: “Como você consegue dirigir e reger ao mesmo tempo? Não faça isso!”, diz ela. Evidentemente, tem medo de que a gente tenha um acidente...

**Valéria:** *O que já aconteceu, não é, Roberto?!*

***Ouvir alguns tipos de música no carro deveria ser proibido, então? Mahler só em estradas retas, Wagner só quando o trânsito é muito intenso...***

*Mas se a música aparece na sua mente como se você ouvisse sílaba por sílaba, ao mesmo tempo você tem de ter uma compreensão completa. Se eu falasse apenas em sílabas, você provavelmente não entenderia o que digo, mas o fato é que você entende. Há uma apreensão global, ou o global vem só depois do particular?*

Na verdade, o importante mesmo é o todo. É a seqüência e a frase: a arquitetura da obra, digamos. E isso, eu o tenho muito claro. Mas para conseguir reger bem, é essencial ir nota por nota, senão você perde o detalhe. Ao mesmo tempo, algumas pessoas concentram-se demais no detalhe e perdem a noção do todo. As duas coisas caminham juntas e o trabalho do maestro, no ensaio, é destrinchar esse emaranhado: é desmontar a música e montá-la de novo, parte por parte, com absoluta perfeição no ajuste das engrenagens, para que fiquem absolutamente azeitadas e com aquele “molho”, aquele “algo a mais” que precisa haver.

***Dentro dessa percepção, como ficam as noções matemáticas? Quer dizer, de Bach a Schoenberg, há em muitas composições uma noção matemática, princípios matemáticos muito presentes. Isso tem alguma função para você?***

Com certeza, absolutamente. Principalmente na música instrumental; na sinfonia é essencial. Porque o maravilhoso da música instrumental é que ela é totalmente abstrata, não existe um programa. As exceções só confirmam a regra geral: a música pode significar algo para mim e algo bem diferente para você como ouvinte ou intérprete. O que não significa que a música não conte uma história, pelo contrário. Eu acredito que toda música, por mais abstrata que seja, tem uma história.

Grande parte do repertório que interpreto é composto por músicas baseadas em formas muito estritas. A forma sonata, por exemplo, foi utilizada nas maiores composições, nas sinfonias, com um enorme rigor lógico e matemático. Na verdade a própria organização da música, de todas as notas, dos tons e semitons... A música ocidental é toda construída em cima dessas noções matemáticas.

***Agora, tomemos esse assunto pelo lado oposto. Para mim, é muito clara é a beleza de uma prova matemática, de um teorema; mas muitas pessoas que não têm inclinação matemática simplesmente parecem incapazes de entender esse tipo de beleza. Isso faz sentido para você?***

Todo o sentido! A percepção não começa pela matemática, evidentemente; o que interessa é o resultado estético daquela música. Mas, quando você começa a analisar, a estudar, percebe que aquilo também é matematicamente perfeito, o que torna a música ainda mais maravilhosa.

O caso de Bach, que eu considero o maior gênio da música de todos os tempos, é impressionante, porque essa perfeição matemática é aparente só de olhar a página da partitura. Tenho vários fac-símiles de manuscritos seus, e basta olhá-los para ficar admirado e realmente emocionado. São manuscritos únicos. Ele raramente revisava uma obra, e praticamente não há qualquer tipo de correção na página - a música é, neste sentido, simplesmente perfeita, acabada, sem erro. Mas da mesma forma dá para ver que Bach criava regras matemáticas e depois desobedecia a elas, e também essas exceções soam perfeitas.

### ***Quais as suas composições preferidas de Bach?***

Eu gosto muito das obras maiores - a *Paixão segundo São Mateus* -, amo a *Paixão segundo São João*, a *Missa em Si Menor*... que são as mais grandiosas; mas também das obras mais simples e menos famosas, como os prelúdios que escrevia para os alunos e que são de uma beleza tão profunda que fico fascinado e me pergunto: "Como é possível?"

Bach é tão universal que a sua música pode ser tocada tanto no cravo, no órgão ou nos outros instrumentos originais, quanto em qualquer outra versão; é possível ouvir uma versão em marimba dos *Prelúdios e Fugas* ou uma versão em qualquer instrumento de percussão ou sopro. Até com sintetizador e instrumentos eletrônicos...; e continua sendo tão maravilhosa quanto a ária de soprano das cantatas. Enfim, é uma música realmente universal.

### ***E por que é universal? Ou essa pergunta simplesmente não faz sentido?***

A pergunta faz sentido, e acho que a resposta passa pelo fato de a música dele fazer sentido tanto para o músico mais simples como para o músico mais arrojado, para o ouvinte mais simples e o mais arrojado. A sua música é de uma beleza contagiante e de uma complexidade intrigante, que estimula tanto o leigo quanto o especialista. Bach é um compositor que fascina.

### ***Apesar de ele não ter tanta coisa para orquestra, você pode dizer que é mais difícil reger Bach?***

Na verdade, Bach não é especialmente difícil. O problema é que hoje as orquestras tendem a especializar-se muito, e os maestros também. Eu reajo mais obras do período romântico, a música germânica e a russa dos séculos XIX e XX. Reajo menos as obras clássicas e barrocas simplesmente porque existe uma demanda maior por aquele repertório. Por outro lado, tenho necessidade de trabalhar com a música de Bach, mesmo com a orquestra com que trabalho, que é uma orquestra moderna, com instrumentos modernos. Neste sentido, sim, pode-se dizer que Bach se torna um pouco mais difícil, porque a interpretação da orquestra será comparada às abordagens puristas que se vêm fazendo, com instrumentos de época e toda a exploração dessa técnica.

### ***Essa tendência continua em voga hoje em dia. Mas não era mais intensa há algumas décadas?***

Continua em voga, sim. Evidentemente, hoje existe mais liberdade, o que é muito bom. Não me

oponho a nenhuma das abordagens: gosto das versões românticas de Bach, com grandes orquestras, e gosto também das versões com instrumentos de época e orquestras pequenas. Enfim, para mim o que vale é a qualidade da apresentação, a excelência da apresentação.

### ***Glenn Gould tocando Bach, por exemplo?***

Maravilhoso! Maravilhoso, único, fantástico. Excêntrico e fantástico.

### ***Agora, voltando para a questão da relação do maestro com a orquestra, é possível afirmar que a orquestra é o instrumento do maestro?***

Sim! A orquestra é o instrumento do maestro, ou seja, ele sozinho não é nada, precisa da cooperação dos músicos, de um trabalho conjunto e harmonizado.

### ***Neste caso, até onde vai a liberdade do maestro, até que ponto ele está livre para criar? Penso por exemplo numa declaração do Karajan, que certa vez disse: “Quando eu era jovem e regia na Alemanha, era comum reger o finale [da 7ª Sinfonia de Beethoven] muito mais devagar do que se ouve hoje em dia. Eu sabia que aquilo não estava certo, mas não podia sair da tradição devido à dificuldade de interpretar o conteúdo interior da música”. Até que ponto você se sente livre para mudar o tempo, fazer a sua interpretação etc.?***

Sou contra o abuso. Tudo pode funcionar muito bem quando feito na medida certa. Principalmente no caso da música, que depende essencialmente do espaço e do tempo. Depende muito do instrumento que o maestro tem nas mãos, e nesse sentido a orquestra é como um carro: às vezes você tem um carro com uma enorme potência, às vezes um carro com menos potência; esse carro pode ser enorme ou pequeno; às vezes você tem um carro muito sofisticado numa estrada de terra esburacada, por exemplo. Ou tem um 4x4. Ou seja, existem tipos de orquestras e tipos de espaços onde essa orquestra irá se apresentar, que são os teatros e as salas de concerto.

E a música também não existe num tempo absoluto. “Este é o tempo definitivo, e não pode ser nem mais rápido nem mais lento”: não! Isso depende, por exemplo, de quantos músicos você tem na orquestra: se for uma orquestra maior, é preciso acomodar o som e o tempo precisa de mais amplitude. Se a sala for enorme, com muita reverberação, os tempos não podem ser muito rápidos ou a música embola, perde a clareza.

Todos esses fatores precisam entrar em consideração. Por outro lado, acho que não se pode alterar aquilo que está na página musical, corrompendo a idéia do compositor. Na verdade o maestro está sempre servindo o compositor que deixou a informação na página.

Aliás, isso também é curioso. Existem compositores que são absolutamente minuciosos. Johannes Brahms, Beethoven, Bartók são muito minuciosos. E outros são completamente diferentes: Villa-Lobos, por exemplo. Ele compôs mais de mil obras e nenhuma delas foi revisada por ele mesmo. Muitas vezes faltam dinâmicas, articulações etc. Ao invés de usar o tempo para fazer a revisão de uma obra, o Villa-Lobos preferia compor mais três! E esse é o estilo dele. Beethoven já não: ele revia, reescrevia. Por isso que o maestro precisa ter conhecimento para saber diferenciar uma obra de outra e, certamente, a tradição também colabora para que se possam manter certas alterações ou não.

No fim das contas, eu sou a favor dessa liberdade que vem de inspiração com conhecimento. Uma inspiração bem fundada, não simplesmente uma coisa aleatória que vem e não se sabe o porquê. É preciso ter uma justificativa por que vai se fazer desta forma e não de outra. Senão é melhor manter exatamente aquilo que o compositor pede – eu respeito as interpretações que são mais fiéis ao texto.

***O curioso é que, quando se tenta uma “extrema pureza”, descobre-se que no fim das contas ela não é possível. Ou seja, uma parte é sempre do maestro ali, naquele momento e naquele lugar...***

Exatamente; se não, a música pode tornar-se fria, e eu tenho certeza de que nenhum compositor gostaria de ouvir a sua música interpretada de maneira fria. O Gustav Mahler, por exemplo, também foi um compositor minuciosíssimo. A vantagem do Mahler é que, antes de ser compositor, ele já era maestro, e continuou maestro a vida inteira. Ele conhecia como ninguém a orquestra e o seu funcionamento. Por isso, nas suas partituras dá indicações de, por exemplo, reger aqui em 2, reger aqui em 4, reger ali em 3. Porque ele sabia exatamente o que queria, quais as dinâmicas etc. Foi um dos primeiros compositores a colocar tanta informação na partitura, e até a criar novos termos musicais.

Mas, ao mesmo tempo que tinha toda essa preocupação, um dos intérpretes preferidos do Gustav Mahler foi o Mengelberg, um holandês diretor da Concertgebouw. E Mengelberg desprezava muitas das indicações do próprio Mahler. Ele fazia a seu modo, e Mahler adorava! E é isso mesmo, no fundo acho que todo compositor que ouvir a sua música tocada com honestidade, com muita garra, com muito fogo e com muita paixão, vai gostar. Vai gostar, mesmo que a interpretação tenha idéias diferentes das que ele propôs.

***Uma história que me parece ilustrar isto muito bem foi o encontro entre o Gerswin e o Alban Berg, em 1928. Como anfitrião, o Berg convidou um trio de cordas para tocar uma de suas composições para o visitante americano. Depois da apresentação, o Gershwin, que era, digamos, um pouco inseguro, ficou completamente perplexo com o que havia ouvido e por isso relutou quando o Berg o convidou para tocar uma das suas músicas ao piano. A resposta do Alban Berg foi, na minha opinião, sensacional: “Mr. Gershwin, music is music”. Como quem dissesse, “Vá lá e toque, porque música é música, não interessa que seja diferente”.***

***Por outro lado, também não é tão fácil assim: “Música é música”, mas e daí? Não seria necessária uma educação musical? Você acha que ela é possível e proveitosa?***

Penso que é exatamente isso: “Música é música”. E dando continuidade a esta magnífica frase do Alban Berg, digo que não importa o gênero, não importa o instrumento: o que importa é a qualidade da música e da sua interpretação. E a educação musical começa com aprender a apreciar a música. E, sobretudo, aprender a apreciar o que é bom.

Os meus filhos, por exemplo, ouvem de tudo, todos os estilos de música. Acho fantástica justamente a exposição a toda essa diversidade. Eu, pessoalmente, gosto tanto de música de concerto quanto de *techno music* –

e afirmo que existe *techno music* de excelente qualidade: inteligente, bem feita e bem trabalhada. Música de raiz, MPB, jazz... Enfim, gosto até de música étnica, com instrumentos exóticos que não



me são muito familiares, porque há qualidade nela, enquanto muita música clássica não tem qualidade nenhuma.

Muitos compositores clássicos escreveram coisas que você vai ouvir uma vez e nunca mais querará ouvir de novo. São músicas que cairão no esquecimento porque têm mesmo de cair no esquecimento. Na época de Bach existiam centenas de compositores e apenas uma dúzia sobreviveu aos dias de hoje. Na época de Stravinski, a mesma coisa. No tempo de Mozart então, mais ainda! São raríssimos os compositores do período clássico que sobreviveram.

### ***Por outro lado, a música erudita não exige um pouco mais do ouvinte?***

Acho que não! A música clássica bem executada só exige talvez um pouco mais de concentração, de um espaço adequado. Na verdade, todo tipo de música foi criado para um espaço específico, e só vai funcionar bem neste espaço. Há, por exemplo, música feita especialmente para *piano bar*, e é perfeita para isso. A música de câmara foi pensada para uma "câmara", um ambiente pequeno para poucos instrumentistas. Jamais terá o mesmo efeito se um quarteto de cordas tocar numa sala para 3.000 pessoas: é preciso ficar perto do músico...

Como a música clássica nasceu num ambiente mais requintado, dentro de palácios da aristocracia, ou numa igreja, ela requer um ambiente propício. Ao ouvir música clássica como fundo musical, por exemplo, nunca se consegue o mesmo efeito. Mas também ouvir música de *piano bar* numa sala de concerto não é certo, sempre vai parecer que falta alguma coisa.

Por isso, penso que não é uma questão de requerer mais do ouvinte, mas de poder dispor do ambiente onde se possa ouvir de maneira adequada.

### ***Mas não requer nenhum conhecimento técnico, histórico?***

Não, em princípio não. Basta ser música boa e bem executada. Porque a própria música tem em si a sua força. É como um grande livro: o livro está ali e você precisa lê-lo, concentrar-se. Mas a história pode ser fascinante para qualquer tipo de público, até para crianças! Ou seja, tudo depende da forma como vai ser apresentada, contada e absorvida. A música é universal, e por isso tem impacto em qualquer tipo de público.

### ***E dentre os compositores, você tem os seus preferidos? A gente falava de Bach, mas quem mais?***

Bach é meu compositor preferido, o que eu mais admiro. Mas diria que são três imbatíveis: Bach, Mozart e Beethoven, nessa ordem.

Beethoven é também um compositor com quem me identifico. Além de regê-lo com mais frequência, ele também é muito central na música clássica. Está ali no final do século XVIII, começo do XIX, justamente a meio caminho entre o barroco e a música dos séculos XX e XXI. Beethoven é muito central em vários sentidos: as orquestras não são nem muito pequenas nem as enormes orquestras de hoje; ele é fundamental na música sinfônica, mas também desenvolveu o quarteto de cordas, a música de câmara, a música para voz e os concertos. E tudo simplesmente com uma qualidade absoluta e com uma mensagem universal.

Beethoven foi um grande humanista, mas ao mesmo tempo uma pessoa de fé. Ele era religioso no

sentido de saber da existência de um Criador, com o qual sempre teve uma relação muito conflituosa, mas ao mesmo tempo muito pessoal. Beethoven, através da sua música e da sua vida, discutia com Deus, argumentava sobre o porquê das coisas, a razão de a vida ser como ela é. E o que se vê é Beethoven, na verdade, fazendo as pazes com a vida, aceitando. E ao mesmo tempo expressando profunda gratidão: isso é que é maravilhoso nessa pessoa e na sua música!

### ***É a mesma coisa gostar de ouvir um compositor, e gostar de reger as obras de um compositor?***

Interessante, porque há muita música que gosto de ouvir e não posso reger. Muita música de câmara, muita música que são canções com acompanhamento de piano. Ou música para piano *solo*, em que vivo sonhando: “Puxa, preciso orquestrar essa peça, ela é linda demais”. Mas depois penso: “Não, não vai soar tão bem quanto no piano *solo*”. *Clair de Lune* de Debussy, por exemplo, é uma das peças pelas quais sou apaixonado e quero fazer alguma coisa com orquestra, mas questiono-me, porque ela é perfeita ao piano *solo*.

Mas as peças que rejeito, adoro ouvi-las todas. E quero ouvir diferentes versões; gosto muito de ouvir versões completamente diferentes das minhas, porque a música transcende. E também para ver como se pode ter a liberdade de interpretar de várias formas: porque você sempre enfatiza certos aspectos, e não necessariamente um é mais importante do que o outro. Mas, enfim, gosto de reger aquilo que gosto de ouvir, e vice-versa.

### ***E não há a necessidade de voltar a certas obras?***

O que sempre é fundamental é estar absolutamente apaixonado por aquilo que estou regendo no momento. É uma entrega, um entrar na mente e na alma do compositor para poder realmente fazer jus à obra. Isto é essencial, e de fato fico absorvido pelas obras que estou regendo.

### ***E isso acontece sempre?***

Às vezes eu tenho que reger coisas que não necessariamente quero reger. Mas realmente encaro isso com uma mente muito aberta e busco a beleza da peça, como se tivesse garimpando umas pepitas de ouro dentro de um vasto rio, buscando encontrar onde está a beleza. E faço isso para conseguir dar a tudo a melhor forma possível. Às vezes, chego à conclusão de que aquela peça não vale a pena, que é um esforço demasiado, que nem eu percebi esta beleza nem muito menos o público, aí é melhor engavetá-la. Ou obras em que chego à conclusão: “Não, essa obra não é para mim”.

### ***Há algum exemplo em que você chegou a essa conclusão?***

Na verdade, não muitos. Acabo tendo um relacionamento muito forte com todas as peças que rejeito. Por outro lado, existem algumas obras que, por escolha, eu não quero reger. E é engraçado, porque não quero regê-las por causa da inspiração da obra, da mensagem ou do texto, de que por princípio eu talvez discorde. Há obras de cuja música gosto muito, gosto de regê-las, mas por ser contrário à mensagem da peça vou deixá-las de lado...

### ***Algum caso concreto de que você se lembre?***

*Carmina Burana*. É uma peça que já regi muito e gosto de regê-la. Ultimamente, porém, tenho

analisado, prestado mais atenção na sua mensagem, e vejo que vai contra princípios meus, contra coisas em que acredito firmemente; portanto, penso que não devo expor essa mensagem. É uma mensagem em que não acredito, apesar de a música ser boa, uma música linda, uma música de que gosto. Nesse sentido, pretendo tomar mais cuidado com as escolhas que faço.

***Você diz que não gostaria de reger os Carmina Burana por uma questão de princípios. Então o artista em geral, e o maestro em particular, têm de levar isso em consideração? Há uma dimensão moral na arte?***

Para mim, isto é claro. Você pode causar danos à sociedade com coisas que aparentemente não têm maior importância. Há sempre um risco de difundir uma mensagem que acaba sendo nociva, por isso acho que é preciso concentrar-se naquilo que é bom, naquilo que edifica e constrói. Não é possível sublimar uma coisa que é, na sua essência, algo ruim e destrutivo.

***Wagner entraria nisso, ou é diferente? Porque aí o problema não é a música, mas enfim...***

Wagner... É curioso, nunca fiz a produção de uma ópera de Wagner. A música dele que faço é puramente instrumental e, abstraindo-se a essência da música, é de uma beleza também universal. O Wagner não era das pessoas com o caráter mais íntegro, mas a música dele...

Na verdade, para mim ele é uma prova de como Deus é justo. O sol brilha sobre todos, justos e ímpios, assim como a chuva cai para todos. Wagner é um gênio, tem esse dom genial, e isso é independente das escolhas que ele fez, de como usar esse talento e de como ser enquanto pessoa. O ser humano faz escolhas, tem a liberdade de escolher o rumo que vai tomar. E nem por isso a música dele deixa de ser absolutamente genial, uma música divina.

Isso acontece com o ser humano em geral: você vê pessoas brilhantes com um caráter questionável, quer pelas atitudes, quer pelas ações ou pelas obras, mas isso não diminui a sua genialidade e poder criativo. Por isso, penso que consigo separar as duas coisas.

Quando ouço a voz do Pavarotti, emociono-me, e sempre ia ouvi-lo. Independentemente da personalidade, do caráter, de como tratava as pessoas, tinha uma voz maravilhosa.

***De fato, as saídas fáceis que buscamos - querer julgar um compositor por critérios unitários - sempre são falsas. Voltamos à frase do Berg: "Music is music".***

***Por outro lado, como você enxerga o caráter transcendente na obra de arte e na sua vida? Qual a relação da religião com seu trabalho - se é que essa pergunta faz sentido?***

A questão da fé faz sentido a partir do momento em que creio que nós existimos porque fomos criados, e que Deus criou o universo, a natureza. Uma das primeiras manifestações do Criador é a natureza, esse universo maravilhoso com todas as suas belezas, que vemos e que se mostram absolutamente perfeitas quando percebemos que há uma ordem em tudo. E eu acho que a música é um dom divino, é uma dessas bênçãos, uma forma de comunicação que transcende épocas, idiomas, nacionalidades..., tudo. Encaro a capacidade do ser humano de fazer música, de interpretar música, como um grande privilégio que nos foi dado.

***A religião e o seu trabalho se complementam? Você acha que é possível ser maestro e não ter fé?***

Penso que é possível, sim. É possível ser uma pessoa sem fé e ser um grande intérprete, inclusive de obras religiosas. O que é preciso é ter essa sensibilidade. Penso no *Réquiem* de Verdi, por exemplo, que se declarava ateu e escreveu uma obra baseada num texto religioso que simplesmente transcende; que é, enfim, maravilhosa. Isso para mim também é uma das provas de como Deus é justo, como uma pessoa que o rejeita é capaz de fazer algo tão bem quanto tantos outros. No fundo, isso é o amor do Criador, para mim isso prova simplesmente o Amor - e isso me nutre e inspira.

No entanto, se rejeito uma obra religiosa e acredito naquilo que estou regendo, com certeza ela tem uma força maior. Quando rejeito a *Missa Solemnis* de Beethoven, ou a *Missa em Dó Menor* de Mozart, e acredito em cada palavra que está sendo cantada, para mim aquilo passa a ter uma importância que transcende simplesmente a execução musical e a beleza da escrita.

***Então você diria que é uma experiência mais completa? Ou é mais intensa...***

Mais intensa, não diria mais completa. Porque é muito direta...

***É como o que se diz de Bach: que ele seria a pessoa mais feliz do mundo, porque, quando queria conversar com Deus, simplesmente sentava-se e escrevia uma cantata...***

É por aí. Bach, como Davi, simplesmente fazia tudo através da poesia e da música.

***A formação de músico é muito exigente e exclusiva. Você teve contato com outras áreas - filosofia, literatura...? Isso é importante?***

Considero isso essencial. Tive contato com outras áreas, encantei-me com filosofia e literatura. Assim como disse que o primeiro contato com uma ópera de Puccini é maravilhoso, o primeiro contato com Shakespeare, ou com Platão, causa um impacto inacreditável. Faz-nos pensar: "Como alguém foi capaz de discorrer sobre a vida e sobre esse assunto de uma forma tão inteligente, clara, sensata e bela?" Isso me causa um fascínio. Também a música expressa idéias de uma forma muito clara, mas através de outro meio. Assim como as artes plásticas...

Tudo isso torna-nos seres humanos mais experientes e, na medida em que envelhecemos, que vivemos e podemos identificar-nos mais com as situações e as inspirações que há nessas grandes obras, tudo isso vai ficando sempre mais maravilhoso. O conhecimento também pode ser destrutivo, e é preciso tomar cuidado com isso, é claro; mas quando o absorvemos de forma positiva, torna-se fundamental para o desenvolvimento do ser humano, e também o do artista.

***Voltando à regência, você disse agora há pouco que acaba regendo mais música dos séculos XIX e XX, que é uma música mais complexa em vários sentidos... Acha que um maestro pode errar mais na música a partir do romantismo que antes, por exemplo?***

Não, isso não faz sentido. Errar tecnicamente no repertório pode ser mais comum a partir do século XX, porque tecnicamente a música se torna mais complexa. Stravinski, Bartók e tantos outros que se seguiram depois exigem muito do maestro. Mas de forma alguma você pode dizer que a música anterior não exige a mesma entrega.

***E como entender o modernismo? - porque muitas coisas mudam a partir de Stravinski, Schoenberg, Debussy. Entre elas, por exemplo, a relação com o público, que fica estremecida, ou a relação com a crítica... Às vezes, parece-me que a música perde a função***

***de agradar, ou que passa a agradar de maneira diferente: em todo o caso, é certamente muito mais difícil que Schoenberg nos agrade. Quase tenho a impressão de que é uma música feita para ser lida, não ouvida... E a própria música mudou muito. Você gosta da música que foi feita a partir dali?***

Em relação à música dodecafônica, tentou-se estabelecer uma regra que, parece-me, acabou por tornar-se uma camisa-de-força. Tentou-se estabelecer alguns limites para escrever música que julgo desnecessários. Mas se você prestar atenção em Alban Berg, que de todos os compositores dodecafônicos foi o mais inspirado, encontra composições maravilhosas. Mesmo o próprio Schoenberg, e também Webern, conseguiram algumas músicas geniais, apesar das limitações que eles se impuseram.

Enfim, é uma música menos acessível, mas também muito interessante. Na verdade, é mais gostoso executar do que ouvir esses três compositores. É gostoso tocar Schoenberg, pois desafia técnica e emocionalmente, porque é uma música linda de se tocar.

Também aprecio muito a música contemporânea, e a moderna igualmente. De todas as formas, até as mais abstratas, mais inovadoras. E o critério é sempre a qualidade. Ligetti, por exemplo, é um desses compositores ultramodernos pelos quais sou apaixonado. Amo a música dele, que é de um efeito extraordinário.

Um ponto importante nessa questão talvez seja o público. De todos os segmentos artísticos, o público de música clássica é o mais conservador. O público das artes plásticas é muito mais aberto, e o do teatro, do cinema, também. Mas isto talvez esteja mudando: conheço pessoas que não são especialistas nem grandes conhecedores de música, que simplesmente vão a concertos, e que adoram a música moderna. Outro dia, um amigo da área de teatro foi a um concerto no qual eu estava fazendo a estréia mundial de um compositor sino-canadense muito moderno. No programa, depois dessa peça, havia uma sinfonia de Brahms. As sinfonias de Brahms são uma das coisas mais belas que existem, mas, curiosamente, esse amigo gostou mais da peça moderna. Disse-me depois: "Não sei, mas isso tem mais a ver com a minha geração, com a minha faixa etária, com aquilo que eu curto".

Não custa repetir: o importante é sempre a qualidade. A resistência que houve talvez tenha sido fruto de um excesso de radicalidade, quase como um choque. Mas a música, e as artes em geral, caminham à frente das suas gerações, sempre sugerem o novo, aquilo que será.

***Para bem e para mal, ou só para bem?***

Para bem e para mal. A música moderna passou a ser muito violenta, muito explosiva. Nós vivemos mergulhados nisso hoje, vivemos em cidades barulhentas, com criminalidade. Estamos expostos à violência diariamente, e a música, de certa forma, nos prepara para isso.

Outro ponto é que, quando você está numa exposição de arte, pode escolher quanto tempo dedica a apreciar uma obra. Quando está numa sala de concertos, não tem escolha: é obrigado a ouvir e, se a peça dura quinze minutos, você vai ouvir quinze minutos, a não ser que saia no meio. Na música, não temos muita opção quanto ao quê e ao quanto vamos apreciar, e por isso ela pode ser mais irritante - afinal, somos obrigados a ouvir aquilo que não queremos.

***E a situação das orquestras? Hoje em dia, a quantidade de boas orquestras no mundo, e até no Brasil, parece ter aumentado. É um bom momento para a música?***

É um bom momento, porque hoje temos mais orquestras de boa qualidade. E isso tende a melhorar, principalmente agora, graças a essa nova lei da obrigatoriedade do ensino musical em todas as escolas. Ainda vamos colher os frutos dessa decisão acertada.

O público existe, está aumentando – vejo isso nos concertos – e o crescimento econômico do Brasil se está refletindo também no investimento na área cultural. Evidentemente, queremos muito mais, porque o investimento em educação e cultura é primordial; basta ver o exemplo dos países asiáticos, que fizeram um investimento maciço na educação e na cultura. Enquanto isso, no velho mundo, assistimos a uma decadência; na Europa e nos Estados Unidos – que também já são “velho mundo” –, o investimento é cada vez menor. Nós vamos começar a fazer o investimento que os EUA fizeram há cinquenta ou setenta anos, que foi um período maravilhoso para a América do Norte.

***O papel de uma orquestra, de um músico, dentro da sociedade é algo que me parece absolutamente claro. Se você quer educar a sociedade, comece ensinando música às pessoas, porque sempre se começa a educação pela sensibilidade. Se as pessoas não conseguem apreciar o belo, não conseguirão fazer o bem e nem aprender o verdadeiro.***

***Você sente isso? Mesmo com relação à sua experiência recente aqui no Rio de Janeiro, nestes três anos desde que você assumiu a OSB, já parece haver uma mudança perceptível, ao menos para quem está de fora.***

Também percebo isso e fico muito feliz. Justamente na música existe uma força muito grande, uma capacidade de impactar as pessoas. Ela nos torna pessoas melhores, mais sensíveis, mais atentas.

Toda a grande música, de certa forma, reflete o espírito do seu tempo, mas por isso mesmo ela dura para sempre, impacta todas as gerações futuras. Por isso Bach é ouvido até hoje. Por isso Beethoven ainda é ouvido; ele tinha tudo a ver com a época dele, os ideais democráticos, da liberdade de expressão e tudo o mais; e por ser tão rico em temas que eram atuais para ele, mantém-se vivo até hoje.

Da mesma forma, podemos ver hoje em dia o exemplo de John Adams, que escreveu *On the transmigration of the souls*, uma música inspirada e dedicada às vítimas do 11 de setembro. A arte talvez seja a única forma de abordar esse assunto sem que nos percamos em discursos e argumentos. Na sua simplicidade e universalidade, a música consegue transmitir uma mensagem capaz de consolar e de fazer sentido para toda essa geração, e também para sempre.

***Nesse mundo, vemos mudar também a posição do maestro. Cada vez mais, o maestro precisa ser um pouco empresário, preocupar-se com orçamentos, com a administração de uma empresa. Isso o incomoda?***

Incomoda-me apenas na medida em que me rouba um tempo que poderia dedicar à música em si. Ao mesmo tempo, é necessário e preciso participar dessa discussão. O maestro também precisa estar em contato com a realidade, dentro e fora da orquestra, do público, de quem na verdade mantém aquilo, quer seja o governo, uma empresa privada que nos patrocina ou a venda de ingressos. Hoje não há mais como não fazer parte de tudo isso.

***Paralelo a isso está a relação do poder com a música. O próprio Karajan contava que, quando se encontrou com a Margaret Thatcher, ela lhe teria dito que invejava o “poder absoluto” do maestro, a sua figura, o controle que tem sobre a orquestra. Por outro lado, qual a relação que o maestro precisa ter com o poder público, com o Estado? Como você lida com tudo isso? O melhor é esquecer...?***

Na verdade, penso que o Karajan deveria ter respondido à Dame Thatcher que nós, maestros, é que invejamos o poder dela, principalmente o poder sobre o orçamento da cultura... Ela simplesmente cortou todos os subsídios, e hoje em dia, infelizmente, os músicos ingleses têm um dos piores salários do mundo, precisam de uma jornada tripla para viver. E isso, em grande parte, graças a Margaret Thatcher, que foi uma excelente administradora sob muitos aspectos, mas certamente não investiu muito na música.

Com relação ao poder do maestro, na verdade não é nada daquilo que se costuma pensar. O objetivo do maestro é conseguir uma unidade sonora para poder servir à música, servir ao compositor. Conseguir fazer com que noventa e tantos músicos toquem com o mesmo propósito, consigam moldar uma frase da mesma forma. A música sinfônica representa isso: um esforço coletivo que produz algo imensamente belo, mesmo que na orquestra existam pessoas completamente diferentes, pessoas que às vezes podem não concordar entre si, mas no momento da performance conseguem realizar algo absolutamente unificado, e tão belo! Isso é que é fascinante e impacta a todos, começando por aqueles que são intérpretes, até chegar àqueles que estão ali, apreciando. É um privilégio o maestro poder ser uma figura de líder nesse processo.

É claro que existem abusos de poder, sobretudo na rotina, nos ensaios, mas isso não é positivo para ninguém. O poder do maestro precisa ser usado para conseguir o resultado de excelência e perfeição com a dignidade que a própria música propõe. A música dignifica o músico e o ouvinte. Esse é o resultado que a gente busca e que deve ser buscado, não outro.

***E o sucesso seria apenas uma consequência?***

O sucesso é a consequência de um trabalho bem feito. Hoje em dia, o sucesso tem uma importância maior porque é a partir dele que se conseguem mais recursos para manter o trabalho vivo. Ajuda assim a garantir que o trabalho terá continuidade e, nesse sentido, é importante, sim.

***Valéria, faça uma pergunta. Você conhece o Roberto melhor do que eu.***

***VM: Pergunta para o Roberto... Nossa, acho que sei quase tudo. Mas já lhe perguntei qual é o seu sonho? Até onde você pensa que conseguirá ir, para onde está mirando, até onde quer chegar?***

No ano passado, o Kurt Masur esteve dando uma seqüência de *Master Classes* aqui no Rio de Janeiro, e uma das obras era a quinta sinfonia de Beethoven. Depois de uma semana de *Master Classes*, aulas e profunda análise dessa obra, chamou todos os que estavam participando e fez um belo discurso, em tom de conversa, e terminou dizendo-lhes: “Olhem, vou completar oitenta anos de idade daqui a umas semanas e, se Deus quiser, ainda terei alguns anos de vida pela frente, talvez uns três ou quatro. O que quero dizer é que pretendo passar boa parte desse tempo estudando Beethoven”. Aquilo foi muito marcante, porque não consigo imaginar uma pessoa que conheça mais Beethoven do que ele...

Por isso, acho que não há limites para o que posso explorar na minha área e na minha profissão. O meu objetivo é fazer bem aquilo que faço, da melhor maneira possível. Fazê-lo com excelência e tornar-me um maestro cada vez melhor. E sempre digo honestamente: a minha primeira experiência em reger foi na igreja, regendo obras muito simples para públicos muito simples, apresentações ao ar livre em praça pública na Vila Zelina, na Vila Prudente... Alguns anos mais tarde, regi a Filarmônica de Nova York no Central Park para noventa mil pessoas, e não posso dizer que reger a Filarmônica de Nova York para noventa mil pessoas tenha sido mais importante, melhor ou mais gostoso do que reger um grupo de jovens amadores na Vila Zelina. Não! Tive o mesmo prazer, o prazer de fazer algo bem feito e de poder deixar uma marca nas pessoas que estão tocando e ouvindo. Não vai fazer muita diferença se eu estiver aqui, no Rio de Janeiro, em Ribeirão Preto, em Calgary ou em outra cidade. Quando eu saio do palco e aquela sinfonia de Brahms foi muito bem tocada, fez jus àquela grande partitura, é uma sensação de missão cumprida.

**VM: *Você está sempre rodeado de gente. Quem são os seus amigos? Família é família, e você está sempre presente; mas quem são as pessoas com que você conta?***

Quem são meus amigos? Você sabe muito bem que é a minha melhor amiga! O Joshua, meu filho, é o meu melhor amigo. Tenho conversas com ele - conversas curtas demais! -, mas falo com ele, explico-lhe algumas coisas pelas quais estou passando, e ele me conta coisas dele, depois oramos juntos e lemos a Bíblia. Sinto que ganhei o dia quando fazemos isso! Não existe coisa semelhante à relação entre pai e filho, porque é um amor incondicional. E com você igualmente, que é minha esposa; temos um vínculo já de vários anos...

De resto, sou uma pessoa de alguns poucos amigos. O Hugo, por exemplo, o irmão da Valéria, é o meu melhor amigo: posso ligar para ele a qualquer hora da noite, ou posso também ficar meses sem falar com ele, e quando nos falamos não mudou nada. Ele não precisa de mim para nada, não tem nenhum interesse, e eu também não tenho. Somos amigos porque nos respeitamos, gostamos um do outro, e vamos ser amigos para sempre.

O Sr. Armando, que é a pessoa com quem fui morar quando fui para os Estados Unidos, é outro grande amigo. Também é uma pessoa com quem posso ficar um ano sem falar, mas quando eu chego lá nada mudou, sempre tem um conselho dos mais sábios à disposição. Sei do carinho e do amor que ele tem por mim, e vice-versa.

É uma amizade, são amizades que construí com muito tempo, porque não sou uma pessoa fácil: sou bastante esquisito às vezes, sou um pouco aéreo, não dou atenção imediata para ninguém, deixo-me absorver completamente pelo trabalho e pela música. Também não sou uma pessoa de muito contato físico, de abraçar - não! As minhas amizades são amizades que crescem aos poucos.

Perdi tragicamente o meu melhor amigo, uma pessoa que eu realmente amava, e sinto-me como se tivesse perdido um braço; perdi uma parte de mim quando essa pessoa foi embora. Era o Reginaldo, também um cunhado, casado com a minha irmã. Ele morreu em um acidente de carro quando tinha trinta e três anos de idade; era seis anos mais velho do que eu, e me ficou um buraco. Esse é um amigo, porque até hoje penso nele praticamente todos os dias. O meu único consolo é que *sei* que vou encontrá-lo novamente um dia. Sei disso como tenho certeza de que isto aqui é um café que vou tomar. Assim: vou encontrá-lo. Vou encontrar-me com o Reginaldo um dia, e olhá-lo novamente nos olhos.



**Roberto Minczuk** é diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica Brasileira e da Filarmônica de Calgary, e diretor artístico do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Dentre os prêmios que recebeu nos últimos anos estão o Martin Segall; o Grammy Latino de Melhor Álbum Clássico, com o CD *Jobim Sinfônico*; o Emmy e o APCA como Melhor Regente de 2006. Com a Filarmônica de Londres, gravou obras de Ravel, Piazzolla, Martin e Tomasi, e com a Sinfônica do Estado de São Paulo, a integral das Bachianas brasileiras e outro CD dedicado a danças brasileiras.

**Guilherme Malzoni Rabello** é engenheiro naval, tem doutorado em Neurociência pela Universidade Federal de São Paulo (2014), pós-doutorado pela New York University (2016) e é membro do IFE.

---

## NOTAS:

<sup>[1]</sup> Em música, a memória auditiva capaz de reconhecer as notas pela frequência de vibração do som (altura).

<sup>[2]</sup> A famosa cantata de Carl Orff, elaborada a partir de um conjunto de canções medievais em latim vulgar e dialeto alemão medieval, chamada *Carmina Burana* (“canções de Beuren”) porque os manuscritos originais provêm do mosteiro de Bene-diktbeuren, na Baviera. Os autores anônimos dessas canções parecem ter sido na sua maioria *goliardos*, isto é, estudantes universitários mais assíduos na taverna que em sala de aula... A seleção feita por Orff pretende ser uma parábola da vida humana: principia pelo símbolo da “roda da fortuna”, expressão do destino cego que ora ergue o homem, ora o lança na lama; exalta a natureza, os prazeres e o vinho, e o amor fútil; e termina novamente por um apelo à Fortuna.

\* Entrevista publicada originalmente na revista-livro do Instituto de Formação e Educação (IFE), *Dicta&Contradicta*, Edição 2, Dezembro de 2008.

---

## [O leilão do Sargento Pimenta - por Martim Vasques da Cunha](#)



*Sexual intercourse began  
In nineteen sixty-three  
(Which was rather late for me) —  
Between the end of the Chaterley ban  
And the Beatles first LP.  
(Philip Larkin, Annus Mirabilis).*

*Ah, look at all the lonely people!  
(The Beatles, Eleanor Rigby).*

Não é para qualquer um ser citado em um poema de Philip Larkin. Especialmente se for uma banda de rock, composta por quatro fedelhos filhos de proletários, com sotaque esquisito e vindos de uma cidade portuária como Liverpool. O leitor não deve saber, mas Larkin era conhecido entre seus pares como alguém extremamente rabugento, próximo de uma antipatia em que o termo “misantropia” não é sequer o mais adequado. Portanto, quando vemos o nome Beatles impresso em um simples verso de Larkin, tenha certeza de uma coisa: a de que não se trata mais de uma banda de rock. Trata-se de um fenômeno cultural.

Aí vem a pergunta à queima-roupa: um fenômeno cultural pode ser também um fenômeno musical? Em primeiro lugar, vejamos o que significa a palavra “fenômeno”. Antes de ser usada para especulações futebolísticas, especialmente para adjetivar um certo jogador que, vez ou outra, aparece ressurto das cinzas da fama, o termo era abusado em especulações filosóficas, em particular nas especulações metafísicas que, por sua vez, entravam na categoria kantiana do tempo e do espaço. Mas divago. Enfim: “fenômeno” é algo que reluz em sua aparência, em um *flash* súbito em que você, caro leitor, agarra um pouco (mas só um pouco, viu?) da sua essência, que fica obviamente oculta em algum canto dessa floresta densa chamada realidade.

Com o passar dos tempos, “fenômeno” mudou de sentido: agora significa aquilo que não pode ser ignorado pelos outros, que se sobressai dos demais, que se diferencia da massa de produtos culturais que são produzidos pela mesma indústria capitalista que estimula a alienação do homem.

Obviamente, tal definição não é minha: é de algum epígono de Adorno (por sua vez, um epígono em toda a sua pompa e circunstância) que sequer meditou decentemente sobre o que seria o tal “fenômeno”. Mas novamente divago. Afinal, quando relaciono os *Beatles* e esta palavra, tenho um outro sentido em mente.

Tenho em mente um salto súbito de qualidade. Mas, por não gostar de usar o termo “fenômeno”, usarei outro, que na verdade trata-se de uma expressão popular retirada dos tesouros da sabedoria lusitana e que, como poucos devem saber, relaciona-se com um grande escritor da nossa língua. Falo, claro, do *estalo de Vieira*. O Vieira no caso é o Padre Antonio Vieira, sacerdote jesuíta que veio ao Brasil em meados do século XVII para ajudar na educação dos silvícolas que aqui habitavam. Diz a lenda que, quando jovem, Vieira, que seria o que Fernando Pessoa apelidaria carinhosamente de *O Imperador da Língua Portuguesa*, não era lá muito inteligente, sendo uma cabeça-dura nas matérias mais simples da educação tradicional. Até que um belo dia, depois de cair com a sua dura cabeça em alguma parte do chão após uma violenta queda, ele se tornou o gênio que todos nós gostamos de louvar e também de esquecer, pois este cronista tem a quase certeza de que ninguém mais lê os seus alentados sermões.

Esta expressão - *o estalo de Vieira* - é o que me vem à mente quando sempre escuto alguma canção dos *Beatles* (ela também me vem quando leio algum verso de Shakespeare, já que ambos - a banda de Liverpool e o filho de açougueiro de Stratford-upon-Avon estão entre os melhores estalos de Vieira que a Inglaterra já produziu). Afinal, qualquer um pode perceber a impressionante evolução musical do quarteto ao comparar, por exemplo, *I Saw Her Standing There*, primeira canção de autoria da dupla Lennon-McCartney, com *A Day in the Life*, canção assustadoramente experimental que fecha o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, lançado em 1967. Não se trata mais de um grupo de jovens querendo imitar o tio Chuck Berry; entre uma e outra, eles se tornaram mestres naquele gênero que, por mais que os conservadores e os metidos a eruditos queiram desprezar (tentando imitar o afetado Allan Bloom), poucos conseguiram levar ao cume da perfeição: a canção *pop*.

A canção *pop* não é para qualquer um, meus amigos. Tenho certeza de que os maiores autores de *lied*, como Schubert ou Liszt, dariam seus braços ou dedos para compor algo como, por exemplo, *For no One*. Esta “musiquinha” tem só dois minutos e dois segundos de duração, mas conta toda uma história que atinge os mais diversos espectros da alma humana. Sim, ela parece ser simples: é composta apenas de duas estrofes, um refrão que se repete também duas vezes; sim, ela tem um piano tosco, uma percussão quase inaudível e, de quebra, uma trompa de fagote que parece totalmente deslocada. Contudo, observem quem a escuta; se não esboçar qualquer reação humana digna de lágrimas não pode pertencer à nossa raça. Desperta aquela emoção genuína que, como diria Nick Cave em seu antológico ensaio *The Secret Life of the Love Song*, detona reações súbitas em nosso íntimo que antes estavam devidamente enterradas.

Os *Beatles* são especialistas nisso: despertar o que estava escondido em nós. Mas antes tiveram que fazer o mesmo com eles próprios, e aqui voltamos ao estalo de Vieira, a Shakespeare e outras divagações. Como o bardo inglês, os quatro besouros de Liverpool (afinal, o nome da banda se deve a um trocadilho infame, que sairia da cabeça de um James Joyce, e que misturaria o *beetle* - besouro - com o *beat* do rock'n'roll) passaram um processo de aperfeiçoamento que os reclamões eruditos da música contemporânea jamais refletiram direito. Como Will Shakescene (apelido carinhoso dado por

Ben Jonson a seu rival no teatro elisabetano), John, Paul, George e Ringo (não podemos esquecer que antes eram Pete e Stu...) começaram a tatear como amadores que eram. Seus primeiros álbuns eram sofríveis; mesmo as melhores canções de sua primeira fase – pérolas como *Help!*, *A Hard 's Day Night* ou *Eight Days a Week* – tem aquele ranço adolescente que René Girard não hesitaria chamar de *fascinação pela mentira romântica* <sup>[1]</sup>. A velha história de “garoto encontra garota” e ambos se amam e depois ambos se separam e ninguém volta a se ver, mas o amor, ah, o amor – logo, logo voltaremos a falar deste dito-cujo. Shakespeare tentaria fazer uma crítica disso tudo em *Romeu e Julieta*, enquanto os quatro pequenos sequer chegavam a isso com, por exemplo, *Can't Buy Me Love*, mas não se podia dizer que os dois (isto é, os *Beatles* e Shakespeare – de quem vocês acham que estou falando?) não tentavam. Aí veio o estalo. Com Shakespeare, mais precisamente em *Ricardo III*, a sua forma de imitar Christopher Marlowe, o dramaturgo maldito assassinado alguns meses antes; com os *Beatles*, em *Rubber Soul*, o álbum que tentaram superar ninguém menos que Brian Wilson, o gênio por trás das melodias dos *Beach Boys* e que, já naquela época, tentava fritar o seu cérebro com doses cavalares de LSD.

*Rubber Soul* (1965) é o fim da adolescência e o começo da vida adulta – aquela vida difícil para todos que tentaram superar suas limitações. Com a ajuda do quinto *Beatle*, o perfeccionista-músico-e-estúdio George Martin, de certa forma o mentor por trás de toda a reviravolta musical que aconteceria na banda, o estalo de Vieira se prolongou por muito mais tempo do que o previsto. Paul McCartney resolveu jogar a mentira romântica para os ares (pena que a retomaria quando ficasse mais velho...) e, junto com John Lennon, rebelde de temperamento ciclotímico, produziu pérola atrás de pérola. De *Drive my Car* – a sugestão sexual indica que não se trata mais de um álbum para jovens ingênuos – a *I'm Looking Through You* – uma sutil canção de ódio que, como diria uma amiga minha, tem um dos versos mais cruéis escritos na história do *pop* (*Love has a nasty habit of disappearing over the night* – quem se habilita a escrever algo igual, hein?), passando por *Norwegian Wood*, ambíguo relato sobre um adultério não consumado, os *Beatles* podiam entrar para a história só por esse disco. Mas não. Eles queriam mais. *Muito* mais.

Estimulado novamente pela inveja em relação ao *Pet Sounds* de Brian Wilson (ops!, dos *Beach Boys*?), McCartney chamou novamente Lennon e ambos convocaram seus comparsas George Harrison e Ringo Starr a fazer um outro álbum que superasse a qualidade de seu rival. O resultado foi *Revolver* (1966). Aqui não temos mais o estalo de Vieira; o que temos mesmo é a expansão de uma intuição artística levada à mestria técnica e que, com a ajuda de alguns amigos (novamente, muito obrigado a George Martin e ao engenheiro de som Geoff Emerick, sem deixar de lado os talentos empresariais de Brian Epstein), concretiza uma nova era na música *pop*. Por isso, o título *Revolver*, de reviravolta, e o álbum começa nessa toada ao som de *Taxman*, uma canção escrita por... George Harrison! Com uma guitarra afiadíssima, Harrison, também conhecido como *the quiet one*, faz sua crítica implacável aos coletores de impostos do Estado britânico, e durante todo o disco, emplacaria mais duas pérolas – *Love no One*, em que mostra o resultado de seus experimentos com a música oriental, e *I Want to Tell You*, balada com piano dissonante que prova que o amor (olha lá ele de novo!) é meio esquisito na hora de se expressar. E, claro, não podemos nos esquecer de Richard Starkey, conhecido em nossos corações pela alcunha de Ringo Starr, provavelmente o homem mais sortudo do século XX (junto com o frentista de posto de gasolina que, numa bela noite, foi escolhido ao acaso por Ava Gardner e Lana Turner para participar de um inusitado *rendez-vous*). É de Ringo a voz brincalhona que embala *Yellow Submarine*, a prova de que os *Beatles* podiam escrever canções infantis (ou *supostamente* infantis, já que ela conta uma *viagem* e tanto...); e é dele também as mais

diferentes cadências de ritmo que tinha de segurar entre os acordes de Lennon e McCartney, com uma batida precisa, um uso de prato doce e suave, mas que podia ser agressivo ou descontínuo se necessário.

E, claro, tínhamos Lennon e McCartney fazendo as suas acrobacias com o som, a maior dupla do cancionero *pop* já existente (desculpem-me Jagger e Richards, Taupin e Elton John). *Revolver* é um álbum que surpreende a cada faixa, tanto pela ousadia como pelo carinho com que cada uma delas foi concebida. O que dizer de *Eleanor Rigby*, com seu quarteto de cordas inspirado em Bernard Herrmann, e que provou um dia para o próprio McCartney, quando anos depois foi aprender a ler uma partitura musical, que ele não precisava disso porque já havia superado muitos de seus contemporâneos eruditos? O que dizer de *She Said, She Said*, ou de *Doctor Robert*, em que Lennon já ensaiava os primeiros passos de uma vida conturbada, repleta de lances inusitados provocados pelo consumo abusivo de narcóticos? E isso sem falar na canção que une os dois temperamentos, *Tomorrow Never Knows*, em que a morte (sim, essa indesejada...) aparece pela primeira vez na obra dos *Beatles*, e de um modo suficientemente alucinado para fazer você acreditar que ela também está à sua caça. Não se pode dizer nada, exceto uma interjeição, que depois Paulo Francis usaria como modo de desprezo, mas aqui retomo à sua intenção original: *Waal!*

Mas os garotos queriam novamente mais. *Muito* mais. E aí foi o ápice, o cume da montanha que, depois de ser atravessado, só pode ter uma única consequência: a descida. Mas que descida! Nenhuma outra banda conseguiu uma qualidade tão apurada nesta queda inevitável que foi o cruzar do auge do sucesso artístico e o início do confronto entre quatro personalidades distintas e auto-centradas. Cada um a seu modo acreditava piamente que era um gênio. E eram – só que em conjunto. Em um filme medíocre lançado na década de 90, *Mudança de Hábito*, em que Whoopy Goldberg interpreta uma cantora cafona que, para fugir da Máfia, se disfarça de freira, há uma cena que, contudo, entra na nossa memória porque de forma inusitada explica o que destruiu os *Beatles*. A jovem Whoopy está na escola e tem por volta de oito anos. A professora pergunta aos alunos quem eram os autores dos quatro Evangelhos. Rapidamente, a mocinha levanta a mão e responde com absoluta certeza: “John, Paul, George e Ringo”.

Blasfêmias divertidas à parte, a anedota explica o motivo da ruína dos *Beatles*. Como os evangelistas, o quarteto de Liverpool tinha temperamentos distintos que, quando somados, criavam um grupo ímpar. Foi justamente essa tensão que os permitiu criar aquele mosaico barroco e melancólico chamado *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (1967). A capa de cores berrantes, a disparidade de gêneros entre uma canção e outra, a riqueza dos arranjos musicais, o *nonsense* das letras – tudo isso contribuiu para dar uma aura a este álbum de que se tratava de um “marco”, de uma *magnum opus*, de um ponto sem retorno para a música dentro do século XX. E, de fato, era tudo isso. Mas por baixo de toda essa gaia ciência havia uma tristeza insuperável que começava a apenas borbulhar. Claro, os *Beatles* podiam brincar de serem o repositório de toda a Civilização Ocidental – é o que afirmavam de forma fanfarrônica na delirante capa do disco, cheia de personalidades vivas e mortas de um passado não muito distante, de Oswald Spengler a Bob Dylan, passando até por Hitler. Contudo, a fanfarra seria muito cara. Claro que há uma vitalidade impressionante em cada canção – desde o início, com a banda fingindo ser o Sargento Pimenta, depois com as elaboradas *She's Leaving Home* e *Within or Without You*, até a simplicidade de uma *Lovely Rita*, mas ela se esvai quando escutamos *A Day in The Life*, o encontro do *pop* com a música clássica moderna de Schönberg. O acorde final – um piano terminando a canção com um fechar sinistro, como se “a

tampa de um caixão estivesse sobre você” (palavras do próprio John Lennon) – mostra que a era do *flower power* podia estar começando naquele momento, mas já tinha hora marcada para acabar.

*Sgt. Pepper's* é o álbum de uma contracultura alimentada pela cultura erudita do modernismo que moldou o início do século XX. Quem o escuta pela primeira vez fica impressionado pela sofisticação do seu conceito e de seus arranjos. Quem seria o responsável por isso? George Martin, o maestro que ficava com seus pupilos no estúdio da Abbey Road, polindo cada faixa como se fosse a última pepita de ouro a ser descoberta no mundo? Paul McCartney, o filho proleta que se apaixonara pelo mundo sofisticado da arte londrina e achava que um *loop* no estúdio era igual a um acorde de Satie? Ou John Lennon, o maluco da hora que, depois de ter lido apressadamente alguns trechos de *Finnegans Wake*, resolveu compor *I'm the Walrus* (na verdade, incluído depois no sensacional EP *Magical Mystery Tour*, também de 1967), que tem o refrão mais onomatopéico já feito: *goo gub jub?* Nenhum dos três. O estalo de Vieira só é possível acontecer se, além do talento, também existirem as circunstâncias adequadas – as mesmas que Philip Larkin descreveu em um único verso no poema que serve como uma das epígrafes deste texto.

E não é que o *sexual intercourse* seria justamente o problema para os quatro? Em menos de um ano, a luta de egos chegou a tal ponto que, com a entrada da *soi disant* artista plástica Yoko Ono na vida de Lennon, a ruína chegou para todos. O impressionante é que isso não prejudicou a qualidade musical do grupo. O retrato falado dessa situação está no disco duplo *The Beatles* (1968), também apelidado carinhosamente pelos fãs como *Álbum Branco* por causa de sua capa, o exato oposto a de *Sgt. Pepper's*: toda branca, apenas com o nome do grupo em um relevo muito sutil e delicado. Entretanto, como sabemos desde que Herman Melville explicou aos seus leitores em *Moby Dick* (1850) que a brancura da baleia significava não paz ou tranqüilidade, mas sobretudo o início do terror, a tristeza que estava oculta em *Sgt. Pepper's* estava agora prestes a se transformar em pesadelo no *Álbum Branco*. Provas? Escutem as quatro composições de George Harrison feitas para o disco – em especial *While my Guitar Gently Weeps* e *Piggies*, verdadeiros pesadelos que tangenciavam o surreal. Ou encarem as alucinações explícitas de Lennon em *Glass Union* ou *I'm so Tired*. Isso sem contar a assustadora *Helter Skelter*, ou, em outras palavras, a criação do *heavy metal* em menos de seis minutos, com direito a baixo distorcido e um Ringo Starr gritando a quem quisesse ouvir que *i've got blisters on my fingers* (“tenho bolhas nos meus dedos”), além de ter sido a inspiração de um determinado grupo de fanáticos satanistas liderados por um tal de Charles Manson para matar uma série de pessoas, entre elas a atriz e modelo Sharon Tate, esposa do então cineasta Roman Polanski, que, entre outras coincidências dessa vida, fez um filme chamado *O Bebê de Rosemary* (1968), com uma tal de Mia Farrow no papel principal, a mesma Mia que foi com sua irmã e os *Beatles* rumo à Índia para meditar com o guru Maharashi Mahesh Yogi – que, no fim (ufa!), só queria fazer mesmo *sexual intercourse*, desiluiu o grupo e John Lennon, fulo da vida, compôs para o dito cujo a canção *Sexy Sadie*, outro clássico do *Álbum Branco*, que tinha o seguinte refrão: *You made a fool of everyone* (ufa de novo!). E tinha feito mesmo. O que Lennon & cia. não conseguiam entender é que a vida faz isso com todos, até mesmo com os *superstars* do *pop*. O *Álbum Branco* mostra que o período do *all you need is love* havia terminado precocemente; e que, como diria Thomas Pynchon em seu mais recente romance, *Inherent Vice*, justamente ambientado nessa mesma época, a palavra *amor* era usada e abusada por todos, *with the unspoken foot note that the word these days was being way too overused. Anybody with any claim to hipness 'loved' everybody, not to mention other useful applications, like hustling people into sex activities they might not, given the choice, much care to engage in* <sup>[2]</sup>. Não é à toa que, anos depois, McCartney apelidaria o *Álbum*

Branco de “o Álbum Tenso”.

Mesmo com os vícios congênitos de todos à flor da pele – e com Lennon abandonando o grupo, junto com Ringo, para injetar heroína e namorar Yoko Ono – Paul McCartney tentava manter os *Beatles* unidos e, por isso, teve uma idéia cuja a intenção seria salvá-los, mas que os levaria para a derrocada final. Ele queria reunir os quatro em um estúdio, gravar cada canção como se fosse uma banda de garagem, sem nenhuma firula tecnológica e lançar um álbum completamente cru, como se os *Beatles* fossem nada mais nada menos do que uma banda de *blues*. A princípio, Lennon e Harrison, os sujeitos mais resmungões do planeta naquele momento, gostaram da idéia. Mas algo começou a dar errado. Lennon queria ficar mais com Yoko, praticando uma meditação insana chamada “percepção sensorial”, que consistia nos dois olhando um para o outro, em completo silêncio, como se fossem os “iluminados” do universo; e Harrison simplesmente não agüentava mais o fato de que, pouco a pouco, Paul McCartney transformava-se cada vez mais em CEO de empresa corporativa, mandão e com ilusões napoleônicas, chegando a ponto de dar ordens para o *cameraman* de como *ele* queria que fossem os movimentos de câmera, como mostra uma das cenas tragicômicas do que seria o documentário *Let It Be* (1970).

Paul era *bossy* mesmo – e não havia outro jeito devido à atual situação. A Apple Records, a empresa que os *Beatles* criaram para ser um experimento socialista dedicado aos novos artistas do momento, teve que apelar às estruturas do capitalismo para sair da corda bamba, uma vez que as finanças pessoais de seus quatro diretores principais estavam literalmente uma zona. Para complicar a situação, entrou em cena Allen Klein, advogado nova-iorquino que, ocupando o vácuo deixado após a morte de Brian Epstein, resolveu administrar o legado dos *Beatles* e, com aquela história de que o inferno está cheio de boas intenções, quase destruiu o que fora feito há mais de sete anos, sempre com a concordância auto-destrutiva de Lennon, Harrison e Ringo, que faziam de tudo para se oporem a um McCartney que só via o sentido de sua vida na existência daquele grupo.

As gravações das canções “cruas” feitas no estúdio foram guardadas a sete chaves – e seriam lançadas cerca de um ano depois como uma espécie de projeto póstumo chamado também de *Let It Be*. Graças a uma mixagem surreal Phil Spector – futuro homicida e, na época, chamado por Klein para garantir a “respeitabilidade comercial” do grupo –, o disco é um fracasso ímpar, repleto de canções que poderiam ser antológicas se não fossem os coros e o naipe de cordas dignos de um filme de Cecil B. De Mille. (Felizmente, em 2004, o disco foi relançado sem a mixagem com o título de *Let It Be... Naked* e aí pudemos perceber o que Paul queria de fato – e o que seria uma beleza de álbum).

Contudo, apesar de todo dissenso, o fim ainda não chegara. Para ser exato, o fim ainda não chegara porque Paul não queria que isso acontecesse. Um dia, ele ligou para George Martin e pediu que reservasse o estúdio da Abbey Road para o próximo álbum dos *Beatles*. Martin afirmou que só trabalharia novamente com o grupo se fosse como nos velhos tempos. McCartney chamou os outros integrantes e os informou da exigência daquele que sempre foi considerado o verdadeiro mentor dos meninos. Todos concordaram. Foram para o estúdio – e, desta vez, Lennon foi sem a companhia de Yoko. Se o anúncio do fim não era oficial, até mesmo conscientemente para os membros da banda, era nítido que, depois daquele disco, as coisas não seriam mais como antes. Os quatro trabalharam em conjunto, polindo cada canção, igual à época de *Revolver*, como se cada uma fosse um diamante encontrado no meio de um lodaçal sem fundo. E o resultado é mais do que impressionante – é assustador. *Abbey Road* (1969) é o réquiem de um grupo que saiu, como diria Jerry Seinfeld sobre a

única regra decente no *show business*, no topo de sua forma. Não se trata de um álbum alegre, nem triste. É uma obra de maturidade. Os *Beatles* haviam se tornado homens da maneira mais justa possível: sofrendo o pão que o diabo amassou. Há uma série de emoções que perpassam quem escuta atentamente *Abbey Road* e elas sempre aparecem em um turbilhão perfeitamente calculado, estruturado, mas sempre um turbilhão, que nos leva para caminhos interiores inexplorados que só a boa e velha canção *pop* provoca em nossos nervos. Lennon mostra a sua ironia cortante e a raiva perturbadora em relação ao mundo ao seu redor com *Come Together* e *I Want You (She's so heavy)* - um épico pesadíssimo de oito anos que terminava subitamente após uma muralha de ruídos que deixaria o ouvinte viciado se ouvisse com insistência -; George Harrison provava para o mundo e para Deus - no caso, Frank Sinatra - que era um compositor de mão cheia com dois petardos agriados, *Something*, dedicada à sua esposa Patti Boyd (que, na época, tinha um caso com Eric Clapton), e *Here Comes the Sun*; Ringo compôs uma grande canção infantil-lisérgica como só ele sabia fazer, *Octopus' Garden*; e Paul - bem, Paul fez o que tinha de fazer: juntou todos os pedaços, unificando-os sobre sua impecável linha de baixo e, para completar, elaborou aquilo que é o grande susto de *Abbey Road* e possivelmente o maior triunfo dos *Beatles*.

**Martim Vasques da Cunha** é escritor, jornalista, mestre em Filosofia da Religião pela PUC-SP e Doutor em Ética e Filosofia Política pela USP (Universidade de São Paulo); é autor, entre outros, de "Crise e Utopia: O Dilema de Thomas More" (Vide Editorial, 2012) e "A Poeira da Glória: Uma (inesperada) história da literatura brasileira" (Record, 2015).

---

## [Em Campinas: Pianista Álvaro Siviero e Quinteto de Cordas de Viena](#)

Amanhã Campinas recebe o célebre pianista Álvaro Siviero com o Quinteto de Cordas de Viena, executando Beethoven, *Concerto para piano N.3 em dó menor (Op.37)*. Uma ótima opção para quem aprecia música e cultura.

O apresentação será no Teatro Castro Mendes, amanhã, às 20h00. Para adquirir seu ingresso entre em <http://www.compreingressos.com/espeticulos/8407-alvaro-siviero-e-wiener-kammersynphonie> ou pelos telefones (19) 3578-8853 e (19) 99637-913.

Abaixo segue anúncio da apresentação:





# Wiener Kammerensemble & Alvaro Siviero

**CAMPINAS**

**9/5 às 20h**

**Teatro Castro Mendes**  
Praça Corrêa de Lemos S/N

**Ingressos: R\$ 200,00**  
Vendas pelos telefones (19)99637-9139 /  
(19)3579-8853 ou na bilheteria do teatro

Patrocínio

Apoio

Realização



## Música, ficção e mundo real

A paixão pela música veio-me desde cedo. Meu pai tocava violão e, alguns vizinhos também e, em particular, um deles tinha banda. Uns e outros ouviam e tocavam. Esse background movia-me e provavelmente daí nasceu o gosto pela música, de modo que aprendi alguns instrumentos, não enveredando, entretanto, para a profissão musical.

Olhando hoje, é difícil encontrar quem não goste de algum tipo de música. Um bom arranjo de instrumentos e vozes com harmonia, além de boa letra, é aprazível aos ouvidos. Além disso, a música muitas vezes comunica-nos emoções e sentimentos. Claro que as sensações provocadas dependem da música e do estilo musical: pode-se ir do depressivo ao alegre. Mas me parece que, no fundo, tendemos a preferir aquelas que nos provocam boas emoções, que nos fazem bem, ou que nos elevam - para usar o termo de Henri Angel para bons filmes.

No entanto, há canções que não seguem - ou seguem pouco - nesse sentido, das quais o mercado musical hoje está cheio: varia desde canções apelativas e baixas (inclusive servindo à objetificação dos corpos, como se não fôssemos uma pessoa, mas objetos úteis), até aquelas de letras que parecem um conto de fadas. De todo modo, embora exista quem goste de canções apelativas e baixas, muitas vezes estas nos impactam e as repelimos; percebemos que não é coisa boa.

Por outro lado, há canções cujo arranjo de instrumentos, vozes e harmonias são muito bons, porém, com letras que transmitem-nos - sutil ou explicitamente - uma mensagem de "malandragem", de ilusão/imaginação, "safadeza" etc. De um modo explícito são aquelas que, por exemplo, fazem apologia à traição com palavras mais leves, cantando coisas como "eu não sou fiel" e o público acompanhando. A melodia etc. pode até ser legal, mas por trás disso está a vida real: quanto sofrimento traz uma traição, quantas famílias sofrem e se esfacelam por isso... Na imaginação, não é difícil conceber um mundo em que tudo pode ser feito buscando-se a própria satisfação, com uma liberdade ilusória (traição gera peso interior), mas na realidade a história é outra.

As músicas que transmitem de modo sutil o que acima afirmo, talvez sejam as mais abundantes. São dessas também que tendemos a gostar de algum modo, a nos acostumar e a achar normal (tocam no rádio, pegam, fixam), mas aqui reside o problema: acostumar-se e achar normal o que é fictício, "malandro", incluso o descrito no parágrafo anterior.

Os exemplos nesse sentido são muitos, mas é possível concentrar-se em pontos principais. As músicas transmitem algo que é aparentemente bom, possível, ou realizável, mas cujo fundo é a busca da satisfação do "eu": "sou feliz porque isso ou você me satisfaz". E a letra - que quase passa despercebida - é aos poucos assimilada e tida como normal, de modo que se passa a considerar normais coisas como: elevar a mulher ao status de uma deusa e estrela guia, ou o homem como "o capaz" de dar a ela tudo o que deseja; atitudes vingativas em vez do perdão; o álcool como "saída" de problemas; imaginar um cenário ideal para um relacionamento, com tudo bonitinho... quando, na verdade, muitas dessas coisas não acontecem na vida real - não por pessimismo, mas pelo fato de a realidade ser diferente daquilo que o romantismo hodierno propaga.

Claro que há músicas com senso de realidade, sem deixar de lado a poesia, a harmonia etc., e que não tendem para a "sacanagem", para o ilusório, nem para o egocentrismo. Mas é preciso vigilância e filtro, se não tomamos por "normal" algo que pode nos enganar e/ou nos enroscar, levando-nos à frustração. Um antídoto para isso é o contrário do egoísmo, tendo em mente o amor enquanto virtude: entre a busca da satisfação própria que diz: "Amo você porque me torna feliz", ficar com a virtuosa "Sou feliz porque amo você", isto é, porque se doa e não busca a si mesmo.

■■ João Toniolo é mestre e doutorando em Filosofia e gestor do Núcleo de Filosofia do IFE Campinas (joaotoniolo@ife.org.br)

**Tags:** Arte, Beleza, Música,

**Fonte:** IFE Campinas. Disponível em:  
<http://ife.org.br/a-beleza-da-musica-andre-goncalves-fernandes/>