Wellington Müller Bujokas

HESITAÇOES

entrevistas sobre poesia, música e cinema

UFPR
2005

À disposição e à atenção dos entrevistados
Ao apoio de meus pais e de minha irmã

Apresente-me um homem que nunca teve um fracasso e eu lhe mostrarei um medíocre, porque só atua na segurança. É como aqueles jogadores de roleta que colocam uns míseros tostões no vermelho ou no preto.

Billy Wilder

SUMÁRIO

Introdução 5

Linhas tortas: entrevista com Harry Crowl 10

Uma poética sem pressa: entrevista com Horácio Costa 107

Donizete Galvão faz 50 anos 156

"Busco sempre a crueza": entrevista com Tata Amaral 189

Sem garantias: entrevista com Luiz Carlos Merten 213

Um outro concerto em reticências: entrevista com
Sérgio de Vasconcellos Corrêa 234

Nota do autor

Procurei evitar um número excessivo de notas de fim, portanto sempre que julguei que o texto já trazia informações suficientes para o leitor sobre um autor citado omiti-me de colocar uma nota. De qualquer forma, as notas apresentadas no fim de cada entrevista são de pouca importância. Trazendo, em geral, informações básicas como nacionalidade e data de nascimento e morte, eu recomendo que só sejam visitadas quando houver um desconhecimento do assunto abordado.

INTRODUÇÃO

Quando pensei neste livro, pensei na possibilidade de fazer entrevistas longas, em que se pudesse discutir um pouco da situação de algumas artes no país. Uma discussão ampla e profunda, dentro das minhas possibilidades, é claro. Inicialmente o plano era mais ambicioso, com pelo menos 10 entrevistas, contemplando uma gama grande de artes. O tempo e o conhecimento obrigaram-me a reduzir as proporções para seis entrevistas, contemplando apenas a poesia, a música erudita e o cinema — incluída a crítica cinematográfica. Senti muito não incluir as HQs, área, ainda, muito pouco valorizada, apesar de trabalhos como a da editora Conrad estarem nos abrindo as portas, atualmente, para uma produção mais ousada e diversificada.

De qualquer forma, a idéia das entrevistas permitia extrapolar pelo menos as limitações de áreas, ao serem feitas sem uma pauta pré-definida. Havia um foco principal: a produção recente no Brasil, mas não quis de forma alguma que a entrevista ficasse presa a isso, queria, ao contrário, que ela "passeasse" à vontade, por onde o entrevistado e eu quiséssemos. É claro que na prática não fui tão pouco preparado, havia lido depoimentos, entrevistas etc. dos entrevistados, para tentar amenizar um problema de falta de idéias. Porque, de fato, sou péssimo improvisador, ou assim me considero. Mas pensei ser necessário não poluir completamente a conversa com idéias preconcebidas (mas em alguns casos fiz questão de polui-la). E a partir do momento em que a entrevista não era roteirizada, os assuntos também não o eram. Embora, evidentemente, só se pode tangenciar outras artes dessa forma.

Em contraposição, a entrevista tinha uma tendência óbvia a ser irregular na abordagem dos assuntos. Mas tentei manter o interesse não só pelas idéias, mas também pelo fluxo da discussão. Por um lado me dava medo, de tão arraigada é a idéia de concisão no mundo intelectual. Mas confesso gostar disso. Gosto da possibilidade de conviver com isso, pela possibilidade de fruir longamente algo. Não é para menos que considero o *Choros nº11* do Villa-Lobos uma das músicas mais fascinantes que já ouvi. Uma música de uma hora, bem dizendo sem interrupções, visto que as interrupções existentes são apenas de ordem prática. Não é para menos também que me fascinam Guimarães Rosa e Virginia Woolf. Aquela prosa detalhista, nem sempre necessária, cheia de trejeitos, mas que me carrega. Embora seja óbvio que eu não deveria citar essas grandes obras para um trabalho

que não vai estar nesse nível sublime. Mas gosto de arriscar e gostei do resultado. Errei em alguns pontos, não soube conduzir a discussão em outros, mas no geral acho que consegui dar a entrevista algo bem particular. E além do mais imagino que tenhamos que aceitar melhor a possibilidade do erro (ainda que a hesitação me consuma). Alguns deles servem até muito mais para avançarmos na discussão do que o acerto, já que o acerto, as garantias, tem um efeito muito aderente. Vantajoso é que o formato de entrevista cria a possibilidade de o entrevistado me corrigir, ou de eu, quando vejo que é possível, questionar as posições do entrevistado, e, portanto, de ter uma segunda voz considerando o erro.

Outra irregularidade se refere ao formato das entrevistas. Fiquei um pouco receoso, porque em geral uma regra básica de um livro é a coesão. Mas a coesão em entrevistas, ainda mais em entrevistas sem roteiro, só se daria por um formato muito rígido. E posso estar enganado, mas acho que não há nada como isso neste livro. O tipo de questionamento era feito conforme meu entrosamento com o entrevistado, conforme as respostas que ele me dava etc. Mas eu acho que isso era necessário para esse projeto, pois a unidade que eu planejei para este livro era a diversidade, permitindo que cada entrevista tivesse sua característica (não sei se consegui, mas de qualquer forma, a diversidade dos entrevistados facilita a questão).

Depois de estabelecidas essas idéias, muito nebulosamente e que foram se concretizando nas entrevistas — mas ainda continuam nebulosas —, fui aos poucos escolhendo os meus entrevistados. Tentei, dentro das minhas condições possíveis, escolher os entrevistados que mais me interessavam e que representam para mim parte do que de melhor se produziu culturalmente no Brasil. A escolha de Donizete Galvão, poeta, Harry Crowl, compositor, Luiz Carlos Merten, crítico de cinema (ou repórter especializado em cinema, como ele prefere), e Tata Amaral, cineasta, foram minhas primeiras decisões. A escolha de Horácio Costa ocorreu já no processo, pois havia esquecido que o poeta havia voltado para o Brasil. E, por fim, a escolha de Sérgio Vasconcellos Corrêa se deu após a recusa de Almeida Prado em ceder-me uma entrevista. De todos esses, a escolha de Sérgio Vasconcellos foi a mais exótica. Conhecia de sua obra apenas um vinil com três belas peças de câmara, e algumas outras miniaturas, às vezes interessantes, mas não significativas para escolhe-lo. Escolhi-o ainda por sua filiação com uma corrente "nacionalista", no sentido de utilizar motivos da música folclórica e popular brasileira, já que essa havia sido uma questão importante na entrevista com Harry Crowl. Escolhi

Sérgio Vasconcellos também movido pela falta de conhecimento, e pela falta de divulgação que sua música tem — pessoas ligadas a essa idéia de música nacional estão realmente em baixa nos últimos tempos. Achei que havia uma necessidade de melhor se tratar o compositor. Mas, ao mesmo tempo, fiz isso com medo de que nem sua produção nem suas idéias fossem realmente importantes o suficiente para merecerem uma entrevista. Sobre suas obras, a pequena expansão de conhecimento que tive ao ter acesso a suas gravações particulares me permitiram saber que havia escolhido bem. Em segundo lugar, o fato de o compositor ter sido crítico musical (ou comentarista musical, de acordo com a preferência dele) da Folha de São Paulo e d'O Estado de São Paulo aumentaram pelo menos os álibis para tê-lo escolhido. Mas, agora, ao ver a entrevista pronta, notei uma expressão muito diferente dos outros entrevistados. Todos os outros eram cautelosos em defesas — o que não significa medo, mas ponderação —, exceto por Luiz Carlos Merten, em partes, que na verdade era cauteloso, mas não parecia, e por Sérgio Vasconcellos. Ao notar isso fiquei em dúvida se não seria destoar demais dos outros entrevistados, mas por fim decidi por colocá-la aqui, porque apresenta idéias interessantes e porque destoa em vários aspectos das idéias defendidas pelo outro compositor, Harry Crowl. E este já era uma escolha muito mais certa. Em primeiro lugar porque já conhecia relativamente bem as idéias do compositor e o sabia um pesquisador da música, até por ser programador de música erudita recente e brasileira na rádio Paraná Educativa FM. Em segundo, o fato de Harry Crowl ser presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. E, em terceiro lugar porque eu já conhecia uma quantidade razoável de obras do compositor[i], e as sabia extremamente refinadas. Não é para menos que sua entrevista é a mais longa dessa obra.

Os dois poetas, da mesma forma, representam o que de melhor eu li na poesia nos últimos anos, exceto pelo *Muitas Vozes*, do Ferreira Gullar. Livros como *Quadragésimo*, de Horácio Costa, e *Mundo Mudo*, de Donizete Galvão são grandes obras, e têm uma fluência grande o suficiente para colocá-los em um lugar a parte na poesia atual. Além disso, alimentava meu interesse o fato de que nunca havia visto um citar o outro em entrevistas ou depoimentos, o que significava que eu teria, imaginava, visões bastantes diferentes sobre a poesia atual, o que de fato se concretizou. Enquanto Horácio Costa falava em "explosão de tendências", Donizete Galvão, ainda que se auto-censurando, estranhava o fato de que tudo se parece demais entre a nova poesia brasileira. É verdade que o foco dos dois é um pouco diferente: Horácio Costa pensa em sua geração e na

geração seguinte, e, portanto, em poetas de "carreira" um pouco mais definida. Enquanto isso, Donizete Galvão pensa em poetas em início de "carreira", com um ou dois livros publicados. De qualquer forma, esses períodos dos dois poetas acabam por se encontrar, pois se tanto um quanto o outro começaram a publicar no início da década de 80, e somente no fim dessa década é que começaram a ter uma constância, os 15 anos seguintes não são suficientes para se pensar em tantas mais gerações. A diferença é de cinco, sete anos, no máximo.

Por fim, na área de cinema, a escolha residiu sobre Tata Amaral, cineasta paulista com apenas dois longas-metragens, mas que tem um trabalho muito interessante no segundo deles, *Através da Janela*. De todos os filmes a que assisti desde a retomada do cinema brasileiro, esse era talvez o que tinha o sabor mais especial. A sensação de que encontrava um produto diferente. Além do mais, *Através da Janela* era um filme pensado com muita cautela e cuidado e imaginei que a diretora, por isso, daria uma entrevista interessante. Além do mais, era interessante encontrar a cineasta num momento em que ela finaliza seu novo filme, *Antônia* — embora tenha tornado o tempo com ela mais exíguo e dificultado para encontrar uma data para a entrevista. Por fim, Luiz Carlos Merten seria o par da Tata no quesito cinema, mas também ocuparia o espaço de crítico de arte. A função de sua entrevista, além do fato de eu gostar da liberdade que ele tem nas suas críticas, foi justamente o de dar uma outra visão para a arte, de fora da sua produção. É verdade que Horácio Costa também é crítico, mas ainda assim, como se poderá notar pela sua entrevista, ele está completamente enraizado na produção artística.

Também vale notar que entre as três áreas aqui vistas, há uma gradação evidente no espaço de divulgação. A música erudita, mas especificamente a composição erudita brasileira, tem um espaço pequeno na mídia, e depende muitíssimo do Estado para ser produzida, muito embora o apoio estatal seja em geral sofrível. A poesia, apesar de estar à margem do aparato público, tem seu meio bastante musculoso, com uma quantidade imensa de revistas, feitas para um público especializado, mas abertas em proposta para qualquer tipo de público. Portanto, possui um espaço hoje relativamente confortável. O cinema em compensação ocupa outro patamar. Apesar de depender do estado tanto quanto a música erudita, a idéia que se formou de que pode e deve haver um cinema industrial no país abriu as portas para uma divulgação ampla da mídia. É interessante como Tata Amaral me lembra, num lapso meu, que a mídia acompanhou com relativo destaque a produção

pós-retomada. Verdadeiramente isso aconteceu. Bem dizendo, toda a comunidade cinematográfica se mexeu para colocar o cinema no lugar que ocupa hoje. Algo impensável para a música, e indiferente para a poesia, imagino. O que não significa que isso tenha levado a um bom caminho ou que as discussões feitas dêem conta da situação, vide a loucura que foram as críticas ao *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. Mas o cinema já tem um caminho e ocupa um espaço. Já seria alguma coisa, não?

[i] É dificílimo conhecer obras em compositores eruditos recentes brasileiros. Ter um cd com obras de compositores que já escreveram mais de 50 músicas, de grande porte, com, às vezes, 20 ou 30 minutos, é já ter um bom acervo.

Linhas tortas

entrevista com Harry Crowl

Conheci a música de Harry Crowl em um curta-metragem de Fernando Severo, *Visionários*. Fiquei completamente impressionado com aquela sonoridade sempre tensa e muito incisiva, em seus climas variados. Mais tarde soube que esses climas variados eram devidos a uma montagem do diretor, que havia pego trecho de várias obras. Mas não notei naquele momento e nem sei se notaria em outro, pois, apesar daquele clima variado, sempre crescente em tensão, havia uma amálgama que eu diria perfeita — já algumas vezes o próprio Harry Crowl me disse que escreveria uma partitura naquele formato do filme, embora já faz algum tempo e duvido cada vez mais. Procurei o compositor, que eu já conhecia como programador e locutor da Rádio Educativa FM (atual Paraná Educativa), para saber como eu poderia ter aquela música. Descobri, tristemente, que não podia tê-la exatamente, mas consegui no lugar um cd duplo, no qual, inclusive, estavam algumas peças utilizadas no filme. O álbum trazia obras impressionantes para mim, como e principalmente o *Concerto para piano e orquestra*, de 1997, mas também o *Concerto para Clarone, percussão e piano*, de 1994. O *Concerto para piano e orquestra* mostrava uma música ressabiada, que estava sempre a ponto de explodir, mas se continha com muito esforço. Esse esforço e esse incômodo de evitar o clímax davam à obra um efeito impressionante. Não somente, é verdade, pois se pode dizer que toda a música de Harry Crowl tende a essa rejeição, toda ela é um verdadeiro *tour de force* para evitar o clímax, os crescendos, a apoteose. Mas ali, mais do que em todas as outras, o compositor trabalha no limite, a apoteose já se avizinha, e até acontece, de certa forma, mas não se concretiza totalmente, sempre interrompida.

Além dessas peças havia ainda outras peças para instrumentos solos, ou para duos. Mas apesar de terem características semelhantes, tensão, evitar o clímax mas sugeri-lo etc.,

as obras me soaram todas distantes e indiferentes. Escrevi ao compositor questionando isso, e surpreendentemente descobri que *Assimetrias*, para violão, feita entre 1997 e 98, era sua obra predileta, enquanto para mim era a pior das peças do álbum… Bem, corrijo-me, receio dizer a pior, pois eram todas obras impressionantemente bem feitas, bem arquitetadas. Eu só notava (e noto) a falta daquele algo a mais, tão inexplicável, e que a música podia passar desapercebida numa audição. Fico, portanto, pensando se *Assimetrias* talvez não está precisando de uma segunda gravação, visto que ainda me espanta o fato de haver tamanha discrepância entre a minha visualização e a do autor.

O momento em que cheguei a uma idéia fechada da música de Harry Crowl foi quando pude ouvir um álbum recentemente lançado com três peças de câmara. *Espaços Imaginários*, para violino, violoncelo e piano, de 2001, *Imagens Rupestres*, para flautas, violoncelo e piano, de 1996, e *Na Perfurada Luz, em Plano Austero (Quarteto de Cordas nº1)*, de 1993-94. Ali de novo apareciam todos os elementos citados e, de novo, ensaiava-se o clímax que nunca se concretizava. Pude notar que esses "ensaios" apenas pontuavam um clima constante, que não se alterava durante toda obra. Ou seja, a tensão, apesar de grande, não crescia nem diminuía. A partir desse momento, pude perceber que mais do que clímax, o que estava em jogo nessa música eram possibilidades recusadas. Harry se recusa a abdicar de seu plano, a obra que recusa a desenvolver um clima, e o mais parece tratar-se de orná-la de pequenas interferências, flashes.

Nascido em 1958, em Belo Horizonte, o mineiro Harry Lamott Crowl Jr. começou os estudos ainda em Belo Horizonte. Em 1977, foi para os EUA, onde estudou viola e composição. Sua primeira obra data de 79, e desde então tem se mantido em uma carreira estável. Em 80 voltou ao Brasil, e em 84 se estabeleceu em Ouro Preto, onde desenvolveu pesquisa sobre compositores brasileiros do período colonial. Em 1994, Crowl passou a residir em Curitiba. Entre suas atividades, é professor da Escola de belas Artes do Paraná (EMBAP), é diretor artístico da Orquestra da UFPR e programador da rádio Paraná Educativa FM. E desde 2002 é presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, seção brasileira da ISCM (*Internacional Society of Contemporary Music*).

Em seu catálogo constam mais de 80 obras, interpretadas por diversos grupos, nacionais ou estrangeiros.

1a

Wellington Bujokas – Entre os vinis nacionais da década de 70, encontro obras de compositores de vanguarda que na época eram muito recentes, como músicas de Penderecki[i], Boulez e Stockhausen. Por exemplo, no mesmo ano em que a *Sinfonia nº1*[ii] do Penderecki foi estreada, o álbum foi lançado no Brasil. Sobre essa divulgação de música erudita, eu gostaria de entender como funcionava. Como nós tínhamos acesso à produção recente e como isso se perdeu?

Harry Crowl – Isso é muito relativo. Porque naquela época, sim, havia uma circulação maior do vinil, mas o vinil era muito mais caro na média do que o cd é hoje, para o poder aquisitivo daquela época. A produção do vinil, então, nem se fale. Produzir um vinil era muito caro para a música erudita. Então o que acontecia: os grandes nomes, os grandes compositores, tinham apoios quase ilimitados. Houve uma época em que o apoio governamental para Penderecki, Boulez, Stockhausen, Nono[iii], Berio[iv] era ilimitado. A *Deutsche Gramophone* investia nesse pessoal. Havia a divulgação desses nomes, mas era só. Não havia outras coisas. Eu me lembro de, já na década de 80, correr atrás de orçamento para fazer disco de vinil, e era praticamente impossível. Era muito caro. Não havia lei de incentivo, o patrocínio tinha que ser direto e não havia por quê. Naquela época, na Europa e nos Estados Unidos, já havia uma certa efervescência desse movimento de música contemporânea, mas se pensava também que se tratava de uma música que não era para ser compreendida na sua época, mas muito adiante. Para tanto, o apoio dos governos era incondicional. Não havia preocupação com o público naquela época. Mas isso foi mudando. Com o tempo e com o avanço da tecnologia, e também com a criação do cd, a produção barateou consideravelmente, tornou o acesso à gravação muito mais democrático. Mas a questão da distribuição começou a se complicar.

Havia uma divulgação sim, mas era uma divulgação mais restrita. Mais restritiva também, por uma questão econômica.

W.B. – Então, aquele apego ao serialismo, visto como a "música do futuro", não pode estar ligado a esse tipo de distribuição?

H.C. – Não. Na verdade, eram os compositores alemães e mais ligados à Alemanha que tinham uma distribuição muito grande. Havia uma política ainda ligada ao pós-guerra, e a Alemanha tinha um complexo de culpa muito forte. Eles estavam realmente com as portas abertas, colocando muito dinheiro nessa música. Basta ver que o Stockhausen e o Nono tiveram uma série de discos lançados pela Deutsche Gramophone, e essas produções eram todas deficitárias. Ao mesmo tempo — não faz muito que fiquei sabendo —, a Deutsche Gramophone pertence a Siemens. É uma entidade para abater o imposto de renda da Siemens. E aos poucos, a participação maior da Filarmônica de Berlim, e do próprio Karajan, serviu para fortalecer o selo, mas ela foi criada assim, como uma espécie de fundação paralela à Siemens.

W.B. – Mas, quando eu penso no Karajan[v], eu associo a uma música mais antiga, do século XIX. Não é isso?

H.C. – Sim, claro. O Karajan e os chamados grandes regentes do século XX não estão interessados não é exatamente só nessa tradição do século XIX, mas é na tradição de algumas obras dessa época. Porque se formos ver a discografia e a própria carreira deles, perceberemos que eles divulgaram poucas obras pouco conhecidas. Mesmo dos compositores mais antigos.

O Karajan, contudo, teve alguns momentos interessantes, como quando saiu aquele famoso álbum, na década de 70, com Schoenberg, Webern e Berg. Eu tive esse álbum, e ele foi financiado pelo próprio Karajan. A Deutsche não queria fazê-lo. O Karajan já tinha um prestígio tal — e era muito rico —, que ele mesmo bancou o álbum. Foi a 1ª vez que saiu uma coisa desse tipo. Há outra passagem dele ligada a União Soviética que é, também, muito interessante, quando das gravações da *5ª Sinfonia* de Prokofiev e da *10ª* de Shostakovitch. Ele recebia partitura de todo lado e não se interessava muito. Mas aconteceu de a Filarmônica de Berlim ser convidada para uma turnê na União Soviética que culminaria com um grande concerto em Moscou. E os russos, um pouco enciumados com aquilo, com a Filarmônica de Berlim, uma orquestra do ocidente, divulgaram o nome errado da orquestra. Sem dar muita importância para o nome que a orquestra tinha. Os músicos ficaram muito indignados com isso. Então o Karajan quis dar uma lição aos russos e incluiu a *10ª* de Shostakovitch num dos programas. O Shostakovitch estava presente e chorou de emoção. Eles gravaram a obra depois na Alemanha e é realmente a melhor

gravação que existe. E me parece que é da mesma época a gravação da *5ª* de Prokofiev, que é imbatível. Com isso, o Karajan mostrou que quando ele queria fazer, ele faria melhor que ninguém. Embora eu não goste muito do Schoenberg dele. Nessas gravações, até que o Berg vai bem, mas nas *Variações, op.31*, do Schoenberg por exemplo, na minha opinião, ele não entendeu a obra muito bem.

W.B. - Ainda continuando entre regentes que fizeram grandes trabalhos com música do século XX, acho que o Leopold Stokowski tem algumas gravações muito interessantes?
H.C. – Na verdade mesmo, o regente que fez realmente a diferença para o século XX foi o Boulez. Mas sobre o Stokowski, creio que o problema está no fato de que ele é ainda de uma geração de regente-compositor-ditador. Nada dele é confiável. Ele metia a mão nas obras, ele interferia, inclusive em coisas antigas. Ele tem uma gravação, não sei se da *6ª Sinfonia* de Tchaikowski, que em determinado trecho... ele diz no texto do disco que ele tem certeza de que o Tchaikowski errou ali e que, por isso, ele ia corrigir. Ele fazia isso. Por causa disso, caiu em descrédito.

W.B. – Mas as gravações dele têm bastante vigor, não?

H.C. – Sim, sim. Mas você tem que considerar que ele foi um dos primeiros a ter o chamado *State of Art* — como se diz em inglês — nas mãos. Porque era uma infra-estrutura de primeira. Ele tinha uma grande orquestra, que ganhou de presente. A orquestra era dele, a *Symphony of the Air*. Ele mandava na orquestra, tocava lá quem ele queria. Ele tinha nas mãos os melhores estúdios do mundo, atuando em Hollywood, essa coisa toda. Então, ele podia fazer o que ele quisesse. Por sorte, uma coisa que eu acho importante no Stokowski era o apreço que ele tinha pelo Villa-Lobos. Aquela gravação que existe do *Uirapuru*, que ele fez junto com *Cinderela*, do Prokofiev, para mim não tem igual.

W.B. – Realmente impressiona. Até a versão da *Modinha*, da *Bachianas Brasileiras nº1* (que também está no mesmo álbum), é impressionante. Apesar de que eu ouvi uma versão recentemente do *Cello Octeto Conjunto Ibérico* que me impressionou ainda mais. Antes eu considerava que só a *Modinha* era interessante, e os outros dois movimentos da *Bachianas nº1* eram mais fracos. Depois de ouvir essa versão, pude notar que o problema estava nas gravações e não na peça em si.

H.C. – A *Bachianas nº1* é uma obra muito complexa pela própria formação. O Villa-Lobos foi muito ousado nessa coisa de inventar essa orquestra de violoncelos. E agora a moda pegou. Existem vários conjuntos pelo mundo com essa formação. E inevitavelmente todos eles fazem essa obra. A seção de violoncelos da Orquestra Filarmônica de Berlim gravou um disco no final da década de 60 com todas essas peças, e mais outras encomendadas, e hoje existem pelo mundo uns tantos grupos. Eu tive um contato há pouco tempo com um grupo da Romênia, que se chama Violoncelíssimo, são oito violoncelos ou mais. Fixos são oito, e eu vou inclusive escrever uma peça para eles fazerem ano que vem em Bucareste. Enfim, essa formação pegou. Mas é uma formação difícil, difícil de equilibrar, é um instrumental que tende a puxar muito para o grave, e fica difícil fazer os agudos soarem.

W.B. – Por sinal, a impressão que eu tive é que a música do Villa-Lobos sempre foi uma música para não ser equilibrada, com algumas exceções.

H.C. – Na verdade, não era essa a intenção dele. Ele não pensava nisso. Ele não estava preocupado se era ou não era. Ele fazia o que tinha vontade de fazer. Às vezes dava certo outras vezes nem tanto. Nas *Bachianas Brasileiras*, a primeira eu acho que vai bem. Na *2ª*, na *3ª* e na *4ª*, alguns movimentos são interessantes e outros eu acho ridículos, mas enfim…

W.B. – Eu acho que a partir da *7ª*, elas ficam bem mais fracas.

H.C. – Não, eu acho a 7ª uma obra muito interessante. É uma obra muito difícil. A *8ª* também tem passagens muito bonitas. E a 9ª é muito mais interessante com vozes do que com cordas.

W.B. – Eu só escutei uma vez com vozes, mas não me agradou, até pela minha resistência ao canto lírico.

H.C. – É, mas aquilo ali não pode ser canto lírico. Tem que ser um coro de vozes brancas. Se for com canto lírico, fica horrível, porque dá trombamento do vibrato das vozes. Mas, com um coro mais liso, a obra funciona bem. Como peça para cordas, também soa legal, mas soa mais convencional, sem nada de mais. Ela tem uma variação muito difícil na

segunda parte, na fuga para contrabaixo, em que é impressionante ver o naipe de contrabaixo tocar. A *8ª* tem partes muito bonitas do ponto de vista melódico. Inclusive, ele explorou algumas vezes aquele tema d'*As Pastorinhas*, do Noel Rosa. Ele tinha mania de compor ouvindo rádio e muitas vezes passava algo que ele achava bonito, e aquele tema entrava na música. Esse tema aparece na *Bachianas nº8* e também no *Choros nº12.*

W.B. – Por sinal, eu tenho muita dificuldade para entender por que os *Choros*[vi] são tão pouco gravados.

H.C. – Por que eles são extremamente complexos, principalmente os últimos.

W.B. – Eles são muito difíceis, mesmo?

H.C. – Muito. Eu tenho as partituras de alguns deles. Uso com os alunos na orquestração. Mas, por exemplo, o *Choros nº8*, não é brincadeira fazer aquela obra. É fenomenal pensar que aquilo foi feito em 1925. É anterior ao *Ionisation,* do Varèse[vii]. Uma percussão extremamente complexa, além de usar dois pianos enfiados na orquestra. E a parte da orquestra é muito difícil para todo mundo. Muita mudança de ritmo. Dá para perceber que é uma obra muito influenciada pela *Sagração da Primavera*. Nota-se em muitos pontos que o Villa-Lobos tinha ouvido a *Sagração* e estava impressionado. Aliás, ele tem umas quatro obras que apontam nessa direção. Mas eu diria que de todas as obras que ouvi que tem alguma influência da *Sagração da Primavera*, essa é a mais original, a que mais se afasta, a que consegue partir daquilo para outra coisa.

W.B. – Os *Choros* em geral têm isso. Até pela soltura deles, a utilização do material conhecido se transforma. Mas há um outro ponto, fala-se muito da criação livre do Villa-Lobos, e, acima de tudo, é muito interessante como ele vai ligando as partes uma nas outras, é um tipo de desenvolvimento que me chama muito a atenção.

H.C. – Era sim. Ele não tinha uma formação acadêmica, era muito intuitivo e achou uma solução própria para a sua música. Ele estava pouco se lixando para o que os outros iriam dizer.

W.B. – Quando eu penso no Villa-Lobos, me parece muito fácil ligá-lo ao Dadaísmo. Não que isso signifique que ele teve alguma influência, mas parece um uso daquilo tudo. A dessacralização da arte, o pouco se importar com a perfeição, com o estabelecido, com a pureza. O Villa-Lobos é alguém que funciona muito bem na imperfeição.

H.C. – Mas muito pela formação dele, pelo histórico dele. Ele não era uma pessoa com preocupação intelectual, não estava envolvido com questões conceituais. Realmente, ele viveu numa época que favoreceu essa atitude. Se não, ele teria ficado completamente de lado, esquecido. Há atitudes parecidas em outros lugares do mundo, como a de Charles Ives nos Estados Unidos. Mas isso tudo é o que chamam em alemão de "Zeitgeist", de Espírito do Tempo.

W.B. – E eu tenho a impressão de que exageram no modo como tratam a qualidade das obras do Villa-Lobos. Realmente, as obras dele têm uma qualidade muito variada, mas tendem a tratar algumas obras que não são tão boas como muito piores do que realmente o são. Há uma tendência a falar mal da orquestração dele, virou um folclore da má qualidade.

H.C. – Na verdade é o seguinte, fala-se muito sem conhecer. Porque, aqui no Brasil mesmo, se você for apertar as pessoas, ninguém conhece Villa-Lobos bem. Os melhores especialistas de Villa-Lobos são estrangeiros. Se toca Villa-Lobos fora do Brasil... nem vou dizer muito mais do que no Brasil. No Brasil não se toca Villa-Lobos e ponto.

Os dois últimos ciclos dele que faltavam para serem divulgados eram os dos quartetos de cordas e o das sinfonias. Bom, dos quartetos de cordas, hoje, há três gravações do ciclo inteiro. Uma do Quarteto Danubius, que saiu pela Marco Polo, que é um quarteto húngaro, quatro mulheres que tocam muito bem, são fantásticas. A escola de quartetos de cordas desses países é imbatível. O que falta na gravação do Quarteto Danubius é uma compreensão cultural da música. É uma interpretação um pouco quadrada. Os ritmos requerem um pouco de suingue, uma certa malandragem e para isso, não havia ninguém do lado para explicar para elas. Depois vem a gravação do Quarteto Amazônia e do Quarteto Bessler-Reis. Os primeiros cds do Quarteto Bessler-Reis vão numa linha boa, é uma coisa bem feita, equilibrada, arrumadinha. Só que o que falta ali e o que sobra nas gravações dos outros é quarteto de cordas. Ou seja, eles são músicos de orquestra muito bons, se juntaram e tentaram fazer um quarteto de cordas. Mas, quando você pega esses quartetos de países

como Hungria, Eslováquia, República Tcheca, o pessoal toca junto desde os 14 anos de idade com a mesma orientação, tocam o mesmo tipo de instrumento. É uma atividade que eles escolheram para toda a vida. Na grande maioria não tocam em orquestra, não dão aula, só tocam no quarteto de cordas. Então a diferença é muito grande. Eu já fiz comparação de gravações do Quarteto Danubius com o Quarteto Bessler-Reis ou com o Amazônia. No ataque da primeira nota, você já nota a diferença. O ataque do Quarteto Danubius é uma seda, é um instrumento só que está tocando. Mais para frente, as melodias ficam quadradas e tudo mais. Os quartetos brasileiros ganham um pouco no suingue. Porém, em muitos momentos eles também não entendem a obra. A gravação do *Quarteto nº7* pelo Quarteto Amazônia, por exemplo, acho muito ruim. Eles não entenderam a obra, estão tocando nota atrás de nota, não sabem muito bem o que estão fazendo. Mas a gravação que existe, e que liquidou com essas outras, simplesmente — a ponto tal que eu dei os meus cds antigos de presente —, foi a do Quarteto Latinoamericano, do México. Esses caras realmente vieram mostrar o que é quarteto de cordas de Villa-Lobos. Simplesmente não se consegue mais imaginar os outros. Porque é um quarteto de cordas que seguiu essa tradição do Leste Europeu — os caras são ricos, têm condições para isso, então estão juntos a muitos anos. Eles gravaram quartetos da América Latina inteira antes de chegar no Villa-Lobos. Não foi depois, foi antes. Então, quando chegaram no Villa-Lobos, já sabiam do que se tratava. Eu comprei a caixinha nos Estados Unidos agora em março. Estou me deliciando com aquilo. Agora sim se entende o que é o gênero quarteto de cordas em Villa-Lobos.

W.B. – Nesse sentido, todas as gravações feitas pela *Dorian Recordings* são muito boas. Aquela gravação do *Amazonas* é fantástica.

H.C. – Aquela feita na Venezuela, com a Orquestra Simon Bolivar? Com o Arturo Diemecke? Tenho aquele cd e eu o acho muito bom também, mas eu não acho a melhor gravação. Ali, ele dá à *Sinfonia nº4* uma nova leitura, na qual a obra ganha muito. De repente, a gente para e pensa: o Villa-Lobos na primeira fase não era aquilo que dizem, o que falta é tocar bem. Mas a gravação feita na Alemanha, com o Carl St.Clair, da Orquestra de Stuttgart, deu uma passada na frente…

W.B. – Elas são muito mais brilhantes, não?

H.C. – É. Eu mantive correspondência com o St.Clair enquanto ele ainda estava gravando. Cheguei a ter contato direto. Ele foi aluno do Gerard Béhague[viii], no Texas. E o Béhague meio que o ajudou a chegar até essas obras. Tentei ir atrás da *5ª Sinfonia* para ele. Ele trabalhou cada obra com muito cuidado. Ele me falou que revisou cada partitura, e elas tinham erros demais. Ele disse que, na *3ª Sinfonia*, só um movimento tinha 600 discrepâncias entre a partitura da orquestra e as partes individuais dos músicos. Chegava uma hora em que ele não sabia o que fazer, não tinha referência. Ele disse: "bom, eu vou fazer o que me agradar mais".

W.B. – Contudo, eu ainda acho a da Simon Bolivar um pouco mais fluida, ainda que sem dúvidas ela seja bem menos brilhante…

H.C. – Pode ser. Mas, depois de ter ouvido aquela da St.Clair, eu comecei a achar a da Simon Bolivar um pouco mais fria, um pouco mais técnica. Agora, a Simon Bolivar é uma grande orquestra, e eles são intérpretes invejáveis do Villa-Lobos. O pessoal do Brasil fica puto da vida quando falo isso. Mas é verdade…

De qualquer forma, eles não estão tão bem mais. Eu tenho tido contato com gente lá da Venezuela e por causa dos problemas políticos recentes, a orquestra deu uma caída boa. Mas continua num nível bem razoável.

W.B. – E sobre o *Amazonas*, qual você acharia uma gravação melhor? Eu só conheço uma outra com o Roberto Duarte.

H.C. – Há a do Roberto Duarte, com a Orquestra da Rádio de Bratislava…

W.B. – As cordas me parecem muito pesadas naquela gravação.

H.C. – Não, essa da Simon Bolivar realmente é melhor. Estou tentando lembrar, acho que o Eleazar[ix] gravou isso com uma orquestra da Paraíba. O Eleazar fazia esse repertório muito bem.

W.B. – Acho que nesse cd ele gravou o *Uirapuru*.

H.C. – É. Eu tenho esse cd. Ele tem o *Uirapuru*, o *Choros nº8* — e não é uma boa gravação do *Choros nº8* —, e tem alguma coisa do Marlos Nobre ali.

W.B. – O *Convergência*, não? Mas eu não conheço o cd, tinha vontade de ouvir outra versão do *Choros nº8*...

H.C. – Eu já comparei as duas com a partitura. O problema do *Choros nº8* ali é que há uma passagem que tem um solo inteiro de corne inglês, e ele não tinha um na orquestra (da Paraíba). Como o acompanhamento é muito complexo, a música se sustenta sem o solo. Então ele deixou passar, o que me incomoda bastante. Agora, é lógico que aquela música ali tem muito mais suingue do que naquela versão do Schermerhorn.

W.B. – Por sinal, ainda que eu nunca tenha ouvido outra versão, nem do *Choros nº8* nem do *Choros nº9*, essa gravação do Schermerhorn soa como se houvesse alguma coisa errada ali. É tão quadrada.

H.C. – É, mas acontece que as partituras são muito complexas. O Schermerhorn faz exatamente aquilo que está escrito na partitura, nem mais nem menos. Tudo que pede a obra está ali. Agora, realmente o ideal seria o que o Eleazar fez em termos de ritmo com a precisão do Schermerhorn. Do *Choros nº9*, só existe aquela gravação, não existe outra.

W.B. – A OSESP deve lançar uma nova, não?

H.C. – Eu não sei se eles vão fazer todos os *Choros*. Eu sei que já estão começando a sair as *Bachianas*.

W.B. – É, eu ouvi alguns trechos e não me chamou muito a atenção.

H.C. – As gravações da Osesp, na verdade, estão me decepcionando bastante. A primeiríssima, que tem a *2ª* e a *3ª Sinfonias* do Camargo Guarnieri, é de longe o melhor cd que eles fizeram. No resto dos cds, com as outras sinfonias do Guarnieri, eles vão ser acomodando. É uma interpretação honesta, nada de mais. Por sinal, no Allegro[x] surgiu uma vez uma discussão sobre isso uma vez, sobre as sinfonias do Villa-Lobos e as sinfonias do

Guarnieri, que tinham saído mais ou menos na mesma época. Você nota que a música do Guarnieri em termos de sinfonia é muito mais bem feita que a do Vila-Lobos, mas as gravações do St.Clair, com a Orquestra de Stuttgart, são artisticamente muito superiores às gravações da Osesp.

W.B. – Por falar de novo em Villa-Lobos, no fórum do Allegro você fez uma crítica à *Sinfonia nº7* dele. Você diz que os dois primeiros são bastante melhores que os dois últimos. Eu fui ouvir de novo e não consegui notar esse desnível. Talvez tecnicamente falando deve existir. Mas eu acho que é uma obra que desde o início mostra os seus problemas. As cordas fazem um efeito impressionante, mas o som fica tão baixo que ela perder vigor. O que para mim se mantém na obra toda.

H.C. – Mas existe um problema aí. Os *scherzi* das sinfonias do Villa-Lobos, principalmente das últimas, são todos iguais. É sempre uma batucadinha sem-vergonha que ele põe ali. Então, acho uma queda absurda quando entra o *scherzo*. É onde ele mostra que não sabe compor música com forma preestabelecida.

W.B. – E parece que nem queria. Fez sinfonias como quem não quis fazer.

H.C. – Não sei não. Acho que ele foi ficando muito envaidecido. Viu que ainda havia aquele mito romântico dos grandes ciclos de sinfonias, e quis entrar nessa também. O que acho é que no 3º movimento há sempre o problema com os *scherzi*. Nos últimos movimentos, sempre tenho a impressão de que ele quer acabar logo. A música começa com aquela cara de que já vai acabar. Ele enche muita lingüiça assim. Agora, é claro que os regentes tentam contornar isso, fazer a coisa da maneira mais palatável. Mas, musicalmente dá para perceber que quase sempre os 1º e 2º movimentos são bem mais elaborados, e que ele gastou mais tempo em cima do processo de criação. Se ele fosse mais coerente, na minha opinião, terminava no segundo movimento: "Pronto, a sinfonia só tem dois movimentos". Mas não, ele se obrigava a escrever os outros como se quisesse provar que podia fazê-lo. É como nos quartetos de cordas. O ponto fraco do ciclo dos quartetos é que todos têm quatro movimentos, à maneira de Haydn, porque ele dizia que quarteto de cordas tinha que ser como os de Haydn, do ponto de vista da forma. Bobagem!

Os quartetos do Shostakovitch são musicalmente bem menos criativos, mas do ponto de vista formal muito mais abertos. Cada um tem uma estrutura diferente.

W.B. – Mas, por exemplo, isso de a música começar acabando também acontece no *Choros nº11*, não? Os últimos 15 minutos são da obra terminando. E não me parece que seja um problema.

H.C. – Bom, pode ser. A obra dura 60 minutos. Ele já não tem o que fazer com tanta música. Ali no *Choros nº11*, às vezes, tenho a impressão de que a música o está controlando. É uma compulsão. Ele está fazendo música por fazer música, é música demais.

W.B. – Aquela música é uma festa, não? Mas isso não pode ser interessante?

H.C. – Pode, pode. Mas o *Choros nº11* é um exemplo muito claro desta verborragia musical que às vezes ronda a música de Villa-Lobos. Há momentos muito bons, mas há outros que são mera "*enrolação*".

W.B. – Não sei. Acho que essa encheção de lingüiça tem utilidade na música, pois me parece que se encaixa no clima. É uma obra de excessos e de instabilidade. De qualquer forma, eu sinto que as gravações disponíveis ainda não estão no nível ideal para apurar a qualidade da obra. Eu gosto da gravação do Villa regendo, tem muito vigor, mas é uma pena que seja mono. Com aquela qualidade técnica, é difícil de ouvir.

H.C. – Ele era muito mau regente. Ele tinha um problema que era o seguinte. Já acompanhei com a partitura várias gravações dele regendo. Ele quase nunca respeitava o que ele mesmo escreveu. Então, há passagens em que está lá *piano*, e ele tem uma tendência de fazer a orquestra ir num crescendo que não pára mais. Então chega um momento em que na partitura está *ppp* e a orquestra já está quase em *ff*. Ele não tinha técnica de regência, muitas vezes se nota que ele não tinha controle sobre a orquestra. É a orquestra que o está levando. Por exemplo, já ouvi a gravação que ele fez do *Uirapuru*. Na mesma época que o Stokowski. Aquilo é um desserviço à obra! Há momentos irreconhecíveis.

W.B. – Mas eu gosto do *Choros nº10*. Na maior parte das gravações, exceto a da Simon Bolívar, eles tentam equilibrar demais.

H.C. – O que acontece com o *Choros nº10* é que tinha um texto cantado ali que foi tirado. Então, a coisa fica meio sem sentido durante aquele vocalise na parte final. Além do mais, o *Choros nº10* é muito mais conciso que o *nº11*. A primeira vez que eu ouvi aquela obra com o texto reconstituído, recolocado na música, foi numa gravação em disco de vinil com o Eleazar de Carvalho. Fez uma diferença absurda. É um texto difícil, longo, mas funciona bem, tem uma força dramática muito grande. O Osvaldo Colarusso[xi] gravou aqui em Curitiba também com o texto, tentando fazer como o Eleazar fez. Mas aí, tanto o coro quanto a orquestra tinham seus problemas, apesar de terem solistas muito bons. É uma obra que enfim... como o Villa-Lobos não fazia como os compositores seriais, como o Schoenberg e o Alban Berg, de escrever na partitura, quando a música ficava muito densa, o *h* e o *n*, *hauptstimme* e o *nebenstimme*, para que se saiba o que eles querem como voz principal. O Villa-Lobos, às vezes, escreve texturas tão densas, que o regente não sabe qual privilegiar. Você ouve gravações diferentes onde os regentes optam por conduções diferentes. Não se sabe o que ele queria que sobressaísse daquela massa. E no *Choros nº10* isso acontece. O que dá para entender claramente é que na segunda parte há aquele primeiro momento mais onírico, com cantos de pássaros. Aí entra o fagote fazendo aquele *ostinato*, que vai até o final. Em cima desse *ostinato* ele vai construindo uma pirâmide de sons. É a única coisa que fica clara. Só que chega uma hora, a polifonia está numa densidade tal, que não se sabe o que deve ser destacado. Por exemplo: aquele solo de trompete está colocado sobre o que o coro está cantando. Alguns regentes puxam o trompete para o primeiro plano e jogam o coro para o fundo, outros encobrem o trompete com o coro. É algo que fica a critério do intérprete, porque ele não explica o que quer que se sobressaia.

W.B. – Isso não é algo da "política" dele, de na hora que eu quero eu faço de um jeito, na outra de outro. Parece não ser uma coisa muito importante para ele.

H.C. – Mas vai saber. É difícil. Inclusive, por coisas que eu já li aqui e ali, ou então em conversas com pessoas que conviveram com ele, havia períodos em que ele se encantava

com uma obra mais do que com outra, outros em que ele enjoava e não queria nem saber... Por outro lado, a tradição que ainda prevalecia na época dele de escrita musical era de uma partitura absolutamente prescritiva. Não há qualquer evidência que ele quisesse romper com isto. Muito pelo contrário, ele tinha como ideal o compositor romântico. Além do mais, a partitura é o que fica. É nela que os outros intérpretes vão se basear.

W.B. – Isso me lembra, por sinal, de uma frase dele em que ele compara a própria obra com a do Camargo Guarnieri: "Eu vôo com qualquer líquido combustível, o Guarnieri só com gasolina de primeira". Realmente, há uma coisa nesse sentido, não?

H.C. – O Guarnieri, que eu conheci pessoalmente, e cheguei a conversar com ele algumas vezes, era um formalista muito rígido. Todas as obras do Guarnieri seguem uma estrutura formal preestabelecida. O Guarnieri era muito coerente, em termos de rigor com a linguagem musical. Em todos os aspectos, ele era o oposto do Villa-Lobos. A única coisa que tinham em comum era este sentimento nacionalista. Mas mesmo assim o Camargo Guarnieri se baseava num primeiro momento só em escalas modais nordestinas, já no Villa-Lobos o folclore mesmo é muito pouco presente, é quase tudo música urbana carioca, música de carnaval. Era a música que se ouvia nas ruas, não era bem música folclórica. Aqui ou ali aparece alguma melodia rural, mas não é o que predomina em sua criação. O Guarnieri já ouvia um pouco e cuidava de que material iria derivar as suas obras. Quando viajava para o Nordeste, ele ficava ouvindo os cantadores. Anotava algumas melodias para usar depois. Fazia sem muita preocupação científica, mas fazia.

W.B. – Tratando, por sinal, desse aspecto de música urbana no Villa-Lobos. Há uma tendência das biografias, dos livros em geral sobre a sua obra etc. a tratar a música do Villa-Lobos como um som da selva, ligado à floresta. E aquilo soa para mim extremamente urbano. Principalmente o *Rudepoema*, que tendem a tratar como a exuberância da selva amazônica. Bem, talvez eles conheçam a floresta e notem semelhança. Eu, como não conheço, só noto um quadro psicológico, de um humor instável.

H.C. – Isso na música é muito complicado. Música é uma arte abstrata e, na verdade, que só se refere a si mesma. Então, isso de se ficar usando imagens externas à música para explicá-la sempre vai ser objeto de polêmica.

W.B. – Mas parece que virou um lugar comum falar sobre essa exuberância selvagem da música do Villa-Lobos.

H.C. – Mas ele também gostava, ele deixava que isso tomasse curso. Inclusive, há quem diga, e não é pouca gente, que Villa-Lobos nunca pisou na floresta. Que as histórias foram todas inventadas. Ele era um mitômano. Adorava criar histórias sobre si próprio.

W.B. – A ponto de não sabermos se existiram ou não os *Choros 13* e *14*...

H.C. – Não, não existiram. Ele nunca fez. Ele tinha intenções, mas parou no *Choros 12*...

W.B. – De qualquer forma não ia fazer diferença, não iam tocar mesmo, não é? (risos) Já não há versões dos que existem, imagina se existissem outros ainda mais complexos.

H.C. - Os *Choros nº 11* e *nº12* já tem essa dificuldade. O *Choros nº11* pelo menos tem três partes, a música respira duas vezes, embora seja a mesma compulsão de uma música que não pára nunca. O *Choros nº12* tem quase quarenta minutos de música praticamente ininterrupta. A música não respira! Vai! Ensaiar aquilo deve ser infernal. Fazer aquela música é muito difícil. Também conheço a partitura do *Choros nº12*. É cansativo até de acompanhá-la.

W.B. – Imagino! mas mesmo assim é uma música que me impressiona muitíssimo.

H.C. – Ah, sim! Aquela gravação da Orquestra de Liège com o Pierre Bartholomée é impressionante.

W.B. – Ainda que de vez em quando eu ache essa gravação (a única existente) um pouco dura. Mas com aquela dificuldade, é aceitável esse problema. E para mim é o melhor dos *Choros*.

H.C. – Para mim, ele é o *Choros nº9* expandido.

W.B. – Como o Vasco Mariz[xii] diz. Mas me impressiona muito no *Choros nº12*, mas também no *nº11* e um pouco no *nº9*, aquele afastamento de uma música escura. Ela é sempre muito alegre, festiva, mas sem perder a densidade.

H.C. – O que acontece é que nessa fase da década de 20, O Villa-Lobos escrevia a música para si, era a música que ele gostava. Depois, ao ficar famoso, ele vai começar a fazer música para os outros, através de encomendas, quer agradar e começa a fazer concessões. Nessa época dos *Choros*, porém, ele realmente fez a música que quis fazer. E também há nesse momento uma série de peças de câmara que acho extraordinárias. São aquelas peças para instrumentos de sopro, como o *Quarteto*, o *Trio*, e outras como o *Sexteto Místico* e o *Quarteto Simbólico*. E há também uma outra obra que eu acho excepcional, da qual não há nenhuma gravação comercial, que é o *Noneto*. A gravação que tenho está em vinil. Foi uma gravação do Roberto Duarte, quando ele ganhou o concurso lá no Rio, com o coro da Associação de Canto Coral, um coro horroroso. Eu era muito amigo da Maestrina Cleofe Person de Matos, fundadora e regente do coro da Associação por toda a sua vida. Porém, a concepção interpretativa dela era de uma escola de canto coral antiga. Um tanto operística.

1b

Wellington Bujokas – E uma questão sobre o Villa-Lobos ainda. Os livros disponíveis no Brasil, como o do Vasco Mariz e o do Bruno Kiefer, são livros com muitas falhas. Há algo bom escrito sobre ele?

Harry Crowl – Há a biografia escrita pela Lisa Peppercorn. Há o livro do Gerard Béhague e há um do finlandês Eero Tarasti, do qual há uma tradução para o inglês. Já são livros bem mais sérios, bem mais aprofundados.

W.B. – Eu gostaria de saber qual é a visão que se tem formado sobre o Villa, tanto por essas pessoas quanto por você.

H.C. – No geral, no exterior o Villa-Lobos é visto muito como aquele compositor que pegou a música folclórica e popular brasileira e transformou em algo mais. Então, muitas das pesquisas — eu acho que a maioria — tendem a ficar rastreando temas folclóricos e populares na obra dele. Me lembro de visitar uma vez o Gerard Béhague no Rio, e ele estava com um laptop, trabalhando numa análise do *Quarteto nº6*. O que ele estava fazendo na verdade era identificar as melodias populares dentro do quarteto. Este é um aspecto que não me interessa nem um pouco. Eu sei que está ali, está bom, mas estou mais preocupado com questões morfológicas mesmo, da estrutura das obras, em como ele lida com a forma. O que mais me impressiona é o fato de ele ter criado em algumas obras uma sonoridade única. Algo que não existia antes dele em lugar nenhum. Ele inventou um universo sonoro próprio.

W.B. – E qual você acha que é a importância do Villa-Lobos, primeiro internacionalmente?

H.C. – É uma voz, junto com o Charles Ives, fora da Europa. Uma voz de uma personalidade de um país novo. Essa música que surge dentro da tradição do ocidente e não é só européia. Havia gente de outras partes do mundo fazendo isso e chamando atenção. O Villa-Lobos é dos primeiros nesse ponto. E com uma personalidade muito

própria. Não acho que ele tenha representado ruptura propriamente em nada, do ponto de vista da história universal. No Brasil, sim, porque havia uma prática muito romântica antes dele, e ele, definitivamente se afastou disso. Embora mantivesse vários namoros ao longo da vida com o romantismo, sua música sempre teve uma marca muito pessoal. É justamente isso que me agrada. Há uma inventividade muito grande. Há uma falta de linearidade total na sua música. Ele começa uma obra e nunca sabemos aonde ele vai parar. Isso realmente é o que acho mais interessante na sua produção. É o aspecto da surpresa. Ele é um compositor que está sempre surpreendendo. Ou para bem ou para mal. Embora, particularmente eu ache que mais para o bem.

W.B. – A sensação que eu tenho é que ele tinha um ouvido bom. Mesmo quando é parecido com o trabalho de outros, aquilo nunca me parece mecânico.

H.C. – Mas ele às vezes compunha com muita pressa. Percebe-se quando é coisa escrita às pressas. Há clichês às vezes na escrita de orquestra que não funcionam muito bem. Por exemplo, ele era violonista. Muitas vezes, nota-se que ele pensa muito com cabeça de violonista. Escreve algumas coisas para cordas, às vezes, que são muito difíceis de tocar, uma dificuldade desnecessária. Algumas obras para piano têm esse problema.

W.B. – Por sinal, por que são tão comentados os problemas da produção para piano do Villa-Lobos?

H.C. – Não sendo pianista, ele tinha idéias interessantes, queria ouvir coisas diferentes no piano, mas a maneira de escrever isso era complicada. É um pouco anti-natural para as escolas tradicionais do instrumento. Ao contrário do que ele escrevia para o violão, onde tudo está debaixo dos dedos. É o instrumento dele. As peças de piano em que ele se inspirou de certa maneira em Chopin são mais ou menos acessíveis do ponto de vista técnico. Ele seguia essa referência. Mas aquelas que ele inventou da cabeça dele são um inferno para tocar. Ele tocava piano, mas era autodidata. Em princípio, não tinha técnica. Então, inventou uma técnica própria. Na técnica dele, muitas dessas coisas funcionavam, mas na hora em que um pianista de verdade vai tocar, ele sente dificuldades. Também, ele explora, às vezes, uma escrita é demasiadamente percussiva.

W.B. – Tem um aspecto que eu acho muito interessante naquele excesso de notas dele, pois me parece dar uma fluência muito maior para o piano.

H.C. – São obras de um grau de dificuldade muito elevado, na maioria das vezes. O pianista tem que ser um músico já bastante proficiente para tocar.

W.B. – Mas no violão não é a mesma coisa? O Andrés Segovia, quando recebeu os *Estudos* para violão solo, não disse que era impossível de tocá-los? Se era assim, como as obras para violão eram naturais e as de piano não?

H.C. – Bem, o que acontece é que o violão não tinha ainda uma escola de interpretação tão sólida quanto o piano. Era visto ainda como um instrumento de vagabundos e farristas. O fato é que o tempo se passou e os *Estudos* e *Prelúdios* se fixaram como obras obrigatórias em todo o mundo, além de os intérpretes amarem executá-las. O Villa, juntamente com o Segóvia, ajudou a construir uma reputação para o violão erudito.

W.B. – E por sinal, a produção erudita para o violão está bem abaixo das minhas expectativas. Ainda que algumas obras sejam bonitas, parece faltar pretensão em tudo. Mesmo Leo Brouwer[xiii], Barrios[xiv], Takemitsu[xv], não produziram, na minha opinião, realmente grandes obras para o instrumento.

H.C. – Este conceito de grandes obras é perigoso! Mais uma vez, o violão é instrumento relativamente novo neste meio. Mesmo assim, acho o *Concerto nº1* e *La Espiral Eterna*, do Brouwer, obras de bastante relevo. Barrios foi um compositor na fronteira entre o popular e o erudito e Takemitsu parece não ter levado o instrumento muito além de seu próprio uso. A Sonata do Ginastera também é uma obra muito significativa.

1C

W.B. – As discussões sobre música me parecem muito tecnicistas, de uma forma que não se vê em nenhuma outra arte. É como se em poesia, se falasse que um poeta fez uma grande obra porque usou rimas bastante refinadas. Beira o ridículo se o argumento for só esse. Por exemplo, uma vez estava discutindo com um amigo e na conversa ele soltou que a obra do Prokofiev para piano era a maior do século XX pela exploração que fez dos timbres. Não discuto aqui a qualidade da obra — da qual gosto bastante —, mas esse argumento absolutamente técnico não é garantia nenhuma de qualidade para a obra. Também, é o mesmo argumento no canto, em que falam de afinação, como se às vezes uma desafinação não pudesse dar um resultado melhor, dependendo da necessidade.

H.C. – Essa discussão em torno da qualidade da obra de arte é sempre baseada em questões muito subjetivas. Há uma soma de fatores que leva um número maior de pessoas a se posicionarem mais a favor do que contra certas obras. O aspecto tecnicista vem de uma necessidade, às vezes, de se encontrar uma maneira mais objetiva para se avaliar uma obra de arte. O problema vai sempre residir no fato de que as obras de arte têm tanto elementos racionais quanto intuitivos. Medir até aonde vai um ou outro, para mim, é impossível. Pode-se dizer, de maneira subjetiva, que um prevalece sobre o outro nesta ou naquela obra. Você tem razão quando contesta a leitura meramente tecnicista. Nenhum conhecedor profundo do assunto vai medir nada somente por este parâmetro. O conceito de qualidade em qualquer obra de arte sempre foi e será medido através de comparações.

2

Wellington Bujokas – Agora, eu gostaria de falar sobre outros compositores da música brasileira. É uma música que me impressiona muito e acho difícil entender por que há uma resistência tão grande a ela.

Harry Crowl – É uma resistência relativa, pois a principal questão é a total falta de informação a respeito do assunto. O Brasil é um país muito grande e se desconhece por absoluto. Então todos os grupos de compositores tendem a achar que são únicos. Vejo essa resistência muito no meio de alguns melômanos, colecionadores de cds, etc., que muitas vezes têm preconceitos contra as classes sociais menos favorecidas e insistem em associar o que é brasileiro com essas classes. Mas, se você vai a eventos como a Bienal de Música Contemporânea no Rio, todos os concertos estão sempre muito cheios. A Sala Cecília Meirelles fica abarrotada de gente.

O que acontece, no plano geral, é que nós vivemos em uma sociedade mediática, especialmente no Brasil, onde não só o consumo é muito imediato como há uma necessidade de glamourização muito grande. Então, tem que se vender o peixe todo dourado e bonito. Ele tem que aparecer na televisão, tem que ter uma aura de importância para as pessoas levarem aquilo a sério. Se não for assim, as pessoas não querem e desprezam. E, no caso de um produto cultural brasileiro mais elaborado, é preciso caprichar um pouco mais porque já existe um complexo de inferioridade coletivo, que parte do princípio de que qualquer coisa que tenha nome brasileiro ou que seja feita no Brasil é inferior ao que vem de fora. Tenho a impressão que se criou o hábito de se gostar de música erudita no Brasil por negação à música popular. Ou seja, como muitas pessoas da classe média querem se sentir européias e não "brasileiras", buscam gostar de música erudita. Quando se fala em compositor erudito brasileiro é como se o "Zé Mané" do morro estivesse invadindo uma festa que não é para ele. É curioso sair e ver que em muitos lugares acontece o contrário. Muitos acham que tudo que vem do Brasil é muito grandioso.

Mas, enfim, o que noto em termos de resistência vem de um público mais velho, de um modo geral, acostumado com uma música mais fácil de ouvir, que fica incomodada com essa valorização excessiva do ritmo. Pois, desde os tempos dos compositores nacionalistas, se tem essa coisa do ritmo sincopado muito presente, obras desprovidas de

melodias muito fáceis de serem captadas que possibilitem às pessoas sair cantarolando depois — as pessoas confundem muito gostar de música com identificação de melodias, aquilo que fica martelando nas suas cabeças depois. E também há a questão da linguagem, mais contemporânea, que assusta. Percebo que o público que vem de outros segmentos, agora já falando da música contemporânea específica, o público do rock, da música popular, pessoas que vem por curiosidade e não conhecem nada e estão carentes de informação cultural, aceitam muito bem, sem nenhum problema.

Além disso, há o problema de que para os intérpretes a música mais recente é muito difícil de tocar, tecnicamente falando, e isso reduz o número de apresentações. Não é uma coisa que um aluno vai ler — ou o mesmo um músico — facilmente a primeira vista. Tem que sentar e estudar. É claro que depois que se domina uma série de linguagens, há músicos que tiram de letra certas dificuldades. Mas a maioria fica com preguiça. Então falam "não mexe com isso, não! Deixa pra lá. Pra que eu vou fazer isso, se eu posso fazer tal coisa". Mas daí vem aquele velho problema: a orquestra muitas vezes, antes, ficava brigando que tinha que fazer o ciclo de sinfonias de Beethoven. Bom, você faz o ciclo de sinfonias de Beethoven hoje, e vão 40 pessoas assistir. Você faz um programa, como o de um desses últimos domingos, com os *Vitrais de Igreja*, do Resphigi, e o teatro está lotado. Os concertos com minha música no Guaíra, quando o Roberto Duarte regeu, só não lotaram porque no tempo do Roberto ele não deixava fazer muita divulgação. Era de uma linha mais discreta. Mas hoje em dia, com a possibilidade de divulgação maior, as pessoas vão e gostam. Fiz minha ópera precariamente em 1999, *Sarapalha*. O teatro da Secretaria de Cultura, o Auditório Brasílio Itiberê, estava lotado. Mesmo com divulgação limitada. Há uma péssima tendência no Brasil de se premiar a mediocridade. Na maioria dos lugares do mundo, somente os melhores são premiados. Há um hábito lamentável de se marginalizar quem se destaca pelos seus méritos. Portanto, sabendo disso, os estudantes e músicos, na sua maioria, preferem se acomodar.

W.B. – Parece que a resistência antes de tudo está ligada à falta de divulgação. Ainda mais no caso da música brasileira, que me parece tão fácil de ouvir, com raras exceções. A música em si me parece ter um quê lírico, que me aproxima muito. A música do Almeida Prado, por exemplo, eu não entendo por que seria difícil de ouvir. Ela é muito agradável ao ouvido.

H.C. – Há coisas mais antigas que são mais difíceis de ouvir. A obra do Schoenberg é dificílima de se ouvir, até hoje. Se você pegar uma obra como o *Trio para cordas* dele, perceberá que é algo muito árido. Obras do serialismo integral, do Boulez e do Stockhausen, sempre serão muito difíceis de ouvir. Aliás, as pessoas também falam por preconceito, por imbecilidade, porque não existe nada estanque, as coisas, as idéias estão em movimento. Os compositores têm estéticas diferentes, caminhos diferentes. Há muita coisa acontecendo simultaneamente. Não existe como se colocar o rótulo "ah, é que eu não gosto da música contemporânea", só se referindo a essa música dissonante da década de 50. Isso é ignorância.

W.B. – Há um estereótipo da música contemporânea que é muito divulgado. Ao mesmo tempo, não há uma divulgação contrária com a mesma força, não?

H.C. – É porque os canais acabam sendo alternativos. Começa-se a ocupar o espaço por outros caminhos. Existe um circuito internacional muito grande, muito poderoso inclusive. Há um número razoável de compositores que vivem disso. Que não dão aula, que não tocam em orquestra. Que vivem de encomendas de obras. O problema maior no Brasil é que as orquestras não têm política de divulgação. Quando aparece um regente de cabeça mais aberta, aparece uma programação interessante. Quando sai, e volta outro regente brasileiro da média, volta a mesma mediocridade. Aquela meia dúzia de obras. É como a ópera no Brasil. Quando se fala "ah, vamos montar ópera no Brasil", não se chega a 10 títulos diferentes. Ou é *La Bohème*, ou é *Aida*, ou é *Madame Butterfly*, ou *Turandot*, ou *Carmen*. Houve uma época em que estava na moda *La Cenerentola*, de Rossini. Fizeram algumas vezes. *O Barbeiro de Sevilha* anda esquecido por uns tempos. São menos de 10 óperas do que há de mais tradicional montado no mundo. A maior parte dos teatros da Europa estréia uma ópera por ano. Estréia, estréia. De ópera contemporânea.

W.B. – Isso me lembra do fato de quando a OSESP veio para cá não programou nada de diferente. Foram tocar o Edino Krieger lá na Argentina, mas na turnê pelo Brasil resolveram não tocar. Aqui só me tocam o Strauss e o Brahms. A divulgação é toda feita lá fora, aqui dentro parece que não.

H.C. – Não. Eles até fazem, lá nos concertos de São Paulo.

W.B. – É, lá em São Paulo, sem dúvidas. Mas em turnê, nada.

H.C. – Eu acho que o Neschling tem essa idéia de fazer os compositores, só que ele é muito sectário. Ele só está fazendo compositores de uma geração e predominantemente compositores do Rio, porque ele é carioca. É o pessoal que é colega dele. Eu estava no Rio ontem com o Guilherme Bauer. O Guilherme foi colega dele ainda na adolescência. E, conversando, deu para perceber que é isso, ele está fazendo música dos amiguinhos dele. E nem é porque ele gosta. Do resto ele não toma nem conhecimento. Ele é muito ensimesmado, muito vaidoso. Quer fazer a carreira dele e pronto. Então, acho que é esse o problema. Já me entrevistaram, do Estadão, me perguntando isso. E eu disse: "Olha, no dia em que houver uma política clara, aí sim poderemos conversar".

Mas, ainda assim... obras de alguns compositores brasileiros acabam sendo estreadas em função de uma amizade com o regente, já um outro compositor não é contemplado porque criticou o regente em determinada ocasião e ele ficou ofendido. Aí não tem jeito de se argumentar nada..

W.B. – Não há uma política forte de divulgação para o exterior pela OSESP?

H.C. – Forte não, porque nós não estamos com essa bola toda. Não se toca tanto assim fora do Brasil. A OSESP fez duas turnês até agora. Uma para os Estados Unidos, outra para a Europa...

W.B. – Eu digo mais no sentido de tentativa do que realmente em resultados. Os cds foram todos lançados lá fora...

H.C. – A questão dos cds foi um contrato. Eles fizeram um contrato com a BIS, que é um selo poderoso. Mas a BIS impôs, praticamente, que eles gravassem só música brasileira. Tanto é que o primeiro cd que a OSESP fez (antes do contrato da BIS) foi a 2ª Sinfonia de Mahler.

W.B. – E acho que eles estão gravando uma integral das sinfonias de Beethoven, não? Me parece desnecessário fazer mais uma.

H.C. – Eu ouvi dizer que a própria BIS queria que eles gravassem um integral de Beethoven, porque seria interessante ter um Beethoven com certo tempero tropical, com certo suingue. Bom, já que estão gravando as outras coisas... agora saiu o cd do Roberto Minczuk regendo as *Bachianas*. Estão gravando as *Bachianas* porque não há nenhuma série de cds com orquestra brasileira fazendo isso. Fico desconfiado, porque acham o Minczuk um regente meio duro. Para isso, o Neschling seria melhor.

W.B. – Eu ouvi alguns trechos, mas não gostei muito. Ainda não é a gravação que esperava ouvir.

H.C. – As *Bachianas Brasileiras* em gravações modernas... não são todas, mas algumas gravadas pela Sinfônica Brasileira e pelo Isaac Karabtchewsky, em vinil, estão muito bem.

Mas, enfim, voltando a história que você falou dos compositores mais recentes, o Almeida Prado foi aluno do Camargo Guarnieri, assim como o Marlos Nobre. Só que em determinado momento ele seguiu o caminho dele. Foi estudar lá com o Messiaen, com a Nadia Boulanger. A influência mais forte na formação do Almeida Prado, que dá para perceber, é do Messiaen. Inclusive ele é muito católico, muito místico. Essa coisa de gostar de trabalhar com intervalos fixos também vem do Messiaen.

E o Almeida Prado é uma pessoa muito boa, sou muito amigo dele. Nos damos muito bem, ele se interessa muito pelo trabalho dos outros, acompanha. Acho também a obra dele muito interessante e, muito coerente. Ele tem duas linhas, dois tipos de composição. Não tem fases como outros compositores: ele compõe na linha do Camargo Guarnieri, que foi também uma influência muito forte na vida dele, ou na linha do Messiaen. É claro que na linha do Messiaen eu sinto mais a personalidade do Almeida Prado do que na linha do Guarnieri. Na linha do Guarnieri, a mão do Guarnieri está sempre muito pesada por atrás. Mas ele tem uma facilidade para compor absurda. O Almeida Prado é um cara que senta no piano e começa a improvisar, ele toca um tema qualquer, daí diz: "agora eu vou fazer uma variação no estilo do compositor tal". E faz. Igualzinho. "Agora, o compositor tal". Ele passa horas fazendo isso.

W.B. – O único problema que vez ou outra eu sinto na obra do Almeida Prado é que ela é coerente demais. A coesão é tão grande que fica difícil de ouvir muita coisa em seqüência.

É tão coerente que a linguagem se fecha demais. Tudo fica parecido, e cansa ouvir em seqüência.

H.C. – Mas isso é um problema que o Camargo Guarnieri também tem. Eu já tentei algumas vezes ouvir as 6 sinfonias do Camargo Guarnieri numa tacada só. Não vai! Além disso, o Guarnieri tem um defeito quando envolve texto. Ele sempre usava texto de um irmão dele ou de uma das mulheres dele. Eu acho todos infames. São muito ruins. Ele dizia que uma das coisas que ele mais gostava de escrever eram as canções. Não fosse as merdas dos poemas que ele escolheu, as canções seriam muito legais. Todas têm acompanhamentos muito bem elaborados... A *5ª Sinfonia* foi uma decepção tão grande para mim. Esperava tanto por aquela obra. Queria tanto conhecer aquilo. Era a única que eu não conhecia (a *Sinfonia nº7* eu também não conheço, mas eu já conhecia de um jeito ou de outro todas as outras). Na hora em que eu ouvi aquele texto e ouvi aquele coro no final, aquilo realmente me deu uma profunda tristeza. Eu ouvi várias vezes e falei: "não, não vai".

W.B. – Tanto a *Quinta* como a *Sexta* me foram muito decepcionantes. Eu tinha uma grande expectativa. Já havia lido uma ou outra coisa sobre ser a *Sexta* a sinfonia mais perfeita do Camargo Guarnieri. E eu já havia ficado muito impressionado quando ouvi a *Sinfonia nº4*...

H.C. – As quatro primeiras são realmente o negócio. A *Sexta* tem momentos interessantes. Tenho uma gravação da Rádio Cultura, de São Paulo, da estréia dela, que foi em 81. Eu estava no Festival de Inverno, em Diamantina, em Minas, e me lembro que o regente que estava lá conosco, o Jorge Salim, de São Paulo, era violinista da orquestra do Municipal. Ele teve que voltar por 10 dias a São Paulo para a estréia dessa sinfonia. E ele voltou meio irritado na época. Nunca esqueci. Ele disse: "Pô, o Guarnieri continua escrevendo música do mesmo jeito. O cara passa 50 anos fazendo a mesma música". E muita gente o acusava disso. Mas ele achava que tinha que ser assim. Nesse ponto ele foi admirável também. Porque houve uma época em que ele teve o mundo contra ele. Bater no Camargo Guarnieri era prato cheio. Todo mundo dava uma porrada no cara. E ele já estava velho, trabalhando, dando duro. Era uma figura muito importante da cultura brasileira. Não dá para negar. Não

se pode ficar querendo destruir o cara assim. Pode-se não concordar com as opiniões dele, com as posições dele, mas isso é outra história.

W.B. – E a música dele impressiona em vários momentos. Aqueles *Concertos para piano*, principalmente o *nº4* e o *nº5*, são um achado na história…

H.C. – O *Concerto nº5* é uma das grandes obras do século XX para piano e orquestra.

W.B. – Eu chegaria a dizer que é meu concerto predileto.

H.C. – Eu gosto muito dos concertos do Ginastera[xvi] também. O *Concerto nº2 para piano e orquestra* é um negócio de tirar o chapéu.

W.B. – E, realmente, toda a música do Ginastera impressiona muito. Mas, tristemente, é difícil conseguir gravações. Quando alguns amigos foram para a Argentina, eu pedi para me trazerem cds dele e não acharam nada.

H.C. – O Ginastera está muito gravado nos Estados Unidos. É quase tudo daquele selo *Dorian Recordings*. O Ginastera é um compositor de mão cheia. Eu acho a música dele muito boa. Várias coisas que ele fez são geniais. A começar por aquela *Cantata Para América Mágica*, para soprano e 53 instrumentos de percussão. É uma história em cima de poemas de origem inca. É muito legal. Além disso, escreveu só uma peça para violão, a *Sonata* para violão, e todo mundo baba em cima. É muito bem feita.

W.B. – E a música dele tem muito impulso. Além do mais é uma obra muito particular no cenário da música contemporânea, em que tudo se parece demais em clima. Ouvindo Ginastera eu sinto o melhor do que houve na primeira metade do século, que foi a variedade.

H.C. – É que os compositores dessa época na América, de um modo geral, não tinham pudor em sobrepor coisas. Já na Europa, se você é disso ali, você não pode ser disso daqui. Daí vem esses brasileiros, argentinos, mexicanos, até alguns americanos também, que se

permitem… "ah, não! Eu quero pegar isso aqui, quero misturar com um pouco disso e com aquilo ali".

W.B. – Acabar com o purismo na música. E de novo para mim é a maior lição que vem do Villa-Lobos.

H.C. – Sem dúvidas. Agora no Brasil, especificamente, mais do que nos outros países latino-americanos, nota-se que isso é um traço cultural que já vem de longe. Porque, quando eu comecei a me envolver com o estudo de arte colonial, eu vi que isso já estava latente demais. Nota-se isso na música, nas artes plásticas. É claro que não é tão escancarado. Porque era outra época, outro tempo. E era mais por informação truncada e pela maneira que as coisas chegaram. Mas há coisas que se vêem no Villa-Lobos que já se encontram no Padre José Maurício, no Lobo de Mesquita. O texto está falando de uma coisa e a música está para o outro lado. O texto está falando da coisa mais trágica do mundo, e na música parece que você vai sair dançando. Como, também, aquelas pinturas do Manuel da Costa Ataíde, que coloca a santa na igreja com um decote, com uns peitos desse tamanho querendo pular para fora do decote.

W.B. – Na verdade, a impressão que eu tenho é que nas artes brasileiras, em geral, a questão da vanguarda acaba ficando escondida na sutileza, desde o prosaísmo de um Drummond até as pinturas soltas de um Di Cavalcanti e a densidade de um Portinari. A inovação formal na arte brasileira sempre ficou escondida no uso, pois estava quase sempre subordinada à expressividade desejada. Então, não havia uma quebra. A inovação formal nunca era gratuita e acabava, por isso, diluída. Ao contrário do que me parece acontecer muito comumente na Europa. Os compositores europeus começaram até a se perder nessa busca pela originalidade.

H.C. – E originalidade não pode ser algo espontâneo. O cara não pode dizer "eu vou ser original". Isso não existe. Originalidade é algo que se detecta *a posteriori*. O que eu percebo, e que no Brasil ainda há algumas possibilidades de acontecer, é que na Europa, nos Estados Unidos e até em alguns países da América Latina, como no México, na Argentina e no Chile, as instituições musicais se fortaleceram mais. Essa profusão de artistas mais espontâneos, de ruptura, se dá muito pela ausência de instituições fortes. É

muito fácil quando você tem uma dúzia de conservatórios que parou em 1880 dirigir sua agressividade vanguardeira para cima deles. É só aquilo. Você vai lá e bate. Agora, o que se começa a notar é que muitas instituições na Europa têm apoio financeiro e vão crescendo. E a instituição abarca o novo com muita facilidade, e também estimula. Mas o que acontece: os criadores já vão saindo em linha de série. Por mais que você tente, você tem programas acadêmicos a cumprir, você tem calendários. Então, nota-se que começa a vir muita coisa parecida. A ruptura vira receita de bolo.

W.B. – Formalmente é tudo novo, mas a sensação que eu tenho é que eu estou ouvindo o que sempre ouvi. Tudo é diferente entre uma música do Scelsi[xvii], do Lutosławski[xviii] e do Stockhausen, mas, no fim, há alguma coisa que os aproxima muito.

H.C. – Só que o Scelsi é anterior. O Scelsi fez sem conhecer ninguém. E ninguém sabia disso, ninguém sabia da existência do cara. Ele nasceu em 1905. Na década de 30 ele já estava compondo.

W.B. – E só foi conhecido no fim da década de 80…

H.C. – E ele é rejeitado na Itália até hoje. Os italianos nem citam o nome dele.

W.B. – Verdade? Eu achava que ele já fosse muito bem aceito hoje em dia.

H.C. – Na Alemanha, na França, na Inglaterra, sim. Mas na Itália há quem diga que ele era um tremendo charlatão.

W.B. – Que coisa! Esses dias atrás conheci algumas músicas para piano dele, e aquilo me impressionou tanto. Antes eu tinha ouvido algumas outras peças para piano, mas elas me incomodaram. Eram excessivamente fragmentadas e isso as tornava muito cansativas. Daí, eu ouvi peças como a *Suíte n°8*, que mudaram minha concepção sobre o trabalho dele.

H.C. – Eu estava em um festival na Croácia agora em abril, e lá tocaram algumas obras do Scelsi. Fizeram, inclusive, uma homenagem para ele. E um dos boatos que correm a

respeito do Scelsi é que ele não teria escrito essas obras dele. Ele pagava para que as escrevessem.

W.B. – De qualquer forma, se for verdade, as pessoas que ele pagava eram ótimas.

H.C. – Sem dúvidas. Ele era rico, de família meio nobre e nunca precisou trabalhar. Inclusive, dizem que ele nunca se importou em não divulgar a música dele, porque quando ele queria ouvir, contratava os músicos para tocarem para ele e pronto.

Mas eu estava na Croácia com uma compositora e regente brasileira que mora na Dinamarca há muitos anos, a Sílvia Berg, e comentei isso com ela. Ela foi assistir a um concerto em que eu não fui. Tocaram todos os quartetos de cordas dele em um programa só. E ela comentou isso comigo: "Eu estive pensando naquilo que você falou, e ouvindo a música dele eu tive essa impressão. Porque há quedas tão grandes na produção, que dá a impressão de que as coisas mais simples foi ele quem escreveu". A impressão que eu tenho é a de que ele tinha a idéia mas não sabia como realizá-la. Ele não tinha base suficiente para escrever aquilo... Mas uma coisa que ele fez, e que muita gente correu atrás depois que ele foi descoberto, foi fazer uma música em cima de uma nota só. Fazer aqueles grandes uníssonos e pedais para orquestra, que funcionam maravilhosamente bem... ao vivo, então, é uma maravilha. Agora, o que teve de gente imitando aquilo depois...

W.B. – É, realmente é nesse sentido. Eu gosto muito de Scelsi, do Stockhausen, apesar de não o conhecer tão bem, pois é difícil encontrar cds dele...

H.C. – É, ele caiu em desgraça. O Stockhausen já foi muito mais popular, hoje você acha cds dele no Instituto Goethe, porque é alemão...

W.B. – É realmente estranho. São dois nomes muito citados os do Stockhausen e do Boulez. Do Boulez é muito mais fácil achar músicas, mas ao mesmo tempo eu considero composições meio frias e, por isso, não me impressionam nada...

H.C. – Não, frio ele é. Ele é gelado. Eu conheci os dois pessoalmente. O Stockhausen veio ao Brasil em 88, no Rio. Foram 15 dias de concerto, uma coisa bem interessante. Mas eu me desencantei do Stockhausen ali. O Boulez veio ao Brasil com o *Ensemble*

Contemporain, em 96, em São Paulo e Rio. Também assisti ao concerto. Ele fez *master class* lá na UNESP, esteve lá na USP. Mas eu o achei uma pessoa muito sem graça. Ele é técnico, absolutamente técnico, não tem emoção nenhuma, e essa impressão que você teve da música dele é o que ele é.

W.B. – Parece uma obra interessante, mas não tenho vontade de ouvir. Acima de tudo, parece truncada, falta fluência.

H.C. – Quando há, ele não quer admitir. Eu acho engraçado. *Répons* é uma obra muito legal, e há uma obra da qual eu gosto muito, que se chama *Messagesquisse*, para violoncelo solista e seis violoncelos. Uma obra muito bonita, chega quase a ser lírica. Mas se você falar isso para ele, ele diz que não, que você percebeu errado. Ele não admite isso. O Stockhausen, apesar de ser um cara muito metódico, muito alemão, tem um lado místico. Ele fala que o Boulez é equivocado porque é muito cerebral. Agora, o misticismo do Stockhausen é louco demais. O Stockhausen, por exemplo, fala com a cara mais séria do mundo que ele veio do planeta Syrius (risos).

E outra coisa, o Stockhausen é de uma megalomania absurda. Ele quer fazer esse ciclo de sete óperas dele, cada ópera para cada dia da semana, num teatro, simultaneamente. Não é como Wagner, uma depois da outra não. Ele quer um politeatro, onde as sete sejam apresentadas simultaneamente, e que cada uma tenha o seu ambiente, ou seja, ele quer trabalhar com cheiros também, com cores. É uma idéia da Contra-Reforma, do fiel que entra na igreja e é tomado por todos os sentidos. Eu li um texto do que ele quer... O Wagner é fichinha, o Wagner é modesto perto dele. Eu estive na Dinamarca em 95 e 96. Eu estava na cidade de Odense, a cidade do Carl Nielsen, e tinha acontecido um festival havia pouco tempo em homenagem ao Stockhausen. A prefeitura da cidade — é um país rico, valoriza a cultura — fez um investimento enorme para promover o Stockhausen ali. Fizeram, tocaram as obras dele, como ele queria. Tudo que ele exigiu, deram. No final foi oferecido um jantar, selecionadíssimo, para ele, para os convidados dele, para as autoridades culturais. O prefeito, que é um cara culto, que assistiu a alguns concertos, foi fazer um discurso no início, na presença dele, dizendo que estava muito feliz pela cidade de Odense ter promovido aquele pequeno festival da música de um dos maiores compositores da atualidade. O Stockhausen deu um soco na mesa e foi embora. Como é que um paisinho de merda, como a Dinamarca, fala que ele é um dos maiores

compositores. Ele é o maior. Isso já tinha virado até piada. Os músicos estavam contando isso. Ele é terrível, é de uma vaidade doentia. Fui para um almoço de sábado, na casa da Jocy de Oliveira, no Rio, em 88. Estava com o Haroldo de Campos. Nós fomos especialmente convidados para esse almoço com o Stockhausen e com os músicos dele. Os músicos muito mais simpáticos que ele, inclusive os filhos dele, o Simon e o Markus. Estava todo mundo bebendo cerveja, caipirinha. O sítio da Jocy de Oliveira é uma maravilha, com vista para a Restinga da Marambaia. Chegou perto dele um garçom todo arrumado, que falava três línguas... chega com uma caipirinha, especialmente feita para ele. Ele pega a caipirinha, dá uma cheirada e pergunta: "Isso tem álcool?". Daí o Haroldo de Campos se antecipa e fala "Isso é um drinque típico brasileiro. É feito com cachaça, que é feito de cana". Ele devolveu e falou assim: "Muito obrigado, mas eu não posso me dar ao luxo de perder o controle sobre o meu cérebro por um segundo sequer". O Haroldo falou assim: "Esse cara não está com nada", falou em português, para que o Stockhausen não entendesse. "Esse cara não está com nada. Eu escrevi um livro...", eu acho que foi o *As Galáxias*. "...Eu escrevi As Galáxias. Eu consumi cinco litros de *Ballantines* enquanto eu estava escrevendo". Só que havia uma diferença considerável: os dois tinham exatamente a mesma idade. Naquele ano, eu acho que ambos estavam fazendo 60 anos. Mas o Stockhausen parecia 20 anos mais novo que o Haroldo. O Haroldo já era gordo, andava com dificuldade, todo grisalho. Já o Stockhausen, impecável, um rapazinho. Se tivesse que dar uma corrida, pular uma cerca, era numa boa. Só por esse lado eu não tiro a razão dele.

W.B. – Bem, ele é focado. Mas eu queria voltar ao assunto, da sutileza da vanguarda na música brasileira. Se você concorda com isso ou não.

H.C. – Olha, muito sinceramente, eu não consigo enxergar uma vanguarda brasileira. O que acontece no Brasil é que esses compositores nacionalistas mais velhos tiveram uma personalidade tão forte, mas tão forte... todos eles: Villa-Lobos, Guarnieri, Mignone, Guerra-Peixe. O Santoro nem tanto. O Santoro teve quatro fases muito distintas na música dele. Mas, enfim, eram pessoas que brigavam muito por suas idéias. A geração que veio logo depois me pareceu, me parece ainda, uma geração de personalidade muito influenciável. Eles queriam romper com essa coisa do nacionalismo, mas, pelo que eu conheço de quase todos, não são pessoas de uma cultura humanística muito ampla, nem de cultura musical muito ampla. Eles pegaram coisas com as quais se identificavam, nas

vanguardas internacionais, e adotaram. Apareceu o Gilberto Mendes, que foi um pouco mais original, por ter trabalhado com essa coisa do jingle, e por ter um lado humorístico na música dele, em que ele brinca com as coisas. Também apareceu o Willy Correa de Oliveira, mas ele parou de compor. Ele pirou. O Willy chegou numa hora em que virou um comunista fanático — foi da fundação do PT —, começou a dizer que a música de vanguarda era um brinquedo da burguesia, que era um reflexo da decadência da burguesia... e por aí foi. E daí ele pirou também. Só que ele imaginava o PT como o Partido Comunista Alemão da década de 20. Era apaixonado pelo Hans Eisler[xix]. Daí começou a escrever *Cantata Operária*. Cantata Operária! O pessoal do PT, a idéia que eles têm de música é muito mais próxima... sei lá...de canção de protesto... no máximo de canção de protesto... do que de um esquema desses.

W.B. – De qualquer forma, desde o início o PT já era um partido muito vinculado ao capitalismo, à estrutura democrática que a gente tem...

H.C. – É, mas do ponto de vista da parte cultural, o PT representou uma esperança muito grande para vários segmentos de intelectuais. Eles tiveram o apoio quase incondicional, irrestrito de uma classe intelectual, a nata do país, de todas as áreas. Eu conheço compositores que tiveram uma ligação muito forte com o partido, mas que aos poucos foram caindo fora. Porque lá dentro se revelou o mesmo jogo de poder que havia nos outros lugares. Óbvio. Mas, essa questão de vanguarda, eu hoje em dia tendo a dizer — porque eu lido com isso há muitos anos, leciono, estou sempre ouvindo, além de ser compositor — que não acredito numa vanguarda brasileira. Na música não. E há um outro problema, que às vezes me perguntam fora e que a gente pode discutir aqui: a marca da música popular brasileira é muito forte. Eu posso não gostar, não é a música que eu ouço em casa, e realmente não é. Agora, há esse período da Bossa Nova, Tropicália, em que se produzia uma música popular que, como música popular, era muito sofisticada. Com textos muito elaborados, com uma série de preocupações filosóficas e intelectuais, que o pessoal da música erudita fugiu de encarar. Uma porque os compositores mais velhos não entendiam o que tinha acontecido. Convivendo com os que eu conheci mais de perto, o Guerra-Peixe e o Camargo Guarnieri, eles não entenderam o que aconteceu com o mundo na virada de 50 para 60. E principalmente no Brasil. O Brasil deixou de ser um país rural para ser urbano. Deixou de ser um país essencialmente agrícola, de monocultura, para ser

um país industrializado. E com todas as mazelas que isso traz. Eles não entendiam isso. Já começa nesse nacionalismo folclorista deles, que é nacionalismo muito ligado à terra. A uma civilização para lá de rural. Isso tudo caiu em desuso. Tinha chegado a época de uma civilização industrial. São Paulo passou a ser o grande modelo do país. E um modelo caótico. E esse pessoal não soube como lidar com isso. Eles tinham uma visão de São Paulo, como aquela do Mário de Andrade. Lá do pessoal do café. Essa São Paulo acabou há muito tempo. E o pessoal novo, o que fez? Eles foram para fora. Começaram a correr atrás de bolsas, e a Alemanha oferecia bolsas a dar com o pau, ainda dentro daquela política de eu falei.

Houve um movimento interessante, enquanto movimento, e que teve seu impacto, que foi o da Bahia. Foi a primeira vez também que aconteceu alguma coisa fora de Rio e São Paulo. Esse movimento todo de Salvador nos Seminários de Música da Bahia... e eu soube também que foi desse movimento que surgiram o Caetano e o Gilberto Gil. Mas compositores legais apareceram ali, como Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, o Jamary de Oliveira. Mas de todos eles, o Lindembergue, que já morreu, inclusive morreu muito novo, com 50 anos, foi o mais interessante. Eu nunca tinha associado esses compositores contemporâneos com o Caetano e o Gil, mas nessa época em que o Stockhausen veio ao Brasil, em 88, o Haroldo de Campos me levou na casa do Caetano Veloso, lá no Rio, junto com o Markus Stockhausen. E era muito curioso esse interesse do Caetano pelo Stockhausen. Aí, no bate-papo, ele contou que fez o Seminário de Música da Bahia também. E que ele ouviu muita música, que ele sabe da existência de música contemporânea e tudo. Não é a praia dele, não era o que ele queria para ele. Mas ele sabia e tinha muita curiosidade com relação a isso. Na verdade, a vanguarda da música acabou tendo uma sobrevida graças a outras artes, especialmente a poesia concreta. Os irmãos Campos foram aí uma referência muito grande, o Décio Pignatari também, porque, junto com o tipo de linguagem verbal que eles criavam, eles também criaram essa linguagem de símbolos. E com isso veio toda aquela coisa da publicidade. O Décio Pignatari, eu acho que até hoje é dono de uma das empresas de publicidade mais lucrativas de São Paulo. Eles todos ganharam muito dinheiro dentro dessa criação e mantiveram um discurso muito erudito, muito complexo. Durante um certo tempo, foram muito atacados, mas acabaram voltando à tona através da Folha de São Paulo e de outros órgãos.

O problema só que eu via no Haroldo e vejo ainda um pouco no Augusto, é que eles ficam muito deslumbrados às vezes com certas pessoas. Eu tive muito apoio do Haroldo,

ele me ajudou em muita coisa, mas o Haroldo também era deslumbrado com o Gerald Thomas, com o Arnaldo Antunes. E isso me irritava um pouco. De ir para grandes festividades da poesia concreta e estar lá: Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Arnaldo Antunes. "Está bom, estou de coração aberto, vou ler tudo", você lê as coisas, na hora que chega nas coisas do Arnaldo Antunes, eu tenho vontade de bater em alguém.

W.B. – Realmente a poesia dele é das piores.

H.C. – Ele é o fim. Eu o acho uma figura insuportável. Eu fui apresentado a ele uma vez, ele gosta de fazer trejeito de louco. Você vai cumprimentar, ele faz careta, vira os olhos.

W.B. – É o parecer ser de vanguarda…

H.C. – É, mas ficou muito velha essa idéia de vanguarda dos anos 60. No festival em que eu estava na Croácia, agora, tocaram algumas obras assim. Tinha um compositor irlandês que eu já conhecia de nome. Até tenho um cd dele, Frank Corcoran, que mora na Alemanha. Um cara muito legal como pessoa, mas a música dele é serialismo integral. Soa como tal. Tocaram uma peça dele, e o comentário que a maioria das pessoas fez foi: "hoje em dia é isso que soa antigo".

W.B. – Realmente tudo parece muito igual.

H.C. – E é datado. Você ouve e logo remete a um pensamento de uma época. Pois naquela época pensavam assim e assim.

W.B. – Mas ao mesmo tempo há uma coisa muito estranha. Todas as pessoas reclamam muito dessa história de vanguarda pela vanguarda, mas na hora de dar um valor pelas obras, de valorizar os compositores, me parece excessivamente comum a primazia daqueles ligados à vanguarda em si, ao original.

H.C. – Do movimento como um todo, sim. Mas os compositores, os criadores como um todo ficam subservientes ao passado. É, eu noto que isso acontece. Agora, isso na Europa já mudou muito. Um Lutosławski, por exemplo, é visto hoje como um compositor tão

importante como Brahms. Não é problema nenhum falar isso. Aqui, uma vez, um menino que hoje toca viola na orquestra, e que foi meu aluno, veio indignado me dizer que era muita pretensão chamarem a escola de Schoenberg de Segunda Escola de Viena. "Pretensão, não. Aliás, para mim é a Escola de Viena, eu não conheço outra". "Não, porque tem a primeira". "Não, na época de Mozart, Haydn, não havia escola nenhuma. Eles eram compositores da época e faziam a música que se fazia na época". Quando se fala em Escola de Viena hoje, já se pensa automaticamente em Schoenberg, Webern e Berg. E falar que não se pode dizer isso porque Schoenberg não tem a mesma importância de Mozart... vai lamber sabão.

W.B. – Na verdade eu tenho até alguma dificuldade com isso. Eu tenho uma grande dificuldade de ouvir música da segunda metade do século XIX para trás. Eu não consigo encontrar em nenhuma daquelas obras a força, a expressividade que eu espero.

H.C. – Mas o século XVII é legal. Pegar algumas coisas do Monteverdi, aquele barroco primitivo italiano com instrumentos de época. Eu acho aquilo uma coisa muito poderosa.

W.B. – Talvez algumas coisas do Haendel também. Mas Bach, por exemplo, me parece uma coisa muito estranha. É grande, mas parece ter um quê de folclórico, como se não tivesse dono. Como se não tivesse personalidade. E isso acaba sendo tão desinteressante...

H.C. – O mito em torno de Bach é muito pesado. Foi um mito criado no século XIX. Eu, para poder entender um pouco melhor a música de Bach... para entender, não, para gostar, tive que separar o Bach mito do Bach compositor do século XVIII. Eu tive que pôr na minha cabeça que são dois compositores diferentes. Há um compositor real, e há um compositor do imaginário coletivo ocidental a partir de determinada época.

W.B. – Mas o primeiro compositor que vai realmente me impressionar como um gênio vai ser Mussorgsky. Justamente com aqueles *Quadros de Uma Exposição* e *Uma Noite no Monte Calvo*, apesar daquela versão terrível do Rimsky-Korsakov.

H.C. – *Uma Noite no Monte Calvo*, acho que é o final de uma ópera. Não, não. Não é o final. Faz parte de uma ópera, acho que a *Feira de Sorotchinsky*. O problema do

Mussorgsky é que as orquestrações dele são muito ásperas. Aquilo chocava muito. Daí o Rimsky-Korsakov dava uma amaciada, uma arredondada na coisa. Aliás, falando também de *Quadros de uma Exposição*, uma informação interessante foi que o Francisco Mignone orquestrou a peça também. Na mesma época que o Ravel, foi para o mesmo concurso. Eu já vi a partitura. Já insisti com o Alessandro Sangiorgi[xx] aqui várias vezes para a gente conhecer, para ver como soa. Porque também existe aquela versão do Stokowski, que eu acho muito inferior a do Ravel. E eu notei que em algumas variações, em alguns quadros, o Mignone orquestrou quase que igual ao Ravel. O Mignone exagera muito, ele caricatura demais algumas coisas. Ele aumenta muito a percussão. A orquestração dele fica com um cheiro de coisa brasileira o tempo todo. Mas seria muito curioso a gente poder ouvir essa versão.

W.B. – Sim, sem dúvidas, até porque acho a versão do Ravel muito pouco percussiva. Mas continuando o assunto, eu queria sua posição sobre essa questão de períodos. Sempre me incomodou muito aquele endeusamento de um Beethoven, de um Chopin, enquanto eu notava uma grande evolução musical no século XX.

H.C. – Eu não sei. Para mim, agora no início do século XXI, isso já foi superado. É que houve um afastamento da criação artística do século XX em relação ao público. Os artistas, de um modo geral, resolveram que as rupturas que eles pretendiam não podiam se pautar por preferências do público ou do mercado. E isso criou uma série de antipatias. Não é só na música, na literatura também existe isso. Eu lembro do meu avô, que gostava muito de ler, achar James Joyce um absurdo, um horror. "Como que um sujeito inventa uma coisa daquelas? Para que aquilo?". Já ouvi gente falar um absurdo de arte abstrata: "Isso qualquer um faz. Eu faço". Então faça, eu quero ver.

W.B. – Esquecendo que a questão, muitas vezes, é justamente: você pode fazer! A arte não é algo que apenas o gênio toca e que mais ninguém consegue acompanhar.

H.C. – A cultura do gênio é uma cultura típica do século XIX. Porque não existia esse conceito no século XVIII. O século XIX é que construiu essa idéia do artista individual; um ser único, com a centelha divina; incompreendido; genial; de que compreender aquele artista é elevar a alma. Isso tudo são coisas que o século XIX inventou. E sobre o qual o

século XX passou por cima como um trator. Passou por um lado, pelo lado da linguagem, mas a coisa da supervalorização do compositor ficou. Do compositor e do artista individual.

W.B. – É interessante que o dadaísmo e, de forma mais diluída, o Surrealismo e o Futurismo, tentaram acabar com tudo isso. Mas estranhamente caíram na própria rede. Então, contrariando os seus interesses, vamos ter os nomes de um Duchamp, de um Salvador Dali supervalorizados.

H.C. – Mas isso também foi um erro desse pessoal, de querer quebrar com tudo isso, porque há um processo de construção também. Isso faz parte do processo cultural. Não adianta!

W.B. – Agora, comparando o legado da música erudita e da literatura, se nota uma grande diferença. Primeiro pelo próprio tempo, que vai cobrir um período mais amplo, desde escritores gregos, chineses etc. Desde um Homero já tenho uma sensação muito forte de viés. Começa-se no meio da guerra, pára-se antes do fim. E o enfoque é sempre muito anguloso, o que eu não sinto na música erudita dos primórdios. E essa angulosidade vai ser sentida durante todo o processo da literatura, como em um Cervantes, ou mesmo na poesia trovadoresca.

H.C. – Mas a música, de todas as artes… talvez a música chamada erudita ou música de concerto, de todas as artes, é a mais distante, vamos dizer que é a mais desnecessária. Porque a literatura lida com a palavra, com a comunicação. Há uma questão de fundamental nela muito forte. As artes visuais estão lidando com o sentido que é muito mais aguçado no ser humano do que a visão, que é o próprio olhar. É questão de organizar objetos, formas, cores, diante de uma perspectiva. A música, como forma de arte elaborada, é uma coisa muito sofisticada e está sempre em último lugar. Esteticamente, as mudanças na música são as últimas. Na hora em que aquele movimento estético está quase acabando na literatura é que ele aparece na música. A gente fala em Barroco na música no século XVIII. Na literatura isso não existe mais. E outra coisa: são os movimentos literários que influenciam os movimentos musicais ao longo da história.

Já no século XX, você começa a ter algumas inversões. A poesia concreta foi influenciada pela música. O Haroldo dizia que a influência do Schoenberg e da Escola de Viena... o conhecimento da música desses compositores foi um elemento muito importante para poesia concreta. O Haroldo de Campos era um homem muito culto. Ele conhecia muita literatura do mundo inteiro. Tinha cultura sobre arte em geral bastante densa, e da parte de música ele era um pouco mais leigo do ponto de vista técnico, mas ouvia bastante. E uma coisa curiosa é que o movimento concretista brasileiro influenciou outros. Eu já li um texto sobre poesia concreta japonesa, em que, apesar de ter tido uma influência forte do haicai japonês no aspecto da visualidade, os autores admitem abertamente que pensaram nisso após ver o trabalho dos brasileiros.

W.B. – A poesia concreta foi o único momento em que me parece que a vanguarda não foi sutil no Brasil. Foi uma vanguarda de verdade.

H.C. – Vanguarda, aqui, houve na literatura, na poesia, no cinema, um pouco nas artes plásticas. Agora, na música de concerto eu não acredito. É uma vanguarda de segunda mão. Porque na obra de qualquer compositor desses você acha um ponto de uma tendência internacional muito forte, muito clara. E há outra coisa, os compositores de maior projeção começaram a buscar espaço fora do Brasil. Então, para poder se integrar nos espaços que queriam, eles foram se adaptando também.

W.B. – Eu tenho a impressão de que me expliquei mal. Para mim, aconteceram alguns avanços, algumas inovações, que acabaram abafadas por uma certa sutileza, pelo gosto ao popular, pela proximidade, e também pelas influências. E nesse sentido está a sutileza. Também é óbvio, veja-se o caso da pintura modernista, de que não houve uma vanguarda exatamente. Mas houve uma série de inovações que passaram despercebidas. Quando eu escuto aquelas sinfonias do Camargo Guarnieri em que a orquestra só toca ritmo, pesado, em blocos, aquilo me passa uma sensação de novidade.

H.C. – É novo... mas tem uma raiz stravinskiana muito forte. Tem uma sombra da Sagração da Primavera lá atrás.

W.B. – Mas me parece trabalhado de um modo muito diferente.

H.C. – É muito árido. Mas aquelas músicas têm uma ligação do ponto de vista internacional com outras estéticas. Ela está muito próxima de outros compositores como Shostakovitch, Prokofiev, e também de alguns americanos, como Copland, que sofreu uma influência russa muito grande. E no fundo, qual é o denominador comum de todos, se você for pensar bem: Stravinsky.

W.B. – Mas não sei, essas influências, no grosso, escondem sutis novidades.

H.C. – Não, claro, os compositores são individuais, não são cópias. Bem, eu acho o Camargo Guarnieri muito mais interessante pela linguagem dele, pura e simplesmente, do que pelo que os seguidores dele defendem, que é o uso do folclore e o de melodias e ritmos brasileiros. Isso é para mim secundário. Porque, do ponto de vista folclórico e rítmico, você tem trabalhos hoje muito mais consistentes. Você assistiu o concerto do grupo Uakti[xxi], no domingo?

W.B. – Sim.

H.C. – Aquilo dali é muito mais consistente do ponto de vista de uma vanguarda que dialoga com a música popular do que qualquer coisa erudita. Porque a coisa erudita soa artificial. Porque quando você ouve essas melodias folclóricas tocadas no meio de uma orquestra, soa uma coisa fria.

W.B. – Sem dúvida. Mas, de qualquer forma, tenho a impressão de que precisamos retroceder e discutir o que é vanguarda. Ou melhor, o que você considera vanguarda.

H.C. – O próprio termo vanguarda já é um termo muito pretensioso. Vem do *avant-garde* francês. É um termo de origem militar inclusive. Mas que, na verdade, quer dizer o que está adiante. A idéia de vanguarda queria dar a entender que é aquilo que está a diante no tempo, que não é para ser compreendido agora, que seria compreendido no futuro. Eu me lembro de ver uma vez um vídeo de um ensaio geral de uma peça do Stockhausen, que se passava na década de 70. Em determinado momento o Stockhausen parou o ensaio, e o percussionista brincou falando "não se preocupe, não, que essa música só vai ser

entendida, mesmo, daqui a 50 ou 60 anos". Eu achei aquilo muito engraçado, porque todo esse mundo — com o qual eu tive contato em termos de início de experiência com a música atual — hoje me parece velho. Essas coisas me soam todas muito datadas.

Logo que eu me interessei por composição e fui tomando mais pé das coisas, comecei a perceber que as rupturas acontecidas antes só fariam sentido se incorporada como técnicas, dentro de uma linguagem. Elas passavam a se tornar meios, e, enfim, os compositores que tratassem de descobrir seus fins. O problema que eu vejo com relação à vanguarda no Brasil, especialmente na música de concerto, está em duas questões básicas: uma delas eu relutei muitos anos em aceitar, hoje eu assumo numa boa, que eu acho que assim mesmo. Mas vamos falar da primeira, que é uma questão ligada puramente à música de concerto. A primeira geração nacionalista brasileira começa com a figura do Villa-Lobos, que é uma figura muito onipresente e muito forte. Os historiadores querem atribuir isso às oportunidades que ele soube aproveitar durante a ditadura Vargas. Isso explicaria para mim 40%. Porque se a música dele não tivesse consistência, ele já teria sido esquecido. E não foi. Ele é um compositor do século XX, visto por todos como um compositor muito importante, e com uma obra muito consistente, que quanto mais você escuta, mais você descobre coisas ali. Villa-Lobos é uma parte, e a outra parte são os próprios outros compositores, como Mignone, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Santoro. Esses quatro principalmente e, em menor grau, outros, como José Siqueira, Osvaldo Lacerda — mas estes com menos projeção —, foram personalidades muito fortes. Pessoas que defenderam pontos de vista, que formaram opinião, que brigavam por suas idéias. Equivocadas ou não, isso não interessa, foram pessoas que morreram defendendo idéias. Especialmente o Camargo Guarnieri e o Guerra-Peixe. Inclusive, tinham uma certa antipatia um pelo outro. E eles polarizaram as coisas, tinham seus discípulos em volta e se tornaram, em determinado ponto, totalmente avessos a essa música mais experimental, que fugia da tonalidade, da tradição clássico-romântica. Para eles, a solução era simplesmente pegar a tradição clássico-romântica e fazer uma releitura envolvendo aquilo que eles entendiam por características nacionais. Ou folclore, ou música popular, ou um ritmo ou uma escala.

O outro lado da questão, e que é o mais aparente, é a música popular brasileira. A canção popular brasileira chega em um grau de sofisticação muito grande. E a partir da década de 60, ela ganha uma projeção nacional enorme. E passa a ser uma marca do Brasil. Não tem jeito. Movimentos como a Bossa Nova e a Tropicália formaram uma opinião que

está no mundo inteiro. Eu tenho visto isso. No mundo todo as referências músicas do Brasil são Villa-Lobos e Bossa Nova. Outros lugares começam a descobrir músicas mais recentes, como as dessa turma da época da ditadura militar, que se projetou como o povo da Tropicália, o Chico Buarque. Mas, só em meios mais intelectualizados, de pessoas que já conseguem entender um pouco mais de português. Mesmo assim, é vista como uma música muito sofisticada. A OSESP, a Orquestra de São Paulo, gravando esses cds da BIS, tem causado um impacto muito forte com as obras do Guarnieri, principalmente. A crítica internacional está meio pasma: "como é que existiu esse compositor esse tempo todo e ninguém ouviu falar dele". Então são coisas muito fortes e que apontam para uma mesma direção: estão todas fincadas na terra, muito ligadas à nacionalidade, à cultura da terra, à cultura da terra. Houve compositores eruditos que quiseram romper com isso, a geração que aparece principalmente com o Música Nova[xxii]. Não com o Música Viva[xxiii], porque todos recuaram. O Guerra-Peixe, o Edino Krieger e o Santoro voltaram atrás e se tornaram nacionalistas. Mas no Música Nova, com o Gilberto Mendes, com o Willy Correa de Oliveira, com os irmãos Campos, há uma tentativa de uma vanguarda. Mas a vanguarda ali, há na literatura, na poesia concreta. O Gilberto Mendes e o Willy Correa de Oliveira, principalmente, foram estudar na Alemanha. Eles foram ver o que estava acontecendo por lá. Eles tiveram a atitude de não fazer música como a que eles ouviram lá e voltaram com uma proposta diferente. Mas a música desses compositores não criou um impacto, ela não formou uma atitude suficientemente forte para se falar de uma vanguarda musical brasileira, ou mesmo paulista.

W.B. – Ou seja, vanguarda é algo que causa uma forte influência?

H.C. – E ruptura. Principalmente ruptura. Você vê que muitos compositores jovens continuaram e ainda continuam a correr atrás da coisa nacionalista. E depois, já há várias gerações influenciadas pela música popular e também pelo rock, que apareceram no Brasil a partir dali. Eu não percebo nenhum compositor com uma personalidade tão forte quanto a desses compositores antigos. Quando viajo, vou a festivais internacionais, fico olhando e vejo os compositores que se destacam, nomes que eu conheço, outros que eu não conheço. Mas, quando você chega em determinado país, você vê que aquele compositor é uma referência importante ali. Então você dirige o foco para ele, para ver o que acontece. E não existe isso mais no Brasil, isso acabou. Muitos compositores da geração que está hoje com

60 anos tentaram ser isso. O Marlos Nobre tenta duramente ser esse compositor, ser essa referência brasileira. O Jorge Antunes também tenta, mas não acontece. Eles são nomes importantes, sem dúvida, com projeção internacional, mas eles não são o compositor do Brasil. Nenhum compositor é o compositor. Isso porque tem se tornado muito difícil associar a visão do Brasil, especialmente no exterior, com a música de concerto, com música erudita. O Brasil é o país da música popular por excelência. O que acabou acontecendo, na verdade, foi uma sobreposição de comportamento. Esses compositores ditos nacionalistas viveram até a década de 90. Villa-Lobos morreu em 59, mas os outros todos chegaram ao final da década de 80 ou à década de 90. E nenhum se deixou abalar pelas linguagens novas. Perderam espaço, deixaram de ser tocados, foram ficando esquecidos, porque o meio não dava importância para eles, mas mantiveram suas posições até ali. A maior parte dos ditos compositores de vanguarda brasileiros mudou de estilo umas quatro vezes nesse caminho. E, na maioria, estão nesse namoro em torno do chamado nacionalismo ou nessa referência da música popular. São poucos que deram um passo além nesse sentido.

É por isso que eu falo que não vejo ruptura. Em termos internacionais, em termos europeus, John Cage é ruptura. John Cage é ruptura porque não tinha antes dele e depois passa a ter. Boulez, Stockhausen, Messiaen, são ruptura. Lutosławski, Penderecki, em determinado momento são ruptura. São coisas que marcaram época e direcionaram caminhos. No início do século XX, *Sagração da Primavera* é ruptura. É antes e depois. Você percebe as conseqüências.

W.B. – Apesar de ser uma música meio a parte na obra do Stravinsky, não?

H.C. – Ah, sim. Ele deu um passo muito maior que a perna. E teve que recuar. Ou ele parava de compor ou recuava. Aquela é a obra certa, no momento certo. E eu estou cada vez mais impressionado com a quantidade de obras da época tentando imitar a *Sagração*. Ontem mesmo eu estava ouvindo o balé do Alfredo Casella, *La Giara*. *La Giara* nada mais é do que uma tentativa de fazer uma *Sagração* italiana, passada na Sicília. Muito bonita, muito bem feita, muito bem orquestrada, mas é um simulacro. É igual ao Villa-Lobos em suas obras orquestrais. Obras geniais. Mas o modelo da *Sagração* não some de vista no *Choros nº8*, no *Rudepoema*, principalmente na versão orquestral, de 42, no *Uirapuru* e no *Amazonas*. Está tudo ali girando em volta.

W.B. – Mas é importante haver vanguarda?

H.C. – Arte de um modo geral é um reflexo de sua época, de seu tempo. Quando um criador qualquer faz uma obra de ruptura, de vanguarda, não é essa a intenção dele, acontece. John Cage compôs as *Sonatas e Interlúdios* para piano preparado por uma simples necessidade. Ele tinha que fazer a música para uma temporada do Merce Cunningham. Ele queria percussão para acompanhar e não tinha dinheiro para contratar os percussionistas. Então o John Cage teve uma idéia (não sei se alguma coisa tinha caído dentro do piano dele e feito um barulho qualquer): "vou começar a fazer uma experiência colocando algumas coisas no piano para imitar instrumentos de percussão". Foi aí que a coisa começou. Essa relação dele com a dança deu a ele uma outra visão do tempo, do ritmo. Também o envolvimento com o budismo o fez ver as coisas de outra maneira. Mas, como se diz, não estava preocupado em reformar o mundo com isso. O Boulez, quando fez as *Sonatas* dele para piano de 45 a 48, jovem ainda, estava na aula do Messiaen, e o Messiaen havia descoberto a música da Índia, principalmente as afinações diferentes, e tinha travado algum conhecimento com a música de Webern. Então, a primeira pergunta que o Boulez faz, quando vê a música de Webern, é: "se é possível serializar as alturas, como ele faz, por que não serializar também as durações e as intensidades?" E foi o que ele fez. Só que chegou em um ponto, não demorou muito, em que isso se tornou inviável, impraticável. Mas é tudo parte de uma necessidade imediata. A sorte é que esses caras tiveram a necessidade caindo na frente deles, e eles souberam perceber isso. É aquela coisa, por que isso pode ser assim e não pode assim? Não havia ninguém que explicasse para ele porque não podia ser. Então, o cara vai experimentar para ver o que acontece. É tudo decorrente da própria dinâmica da civilização, do conhecimento. Não é uma atitude arbitrária, como muita gente quer colocar.

W.B. – Mas a vanguarda é importante para nós hoje? É claro, nos restam grandes obras. Mas, enquanto técnica, enquanto avanço, há necessidade disso?

H.C. – Acredito que sim. É uma questão de releitura. É você rever uma coisa que já aconteceu. Ontem mesmo estava ouvindo os madrigais de Monteverdi e pensando no seguinte: o Monteverdi fez aquilo pela necessidade dramática que tinha naquele momento.

E com isso, criou um negócio completamente novo. É uma música escrita no século XVII, que soa muito inusitada ainda hoje. É um jogo que ele faz com o tempo, com a medição, com a tensão, com o relaxamento, com o "estendimento" da tensão, que é muito impressionante. E hoje em dia a gente tem a grande possibilidade de poder navegar por outras épocas sem nenhum problema. Pelo menos, navegar pelas coisas que outras épocas produziram. E ter uma opinião sobre isso. Reaproveitar, reler, só ouvir, jogar fora... qualquer coisa.

W.B. – Não seria justamente esse excesso de informação que dificulta o surgimento de personalidades fortes?

H.C. – Talvez. O que acontece é que também os artistas têm que fazer as suas opções. Eu acho, pelo menos, que você deve se manter informado e ver o que acontece... mas você tem que ter o seu espaço, saber o que você quer, o seu foco de interesse, que caminho você vai seguir. Não há como tentar abarcar tudo, porque é impossível.

W.B. – E freqüentemente desnecessário.

H.C. – E se perde, não? Se perde e não acha o caminho de volta mais.

W.B. – Vira uma biblioteca.

H.C. – É. Eu noto por exemplo que muitos compositores deixam de compor e viram professores de análise. Viram professores de estética. E até são bons professores de composição, mas não são bons compositores, porque não conseguem se desvencilhar da quantidade de diferentes técnicas que conhecem. Eles não se encontram mais em nada.

W.B. – E não acabam criando um excesso de auto-crítica que engessa?

H.C. – Também. Auto-crítica é fundamental. O compositor, a partir do momento em que perde a auto-crítica, começa a decair. Mas até a própria auto-crítica tem que ser equilibrada.

W.B. – Agora eu queria voltar a uma discussão que tivemos no início da entrevista. Nós falamos sobre a partitura que o Villa-Lobos não seguia na sua própria regência. Por que isso seria um problema em si?

H.C. – Uma que no caso dele, há clareza de que ele não era um bom regente, de que ele não tinha controle sobre a orquestra. Mas existe uma outra situação. O Francisco Mignone, por exemplo, gostava muito de improvisar. Então, quando ele mesmo ia tocar as obras dele, sempre ficava inventando em cima. Eu ouvi uma vez, no Rio, um comentário de um flautista que fez uma turnê com ele e estava ficando desesperado porque não tinha referência. O Mignone mudava o acompanhamento em todo concerto. E não se prendia ao que estava na partitura. O que eu acho é o seguinte: se o compositor escreve uma partitura a prever esse tipo de atitude, ótimo. É melhor que isso aconteça. Agora, quando é um compositor de uma linha prescritiva, que escreve uma partitura determinando tudo que é para fazer, tem que ser mais ou menos fiel aquilo. Porque a partitura, na verdade, é um roteiro convencionado, ou seja, se eu der uma partitura para uma pessoa que está aqui do meu lado, ou se ela for para outro lado do mundo, o entendimento básico dela tem que ser o mesmo. Porque, se não, ela perde a razão de ser.

W.B. – Mas ser fiel faz com que a obra seja melhor?

H.C. – Acredito que sim! No caso específico do Villa-Lobos, regendo, ele tende a acelerar e fazer um crescendo enorme. Aí você nota na partitura que há uma série de detalhes que ele escreveu, e coisas muito bem feitas, coisas que fazem muito sentido, que ele começa a atropelar. Aí, você ouve numa versão de outro regente, que tomou mais cuidado, a música toma outra dimensão. É legal a energia que o Villa-Lobos põe, é uma coisa muito para cima, mas a música dele não é só aquilo. Como eu já disse, uma vez eu fiz uma comparação do *Uirapuru* regido por ele mesmo e a famosa versão do Stokowski. Ele acaba com a música, enquanto o Stokowski cuida de todo detalhe que tem ali.

W.B. – Essa história de detalhes me coloca a seguinte questão: a perfeição. Há busca do perfeito é o melhor modo de atingir o melhor resultado na obra?

H.C. – Essa idéia de ser perfeito já é meio difícil. A questão é que para se fazer arte, de um modo geral, e música especialmente, você tem que procurar fazer o melhor possível. A arte é uma coisa da excelência, da exceção. Uma coisa que nem todo mundo faz. É algo que poucos fazem e que a maioria admira, teoricamente. Então, se espera, quando se toca uma determinada obra, que as pessoas estejam dando o máximo de si.

W.B. – Mas em alguns momentos, algumas imperfeições, alguns excessos, se estender demais, podem criar um clima para a música , ou para qualquer outra arte…

H.C. – Mas isso eu não vejo como erros. Isso são licenças, liberdades que o intérprete toma. Mas tudo voltado para o bem da obra, para que ela brilhe o máximo. Para que ele também mostre a interpretação dele à altura da obra, e como ele a vê.

W.B. – Mas muitas vezes você perde o equilíbrio nisso, e fica difícil dizer se aquilo é realmente melhor.

H.C. – Aí já entra uma questão de opinião, de gosto. É claro que a interpretação musical é uma arte paralela à própria música. Você tem um processo de construção da interpretação da mesma maneira que você tem da construção musical. Uma vantagem, por exemplo, que a música de Bach tem, sobre várias outras, é que você já tem uma tradição da interpretação da música dele muito grande. Então, quando você descobre um compositor da época dele e vai fazer, esse compositor tem uma desvantagem enorme, porque se ele parecer com Bach, as pessoas vão tocar à maneira de Bach. Não vai haver mais jeito de construir um processo de interpretação daquele compositor. E isso vale para tudo. No caso da música mais recente, a maioria das obras é tocada uma vez só. Então ficava valendo aquela, mas pode saber que, no momento em que surgir uma segunda interpretação, a comparação vai vir. Ela pode ser melhor, pior, depende de quem a veja.

W.B. – E como você vê o ensino dos músicos? Na música erudita, às vezes me parece, ainda que de uma forma muito sutil, que existe uma tendência de podar as possibilidades do intérprete.

H.C. – Num primeiro momento sim, para que o estudante de música desenvolva a técnica. Mas, à medida que ele vai adquirindo proficiência no seu instrumento, aí a tendência é o contrário. Contudo, isso quando se fala em termos gerais, muito gerais, e pensando em uma educação musical excelente. O que não acontece no Brasil, por exemplo.

W.B. – Mas não sei. Vários instrumentistas muito renomados, com uma técnica apuradíssima, deixam a desejar na questão de interpretação, de foco, ao pensar em como ele quer que a obra soe. Pois, a partir desse momento, a obra também é dele, não?

H.C. – Depende. Depende de uma série de fatores externos. Por exemplo, você ouve um cd com determinado intérprete: 1. Você não sabe se aquele projeto daquele cd é um projeto do intérprete. Ele pode ter sido simplesmente contratado pela gravadora para fazer aquilo. E pode estar interpretando uma obra na qual ele não acha muita graça. Quando pegam um intérprete que não está muito interessado na obra, e o contratam para tocar, o que ele vai fazer? Ele vai tentar ser o mais neutro possível. Se for uma coisa que ele gosta, que ele está a fim de fazer, daí ele realmente vai se esmerar. Mas isso é um procedimento normal. Um leigo iria pensar que, se ele não gosta, ele vai tocar mal. Não, não necessariamente. Veja o caso de dois compositores, extremos, o Darius Milhaud e o Pierre Boulez. O Milhaud, perto do fim da vida, disse que o Boulez regia a sua música como ninguém! Ele nunca tinha visto um intérprete da sua música como o Boulez. Mas o Boulez odiava a música dele. Achava-a vulgar.

3a

Wellington Bujokas –Eu gostaria de retomar agora nossa conversa sobre regentes interessados em música moderna e contemporânea. Quais o interessam?

Harry Crowl – Olha, eu não sou da turma de endeusar regente. Acho o regente um músico um pouco mais qualificado, enfim. Há alguns regentes muito bons. Não acho que tudo que o Boulez fez é uma maravilha. Ele tem um estilo dele, que funciona em muitas coisas e em outras não. O que eu admiro no Boulez é o respeito que ele tem pela música, e a questão dele com a música do século XX. Não fosse por ele, as grandes obras orquestrais do século XX não teriam ganhado a notoriedade que ganharam. Outro regente de quem eu gosto muito é o Simon Rattle. E há coisas de vários deles, vários regentes muito bons.

W.B. – Um Cláudio Abbado lhe chama a atenção?

H.C. – Já ouvi algumas coisas muito boas com ele, outras nem tanto. O Riccardo Muti, também. O Riccardo Chailly, também italiano. Entre os mais velhos, que já morreram, o Karl Böhm. Do Karajan eu gosto de alguma coisa, não tudo. Ah, e também um russo, Gennady Rozhdestvensky, que tem coisas muito boas. Ele faz esses compositores russos atuais muito bem, como a Gubaidulina, o Schnittke. Mas, enfim, não tenho a atenção voltada para esse ou aquele regente. A quantidade de regentes é muito grande, e são regentes muito bons. Os regentes finlandeses, por exemplo. A Finlândia é um país pequeno e tem tantos regentes notáveis, como o Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, o Leif Segerstam, são todos regentes muito bons.

W.B. – Pekka-Salonen tem uma gravação da *Sinfonia nº3* do Lutosławski, não?

H.C. – O Lutosławski dedicou a *4ª Sinfonia* ao Esa-Pekka Salonen, porque ficou muito feliz com a interpretação dele. Ele não ia mais escrever sinfonia, não queria, tinha encerrado. Mas resolveu escrever uma *4ª Sinfonia* dedicada ao Esa-Pekka Salonen.

W.B. – E você gosta dessa gravação?

H.C. – Da terceira? Gosto, gosto bastante. Embora a minha gravação preferida da terceira seja a do próprio Lutosławski regendo a Filarmônica de Berlim. É realmente muito impressionante. É uma obra da qual eu estudei a partitura um pouco, ouvi algumas versões. No caso da *3ª Sinfonia* do Lutosławski, já há uma construção da interpretação da obra. Existem quatro ou cinco versões diferentes. Existem duas gravações polonesas, a mais recente é da Naxos, que é muito boa também! Ela é muito forte, mais forte que a do Pekka-Salonen. A do Pekka-Salonen me parece ter mais cuidado com os detalhes. E depois há uma coisa, o Pekka-Salonen gravou com Orquestra de Los Angeles, e o Antoni Wit gravou com a Orquestra da Cracóvia. A diferença básica é que as orquestras americanas têm um nível, principalmente essas grandes, muito equilibrado. Não há como dizer o que é melhor nessas orquestras, é um padrão muito alto para tudo, e tendem a ter um som poderoso mas sempre muito limpo. As orquestras do leste europeu tendem a ter um som mais pesado, e as cordas sobressaem, sempre. O som dos metais é muito escuro. Então você tem essa diferença de estilo e sonoridade.

W.B. – E já que estamos falando de Lutosławski e interpretações, eu gostaria de saber qual sua opinião sobre a música aleatória?

H.C. – A música aleatória foi em si uma coisa de perna muito curta. Ela durou muito pouco tempo. Porque a música aleatória se baseia no improviso, no acaso. Houve exemplos curiosos, como a *Aus Dem Sieben Tagen*, do Stockhausen, e boa parte da música de John Cage. É uma linguagem que atingiu alguns compositores, e que derivou, em alguns casos, para o chamado Teatro Musical, do Maurício Kagel[xxiv]. Em outros, no caso polonês, caminhou para a chamada aleatoriedade controlada, ou seja, as notas são dadas, mas o ritmo pode ser livre, ou o contrário. Mas a música propriamente aleatória foi um momento da década de 70, que, para muitos, estava ligada a uma atitude psicodélica, liberdade é o que vale, liberdade total. O problema é que ela se torna muito previsível. Apesar do acaso, ela fica previsível. Também há as histórias do La Monte Young, no início da década de 60, com a *Music for Room*, que é a história das pessoas empurrando o piano contra a parede, e é só isso, ficam empurrando o piano contra a parede.

W.B. – Mas a música aleatória não pode ser interessante para o estudo e crescimento do intérprete?

H.C. – O problema da música aleatória é que ela tem uma partitura, tem uma bula que diz o que fazer. Ela não é uma coisa totalmente solta. Outra coisa... na maior parte das peças aleatórias, os compositores não querem trabalhos com referências tonais. Então, ela tem umas cercas, não é totalmente aleatória. Como trabalho acadêmico, funciona muito bem. Mas como arte final, não rola mais. Isso tudo me faz lembrar as primeiras Bienais de São Paulo, na década de 60, a Bienal de Veneza, o Grupo Fluxus, e happenings. Hoje o pessoal das artes plásticas, nas artes visuais, têm o mesmo problema, com as instalações, a arte conceitual, porque não há mais o que fazer.

W.B. – Então você considera que é uma experiência que já passou, ou ainda há alguma utilidade?

H.C. – Para mim, puramente didática. A música aleatória, agora, é muito legal de usar na escola.

W.B. – E já que estamos na música aleatória, o que você acha da música eletrônica? Pelo que eu li no Allegro, você achava que não ela também não daria grandes resultados.

H.C. – A música eletrônica também só interessa àqueles que a fazem. O que tem acontecido muito é que as conquistas dentro dessa área têm desenvolvido muito as técnicas de gravação, e também abriu a possibilidade para outra coisa, que são as técnicas mistas, ou seja, usar instrumentos junto com recursos eletrônicos. Aí os recursos acabam ampliando as possibilidades dos instrumentos. Por esse lado há coisas muito interessantes. Agora, a música puramente eletrônica ainda enfrenta com freqüência um problema complicado. Uma que é muito fácil manipular. Uma pessoa com formação na área de computação pode lidar com aquilo, sem saber música, sem ser músico, sem ter um pensamento musical. Aí você vê uma série de obras que são simplesmente sons jogados em cima de outros sem nenhuma manipulação mais coerente entre eles. E outro problema, que eu considero mais sério, é conceitual. É que na maioria dos casos os meios se tornam os fins. Eu vejo uma quantidade imensa de obras só para justificar o uso de certo softwares. É

uma obra-demonstração-de-certo-software. Na medida em que o software é superado, aquela peça também virou descartável. Aqui em Curitiba, houve um encontro internacional de música eletroacústica em 2000. O que era para acontecer em cinco dias, aconteceu em três. Eles condensaram os concertos, que ficaram longos, duravam três, quatro horas. Não existia público, era só o público participante, particularmente durante um inverno muito frio.

W.B. – Então, o problema da música eletrônica não seria quem a faz, e o modo como ela está sendo divulgada, ao invés da música em si?

H.C. – Talvez. Agora, o que acontece mesmo é que a música eletrônica em si não tem interpretação. É uma difusão sonora que é feita em um ambiente. Aí depende do contexto. Um concerto de música eletrônica não funciona. Você pode apagar as luzes, colocar vários canais de som, mas aquilo se sustenta por 10, 15 minutos. Depois todo mundo dorme, não importa o volume. Além disso, as possibilidades que os programas têm, a quantidade de recursos... eu noto que as pessoas se perdem muito nisso. Porque na verdade isso tudo são instrumentos. O software e o computador são instrumentos. Instrumento para se chegar em alguma coisa. E para que dê certo, você tem que ter essa alguma coisa clara. Eu vou usar um bambu ou uma flautinha de bambu para chegar onde. Essa é a questão. Eu não acredito em obra musical de época nenhuma, em linguagem nenhuma em que o compositor fique especulando para ver no que é que vai dar.

W.B. – Então seria de novo o problema de quem faz a música?

H.C. – É. Agora a maioria dos compositores internacionais que vem se destacando atua com a música eletroacústica. Os equipamentos eletrônicos são um instrumento importante, mas você nota que a música puramente instrumental prevalece. No final das contas, pesa a tradição, os quase mil anos que há por trás de uma orquestra sinfônica. Não adianta você dizer que a orquestra sinfônica é um organismo do século XIX. Mentira. Inclusive porque a orquestra sinfônica expandiu muito no século XX. Ela é do século XIX se você usar a divisão dela exatamente como está, mas você pode fazer muita coisa ali dentro.

Em músicas eletroacústica, há uma compositora que eu admiro muito e que usa uma técnica mista, que é uma finlandesa, a Kaija Saariaho. Ela tem uma peça que se chama

Verblendungen, que é algo como ficando cego, ou cegando, na qual ela usa uma orquestra e sons sintetizados. Mas é tão discreto que você não sabe, não percebe onde está entrando o computador e o som da orquestra, porque na verdade ela está fazendo um prisma com aquilo. É muito legal, porque ela pegou harmônicos dos instrumentos e potencializou. Os sons entram às vezes para tocar notas mais graves do que os instrumentos têm possibilidade de tocar, e isso deriva para uma outra coisa. É um trabalho de amálgama de sons muito bem feito. O próprio *Répons*, do Pierre Boulez, é uma obra muito interessante. Embora ele tenha levado quase dez anos para dar a obra como terminada.

3b

Wellington Bujokas – Aproveitando que estamos falando de alguns compositores recentes, eu gostaria de saber quais compositores recentes você considera importantes. Quero dizer, os que mais o interessam.

Harry Crowl – Eu tenho uma afinidade muito grande com a música do leste da Europa. E algumas coisas que eu vi na América Latina, eu acho muito interessantes. Mas as correntes mais ativas que eu vejo, descobertas recentes que têm sido muito legais, são a música de países como Eslovênia, e a Romênia também. Tenho gostado principalmente da Romênia, pela variedade. É um país latino e tem uma visão diferente das coisas. Eu tenho a impressão de que o Realismo Socialista na Romênia não foi muito forte.

A música contemporânea de muitos países do norte tem-me decepcionado muito. Obras que eu tenho ouvido de compositores noruegueses, holandeses, belgas e muitos suecos. Já na Dinamarca há alguns compositores bons. Não são muitos, mas têm projeção e são muito bons. Mas na maioria também… Há alguns compositores ingleses interessantes. Alemães não. Na Alemanha a coisa do expressionismo, da música muito densa, muito pesada, muito fechada, ainda predomina. Músicas francesas também têm coisas muito interessantes. E há países que são periféricos, que apesar de todo o apoio, em que até se vê o governo participar, são países que estão correndo atrás dos outros. Por exemplo, Espanha, Portugal, Irlanda. Também senti isso um pouco na Grécia, na Itália, em partes, também. Eles estão correndo atrás dos ingleses, dos franceses, dos alemães.

W.B. – Países como a Grécia e a Itália não teriam problemas com o peso de gente como o Xenakis e o Berio?

H.C. – Pois é. O Xenakis não viveu na Grécia, viveu na França. Mas eu ouvi uma peça de um compositor grego, agora na Croácia, e é Xenakis de 1957. Não é nem parecido, é igual. É o *Pithoprakta*, uma daquelas peças que lançaram o nome do Xenakis. Na Itália, há mais variedade, embora a Itália seja muito parecida com o Brasil. Esses grandes nomes incomodam muito, Berio, Nono, Maderna, esses foram realmente… Scelsi. O Scelsi é maldito na Itália até hoje! O resto da Europa inteira acha o Scelsi um compositor genial.

Na Itália, eles se recusam a citar o nome dele. É o mesmo caso do Brian Ferneyhough, na Inglaterra. Eu já vi uma listagem numa revista, há pouco tempo: os 20 maiores compositores ingleses vivos, e o nome do Brian Ferneyhough não constava.

W.B. – Embora eu não possa dizer que a música dele me chama muito a atenção.

H.C. – Mas no meio ele é muito respeitado. Ele tem uma reputação enorme. Está como professor emérito na Universidade de San Diego, nos Estados Unidos.

Mas continuando, um compositor que eu respeito muito é o Elliott Carter. Com mais de noventa anos, o cara passou por todas as transições do século, ele é de 1908. Ele continua compondo, e compondo ópera. Começou a compor a primeira aos 91 anos. Eu acho a música dele muito impressionante. Não é de tudo que eu gosto, mas ele é muito coerente, tem uma linha. Outro compositor, também americano, que é muito famoso, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, é o George Crumb. Ele está com quase 70 anos. É um compositor mais demorado, mais filosófico. Também um compositor inglês, o Harrison Birtwistle, mas eu tenho ouvido pouca coisa recente dele. Um dinamarquês, o Per Nørgård, é compositor interessante também. O Poul Ruders, também dinarmaquês. A Kaija Saariaho, finlandesa. O Magnus Lindenberg, finlandês. Eu fiquei muito impressionado com o um esloveno chamado, Lojze Lebic. A música dele tem um impacto muito forte. Percebe-se uma influência da Escola Polonesa, claro, mas é uma música que tem uma força interior muito grande.

Além do Lojze Lebic, há outro esloveno chamado Primos Ramoz. Eu trouxe alguns cds de lá e realmente a música me impressionou. Na Polônia, há uma quantidade enorme de compositores e muito ativos. O meio de música contemporânea lá é imenso. Mas eu ainda continuo com os antigos. Lutosławski em primeiríssimo lugar, e o Penderecki da primeira fase. Na Rússia também há a Sofia Gubaidulina, uma compositora interessante; a Galina Ustvolskaya, que está bem velhinha; o Schnittke, que já morreu. E acho que a coisa vai parando por aí. Eu ouvi há pouco tempo, não o suficiente para formar uma opinião definitiva... mas as duas obras de um compositor chinês, Zhu Jian-er, que eu ouvi me impressionaram muito. Esse compositor parece que tem quase 90 anos e já compôs 10 sinfonias, e algumas inclusive para formações muito estranhas. Acho que a *3ª Sinfonia* é para violoncelo e percussão. Eu ouvi dizer que o Conservatório de Xangai tem uma edição completa, em partituras e gravações de todas as sinfonias dele, e custa 50 dólares, tudo. Eu

estou doido para descobrir e comprar, para ter uma idéia melhor da obra dele. Há também um japonês que se chama Joji Yuasa, que é um nome muito importante no Japão. Eu ouvi uma obra dele na Croácia para orquestra que me deixou muito impressionado. Uma obra que tem o equilíbrio entre o uso de elementos, tradicionais, tonais e elementos atuais muito feliz, muito bem feito, e também algum elemento de cultura japonesa.

W.B. – E para você é o suficiente para achar que este é um bom período musical?

H.C. – Hoje está se produzindo mais música talvez do que em qualquer época. Apesar da diversidade de mercado, apesar disso ser um nicho, enfim. Mais, você tem os cursos que formam compositores sempre, e as pessoas acham suas maneiras de sobreviver e de se introduzirem aqui e ali. Então, eu diria o seguinte: a música dita de concerto vai muito bem e vai ter muita vida. Muito ao contrário do que eu cheguei a pensar há alguns anos, de que poderia correr o risco de deixar de existir. As coisas simplesmente mudam de feição. Elas se adaptam aos novos tempos, mas não acabam.

W.B. – Mas, apesar de achar que a música vai bem, você sente algum problema na produção atual?

H.C. – Existem vários problemas, mas são os problemas que sempre existiram. Divulgação, problema de modelo e simulacro. Mas isso sempre vai existir, eu acho. Para surgir um compositor ou uma obra que realmente se destaque, é preciso que surjam várias outras intermediárias e menores. É um processo seletivo, de seleção natural.

W.B. – É aquela coisa de que um grande compositor já vale o período inteiro?

H.C. – Mas o conceito de grande compositor também é muito questionável. Se você começar a entrar a fundo nos grandes compositores clássicos, Bach, Beethoven, você vai ver que a obra deles está cheia de problemas. Você acha problemas aqui e ali. As cantatas de Bach não são todas iguais, umas são melhores do que outras. Eu particularmente acho algumas muito chatas. Beethoven tem falhas também. A obra dele é muito grande. Nem tudo que ele escreveu é perfeito. Há a ópera *Fidelio*, que funciona bem como ópera, mas se comparada a uma ópera alemã de Mozart é uma coisa quase amadora. Beethoven não é um

grande escritor de canções, nem de melodias, ao contrário de Schubert. Do Villa-Lobos, o que mais encanta na obra dele é essa confusão de altos e baixos. Villa-Lobos tem vários altos e vários baixos dentro de uma mesma obra! E eu acho que o Villa-Lobos é irregular em tudo. Ele é mais ou menos irregular. Mas irregular é sempre.

4a

Wellington Bujokas – Já falamos de vários estilos, mas me agradaria ainda ouvir um pouco sobre o minimalismo. O que você acha do gênero?

Harry Crowl – É uma tendência americana, justamente da costa oeste americana, que teve seu auge... o minimalismo fez uma curva... nos anos 80, 90, em meados dos anos 90 começou a desaparecer. É claro que os compositores lidados a essa tendência não admitem... o Steve Reich defende que faz uma coisa muito diferente do Philip Glass e do John Adams. E de fato são compositores muito diferentes uns dos outros, mas que usam o princípio de repetição. O que eu notei é que isso esteve na moda por muito tempo, mas desapareceu. Passou e hoje ficou confinado a esses compositores.

W.B. – Bem, de certa forma é até uma necessidade. É como o caso da Escola Polonesa, chega uma hora em que se continuarem a fazer esse tipo de música, se torna insuportável.

H.C. – Mas a proposta dos poloneses era um pouco mais consistente do ponto de vista formal. Então, ela vislumbrava outras saídas. Da Escola Polonesa, o que se chegou a um ponto tal que se começou a questionar muito é o resultado dramático da música. Era uma música excessivamente pesada. Houve uma época em que eu ouvi muito esta expressão: era uma vanguarda maníaco-depressiva.

W.B. – Isso parece mais com a música do Penderecki, porque, por mais que a música do Lutosławski seja muito áspera, escura, aqui e ali aparecem uns rasgos de sátira, como, por exemplo, na *2ª Sinfonia*.

H.C. – Realmente ele é um compositor mais leve. O Penderecki chegou em 79 e parou de compor. Ele mudou de estilo, passou a compor *à la* Prokofiev. Mais! *à la* Shostakovitch. As sinfonias dele são as sinfonias que o Shostakovitch não escreveu. E a música dele continua pesada do mesmo jeito. Ele mudou de linguagem, é uma música mais retrógrada. Mas continua uma música extremamente expressionista e pesada. De qualquer forma, o que os poloneses sempre falaram em defesa própria é que a experiência deles com a guerra,

com a 2ª Guerra Mundial, e depois com o comunismo, não dão a eles margem para achar graça de nada. E toda a arte contemporânea deles é uma arte muito pesada, muito cinza. Uma outra coisa também em relação aos poloneses e ao Leste Europeu é que em grande parte, primeiro graças aos impérios, especialmente o Império Austro-Húngaro, e depois aos regimes comunistas, a relação com a música e com as artes é muito diferente. Há uma penetração na sociedade da produção cultural de alto nível muito mais séria, muito mais profunda do que se vê no Ocidente. Comparado então à América Latina, nem se fala. Por exemplo, países como a Polônia, República Tcheca e Hungria têm estréia de ópera a toda hora e é normal as pessoas irem ver. Eu assisti na Croácia a duas óperas húngaras na mesma noite. Óperas modernas, da década de 60. Era a abertura da Semana Húngara na Croácia. Aquilo estava lotado de gente.

W.B. – Impressionante para nós, que temos essa cultura de alguns autores centrais, e que o resto é resto.

H.C. – Esse negócio de autores centrais na Europa, só se vê no interior, e nos países menos desenvolvidos. Isso se vê em Portugal. Um pouco na Espanha. Mas a Espanha já é muito bairrista para valorizar as próprias coisas. Não vi mais isso em outro lugar. Áustria, Suíça, Alemanha são países com grande tradição musical e têm uma produção musical muito localizada, quero dizer... as cidades são muito auto-suficientes. Você vê conservatórios da Áustria que cobre cinco ou seis cidades de pequeno porte. O pessoal vive ali, trabalha ali, passa a vida ali. Há mercado suficiente para viver ali. Nos países do Leste é a mesma coisa. Há um concerto todo dia... quando não há três, quatro. Agora, eu sempre observo o que chama a atenção da população nesses lugares. Por exemplo, nós vivemos no Brasil em uma sociedade dominada pela televisão. A televisão aqui é um chamariz tremendo. Ela força as pessoas a ficar em casa. Eu cheguei à conclusão de que a televisão na Europa é propositalmente de má qualidade. Nenhum país quer as pessoas trancafiadas em casa com a cara na televisão. A televisão no Brasil viu que era um objeto de dominação muito fácil. Começou com a ditadura Vargas com o rádio. No regime militar eles ficaram muito encantados com a possibilidade de juntar o país inteiro via satélite. Os militares adoravam a idéia de pensar que Manaus, Porto Alegre e o Rio de Janeiro iam estar ao mesmo tempo vendo a mesma imagem. Isso para eles era o máximo. Investiram nisso, e então surge o grande imperador da comunicação de massa que foi o Roberto Marinho. Em cima disso

veio uma máquina de ganhar dinheiro fantástica, poderosíssima. E a prática no Brasil sempre foi essa, a de ganhar muito dinheiro com pouco esforço. E quanto mais, melhor. É uma terra e uma sociedade que você pode explorar *ad infinitum*, que vai sempre dar muito retorno financeiro. Então o sistema todo se voltou para isso. E as outras coisas, que não estão ligados a isso, começaram a ficar à margem. A música sinfônica, o teatro mesmo. O teatro hoje sobrevive porque os atores são do teatro e são das novelas. Eu vejo, pelas reuniões em eu já participei de fóruns de entidades culturais, a luta dos artistas, do atores e atrizes locais para sobreviver. Por que o teatro é ruim, ao longo do ano? Por que é só pastelão? Porque se fizerem outra coisa ninguém vai. Então, eles vão lá na frente falar palavrão, falar de sexo, porque as pessoas querem ver isso.

W.B. – Ou de novo falta divulgação. Há, por exemplo, o Teatro da Vertigem, que pode fazer alguma coisa diferente e conseguir um público bastante grande. Basicamente, por causa da divulgação.

H.C. – Há grupos daqui que também têm um nome, como Os Satyros. Mas eles estão aqui, estão em São Paulo e estão em Lisboa. Estão sempre itinerantes nessas três cidades. Eles têm um *mailing*, pelo qual mandam comunicação o tempo todo. Isso faz com que você crie público segmentado, ou seja, eles têm o público deles. A internet veio salvar um pouco essa situação. Então você cria seu público para aquilo. Mas antes de surgir a internet, o que se configurava era catastrófico. Sem a internet e sem a TV a cabo, que continua no mesmo problema da televisão, mas, pelo menos, abre mais... você fica a mercê de uma meia dúzia de grupos que dominam a TV aberta. Mas o que eu vejo é realmente isso: no Leste Europeu, as pessoas saem para consumir cultura, e isso é normal para elas. O cinema americano, o cinema de Hollywood, não tem a mesma penetração na Europa que tem em outros lugares do mundo. A campanha para o lançamento do *Star Wars 3* está no mundo todo, mas lá em Zagreb eu vi uns cartazes menores, aqui e ali. Não está essa onda toda.

W.B. – E pelo que eu notei, na música, essa tendência européia está muito ligada ao ensino, não?

H.C. – É a questão institucional de novo. As instituições são muito fortes, são prestigiosas. Você aprende música na escola. A educação formal é de alto nível. Não existe nesses

países, por exemplo, pessoas que não sabem dominar a própria língua. Quando alguém fala um dialeto, tem consciência absoluta do que aquele dialeto representa. Ele sabe explicar porque ele fala esse dialeto, de onde ele vem, a família etc. Eu tive uma discussão no Rio de Janeiro, uma vez. Alguém ficou muito ofendido, porque compararam a pobreza do Brasil à pobreza da Índia e do Paquistão. Eu falei que a pobreza aqui é pior do que a de lá. Porque, se você entrar na região mais pobre de Bangladesh e conversar com alguém, ele sabe quem ele é, que origem tem, a que religião pertence, a que casta ele pertence... ele tem uma visão cultural sobre ele mesmo que esse pessoal da favela não tem!

W.B. – A pobreza no Brasil está ligada à noção do pária...

H.C. – Sim. Você pega um pária desses, ele não consegue te explicar três gerações dele para trás. Muita gente na favela não sabe dizer o nome do avô. E não é porque seja filho bastardo: nasceu sei lá onde; a família teve que migrar para não sei lá não sei o quê; é questão de sobrevivência; não passou pela escola; não pensou que isso tivesse importância; enfim, por vários motivos isso se perdeu.

4b

Wellington Bujokas – Como você é professor, eu gostaria que você falasse sobre a sua visão do ensino de música. Como deveria ser?

Harry Crowl – Eu acho que música deveria entrar na educação junto com as primeiras letras, com o início da formação da criança. Música não é só pela música, é um equívoco muito grande isso no Brasil. O ensino de música foi introduzido nas primeiras escolas na Europa na Idade Média, pensando em algo muito mais profundo. E é uma observação que eu faço aqui com a Orquestra Juvenil. Muitos tocam aqui, mas escolheram outras áreas que não a música. A música ajuda no desenvolvimento de certas faculdades no indivíduo de maneira muito mais eficaz e muito mais rápida, principalmente o raciocínio abstrato, e desenvolve senso de organização, disciplina e concentração. Eu já notei que os alunos que fazem primeiro e segundo graus e que estudam música fora são os melhores alunos na escola. Eu nunca ouvi falar que um aluno de violino, ou flauta, ou violoncelo, tirou uma nota baixa ou ficou de recuperação. Aqui na nossa orquestra temos principalmente advogados, gente que fez curso de Direito ou ainda está estudando. Não fazem parte dos maus elementos da turma. Eles estão sempre no nível mais alto. Então, como atividade de apoio à formação do indivíduo, é fundamental. Educação do ouvido vai para várias coisas, desde expressão na própria língua até o aprendizado de outras línguas. Além de tudo isso, a pessoa passa a ter acesso a um patrimônio notário da produção musical.

W.B. – Mas, se mal feita, você não tem medo do que essa institucionalização pode causar?

H.C. – O problema é que sem a institucionalização a gente vai sempre viver de migalhas. A gente sempre vai viver no limite, no risco de desaparecer. É sempre aquela coisa: você luta, luta, luta, consegue até estabelecer a coisa por algum momento, mas daí muda a política, ou muda sei lá o quê, como sempre aqui no Brasil. Muda o prefeito, o governador ou o presidente, e diz que não gosta daquilo, já tira as verbas. Agora, se a coisa fosse institucionalizada para valer, não havia como.

W.B. – É uma salva-guarda?

H.C. – Sim.

4c

Wellington Bujokas – Gostaria de discutir um pouco mais sobre divulgação da música contemporânea, principalmente da produção brasileira.

Harry Crowl – Na verdade, o que salvou a música contemporânea, em grande parte, foi a internet. Porque a internet cria segmentos de consumo. E com isso foi possível não só resgatar algumas coisas, como até criar outras novas. A internet tem sido um instrumento importante, por exemplo, para línguas que estão desaparecendo. Há sites para comunicação de pessoas que falam línguas pouco faladas. E para a música contemporânea acabou sendo um instrumento muito importante para a divulgação. Facilitou muito a comunicação, com agilidade, rapidez... e agora é possível até trocar partituras, midis e mp3 pela internet. Transforma-se partitura em arquivo PDF e manda-se.

Fora isso, varia muito de um país para outro, de uma região para a outra. Aqui no Brasil depende muito da relação que se tem diretamente com os órgãos de imprensa. Se um jornal tem um articulista ou um jornalista que é interessado no assunto, eventualmente sai algo e dá-se um maior espaço. Se o jornal não tem, certamente eles não vão contratar algum especializado. Já as rádios são todas comerciais, não tem interesse nenhum nisso. Aqui em Curitiba, só sobra a Rádio Educativa, que dá espaço na medida em que a informação chegue até eles. Eles não vão atrás. E isso vale para a Cultura FM, de São Paulo, e para a Rádio MEC também. É uma divulgação relativamente marginal. É uma coisa que nunca vai estar na frente...

W.B. – Sempre vai exigir esforço para encontrar?

H.C. – Sim.

W.B. – Por sinal, achei estranho o fato de que tiraram do ar o programa Ciranda (programa da Cultura FM que veiculava música erudita brasileira).

H.C. – Ele era reprisado. Mas a programação da Cultura de São Paulo está em um processo de decadência terrível. A programação toda. Eles estão usando quase que só

arquivos. Não há programas novos ali. A situação está muito complicada. Já houve denúncia. Eu mesmo já denunciei a programação da Rádio Cultura. Foi em 2002, na comemoração dos 25 anos deles. Eu centrei minha reclamação em cima de música brasileira e música contemporânea, e não surtiu efeito nenhum. Há pouco tempo, outros compositores também se manifestaram e nada. Há um equívoco atualmente na Rádio Cultura, pelo qual eles vão pagar caro. A Rádio Cultura está promovendo agora um concurso de composição para música popular, querendo criar um festival de MPB ou coisa desse tipo. O que eu acho engraçado é que o poder público entra em coisas que a iniciativa privada já testou e viu que não dá certo. Há uns anos atrás, a Rede Globo tentou reeditar os festivais de música popular brasileira da década de 60, agora nos anos 90. Fizeram o maior alarde, o maior estardalhaço, de que iam retomar essa coisa. Fizeram um, e o fracasso foi tão grande que não tiveram coragem de fazer o segundo. Simplesmente tiraram de cogitação. Está agora na televisão esse Prêmio TIM de Música Popular, que é absolutamente ridículo. É um prêmio para premiar quem já é muito conhecido. É uma coisa que chega a ser patética: é um festival para inglês ver. Não vai revelar ninguém, não vai fazer nada, porque todo mundo que eles estão promovendo ali são pessoas que já ocupam o seu espaço. A Rádio Cultura, ao invés de investir os recursos para poder ampliar o espaço — porque o problema não é público… Não! Assumem pessoas lá da área política que são completamente equivocadas, preconceituosas.

W.B. – E da mesma forma você encara o fim da Sinfonia Cultura?

H.C. – Em grande parte, sim. O processo da Sinfonia Cultura foi um processo de desmanche, mesmo. A Sinfonia Cultura tinha um gasto ínfimo dentro do orçamento da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. E ela só não tinha um maior alcance porque a própria Secretaria não deixava.

W.B. – Eu estava conversando com um estudante de música de São Paulo, e ele creditou o problema na Sinfonia Cultura ao fato de eles não terem corrido atrás de patrocínio. Você vê isso como uma parte do problema?

H.C. – É o seguinte: aqui no Brasil essas coisas nunca ficam muito claras. A obrigação de manter a Sinfonia Cultura do jeito como ela estava era do Estado. Até onde eu saiba, não

houve ali nenhum acerto para que eles corressem atrás de patrocínio. É uma orquestra pública. Agora é que estão correndo atrás de patrocínio para sobreviver. Mas isso antes nunca foi colocado. A Sinfonia Cultura, na verdade, foi criada para abrigar os músicos que estavam na Orquestra Estadual, e que não passaram ou não quiseram fazer o teste da nova OSESP. Como tinham estabilidade como músicos, tinham que colocá-los em algum lugar. Criaram a Sinfonia Cultura para isso.

W.B. – E com o fim dela, o que aconteceu com os músicos?

H.C. – Continuam lá. Porque parece que fizeram um levantamento, e descobriram que muitos já haviam se aposentado, ou mesmo saído, e ficaram só quatro ou cinco. Então, imagino que acharam mais fácil aposentá-los, ou colocá-los em disponibilidade, não sei exatamente o quê. Mas a Orquestra continua se apresentando no SESC Belenzinho, com o nome de Sinfonia São Paulo, e está correndo atrás de patrocinadores. O próprio SESC está patrocinando até este mês, até junho[1]. Ontem mesmo eu falei com o maestro Lutero Rodrigues e foi o que ele me disse.

W.B. – E para lançamento de cds, qual é a situação?

H.C. – A mesma de qualquer cd independente: você tem que contar com os seus contatos. Procurar os meios, alguma loja especializada... agora, o próprio mercado de cds está passando por uma fase muito difícil. As lojas de fato estão definhando por causa das lojas virtuais. E o próprio mercado de cds está ameaçando ficar complicado, porque a facilidade de acesso a arquivos sonoros pela internet é grande. Você pode baixar coisas por mp3. A qualidade não é exatamente a mesma, mas não é tão inferior assim. Uma coisa que para ouvir em casa serve muito bem.

W.B. – Em grande parte isso também não foi um erro das grandes gravadores e distribuidoras?

[1] Não conseguiram patrocínio e a orquestra foi extinta pouco depois.

H.C. – Não foi erro de ninguém. A questão é que a idéia de direito autoral e da propriedade intelectual numa época de grande propagação de meios tecnológicos é um certo contra-senso. Fica difícil se tudo que você publica é passível de ser copiado. Não adianta. Podem proibir de tirar xerox de livros, como estão fazendo, mas vão surgir outros meios… as pessoas têm scanners em casa. Compactam tudo em um cd e distribuem. Não há como segurar isso.

W.B. – Mas o fato de essas gravadoras terem reduzido o número de artistas lançados, procurando fazer ganhos rápidos, ao invés de criar um público cativo, com artistas estáveis, não acelerou ainda mais o processo? Um desses caras que saem com cds piratas para vender na rua, se estiver com 10 ou 20 cds, já atende ao interesse da maioria das pessoas. São poucos os lançamentos.

H.C. – Eu estou falando na questão prática e não na questão ideológica da coisa. O que eu vejo é que estas campanhas são a única coisa que se pode fazer, de que o cd pirata é ruim, de que você deve adquirir o original. Mas o que vai acontecer na minha opinião é que ou o cd baixa de preço consideravelmente, para patamares de 10 a 5 reais, ou então não há como. Imagine. Eu fui pedir o último cd da OSESP, do Francisco Mignone, saiu por 63 reais. Lá em São Paulo, na Sala São Paulo, custa 35 reais, mas mesmo assim é muito caro.

W.B. – Além disso, a questão da música erudita no Brasil também é de que ou se faz importação ou se faz pirataria, pois praticamente não chega nada.

H.C. – O que está acontecendo no Brasil, que eu acho muito positivo, e que se deve à internet, é que está havendo uma injeção de interesse nos jovens por música erudita. Muito grande, está vindo de todos os lados. O problema é que é um público que não tem poder aquisitivo. São quase todos estudantes, ou jovens profissionais, que não têm condições de pagar 30 reais em um cd. Ainda mais que é o pessoal da geração tecnologia. É lógico que vão baixar em mp3 mesmo. Não há outro caminho. E outra coisa, a tecnologia de cd é uma tecnologia superada há muitos anos. Cinco ou seis anos depois que foi lançada, já existiam outros processos de gravação muito mais baratos. Eles foram retidos. A indústria fonográfica, os interesses econômicos seguraram isso. Há mais de 15 anos eu ouço falar de

um sistema de chip de computador com capacidade de reprodução superior a do cd, porque não tinha movimento nem desgaste, era só transferência de dados. Isso 15 anos atrás.

W.B. – Mudando o foco, mas mantendo na questão de lançamento de cds, há uma coisa que me espanta nas gravações de música brasileira. Embora, tenham surgido algumas coisas diferentes nos últimos tempos, a maior parte dos álbuns é de recitais para pianos, com um monte de miniaturas de vários autores, usualmente peças menos pretensiosas e pouco importantes no conjunto da obra dos compositores.

H.C. – O negócio que é muito complicado aqui é que, para os compositores terem suas obras gravadas, eles acabam tendo que correr atrás de patrocínio… E há outros problemas no caminho. Quando você faz música com um grupo de câmara ou com um solista, você negocia diretamente com eles e sempre entra em um acordo, porque normalmente é até o solista que procura o compositor. Quando se trata de orquestra, o espaço é muito mais difícil. As orquestras não querem fazer música contemporânea porque é complicado, dá trabalho. E a negociação com a orquestra é sempre complicada, porque entre os músicos há uma mentalidade corporativa que pensa que deixar gravar vai fazer com que a gravação seja usada para ganhar dinheiro. Então, o pessoal cria caso para gravar uma peça da orquestra porque acha você vai ganhar uma fortuna em cima da gravação. Quando, na maioria dos casos, você está tirando dinheiro do próprio bolso para pagar o técnico. Você não tem retorno nenhum. Aliás, financeiramente, só prejuízo. Eu amanhã tenho que assinar uma declaração no Guairá para deixarem gravar o meu concerto no domingo, jurando que não vou usar a gravação para fins comerciais. Aí complica muito as coisas, porque se fosse mais fácil, se fosse como eu vejo hoje na maioria dos países europeus, em que ninguém mais está preocupado com isso, a coisa circulava muito mais.

Por que eu conheço esses compositores todos desses outros países, em um monte de obras para orquestra? Porque a orquestra toca, e a rádio do país já está gravando, e jogam no ar umas tantas vezes. Porque eles perceberam que o problema de divulgação é mais importante do que ficar com picuinha em cima de direitos autorais. Porque no final das contas, os orçamentos estão cada vez mais minguados. Se for brigar por conta de ECAD[xxv], de direito autoral, nessa área nossa, vai dar vinte centavos, um real para cada músico. Aqui a legislação está muito antiquada. A maneira de se ver essa questão musical é muito ultrapassada. É muito anos 60 ainda.

W.B. – E há alguma chance de mexer nessa legislação?

H.C. – Estão falando muita coisa. Falam em acabar com a Ordem dos Músicos dos Brasil (OMB), criar uma outra forma regulamentar. Reclamam muito do ECAD. Mas eu acho impossível acabar com ele, porque representa um poder econômico muito grande. Certo ou errado, o ECAD tem uma força tremenda. Quando falaram em acabar com o ECAD, foi feito lobby junto ao Congresso, e nada passou. A OMB está indo pelo mesmo caminho. Xingam o Wilson Sândoli[xxvi], fazem abaixo-assinado e outras coisas mais. E não tiram o cara. Foi um interventor colocado na época da ditadura militar e fica se perpetuando no poder. O poder econômico dele é imenso.

Aqui no Brasil, todas as possibilidades de financiamento ou de subvenção da criação musical verdadeira são inviáveis. Eu já cheguei a essa conclusão. Porque nos países europeus, e também nos Estados Unidos, há mecanismos de estímulo direto. Por exemplo, na Alemanha, a música de concerto é subvencionada em grande parte por um imposto sobre tudo aquilo que reproduza som. Se você comprou uma fita K7, um cd, um computador, em tudo está embutido o imposto. Isso é repassado para uma entidade que cuida disso. Então, sempre há muito dinheiro. A entidade já foi criada com finalidade não-lucrativa. Então o dinheiro tem que ser sempre repartido, sempre passado a diante. Funciona que é uma beleza. Agora, na Holanda, por exemplo, a rádio e a TV são financiadas por um imposto sobre a televisão. Aliás, em todos os países da União Européia, paga-se imposto sobre a televisão. Você não pode comprar, chegar em casa e ligar. Tem que avisar com ordem especial que você comprou a televisão, e eles passam a mandar a conta. Aqui não se faz isso porque as empresas todas vieram para cá como multinacionais em cima de incentivos do governo — que a primeira coisa que faz é tirar imposto, e não incluir. E se colocar o imposto, vai para outras coisas, nunca vai para isso. E não vai para isso por quê? Porque ninguém reivindica. A falta de visão de mercado, de meio e de profissão da classe musical, que lida com música de concerto, é absurda. São totalmente alienados, porque a maioria é funcionário público, acostumou com essa idéia de "arrumou um emprego, se encosta ali, está tudo bem".

W.B. – Mas não pode ser que a descrença chegou a tanto que as pessoas não conseguem se organizar? Já são muitos anos de baixo crescimento…

H.C. – Não. Não é descrença. É que ficou mais fácil para as pessoas individualmente se acomodarem nos seus nichos. Então, elas não querem se incomodar. Como compositor, todas as vezes que tentei fazer movimentos para trazer os compositores juntos, para brigar por um bem comum, eles não vieram. Vem um ou outro. A maioria não quer saber. Estava falando com uma compositora esse fim de semana, e ela: "Não vou, não vou. Não acho graça no Teatro Guaíra, porque eles sempre tocam as mesmas coisas". Eu falei: "Mais ou menos, eles estão abrindo espaço para outras coisas. Mas, agora, você precisa ir lá reivindicar"[xxvii]. Se nós não estivermos presentes junto da orquestra o tempo todo, conversando, nos aproximando dos regentes e conversando sobre a importância de fazer isso, e eles concordando... Tudo bem, eu dou uma de puta ofendida, como a maioria faz "isso não está bom para mim, então eu vou embora". Então vai. Você vai ficar em casa chorando.

W.B. – É estranho ouvir isso dessa compositora, com as mudanças que têm ocorrido na programação da orquestra (no primeiro semestre de 2005 a Orquestra Sinfônica do Paraná interpretou várias peças modernas, inclusive de compositores brasileiros vivos).

H.C. – Mas é uma atitude muito recorrente aqui no Brasil. O compositor só olha para o próprio umbigo e não consegue nem fazer uma concessão mínima para ir um pouco além. Quando eu fiz a carta reclamando da programação da Rádio Cultura, os compositores mais velhos, principalmente de São Paulo, fizeram uma campanha contra mim. Eu estava reclamando que a Cultura estava tirando o espaço de música brasileira e de música contemporânea, e eles me atacaram! Eu fiz a carta como presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Aí, eles usaram o argumento de que eu, como presidente da sociedade, tinha é que apoiar a programação da rádio. Um dia eu respondi pessoalmente para um: "a pessoa está me dando facada, me matando, e eu sou obrigado a agradecê-la".

E há outros equívocos enormes. Eu lembro uma vez no Rio também, em que estávamos envolvidos em um projeto grande. Os produtores tinham conseguido um projeto de estréias brasileiras pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Um projeto legal, em que 33 obras foram encomendadas para serem estreadas. E todas foram gravadas. Depois foi feito um cd com algumas escolhidas. Eu lembro que, com muita dificuldade, a produtora conseguiu trazer três jornalistas do Jornal do Brasil para uma grande coletiva num sábado à

tarde. Ia sair página inteira, tudo muito legal. Aí, um compositor mais velho começou a insultar os repórteres, dizendo que tinha sido boicotado pela imprensa, que a imprensa faz um péssimo trabalho. Ele tinha razão. Agora, ele estava falando de imprensa como um todo, e aqueles três repórteres não tinham culpa disso. Aliás, eles estavam ali para fazer o contrário. Aí, a produtora, que era minha amiga, me puxou para um canto e disse: "Harry, eu não agüento vocês. A gente custa a conseguir os caras, e vai lá o outro xingar a imprensa para os jornalistas do Jornal do Brasil".

W.B. – Falando em imprensa, a situação de informação está tão baixa que, quando foi lançado o segundo cd com peças para piano do Cláudio Santoro, pela Biscoito Fino, eu comecei a ler a reportagem do João Luís Sampaio, do Estadão, e fiquei espantado. Eu notava que ele não tinha quase nenhum conhecimento a mais do que eu sobre a vida, a obra, ou o que fosse do Cláudio Santoro. A partir desse momento comecei a enxergar um problema. Alguém que está envolvido no meio, que tem acesso a muita coisa, que trabalha há um bom tempo na área, será que nem ele consegue ter acesso a informações melhores? A mesma coisa eu senti quando li uma reportagem da Bravo! de cinco anos atrás, também sobre o Cláudio Santoro…

H.C. – Eu escrevi uma carta para a Bravo! sobre aquela reportagem. Era da Regina Porto. Escrevi uma carta dizendo que era um problema fazer aquele tipo de reportagem, que aquilo não ajudava em nada o compositor. E que eu já estava cansando de ouvir as pessoas escreverem "o fulano foi um cara legal". Agora, e a obra dele? Aquela reportagem falava do lado pessoal da vida do Santoro.

W.B. – Abria com um título falando algo como "Cláudio Santoro, um compositor do nível de Villa-Lobos". Daí fui ler a reportagem para ver onde estava o motivo para crerem que o Cláudio Santoro estava no nível do Villa-Lobos, e encontrei uma biografia dele.

H.C. – E uma biografia vagabunda. Uns depoimentos chochos de pessoas que o conheceram. Ninguém fala da obra dele. O que ele compôs? O que chama mais atenção? Por quê? Nada disso.

W.B. – O livro do Camargo Guarnieri, lançado pela Funarte — o da Edusp não cheguei a ler ainda —, também me deixou bastante decepcionado. Ainda que haja um vasto material ali, que fale de muita coisa, é um livro muito pouco pretensioso em entender as obras. Há algumas descrições delas, algo bem burocrático, bem institucional.

H.C. – Mas a idéia foi essa mesma, porque as obras não são tão tocadas para que as pessoas tenham uma opinião. O da Edusp, feito pela Marion Verhaalen, é só um catálogo de obras comentadas. E ainda há um equívoco muito grande, porque ela insiste em chamar o Camargo Guarnieri de compositor nacionalista o tempo todo. O próprio Guarnieri já não gostava muito de ser chamado disso no fim da vida.

W.B. – Mas já desde o início ele tinha aquela coisa de ser um compositor nacional, e não nacionalista, não?

H.C. – Mas não se importava muito. Depois, quando a música dele se expandiu mais, e essa história de ser nacionalista se tornou algo muito pejorativo…

W.B. – E a obra dele, apesar de se manter muito coerente, incorporou algumas coisas bastante diferentes.

H.C. – Sim. Mas eu estou sentindo que as peças dele, depois que ele deixou de ser abertamente nacionalista, de usar aquelas escalas nordestinas, perderam muito a força. A grande fase da obra dele vai de do início de carreira, na década de 30 até 1965… o *Concerto nº5 para piano*, que é muito bom, é de 1970. Já a *5ª Sinfonia*, como falei, foi uma decepção. A *6ª* é uma boa obra, mas não tem a força das primeiras sinfonias. E é aquilo mesmo, as últimas obras já foram conseqüências do nome dele. Ele já estava meio esquecido…

W.B. – Estavam um tanto quanto diluídas. E justamente nesse sentido, você encontra dois camalhaços sobre o Camargo Guarnieri e não encontra informações nesse sentido. Tratar realmente qual é a qualidade das obras.

H.C. – Mas isso é questão de que você ouvir as obras e enxergar por si próprio. A OSESP está fazendo um grande trabalho. Eu acho que a melhor gravação que o Neschling fez, de obras do Guarnieri, foi com o primeiro cd, com as *Sinfonias nº2* e *nº3*, especialmente na *Sinfonia nº2*.

W.B. – Dá uma diferença para a outra versão, do Benito Juarez…

H.C. – Embora o Alessandro Sangiorgi e a Tânia Camargo Guarnieri[xxviii] se incomodem muito com o fato de que o Neschling abriu um corte no segundo movimento. O Guarnieri havia tirado toda uma parte do segundo movimento e não queria que fosse tocada. O Neschling abriu e fez tudo. Escutando, você nota que em determinado momento do segundo movimento a obra começa muito devagar. Você percebe que é desnecessário. Na do Benito, ele fez como o Guarnieri queria.

5

W.B. – O canto lírico é algo muito estranho para mim. Ele trabalha em um grau tão alto de afetação que distorce toda a estrutura da língua, e isso em todas as línguas em que ouvi. Eu imagino que essa afetação era um modo de conseguir potência para a voz, mas é necessário isso em uma época com microfones?

H.C. – A afetação que você diz é na representação?

W.B. – Subidas muito exageradas. Segurar demais a nota. De forma que você perde a relação com o texto.

H.C. – Isso é uma coisa de escola, de tradição, mas eu também não gosto. É um excesso de artificialismo totalmente desnecessário. Existe uma tradição do canto lírico italiano do século XIX, contra qual há muita gente, eu também. Você vê esse movimento de música antiga com instrumentos de época, gravações feitas de obras mesmo de Haydn, Mozart e outros, primeira metade do século XVIII, em que é outra a concepção, de uma voz mais controlada, em que o *vibrato* só é liberado em alguns pontos, não é essa coisa absurda. Não tenho nenhuma simpatia por coisas do tipo Três Tenores, que eu chamo de Três Terrores, não acho graça. Agora, eu gosto de óperas de Verdi, se for dentro do que o texto manda. Eu também não gosto de quando a ação dramática é cortada porque o pessoal quer badalar um determinado cantor. Acho isso um pavor também. Gosto de uma prosódia bem feita, colocada no lugar, sem prejuízo da voz. Na música popular, especialmente na música popular brasileira, isso tem uma acomodação diferente. Porque na música popular não se precisa de uma tessitura muito grande, o cantor canta mais ou menos no registro da fala. Já no canto lírico, você quer explorar as possibilidades do cantor, então, a extensão é muito maior. Mas isso tudo é uma questão de concepção e de escola. Esse tipo de canto lírico do qual você está falando, para a maioria hoje é visto como algo muito decadente também.

W.B. – Mas mesmo ouvindo compositores recentes, como Berio, a sensação é a mesma. Parece no mínimo um resquício pesado disso. Além do mais, não me parece apropriado ao texto. Por exemplo, os quatro poemas do Manuel Bandeira que o Almeida Prado musicou.

É muito estranho pegar justamente um poeta que trabalhou para se aproximar o máximo possível da fala e, de repente, fazer uns efeitos enormes para explorar possibilidades.

H.C. – Olha. Em um dos meus cds, eu tenho lá algumas canções sobre poemas do Cruz e Souza. Quem canta é a Anna Toledo. Eu quis fazer aquilo para a Anna Toledo cantar porque ela cantava jazz. Ela fazia o curso de canto lírico na Escola de Belas Artes do Paraná (EMBAP), mas o negócio dela é jazz. E cantar alguma MPB, Pixinguinha etc. E eu queria algo por aí. A parte de comentários e elaboração fica toda para o piano fazer. Eu falei com ela: "eu quero que você faça de uma maneira que eu possa entender tudo que você está cantando", não é para inventar, nem nada. Isso também está na cantata que eu fiz para a Camerata Antiqua de Curitiba, *Turris Ebúrnea*, com os poetas simbolistas, no qual achei que o coro fez um trabalho muito bom. Os solistas também foram bem. Não voaram muito, porque quando o texto é novo eles ficam um pouco inseguros, se contêm demais e fazem mais próximos do que deve ser. O problema é quando eles vão cantar coisas que eles conhecem, que já estão totalmente assimiladas, aí eles dão asas para as coisas.

Mas eu penso assim também, eu acho que o canto tem que ser algo mais natural e menos artificial. Na ópera, *Sarapalha*, a mesma coisa. Eu falava com o texto. Eu punha metrificação a partir da fala natural e até tentando pegar alguma coisa de fala regional, como essa coisa de mineiro comer o final das palavras. O que não é nada diferente, por exemplo, do que o Bartók fez no início do século com o *Castelo do Barba Azul*, ou o Janáček[xxix] fez com as óperas dele.

W.B. – Continuando nessa questão, também gostaria de saber sua visão sobre o seguinte: as canções na música erudita são feitas na maior parte com poesia. Mas poesia é em si um trabalho fechado e acabado, em sonoridade, em ritmo. Então, para fazer canções não seria mais interessante conseguir textos escritos realmente para o canto, como no caso da música popular?

H.C. – Isso existe. Eu conheço compositor que até se aventurou a escrever o próprio texto. Muitas vezes isso não acontece por razões práticas. Acho que na maioria das vezes. Uma que para usar um texto recente ou de alguém próximo, você tem que pedir autorização. Há toda a questão de direito autoral em cima. No meu caso específico, eu queria trabalhar com o artifício mesmo, porque no caso da poesia simbolista especificamente, aquilo já é muito

artificial. Estou lidando com a idéia de onírico, que eu acho legal, e dava margem para uma segunda leitura. No caso da ópera, eu queria evocar um ambiente que eu descobri que na obra do Guimarães Rosa é artificial também. Aquela coisa que ele coloca acontecendo naquele mundo, naquele universo do interior provinciano, muito daquelas coisas ali são experiências que ele viveu em outro contexto. Coisas que ele escreveu na Europa e que ele traz para ali. Então, o Guimarães Rosa mostrou algo que eu acho muito legal: que você pode chegar ao universalismo absoluto fechando o foco no regionalismo. Aquilo é aparentemente regional, mas, se você for ver, não tem nada de regional. Uma coisa de drama humano que poderia acontecer em qualquer lugar. Se você pegar aquela história, traduzir talvez para o chinês e colocar em uma aldeia da China, não vai ficar muito diferente.

W.B. – Ou talvez até vá ficar diferente, mas é justamente por isso que é universal. Saber pegar um ponto específico, que realmente é específico, trabalhar dentro desse ponto específico, e essa experiência se mostrar universal.

H.C. – É um ponto de conflito que é muito humano. Não é um problema regional. O regionalismo é pano de fundo só.

W.B. – Pano de fundo até certo ponto, pois ele é importante na formação do texto inteiro.

H.C. – Importante porque torna a coisa mais fácil, mais digerível. Se não tivesse aquilo, ia ficar uma coisa muito complicada, muito abstrata.

W.B. – É que é esse pano de fundo que cria o clima. É tudo que circunda a questão básica, mas tem uma importância muito forte. O texto do Guimarães Rosa é um texto muito descentrado.

H.C. – Mas as últimas obras dele são muito difíceis. Você pega, por exemplo, *Tutaméia*. Aqueles contos do *Tutaméia* são muito eruditos e muito complexos. Não há caboclo que converse daquele jeito.

W.B.- Se não o Guimarães Rosa ficaria podado. A função é aproveitar aquele material para criar um pensamento. Mas, eu gostaria ainda de aprofundar mais essa questão da universalidade. Ela é necessária?

H.C. – Claro que sim. A questão do Guimarães Rosa que é fundamental é que usa um pano de fundo regional para falar de coisas universais. A literatura dele acaba se comunicando com a literatura do mundo todo por causa disso. Porque, afinal de contas, o ser humano é um só. Óbvio.

W.B. – A arte tem que ser para todos?

H.C. – Mas ou menos. Essa questão de arte para todos eu já acho um pouco complicada. Como já disse o Schoenberg em outra ocasião: "arte não é para todos. Se for para todos, não é arte". A arte em si é um processo de exceção. Ela deve ser proporcionada a todos. Qualquer um que tiver interesse… nada deve barrar o acesso dessa pessoa a ela. As pessoas não podem ser privadas dela por questões outras, por questões elitistas, econômicas. Não! Mas a arte nunca vai ser uma coisa massificada. Porque, a partir do momento que for, não é. Deixa de ser.

W.B. – Vira entretenimento?

H.C. – Também.

W.B. – Apesar de o entretenimento não ser um problema em si?

H.C. – Arte pode ser entretenimento, mas o contrário não necessariamente.

W.B. – E visto que você defende o universalismo, qual é a sua relação com a estética nacionalista? Qual sua visão dela? A música pode ter uma cara brasileira ou não?

H.C. – Eu não acredito mais nisso. É uma questão superada. O nacionalismo no Brasil, hoje, é uma coisa ruim, porque, por um lado, há um aspecto muito reacionário e saudosista e, por outro pior ainda, serve para encobrir problemas. Você começa a pegar no pé das

questões nacionalistas para não ter que tratar das grandes questões. É uma coisa para a qual vários intelectuais vêm chamando a atenção. Mas, na verdade, eu acho que todo mundo tem que procurar entender o mundo onde vive, o meio que o cerca. Um dia alguém fez um comentário muito pedante comigo, outro compositor, quando soube que eu assinava a Gazeta do Povo, enquanto ele assinava a Folha de São Paulo. Eu disse para ele "a Gazeta do Povo pode não ser um jornal tão bom quanto a Folha de São Paulo. Mas eu moro em Curitiba, eu tenho que acompanhar o que acontece aqui. Principalmente o Caderno G. Eu tenho que ver, eu tenho que saber o que está sendo feito na cidade. O que me adianta ficar lendo a Ilustrada todo dia. Eu não estou em São Paulo para acompanhar essas coisas". Então é uma questão que passa por aí.

W.B. – É pensar o nacional em termos muito práticos?

H.C. – É de conhecer as idéias, o meio que te cerca. Na verdade, eu, como compositor, procuro muito mais uma linguagem pessoal do que uma linguagem nacional. Eu não teria nem como reivindicar nada de nacionalista, pois eu sou uma pessoa completamente desenraizada do ponto de vista afetivo. Eu nasci em Minas, filho de pai americano. Moro aqui em Curitiba. Escolhi viver aqui. Tenho muito boas relações em outras partes do Brasil, como no Rio, principalmente, mas também em São Paulo e Porto Alegre. Viajo pelo mundo todo. Tenho muitas conexões. Então, partir para um discurso nacionalista seria ridículo.

W.B. – Mas você acha que é possível pensar nessa coisa nacional? Há como fazer uma obra que soe nacional?

H.C. – Não. Você vê, hoje em dia, referências culturais muito gerais. Quando eu falo "eu vejo num país uma tendência tal, no outro tal, isso não tem nada a ver com o nacionalismo, propriamente". É que são tantas as tendências hoje em dia, são tantas as possibilidades, que, de repente, algum grupo se identifica mais com essa linha do que com aquela.

W.B. – Algo que se construiu porque as pessoas são do mesmo país, se encontram com mais facilidade e podem discutir estética?

H.C. – Sim, também.

W.B. – E, nesse sentido, que diálogo você teria no Brasil? Eu sei que você procura se informar bastante sobre a produção brasileira, então, de que forma você sente esse contato?

H.C. – Os compositores mais contemporâneos de quem eu acompanhei o trabalho, e tive até um processo de tentar assimilar alguma coisa, foram os compositores da Bahia, especialmente o Lindembergue Cardoso. E a Bahia até hoje é um lugar muito interessante. A Universidade Federal tem uma atuação muito grande. O que eu noto é que o Brasil, em termos de produção, está se regionalizando, no bom sentido talvez. Estão surgindo núcleos em outros lugares. O que é ruim é que os núcleos se comunicam muito pouco. O único evento que aproxima todos os núcleos é a Bienal de Música Contemporânea, no Rio de Janeiro. Fora isso, o que acontece na Bahia é muito difícil de se ficar sabendo, a não ser que se vá lá. Em Porto Alegre, a mesma coisa. Porque depois de Rio e São Paulo, estas são as duas mais importantes capitais para a música contemporânea: Salvador e Porto Alegre. Bem menos em Brasília, Curitiba e Belo Horizonte, que têm eventos pontuais, compositores atuando, que se promovem, mas nestes lugares não há um movimento caracterizado.

W.B. – Ouvindo seu último cd, principalmente a peça *Espaços Imaginários*[2], eu senti uma coesão interna muito forte. Do início ao fim, mesmo sendo uma peça muito longa, é uma peça extremamente coerente. Você acha isso importante?

H.C. – Acho isso fundamental. É um negócio de sair de um ponto e saber aonde vai chegar. Mesmo que esse ponto de chegada mude depois. Você tem que estar trabalhando com ele sempre.

W.B. – Mas você não tem o direito de fugir disso?

H.C. – Pode, mas você tem sempre que estar com a visão lá na frente. Você tem que sempre ter claro para onde esse caminho vai te levar. Ou se você quiser desviar dele um

[2] Trio para piano, violino e violoncelo, de 2001

pouco, tudo bem, você desvia, mas sabe que em algum ponto, você vai virar em outro ponto claro na sua mente. Eu planejo a obra antes de compor, a questão é essa. Eu tenho um plano claro. Não é um negócio que eu saio escrevendo. Eu faço um roteiro, eu anoto que eu quero fazer isso e aquilo. Talvez as coisas fiquem melhores assim. As coisas mudam um pouco, mas eu procuro manter todo processo sobre controle.

W.B. – Então, controle é importante para a arte?

H.C. – Eu acho que sim. Você não pode deixar a obra o controlar. Porque, se não, você se perde. E é fácil perceber quando isso acontece.

W.B. – E de que forma você realiza esse controle?

H.C. – O controle sobre a produção é algo que tem que ser planejado. Eu planejo a obra antes. Eu tenho uma idéia de um ponto de onde eu saio. Tento estabelecer aonde eu quero chegar. Às vezes muda. O ponto aonde eu quero chegar é hipotético, posso tocá-lo depois. Eu predetermino as alturas, como se fosse um processo serial. As notas eu determino quais são. Deixo mais ou menos livre para a hora em que vou escrever a parte rítmica. E a parte formal tem um esboço prévio muito vago. Posso dividir a peça em três partes, em quatro. Gosto muito de dividir em sete partes, mas, às vezes, a peça fica muito longa. A questão básica é essa. Eu organizo, por exemplo, uma série de notas com as quais eu trabalho, mas essa série não é necessariamente dodecafônica. Ela pode ser uma série de cinco notas, de quatro, de 10 e, às vezes, de 12 mesmo, porque eu pego três e transponho quatro vezes. Mas daí eu altero a ordem delas dependendo do momento. E tenho um sistema harmônico que eu desenvolvi, que é próprio. Ele derivaria diretamente, mas de uma forma longínqua, de um baixo-contínuo, que é de organizar a harmonia com números, mas isso não aparece na partitura. Eu estabeleço alguns acordes com graus de tensão variados, dependendo do que eu vou fazer, e esses acordes viram uma espécie de motivo gerador da peça toda. Eu olho as notas que compõe o acorde e vejo dentro da série original a que números correspondem às notas que eu usei nos acordes. Então, eu tenho algumas seqüências verticais de três, quatro, cinco números. Em seguida, eu deixo isso de lado e esqueço dos acordes. Faço uma série de transposição e mudo números. Aí eu começo a criar acordes novos a partir desses números aqui, aplicando a outras transposições da série. Mas, às

vezes, eu fujo desse sistema abrindo uma espécie de parêntesis no meio, onde entro com uns acordes pensados de forma mais tonal, embora dissonantes. Dissonantes sem resolução. Às vezes, aparece um acorde modal no meio, mas depois volto ao planejado.

W.B. – Seria uma interferência?

H.C. – Não necessariamente. Depende de como visto. Eu criei um sistema de alturas e harmônicos que me guia. É o básico. É um sistema elástico, e nele eu posso introduzir o que eu quiser. Ele não perde a coerência, porque eu arranjo um jeito de pegar essas inferências de outros sistemas dentro do meu próprio. Ele transforma tudo. Ele tem a capacidade de dar uma cara minha para tudo.

W.B. – Quando eu falava da excessiva coerência, a questão era que as suas obras têm um grau de densidade muito alto. Mas, tão logo a densidade começa a crescer, você abandona esse crescimento. Então, esse crescimento me parece funcionar como uma interferência, nunca como um caminho da obra. Seria alguma coisa nesse sentido?

H.C. – Eu evito esses crescendos, como você fala, e chegar em um clímax, por que isso é um *pathos* romântico muito explícito. Eu não tenho nada contra a música romântica. Mas, eu busco certos aspectos com os quais me identifico. Não adianta querer fazer uma música que não tem nada a ver comigo. A qual eu não sinta. Eu sou de uma geração que correu atrás de Boulez, Stockhausen, Berio, para fazer um serialismo integral, para fazer uma música totalmente racional. Eu fugi disso. Não me interessava. Respeito muito o trabalho deles. Gosto muito do Berio, especialmente. Mas não sou eu. Não quero fazer aquela música.

W.B. – O Berio, por sinal, me parece ter um trabalho bastante dúbio. As músicas para piano e as *Sequenzas*[xxx] são para mim um tanto quanto cansativas, estendidas de mais. Mas ele tem outras coisas, como o *Concerto* para dois pianos e orquestra e o *Concertino* para clarinete, violino e conjunto de câmara, que são muito impressionantes.

H.C. – São obras da juventude. São obras da primeira fase. O *Concerto* para dois piano e orquestra veio um pouco depois, no início dos anos 70. Eu acho as *Sequenzas* um ciclo

interessante porque ele tenta estender ao máximo as possibilidades de cada instrumento. Só que é aquela coisa, ele já expandiu ao máximo, se eu fizer outra obra tentando isso, vou ficar muito próximo dele. Há um compositor brasileiro que mora nos Estados Unidos, o Arthur Kampela. Ele escreve uma série de obras tentando não só estender como também buscar outras maneiras de usar um instrumento. São obras muito elaboradas, funcionam muito bem, mas não há como você ouvir uma obra do Arthur Kampela para instrumento solo sem pensar nas *Sequenzas* do Berio.

W.B. – Mas de qualquer forma, tanto as *Sequenzas* quanto as obras do Kampela não funcionariam como colocar os meios no lugar dos fins?

H.C. – Depende de como isso é feito. Como já falei, na música eletroacústica isso acontece direto. Mas na música instrumental... aí é que está no negócio, se a obra for muito idiomática, ela vai ficar muito presa à técnica corrente do instrumento e vai possivelmente repetir clichês. Uma grande coisa seria criar algo no meio termo. Que leve em conta o lado idiomático, mas leve em conta outras idéias, musicais, dramáticas, que extrapolem isso.

W.B. – A sensação que eu tenho quando penso nessas *Sequenzas* como obras comentadas por expandir os instrumentos é voltar de novo àquela história de que a música para piano do Prokofiev explorou os timbres. Vira um esvaziamento da obra.

H.C. – Mas o Berio é muito teatral. As *Sequenzas* são obras também com uma essência teatral muito forte. Tanto é que ele conseguiu transformar aquilo em uma forma musical e passar de um instrumento para outro, mantendo cada uma com uma personalidade própria. Não é simplesmente uma transposição, são obras muito autônomas entre si. Sendo mais claro, ele explora muito a questão da técnica, mas quer chegar num algo mais. Não é só mostrar a técnica pela técnica.

W.B. – Mas no seu caso, você disse que, apesar de achar muito interessante, você está fora disso tudo.

H.C. – Eu exploro os instrumentos na medida do que eles podem dar para chegar na expressão que eu quero. Embora, se você conversar com a maioria dos músicos no Brasil,

eles vão dizer que minha música é muito difícil. Mas não é a música mais difícil que se faz. Vários desses músicos que comentamos escrevem música com um grau de dificuldade que os músicos daqui não conseguem nem imaginar. Se você pegar uma obra do Elliott Carter, são poucos os músicos no mundo que a tocam. Da mesma forma, Boulez, Stockhausen, Berio. Já conversei com músicos que tocaram as *Sequenzas*, mas tocaram uma vez na vida, e, para tocarem de novo, querem um cachê muito alto. Gostam, tocam, mas, por exemplo, o Radegundis Feitosa me falou que para tocar a *Sequenza* para trombone solo precisaria de um mês de trabalho. Ele me disse: "Eu não subo no palco para tocar aquilo sem estudar a obra todos os dias por algumas horas". Nesse ponto, a gravação vem como um acessório muito importante, porque você capta aquela apresentação que foi muito rara e tem a obra assegurada.

W.B. – Mas não é estranho entre os músicos chamados eruditos tantas reclamações, já que uma das bases da formação deles é justamente esse desafio? Acima de tudo, o discurso da música erudita é dessa capacidade técnica, organização, estudo, empenho.

H.C. – É verdade. Mas isso seria o ideal. Na prática não é isso que acontece. A maioria deles está preocupada com o emprego, se tem um salário ou não. Como a maioria das pessoas. Os músicos idealistas são poucos. Existem, mas são poucos. E os músicos que gostam de música também são poucos. Isto é terrível. Vejo pelos alunos daqui. Dos muitos músicos que eu conheço, a maioria só se interessa um pouco pela música do seu instrumento... É uma situação complicada. Não se pode atribuir aos músicos exclusivamente essa responsabilidade. Se tivéssemos condições institucionais, e isso passa por várias instâncias — a responsabilidade não pode ser imputada só às escolas de música —, se tivéssemos a possibilidade de fazer grupos de música contemporânea permanentes e profissionalizados, se as pessoas recebessem para isso, certamente a situação seria diferente. Por exemplo, no Brasil não existem quartetos de cordas. Tudo bem, há o de São Paulo e o de Brasília. Mas o único que recebe salário para ser quarteto de cordas é o de São Paulo. É um grupo que o Mário de Andrade criou na década de 30 e que está lá até hoje. Ainda assim, nenhum dos quatro toca só no quarteto, todos tem emprego em orquestra. E isso faz com que não tenham tempo para ensaiar o quanto deveriam. E, conseqüentemente, obras num grau de dificuldade muito grande eles não tocam. Por exemplo, eles não têm a menor condição de tocar o meu quarteto. Nenhum quarteto no Brasil tem condições de

fazer *Na Perfurada Luz, Em Plano Austero*. Escrevi para o Quarteto de Brasília. Sei que eles até começaram a ensaiar. Mas quando um deles comentou que o quarteto durava 40 minutos, tomei um susto. Não dura tudo isso. Depois, me dei conta de que eles estavam fazendo tudo na metade do andamento. Agora, por exemplo, o Quarteto Moyses[3], da Eslováquia. Os quatro tocam juntos há 25 anos. E não fazem outra coisa. Eles não dão aula. Eles só tocam no quarteto de cordas, não tocam em orquestra. Eles recebem para isso. Estudaram juntos. Lá, os conservatórios têm cursos especializados em formar grupos de câmara. A antiga Tchecoslováquia e a Hungria são muito fortes nisso. Pegam quatro alunos de cordas que têm personalidades próximas, com 14 ou 15 anos, e já começam a recomendar "por que você não forma um quarteto tal com fulano e com ciclano?". Os caras passam a viver uns próximos dos outros ali. Isto pode ser notado em coisas mínimas. Como eu falei daquela vez sobre os quartetos de Villa-Lobos. Se você ouve o Quarteto Danubius, das quatro meninas húngaras, o que é uma maravilha ali é o som aveludado delas. Elas não entendem certas coisas de ritmo, mas a qualidade do som é impecável.

W.B. – A sensação que eu tenho é que música de câmara se torna mais difícil no Brasil do que música orquestral, pois bem ou mal as orquestras estão formadas, pelo menos.

H.C. – Música de câmara depende de séries especiais. Agora eu digo uma coisa: aqui em Curitiba há uma série pela qual eu tenho uma particular simpatia, que é o *Música nos Museus*, e que tem uma facilidade enorme de ter um público cativo. É só o Estado ter um pouco de sensibilidade e soltar a verba para pagar os cachês, que os grupos começam a se formar espontaneamente. É claro que em um nível no máximo médio, com raríssimas exceções. Mas aí você aproveita para trazer grupos de fora, que passam por aqui. A música de câmara tem uma coisa muito aconchegante. Ela é mais próxima, mais quente. A música de orquestra é muito grandiosa, e é o palco, e é lá na frente, aquele mundo. Para mim, por exemplo, a orquestra sinfônica tem cara de domingo de manhã. Já para um concerto de dia de semana à noite, a música de câmara é um negócio legal. Sempre gostei muito de quando havia os concertos na sala Brasílio Itiberê, na Secretaria, na terça-feira à noite. Era muito agradável chegar ali às sete da noite e assistir um concerto até oito ou oito e meia.

---

[3] Foi o Quarteto Moyses que interpretou o *Na Luz Perfurada, Em Plano Austero* no cd da Paulus.

W.B. – Mas o *Música nos Museus* está praticamente não acontecendo, não é?

H.C. – Esse ano voltou. Está aos poucos pegando de novo.

W.B. – Cheguei a saber de um ou outro aqui e ali, mas não cheguei nem a ver um cartazinho qualquer em prédios como a Biblioteca Pública.

H.C. – A divulgação está precária. Neste ano fui a um só, mas era um grupo de música contemporânea do Rio, lá no Museu Paranaense. Gostei bastante do concerto. Só fizeram obras de compositores brasileiros. E era um trio bastante curioso, piano, violino e trombone. Eles conseguiram apoio dentro do edital da FUNARTE – Circulação de Música. A entidade abriu um edital para que grupos viajassem pelo Brasil. Fizeram algo que deveria acontecer sempre. Estão rodando o Brasil todo. Nesse caso, o cartaz veio, só que era um cartaz da FUNARTE.

W.B. – Pensando no quarteto de cordas, a música erudita trabalha muito forte com formações puras, homogêneas. Você vê, mesmo um Villa-Lobos, tinha uma tendência a escrever peças de câmara para quartetos de cordas ou grupos só de sopros.

H.C. – É que se usam grupos preestabelecidos. É um grupo especificamente para o qual você está escrevendo. Mas os conjuntos de música contemporânea, de um tempo para cá, que ficaram mais consagrados foram aqueles com formação de *sinfonietta*. A *sinfonietta* é basicamente um quinteto de sopros com um quinteto de cordas, mais piano e percussão. Esta é a formação da London Sinfonietta, do Grupo Avanti, na Finlândia, da Luxemburgo Sinfonietta, e de vários outros grupos com formação semelhante. Porém, isso faz sentido quando se lida com matéria musical pura. Agora, no meu caso específico, busco imagens externas. Não vou, necessariamente, querer que as pessoas pensem nisso. Por exemplo, à peça que terminei ontem, para clarineta e piano, dei o nome de *Paisagem de Outono*. Mas não é uma peça descritiva. É porque eu estava olhando para a janela, e estava chovendo muito. E, de repente, parou de chover. Notei que algumas árvores já estavam amareladas. Era o contexto a minha volta no momento em que estava escrevendo a minha peça.

W.B. – Eu gostaria de discutir ainda mais um pouco sobre essa questão de pureza. O Flo Menezes disse em uma entrevista para o Estadão, que a grande música é uma música abstrata e pura, e que ao servir como descrição, ou apoio, ela seria menor, como no caso do cinema. A partir desse momento, eu noto que você não compartilha exatamente dessa idéia.

H.C. – A idéia aí seria que a música é uma arte única, e, se tratada como apoio a uma outra arte qualquer, seria uma arte menor. Não concordo com isso, porque acho a música muito ampla e muito elástica, muito adaptável. Você pode usar a música como arte maior e também como arte menor. Uma não exclui a outra.

Já pensei um pouco assim. Essa idéia vem de Schoenberg, na verdade. Ele morreu em Los Angeles e dizia que nunca ia fazer música para cinema, porque no cinema a música desenvolvia um papel subalterno e que ele não admitia isso. Mas isso é bobagem. É bobagem porque pode-se conciliar as coisas. Há pouco a gente falou do Takemitsu. O melhor do Takemitsu está no cinema. Acho aquela trilha sonora do *Ran*, do Kurosawa, sensacional, e a música pontua o filme. Se tirar a música, o filme vai embora. Toda esta polêmica acontece porque temos a tendência de ver as coisas somente pelo ângulo do cinema americano também. Mas se pensarmos no cinema europeu, especialmente no cinema francês, há exemplos muito fortes. Há uma relação diferente com a música.

W.B. – Isso me lembra a questão do Glauber com o Villa-Lobos.

H.C. – Com relação ao Glauber Rocha, já tive mais entusiasmo, confesso. Essa mistificação toda do Glauber já vem se desmanchando de um tempo para cá.

W.B. – Por sinal, qual é seu interesse pelo cinema nacional?

H.C. – Tenho muito interesse, claro. Já fiz duas trilhas sonoras aqui no Paraná. Uma para o filme do Frederico Fullgraff, um documentário sobre a Antártica, *Fogo sobre Cristal*, e depois para o documentário do Fernando Severo, o *Visionários*. Vou também fazer a música para o primeiro longa do Fernando Severo e do Marcos Jorge, que é o *Corpos Celestes*. Gostei muito do trabalho com o curta metragem *Visionários*, porque, inclusive, é a música que fala tudo ali. Ele só fez imagens e resgata os letreiros do cinema mudo,

jogando só algumas frases para pontuar a história. É o resto fica por conta da música. Além disso, antes já existia música para teatro. Na própria ópera, a música está a serviço de um drama. E, hoje em dia, a tecnologia permite outras coisas muito legais. Você pode criar uma obra musical e depois criar uma série de imagens em cima da obra.

Conheço alguns cineastas importantes pessoalmente, como o Júlio Bressane, que constrói um filme depois de ouvir certas obras musicais. Ele é muito ligado em música erudita. Então, ele fez, por exemplo, no filme sobre o Padre Vieira, *Sermões*, uma série de adágios. Ele construiu o filme formalmente em cima dessa seqüência de adágios. Há um momento na criação brasileira contemporânea que é muito interessante. Quando digo que não houve vanguarda musical, é porque houve um movimento de renovação que passa pelos concretistas, e envolve o cinema. Todo um pessoal que esteve preocupado em se mexer mesmo. Em enfiar a pá no caldeirão, em mexer com a estrutura da linguagem, da comunicação. O Júlio Bressane vê o cinema, na verdade, como um quadro em movimento. Ele não vê o cinema como narrativa linear. Ele vê como uma matéria plástica e isso me atrai muito. É isso o Fernando Severo resgata com muita permissividade nos *Visionários*. A minha única reclamação dos *Visionários* é que é curto demais, tem apenas 15 minutos. Como cineasta, ele está muito preocupado com mercados, com festivais. Então tem que se submeter a algumas normas.

W.B. – É aquela coisa de formato. Ou você faz um curta, ou um média ou longa…

H.C. – E o média já é péssimo. O média você só consegue mostrar em festival. A televisão não quer, ninguém quer.

Além disso, tenho um projeto. Cheguei a mandar para a (Fundação) Vitae, mas não aprovaram. É o projeto de fazer uma trilha sonora original para o *Limite*, do Mário Peixoto. O filme é muito forte e acho a música que foi escolhida para a trilha sonora, na própria época é muito pobre. Empobrece o filme. Ele ganharia muito com uma trilha sonora original.

W.B. – A sua música realmente tem muito a ver com o filme.

H.C. – Cheguei a fazer o projeto. Pensei muito nisso. Há alguns festivais internacionais. Na Itália, hoje, há uns dois festivais de cinema mudo com música contemporânea. As pessoas estão pegando fitas antigas e agregando uma trilha sonora original.

W.B. – Isso é bem aquela coisa de colagem…

H.C. – E, hoje, com os programas de digitalização, você pode fazer animação gráfica em cima de uma música. Há uma música pronta e cria-se a animação gráfica em cima. Tive idéia disso olhando esses programas *media player*, que fica criando imagens excitadas pela música enquanto se ouve. É um programa que vai criando imagens aleatoriamente. Já andei conversando com técnicos, pensando em uma maneira de interferir naquele processo, com a projeção em uma tela maior.

6

Wellington Bujokas – Gostaria de falar sobre o governo estadual. Depois que o Requião o assumiu, nós tivemos uma mudança no quadro artístico aqui em Curitiba. Como você encara essa questão?

Harry Crowl – Eu acho que para política cultural tanto o Jaime Lerner quanto o Requião foram péssimos. Cada um péssimo ao seu jeito. O Jaime Lerner vendeu uma imagem de Curitiba para o Brasil, na qual o Requião batia muito e tinha toda a razão. Eu sei porque eu vim de fora para cá. Eu vim 11 anos atrás. Vim como professor da Oficina de Música e a achei notável. Mas notei depois que havia uma grande fachada em tudo. Com o tempo, eu comecei a descobrir a cidade e ver que ela tem seu encanto, mas outro encanto. Não tem nada a ver com o que o Jaime Lerner colocava. Comecei a descobrir as pessoas, as coisas aqui. Como elas funcionam e se articulam. O Jaime Lerner investiu em um tipo de cultura global. Na verdade ele investiu só em glamour. Investiu em nomes famosos na TV para falarem bem da cidade. Ao passo que aqui ele só deixou as migalhas. Parece que no início da gestão dele essas migalhas eram mais graúdas, então era possível fazer alguma coisa. Mas a partir do momento em que eu fui tendo contato mais direto com as instituições daqui, como a EMBAP, a Rádio Educativa, o Teatro Guaíra, eu comecei a ver as dificuldades por dentro. Você vê uma propaganda da situação e uma realidade totalmente inversa.

No governo Requião, eu não senti mudança significativa. Há sim mudanças, por exemplo na Rádio Educativa, que foi absolutamente sucateada pelo governo Jaime Lerner. O que ele queria é que chegasse um ponto em que alguém falasse "não dá mais, então fecha esse negócio". Mas, quando o Requião entrou, como ele tinha e tem um interesse muito grande em usar a rádio e a TV como órgão de propaganda do governo, foi feito um investimento muito grande. Então, nós tivemos ganhos do ponto de vista técnico que não podem ser negados. Nossos programas na rádio estão sendo todos gravados direto em mp3, em disco rígido, conseguimos transmissão via internet, também por parabólica, que pega na América do Sul inteira. Eu já recebi e-mail da Bahia. Gente ouvindo meu programa lá. E isso realmente não se pode discutir. Acho, contudo, lamentável essa propaganda do governo usar diretamente a Rádio e a TV Educativas como órgãos noticiosos. Dá

impressão, às vezes, do pior dos Estados comunistas. Existe aí para divulgar a verdade oficial, só. Isso é ruim. Mas no frigir dos ovos vai haver uma coisa boa, pois esse governo vai passar, mas institucionalmente essa instituição — rádio e TV —, pode sair fortalecida. Ela já construiu uma base que pode ir para um lugar mais interessante mais adiante.

W.B. – Mas não sei se foi impressão minha, mas o governo retirou muito do incentivo fiscal que dava, principalmente no patrocínio da Copel. Festivais como o de Música de Câmera ou de Cinema praticamente sumiram nesse tempo, por exemplo. Apesar de parte dessa culpa estar também na gestão de Cloris Ferreira (organizadora desses festivais).

H.C. – Mas existe um problema aqui e que eu acho complicado. Primeiro, você deve estar se referindo à Conta Cultura, que havia na Secretária e que pegava o dinheiro da Copel para aplicar nos projetos. A Conta Cultura já veio tarde, ela não teve tempo de se sedimentar. Existiu, eu acho, por três anos, não foi mais do que isso. Antes da Conta Cultura existir, a Fundação Cultural, antes do Cássio Taniguchi, tinha muito dinheiro para promover as coisas, principalmente na gestão do Rafael Greca. Então o pessoal foi ficando muito mal acostumado. Ninguém pensou que isso fosse acabar, que não passava de uma jogada de marketing. Então, o dinheiro foi secando, e as pessoas foram ficando perdidas. Eu comecei a notar que havia algo errado porque eu viajo muito. Eu ia, por exemplo, para Porto Alegre, uma cidade do tamanho de Curitiba. Na verdade, já menor que Curitiba. É me parece, com arrecadação inferior. Porto Alegre já teve seu tempo, mas a vida cultural é mais intensa que aqui. Eles arranjam um jeito de financiar as coisas. Aí eu fui ver em detalhes... e o que acontece em Porto Alegre? Primeiro, há uma presença da iniciativa privada muito maior. Não é tudo pendurado no estado, nem na prefeitura. Outra coisa é que eles criaram — o governo do PT, do Tarso Genro — o FUNPROARTE, que é muito legal. Seria aqui em Curitiba o que se propôs a ser o Fundo Municipal de Cultura, no qual os prefeitos sentam e não liberam. Eles falam que existe, mas ficam usando esse fundo para financiar coisas da própria prefeitura, como o Carnaval e coisas do tipo. Lá em Porto Alegre, eles criaram um sistema realmente democrático. Você entra com o projeto, eles o avaliam e, se o projeto for aprovado, eles lhe dão o dinheiro. Você não tem que correr atrás de nada nem de ninguém. O pessoal de lá tem feito cds direto... a quantidade de filmes gaúchos que vem aparecendo... Você nota que o estado tem uma política cultural. Se você concorda com ela ou não, é outra história. Mas ele tem uma. São bairristas, se protegem

muito. Eu estive no Festival de Gramado e vi. O negócio é meio escandaloso, mas tudo bem. Está lá, eles têm. Eles assumem uma postura.

O Paraná não criou personalidade, ficou só esse jogo de poder entre Lerner, Requião e Álvaro Dias. E as pessoas ficam à mercê disso, correndo para cá e para lá. O estado tem um potencial enorme. Curitiba, Londrina, Maringá, são cidades fantásticas. Também Cascavel, e mesmo Foz do Iguaçu, têm tudo para ter uma vida cultural invejável. Porque é um estado com boa distribuição de renda no que diz respeito ao todo do Brasil. A educação média das pessoas é boa. E há muita coisa de iniciativa privada pequena. Por exemplo, o número de escolas particulares de música é enorme. Muitas igrejas cultuam a música erudita, o que já ajuda um pouco. Enfim, uma política oficial do estado para cultura aqui... só darem certo todas essas iniciativas que você citou que a Cloris produziu, o próprio Festival de Música de Câmara, o Festival de Cinema, o próprio Festival de Teatro, o Festival de Teatro de Bonecos. Tudo aqui funciona muito bem, todo mundo responde muito bem. É se a Orquestra Sinfônica, no Teatro Guaíra, resolver fazer uma programação mais arrojada e divulgar isso, o povo vem ver.

Mas o que está acontecendo no estado também é reflexo do resto do país. O Lula já deu uma pisada na bola feia botando o Gilberto Gil como ministro. Não ia dar certo! Não é do temperamento dele. Não vou entrar nem no mérito de quem ele é como artista. Seria muito melhor se ele fosse embaixador cultural. Essa coisa de viajar com o Lula, tocar com o Kofi Annan, é muito bacana, mas é para um embaixador cultural fazer. Ministro tem é que ficar fechado em Brasília trabalhando.

W.B. – Planejando. Aliás, o problema no Brasil é planejamento.

H.C. – Claro, planejamento em longo prazo, que ultrapasse gestões. O famoso Pacto Social de que se fala. O país precisa ter um plano de metas para cinqüenta anos. Mas isso não acontece aqui, não é por incapacidade, é porque não querem. Porque há interesses de não se fazer isso. Na educação, de um modo geral, há coisas podres, absolutamente podres. Por que existe vestibular? Por uma razão muito simples: o cursinho é a maior máquina de ganhar dinheiro que existe neste país.

W.B. – E há mais uma coisa que me incomoda nisso. O cursinho é um esvaziamento do terceiro ano do Ensino Médio, que é uma época de formação de cultura geral muito

importante, e que é perdido. Acaba-se com o próprio modelo de educação que foi proposto para o Brasil.

H.C. – Sim, claro. O cursinho é uma máquina de fazer dinheiro e mais nada. E tudo no Brasil só funciona se for máquina de fazer dinheiro. Eles têm lobby no Congresso.

Outra questão: por que o inglês é tão mal ensinado? É uma vergonha, as pessoas de curso superior não sabem se comunicar basicamente em inglês. Por quê? Porque a segunda maior fonte de dinheiro na área de educação é cursinho particular de inglês. As grandes redes de cursos de inglês ganham quase tanto quanto os cursinhos. Então, para que eles querem que se ensine inglês regularmente na escola, se o cara vai, como se diz, vender as tangas depois para pagar um curso de inglês? E são coisas para as quais o governo faz vistas grossas. O governo do PT tinha que ter pegado isso para valer. Porque eu entendo que governo de esquerda — nisso incluo todos os governos de esquerda que eu conheço na Europa, que nem comunistas foram — pegam pesado em educação. Em educação e em segurança nacional. Você tem que fazer um investimento pesado em educação. Aqui isso é muito bom para discurso, mas na prática… Não adianta mexer na universidade, como estão falando em mexer. As pessoas não têm nível para freqüentar a universidade. Chegam à universidade semi-analfabetas…

W.B. – E há ainda algo estranho. O modelo de universidade que nós temos é direcionado à ciência. Faltava ainda criar uma estrutura que atendesse a necessidade de cursos profissionalizantes de nível superior, para quem almeja o mercado.

H.C. – Mas mesmo no campo da ciência. Que campo da ciência? O que menos se gasta no Brasil é com ciência, com pesquisa. O que a universidade faz é só repasse de conhecimentos.

W.B. – O modelo da universidade é para ciência, mas o resultado não é. As pessoas não entram na universidade para trabalhar com ciência, mas sim para ter um diploma no mercado de trabalho.

H.C. – As pessoas entram para a universidade no Brasil de novo acreditando que tendo um diploma vão ganhar dinheiro. Não é atrás de conhecimento, em busca de educação ou de

dignidade. Nada disso. A melhor definição de universidade no Brasil que eu já ouvi é o "Mercadão do Diploma". Agora é que começa a haver alguma discussão sobre o assunto. Discussão difícil, complicada, porque as pessoas que se beneficiam do sistema, dentro da própria universidade, não querem alteração nisso. A maioria dos professores universitários, 99%, que vai fazer doutorado, faz para quê? Para ganhar mais, só. Só para melhorar o salário. Tanto é que a maioria defende a tese e nunca publica o que defendeu. E não faz mais trabalho nenhum. Não pesquisa mais nada.

W.B. – Aí se nota o erro. Esses professores estão ligados à ciência, mas nem o interesse é esse, nem o resultado é satisfatório.

H.C. – Ninguém lê os relatórios, nada. É uma coisa que está como está porque interessa a muita gente que fique assim.

W.B. – Mas é um calço muito provisório. Qualquer reviravolta pode fazer com que percam tudo.

H.C. – É, já aconteceu… o dinheiro já mudou de mãos. Mas existe uma elite econômica bem pequena, que vem se mantendo.

7

Harry Crowl – O negócio é o seguinte: não há receita para as coisas. Eu acho que a melhor coisa da criação artística é que, no fundo, não tem receita. Você pode fazer um negócio que deu certo, deu certo naquela vez. Se tentar repetir, não vai dar certo de novo.

Wellington Bujokas – E se der certo, o resultado ainda assim…

Harry Crowl – Não é tão bom quanto. Isso acontece em muitas obras. Até eu já me vi nessa situação. "Legal! vou fazer aquela coisa de novo". Não deu certo, não é tão bom quanto.

19/5 – 6/6/2005

Notas

[i] Krzysztof Penderecki (1933-), compositor polonês. Foi um importante inovador na música durante a década de 60.

[ii] A *Sinfonia nº1* terminou de ser escrita e foi estreada em 1973. No mesmo ano o álbum da primeira gravação chegava ao país.

[iii] Luigi Nono (1924-90), compositor italiano.

[iv] Luciano Berio (1925-2003), outro importante compositor italiano. É conhecido principalmente por suas *Sequenzas*, para instrumentos solos.

[v] Herbert von Karajan (1908-89), regente austríaco.

[vi] Ciclo de 14 obras de Villa-Lobos composto para formações variáveis, que vão desde uma peça para violão solo, *Choros nº1*, até peças para banda e duas orquestras, *Choros nº13* (partitura perdida). Foi escrito inteiramente na década de 20 e representa o momento mais inovador do compositor. A idéia ao escrevê-lo foi de fazer peças com grau de complexidade crescente.

[vii] Edgar Varèse (1883-1965), compositor francês. Suas obras completas podem ser tocadas em pouco mais de 2 horas.

[viii] Gerard Béhague. Musicólogo. Autor do *livro Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, não traduzido para o português. É fundador e editor da Revista de Música Latino-Americana (*Latin American Music Review*), publicada desde 1980 pela *University of Texas Press*.

[ix] Eleazar de Carvalho (1912-97), importante regente brasileiro. De 1972 até sua morte , foi regente titular da orquestra Sinfônica de São Paulo.

[x] Fórum de música erudita: http://www.allegrobr.com

[xi] Regente. Dirigiu a Orquestra Sinfônica do Paraná por muitos anos.

[xii] Musicólogo brasileiro. Autor do livro, *História da Música no Brasil*; Editora Nova Fronteira, 5ª edição ampliada e atualizada (2000).

[xiii] Compositor cubano (1939-).

[xiv] Compositor paraguaio (1885-1944)

[xv] Toru Takemitsu (1930-96), compositor japonês.

[xvi] Alberto Ginastera (1916-83), compositor argentino.

[xvii] Compositor italiano (1905-88). Passou a vida desconhecido. Somente na década de 80 vai alcançar reconhecimento. É famoso, principalmente, por suas *Quatro peças para uma nota só*, para orquestra.

[xviii] Witold Lutosławski (1913-1994), compositor polonês. Considero um dos gênios da música recente. A partir de 1958, com a *Musique Funèbre*, começou a fazer grandes experimentações musicais, que o definiram como um importante nome da vanguarda.

[xix] Compositor alemão (1898-1962). Comunista, foi obrigado a fugir da Alemanha para os EUA durante a 2ª Guerra Mundial. Mas tarde retornou à Alemanha Oriental.

[xx] Regente atual da Orquestra sinfônica do Paraná. Conviveu durante um bom tempo com o Camargo Guarnieri.

[xxi] Grupo mineiro formado nos anos 80 que produz os próprios instrumentos.

[xxii] Grupo formado na década de 60 por músicos como Gilberto Mendes (1922-), Willy Correa de Oliveira (1938-), Régis Duprat (1930-), Damiano Cozzella (1928-), Julio Medaglia (1938-), que trabalharam com técnicas seriais, aleatórias, happenings e música eletroacústica.

[xxiii] Movimento criado em 1939 por Hans Joachim Koellreutter (1915-2005). Estava ligado a música dodecafônica e a universalismo musical, em contraposição à música nacionalista. Participaram do movimento músicos, musicólogos e professores, com destaque para os compositores Cláudio Santoro (1919-89), Guerra-Peixe (1914-93), Edino Krieger (1928-) e Eunice Catunda (1915-).

[xxiv] Compositor argentino (1931-). Passou a maior parte da carreira na Alemanha, para onde se mudou em 1967. Várias de suas músicas trabalham o lado teatral da interpretação. Há partituras que especificam inclusive expressões faciais ao tocar determinados trechos, ou mesmo especificam como entrar no palco.

[xxv] Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. Associação civil organizada por associações de autores criada para centralizar a arrecadação e o pagamento de direitos autorais.

[xxvi] Wilson Sândoli assumiu em 1965 a presidência da OMB e também do Sindicato dos Músicos. Atualmente acumula os cargos de presidente do Conselho Federal da OMB, presidente do Conselho Regional de São Paulo e presidente do Sindicato dos Músicos.

[xxvii] No segundo semestre de 2005, as verbas começaram a diminuir e a o espaço se reduziu.

[xxviii] Violinista e filha de Camargo Guarnieri.

[xxix] Léos Janáček (1854-1928), compositor tcheco.

[xxx] Peças virtuosísticas para instrumentos solos. São ao todo 13 *Sequenzas* e foram escritas durante toda a carreira de Luciano Berio.

Uma poética sem pressa

entrevista com Horácio Costa

Faz já 9 anos desde que Horácio Costa lançou pela última vez um novo livro de poesia. Embora isso tenha que ser visto em perspectiva, pois Horácio não está longe do meio. Desde que lançou *Quadragésimo*, em 1996, no México, os únicos livros publicados foram *Quadragésimo* (a versão brasileira), em 1999, e em 2004, a antologia *Fracta*, organizada por Haroldo de Campos, que inclusive lançou alguns poemas novos. Mas nada que indique o que Horácio Costa deve nos trazer no seu próximo livro: *Ciclópico Olho*, sem previsão de lançamento. Porque Horácio Costa costuma nos trazer sempre algo novo a cada livro. Novo... mas não me entendam mal, esse novo não tem exatamente a ver com essa coisa de vanguarda, de novidades estéticas... Há algo de novidadeiro na postura dos poemas n'*O Livro dos Fracta*, escrito em 1988 e publicado em 90, e em *The Very Short Stories*, escrito em 87 e publicado em 91. Mas isso não me parece importante. Muito mais é o fato de que cada livro tem um caráter próprio, que lê confere (perdoem a metáfora ruim) uma vida própria. Cada livro tem sua própria unidade e não sei se poderia identificar uma linha que juntasse todos sob uma mesma classificação. Por isso me estranha o fato de o próprio Horácio se autoclassificar — e ele se autoclassifica: pós-moderno. Tentei discutir isso, mas não consegui entender bem aonde quer chegar.

A obra de Horácio Costa, além dessa variedade, me chama a atenção em ordem crescente. Os dois primeiros livros, *28 poemas 6 contos* e *Satori*, me parecem ainda imaturos, apesar de Satori ter sido terminado depois d'*O Livro dos Fracta* e de *The Very*

Short Stories. Talvez até o fato de ter sido terminado depois e publicado antes seja um indício de que o livro foi menos limado do que os outros. Os dois livros seguintes têm um forte efeito cômico, tanto nos poemas-fragmentos cheios de citações científicas d'*O Livro dos Fracta* quanto nas curtas narrativas *nonsense* de *The Very Short Stories*. Nesse sentido eles também têm uma vantagem em relação a *Satori*, pois o efeito cômico, não raro, é e deve ser de extrema ingenuidade. Já o barroquismo e o tom levemente elevado de Satori não permitem que essa ingenuidade seja vista senão como falha.

Mas de verdade é em seus dois últimos livros que Horácio demonstra a que veio. É interessante que depois da abordagem à ciência, os dois livros seguintes, o longo poema *O Menino e o Travesseiro* e *Quadragésimo*, podem ser associados à História. A História e ao corpo. E de acordo com o próprio Horácio, uma visão alucinada da História. A fundação mitológica de São Paulo em um, e referências a personagens históricos como Marat, no segundo. Mas isso nos diz muito pouco de todo o processo, são como as referências à ciência em *O Livro dos Fracta*, ou, um ponto que me é complicado, o homossexualismo de Horácio Costa permeando sua obra. Não que todas essas referências sejam supérfluas. Não são, mas fogem ao meu controle ao passarem da superfície, do óbvio. E me parecem mais temáticas do que estruturais (embora um não exista e nem se desenvolva sem o outro). É verdade que o homossexualismo está na base dos livros: o corpo, em toda sua densidade. Mas o corpo extrapola a homossexualidade e avança para além do corpo.

Mas há uma diferença muito grande entre *O Menino e o Travesseiro* e *Quadragésimo*: a forma de fluência. Leiam-se os trechos para melhores explicações:

De manhã no tombadilho livra-se / dos temores que lhe incita o vento / mais quente e quente a cada dia: / no rosto hirsuto lhe chega o hálito / do monstro que a Jonas teve / prisioneiro toda uma vivência. / No bojo das velas como animais / aos pores de sol sangram as cruzes: / ao infiel persuadido estendem / sua obrigatória proteção de bússolas. (...) (O Menino e o Travesseiro)

Da janela da sala de banhos vê-se / uns gárgulas desnudos de perfil / a ponto de atirar-se a um vôo suicida: / as ogivas de Notre Dame / reverberam sobre a floresta de chaminés / habituadas tão só a queimar / o puro ardor revolucionário neste ano, / pois lenha há já alguns que escasseia (...) (Marat, em Quadragésimo)

Note em uma leitura em voz alta a diferença de fluência. Apesar de os dois textos serem contínuos de forma semelhante, o discurso que do segundo vem é cheio de quebras visuais ou semânticas, perceptíveis também na leitura um pouco mais marcada. No primeiro, impera uma suavidade que não parece ser interrompida ou confrontada em nenhum momento. O discurso acaba por lembrar, e muito, a música impressionista de um Debussy, em que não há pequenos focos se digladiando, mas apenas um mote central em pleno desenvolvimento. Já em *Quadragésimo*, a fluência nunca é tão "fácil". Ela é feita em cima de contrastes e ironias, seja no sentido semântico: "a ponto de atirar-se a um vôo suicida", ou seja, a mistura do nonsense com um discurso sofisticado; quanto sonoros: "vê-se uns gárgulas", no qual a proparoxítona *gárgulas* em conjunto com o artigo *uns* causa uma certa interferência no fluxo e chama a atenção para uma pequena mudança de enfoque. Conseguir manter a fluência nesse mundo de contrastes é algo difícil, mas, mais do que isso, torna o texto muito mais vivo, muito mais recheado de intenções.

O Menino e o Travesseiro, ao contrário, tem um efeito dispersivo, que tira a vivacidade do frase-a-frase para inserir-se em um conjunto. Considero essa opção menos interessante, ou pelo menos, mas cansativa para o leitor, pois não é o texto exatamente que prende sua atenção, mas o leitor mesmo tem que se esforçar para mantê-la e poder usufruir os detalhes do texto — o que não significa que um é mais fácil que o outro, no "entendimento", apenas na atração. É interessante, contudo, que o poeta diz preferir *O Menino e o Travesseiro*. O que não soa despropositado, pois duas referências importantes na sua produção: Octavio Paz e Elizabeth Bishop, de quem Horácio já traduziu poemas para o português, caracterizam-se da mesma forma, pela distensão do particular, com os mesmos resultados sonoros, ou seja, na diminuição de contrastes fonéticos.

Não é para menos que, neste emaranhado de cultura, a entrevista acabou se tornando muito mais uma aula do que uma conversa. Horácio Costa ia montando se raciocínio com segurança em cima das questões mais amplas o possível. Vocês vão ver.

José Horácio de Almeida Nascimento Costa nasceu em 1954, em São Paulo. Concluiu a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1978. Em 81, mudou-se para os EUA, onde fez mestrado em artes na New York University. Nesse período lançou seu primeiro livro, 28 Poemas 6 Contos. Em 83, foi trabalhar no Centro de Estudos Latino-americanos, na Universidade do México. Em 84, voltou aos EUA para fazer seu doutoramento— uma tese sobre a produção inicial de José Saramago — na Yale Universtity, onde também trabalhou como professor assistente-assistente no Departamento de espanhol e português. Passou também um período em Portugal, para fazer pesquisas relacionadas à sua tese. Em 87, após terminar seu doutorado, voltou ao México, onde Trabalhou ainda como professor de Literatura Luso-Brasileira na Universidade Nacional Autônomo do México, UNAM, na Cidade do México. Retornou ao Brasil em 97, e atualmente leciona na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Seu trabalho abrange, além da poesia, a crítica e a tradução.

Obra poética

28 Poemas 6 Contos. São Paulo: ed. do autor, 1981.
Satori. São Paulo: Iluminuras, 1989.
O Livro dos Fracta (1988). São Paulo: Iluminuras. 1990.
The Very Short Stories (1987). São Paulo: Iluminuras, 1991.
O Menino e o Travesseiro. São Paulo: Geração, 1994.
Quadragésimo. São Paulo: Ateliê, 1999.

Traduções

Paz, Otávio. *Piedra de Sol.* Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.
Bishop, Elizabeth. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

Críticas

José Saramago: o período formativo. Lisboa: Ed. Caminho, 1997.
Mar Abierto: ensayos de literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana. Cidade do México: Ed. Fondo de Cultura Econômica, 1999.

1

Wellington Bujokas - Em uma entrevista cedida a Rodrigo de Souza Leão, você diz ser pós-moderno. Pós-moderno em que sentido?

Horácio Costa – São dois os sentidos. O primeiro sentido é um sentido acadêmico, e eu posso responder como professor. Eu já escrevia a esse respeito. Eu acho que a pós-modernidade brasileira acontece depois que o espírito do modernismo do Brasil conhece todos os seus avatares, isto é, há o modernismo dos anos 20, há o modernismo da segunda geração e há o terceiro momento modernista, nos anos 50 e 60.

O primeiro modernismo é o modernismo heróico, é assim que se refere a ele na historiografia literária brasileira; a segunda geração é a que eu defino como a geração do Murilo Mendes e do Carlos Drummond de Andrade, partindo da coincidência cronológica que é o fato de que esses dois grandes poetas do Brasil no século XX — dos maiores nomes da poesia de sempre — publicaram seus primeiros livros no ano de 1930, isto é, no momento em que há a Revolução de 30, e em que, em si, o projeto modernista de 1922 passa por uma transformação. Inclusive, esses dois livros — *Alguma Poesia* e *Poesia*, de Drummond e Murilo respectivamente — têm em comum o fato de que a dicção deles, sob meu ponto de vista, é muito diferente da dicção dos livros mais importantes produzidos no modernismo brasileiro nos anos 20. Eu já vejo uma diferença notável entre a dicção de *Alguma Poesia*, do Drummond, e *Macunaíma*, ou *Paulicéia Desvairada*, do Mário de Andrade, *Cobra Norato*, do Raul Bopp, e *Libertinagem*, do Manuel Bandeira. E também sinto que o livro do Murilo — ele já havia publicado um livro antes, mas esse é o primeiro com o qual ele transita na literatura brasileira —, também é muito diferente do tom dominante do nosso modernismo heróico, ou seja, não há o espírito arlequinal do Mário nem o espírito antropofágico do Oswald. É verdade que os romances do Oswald — *Memórias Sentimentais de João Miramar* é de 1928 e *Serafim Ponte Grande* é de 33 — são livros contra a corrente nos anos 30. Mas nessa segunda geração modernista há menos entrega às idéias de modernismo como um "-ismo" do que essa primeira geração; ela não é uma geração **modernista**; ela é, em todo o caso, uma geração moderna. E eu parto para essa minha definição, de uma noção do Otávio Paz sobre a modernidade, que junta a atividade de escritura com a atividade de crítica. E a crítica é sempre cética, a tendência da

crítica é ser cética. Então, portanto, eu vejo na geração de 1930 já um tom mais comedido, mais cético, mais distante de uma militância estética e ideológica dessa primeira geração, que para mim caracteriza o espírito da modernidade. Assim, a geração de 30 é **moderna**, não é mais **modernista**. E acho que é equivocado assumir que ela seja uma segunda geração modernista, como na maior parte das visões mais cronológicas do que hermenêuticas da literatura brasileira.

E se isso é verdade, deixando de lado a geração de 1945, que eu acho uma geração acrítica, nós temos um segundo momento **modernista** nos anos 50, com o primeiro concretismo, que retoma os postulados de 1922, isto é, os concretos resolvem agir de uma maneira violenta, muito participante sobre a cultura brasileira, o que constituiu uma militância tão heróica quanto a dos modernistas da primeira geração. Então eu vejo que a geração de 1950, naquele momento, é **pós-modernista**. Ora, depois dessa geração pós-modernista, haverá necessariamente uma geração pós-moderna, que também é pós-modernista. E seguindo a minha tipologia, eu pertenço escolarmente ao pós-modernismo brasileiro e à pós-modernidade brasileira. Se você quiser, posso até lhe dar uma referência sobre isso. Eu apresentei um trabalho sobre isso que está sendo publicado na Universidade de Oxford, sobre o Haroldo de Campos, no qual desenvolvo o tema.

Pois bem, agora há o segundo lado da minha resposta de por que eu me sinto pós-moderno. Deixando de falar sobre a mecânica interna da cultura brasileira, passo ao fato de ter morado no exterior durante muitos anos e de que boa parte dos meus anos ainda formativos se deram fora. Porque não se esqueça de que eu saí do Brasil quando tinha 25 anos e voltei para cá aos 46. São mais de 20 anos! Fui para Nova Iorque como estudante e de Nova Iorque fui para o México como pesquisador e eu voltei para os EUA, para Yale, de novo como estudante, em um momento em que nos EUA e na Europa Ocidental, mas particularmente nos EUA, o tema do dia era o pós-modernismo. Aí, quero mencionar outro processo histórico, outra cronologia, que é a da língua inglesa ou da Europa Ocidental dominada pela cultura anglo-norte-americana. Nesses anos de formação no exterior eu li muito sobre o pós-modernismo, ou seja, eu convivi com as idéias e com as pessoas. Fui a galerias, a museus, a debates, tive aulas, li livros, e viajei durante um bom período da minha vida em que estive exposto ao pós-modernismo daquela hora. Portanto, há uma nítida diferença entre o texto que eu produzo antes de sair do Brasil e aquele que eu vou produzir depois de ter tido uma experiência em Nova Iorque, que era bem dizendo a capital do pós-modernismo. Ou em Yale. Ou convivendo com o grupo de intelectuais hispano-

americanos que tinha que se posicionar diante disso na Cidade do México. Então, minha formação final foi dentro do pós-modernismo internacional. E eu não posso me esquivar disso. Eu não poderia me considerar, em nenhuma das duas acepções, um modernista brasileiro.

W.B. – Mas se pensarmos no modernismo de 22 como um pico, da mesma forma que o período de 50 e 60, após esse pico, há uma abertura de possibilidades estéticas, mesmo que não tenham sido aproveitadas no momento do pico, já estavam a disposição para que viessem a ser aproveitadas em todo esse contexto seguinte. Se já houve essa abertura no modernismo, é possível pensar em um pós-modernismo?

H.C. – A essa altura já não se pensa na possibilidade de um pós-modernismo. O pós-modernismo existe. E há um outro fator que não mencionei: sou, na minha formação brasileira, arquiteto e urbanista. Eu estudei arquitetura e urbanismo no Brasil sob o influxo do modernismo internacional e já no final dos meus anos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), na Universidade de São Paulo, todo aquele ideário estava começando a ser colocado em julgamento.

E, finalmente, eu me especializei, na faculdade de arquitetura, em teoria, eu não me especializei em projeto. O meu primeiro texto teórico cabal é em teoria da arquitetura. Esse é um texto que nunca publiquei. Ainda cheguei a entrevistar Lúcio Costa, em 1977, e tivemos uma discussão sobre arquitetura brasileira. Eu tinha 22 ou 23 anos, estava elaborando o meu "trabalho de graduação inter-disciplinar" na FAU-USP e fui perguntar ao Lúcio Costa sobre a atividade dele antes do modernismo. E ele ficou perplexo. Falou: "por que você quer saber da minha atividade anterior ao modernismo?". Respondi: "por que sua atividade modernista todo mundo conhece. Eu quero saber do que aconteceu antes. E por que você mudou de um lado para o outro? E como você explica que essas tendências de 1920 agora estejam voltando à arquitetura?". foi sobre esse tema que eu escrevi. Escrevi sobre o neocolonial. De fato, a minha entrada no pós-modernismo se dá através da arquitetura. E na arquitetura, o pós-modernismo, ao contrário da literatura e da poesia, é um tema muito menos passível de discussão teórica. Porque houve um conjunto de teóricos da arquitetura que no final dos anos 70 colocaram essa teoria em funcionamento e construíram prédios. Então, os ícones do pós-modernismo internacional existem no espaço,

assim com existem os do modernismo. E foi aí que eu comecei a me interessar pelo fenômeno que vinha depois do modernismo.

W.B. – Ainda nessa questão de pós-modernidade, a sua produção, principalmente após *The Very Short Stories*, tem uma tendência a um vocabulário um pouco menos cotidiano e se aproxima, em certo grau, de um certo rebuscamento, o que tem a ver com o neobarroco, mas acima disso, ela me parece um escape do "caminho principal".

H.C. – E qual é o caminho principal?

W.B. – Na verdade é um tanto quanto grosseiro o termo que utilizei de "caminho principal", mas acredito que há uma tendência a se fazer uma poesia com um apelo visual bastante forte, mais seca e com menos adjetivação. Muito embora sua poesia não seja realmente adjetivada, algumas características parecem aproximá-la disso. E se há esse caminho linear, que vai da modernidade à pós-modernidade, você teria interesse em se encaixar nessa estrutura?

H.C. – Se eu entendo o que você está perguntando, você está fazendo a mesma pergunta de uma outra maneira. Será que eu me defino como pós-moderno? Sim. Ou seja, se é necessário que eu me defina dentro de alguma cronologia, eu me coloco neste momento de hiato entre a modernidade e algo que virá a seguir. Não há até agora uma outra noção desse momento de hiato, que eu acho que nós estamos provavelmente deixando, pois não creio que ainda estejamos vivendo o pós-modernismo como há 20 ou 30 anos. Esse é o momento pelo qual eu passo, no qual me defino, esse momento de hiato. Se no futuro houver outro nome, talvez eu me encaixe até com mais naturalidade. Mas eu não me sinto modernista e, inclusive, não me sinto pós-modernista no sentido em que eu coloquei a geração dos concretos. Eu venho depois, as minhas referências são notavelmente diferentes, minha forma de escritura também, creio eu. Chamar de neobarroco é uma das formas de situar esse momento, há muitas outras. Eu prefiro essa terminologia, pós-moderno, ainda que ela não me satisfaça de todo. Ela só me satisfaz biograficamente, conceitualmente não. Mas eu ainda a prefiro à de neo-barroco. Apesar de me considerar neo-barroco, mas não apenas neo-barroco. Por isso eu prefiro essa gaveta mais ampla, a do pós-moderno.

Na pergunta anterior, eu deixei de citar a questão da teoria da arquitetura que me permitiu começar a pensar sobre os temas da pós-modernidade. E para mim há um livro que foi muito importante: *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, de Venturi e Rauch. Foi publicado pela primeira vez em 1976 e logo traduzido para o espanhol. Eu o comprei, porque o título me atraiu e esse era o momento em que eu começava a escrever meu trabalho teórico sobre arquitetura antes do modernismo brasileiro. Esse livro me abriu uma série de possibilidades para pensar. E é um libelo contra o modernismo. E foi por aí que eu entrei.

Mas todo esse tema é fascinante. Eu já tive muitas discussões e com pessoas muito bem plantadas. Por exemplo, Otávio Paz nunca aceitou a designação de pós-moderno nem de pós-modernidade. O Haroldo de Campos também não. Ele preferia falar em pós-utópico, mas isso já implica em um eixo de atribuição conceitual sobre a modernidade, ao considerar a modernidade utópica. O Paz dizia que o que se vive é modernidade, que a modernidade não acabou. Mas aí há uma série de questões que se colocam, tais como: a modernidade não estava preparada para o surgimento de reivindicações minoritárias em termos de produção artística. A modernidade era uma espécie de grande e servil saco de gatos. E o Otávio Paz jamais aceitou a existência de literaturas adjetivadas. A posição dele era parecida, com tudo que há de diferente entre eles, inclusive diferenças inconciliáveis, com a de Bloom. Eu tive aulas com o Harold Bloom[i], e também com Jacques Derrida[ii]. O Paz não acreditava no Derrida, nem acreditava no Bloom, mas a posição dele estava mais próxima da do Bloom, pois o Bloom não aceita a existência de literaturas adjetivadas, o Derrida sim. Apesar do que ele achava que tudo isso fosse ridículo.

Entretanto, quando eu me colocava em perspectiva, isto é, na minha própria obra, na minha pele digamos, nesses anos em que eu estava em formação, imediatamente pensava: "como é que eu não vou adjetivar o meu lugar em função do fato de que eu sou um brasileiro que escreve em português no exterior?" — porque naquele momento eu sequer pensava em voltar para o Brasil. Eu tinha total certeza de que ia escrever em português pelo resto da minha vida, ao passo que não tinha nenhuma certeza de que ia voltar a viver no Brasil. Ponto 1: o português é uma língua minoritária em um cenário de línguas dominantes: o inglês e o espanhol. E, simplesmente, na minha posição poética, até escrevi poemas em inglês, como indicam alguns dos textos de *Quadragésimo,* e com mais freqüência do que em espanhol, mas eu não me sentia muito à vontade e nem via aquilo como perspectiva de dicção para mim. E ponto 2: o fato de que eu seja homossexual.

Então, como não adjetivar a experiência de um poeta brasileiro exportado que escreve em uma língua minoritária em cenários de línguas hegemônicas e que além disso tem uma caracterização sexual que entra — porque de uma maneira ou de outra sempre entrou — em seu texto? Ao contrário do poeta moderno, eu nunca deixei de lado uma experiência minha de origem. Que é essa! Que não é de origem social ou geográfica, mas de origem humana. Eu simplesmente sou homossexual, eu nasci homossexual. Nunca deixei sequer de reivindicar essa questão. Ela não passa pelo meu horizonte, ela vem junto com a minha poesia.

Também essa é uma questão sobre a minha definição na pós-modernidade. Foi mais fácil para mim entrar nessa gaveta do que na gaveta que os senhores da cultura me ofereciam, que era uma gaveta meio homogeneizadora, demais para minha experiência de vida. E com isso eu fecho a questão sobre a pós-modernidade.

W.B. – Se me permitir tenho ainda mais uma questão. Você falou sobre a inexistência de uma voz própria do ser no modernismo e na modernidade (grande e servil saco de gatos)...

H.C. – Não é isso que eu quero dizer. Era da voz própria do meu ser. Ou seja, não é de uma maneira geral, pelo contrário, porque a experiência na poesia em todos os momentos, e eu acho que isso é tão intrínseco à poesia que é aplicável tanto à poesia escrita como à oral, é aplicável para os que já desapareceram há milênios, assim como para os poetas que virão no futuro. A experiência da poesia é uma experiência do ser. A voz está lá, a voz do ser. Agora na grande casa comum da modernidade, devido à utopia da modernidade, conforme me utilizo da colocação haroldiana, essas diferenças que eu experimentava em função da minha biografia, dificilmente caberiam.

Essa foi uma discussão que eu tive com o Paz, e ele sempre me deixava muito claro que a posição dele era absolutamente contrária. Ele não reconhecia a filosofia francesa contemporânea como algo interessante. Claro, ele leu Foucault, ele leu Derrida, mas apenas o suficiente para não gostar deles. E quando eu falava que uma leitura de formação para mim tinha sido Foucault, ele dizia que eu estava completamente errado, que eu deveria ler os poetas e não esses críticos franceses que a cada hora diziam uma coisa. Ele não usava palavras tão taxantes nem tão simples, mas era o sentido. Ou seja, eu vejo aí o que o Bloom fala sobre a balcanização da literatura, e era o medo do Otávio Paz. Mas talvez eu seja um bósnio, ou naquele momento eu fosse um bósnio, porque escrever em

português em Nova Iorque ou na Cidade do México, ter que me traduzir para ser publicado, eu próprio, ou que outra pessoa me traduzisse, para eu funcionar como poeta, e sem embargo estar funcionando como poeta — porque eu funcionei como poeta tanto nos EUA quanto no México, tive poemas publicados num lugar e noutro, muito mais no México do que nos Estados Unidos. E eu conhecia poetas: eu participava da questão, do debate da poesia. E a questão da língua não era de ninguém. Os hispânicos deixavam muito claro que eles eram minoria nos EUA, mas eles não liam em português. Eu era a minoria da minoria. E se você somar que além de tudo em era gay, era uma dupla minoria. Então, como não reivindicar o funcionamento de minorias em um panorama máximo da literatura da modernidade? E se esta reivindicação é algo próprio da pós-modernidade, então sou pós-moderno.

2

Wellington Bujokas – Como você encara a questão da originalidade?

Horácio Costa – A questão da originalidade na arte, ou a questão da originalidade na modernidade?

W.B. – A princípio na arte, e num segundo momento na modernidade.

H.C. – A originalidade é evidentemente um conceito. Como todo conceito, ela tem uma história. Eu posso me remeter a alguns momentos da formação do pensamento crítico literário, por exemplo. E que não é muito diferente do pensamento sobre a arte na Europa Ocidental.

Até, digamos, o século XIV ou XV, a noção de originalidade simplesmente não existe. A partir do Renascimento Italiano, ou Renascença para nós, vai se formando a consciência de que a contemporaneidade é moderna, e que ela pode estar lá de igual para igual com os homens da antiguidade aceitos como autoridades. Isto é o grande debate, como se sabe: é a escolástica e o que vem depois dela. Agora, há aí alguns momentos que eu considero muito importantes de recuperar: 1. importantíssima é a *Querelle des Anciens et des Modernes*. Na França é que se termina por reunir no século XVII uma revisão do cânone antigo. É uma formalização, inclusive, auspiciada pelo Estado francês. 2, um outro momento que eu acho importante recordar é... e que não é tanto da civilização européia ocidental, mas que é próprio da nossa civilização e da nossa língua, é o surgimento de *Os Lusíadas*. Porque, de fato, *Os Lusíadas* são um projeto literário moderno naquele momento. Tanto é que o rei de Portugal, D. João II, tem ofertas de humanistas italianos para escreverem a gesta dos portugueses, no momento em que se está dando a expansão do império. E isso tudo está levantado. O Policiano[iii] escreve a D. João II se oferecendo para compor um poema heróico sobre a expansão portuguesa, porque era um país basicamente novo-rico na Europa Ocidental, que não tinha memória entre as classes cultas da Europa. Então os europeus cultos, os humanistas, sabiam perfeitamente o que eram os principados italianos, o papado, o Reino de Nápoles, a França, Flandres, mas havia certas regiões da Europa, menos a Espanha e mais Portugal, que eram perfeitamente opacas para a

inteligência européia. Então, Policiano oferece a D. João II a possibilidade de entrar como um intelectual internacional, de renome europeu dentro do mundo contemporâneo, na historicização do projeto imperial português. E a oferta não é aceita porque, entre outras razões, Policiano oferece escrever um poema em latim, que era uma língua internacional. O rei de Portugal, D. João II, talvez por falta de cultura — nunca li uma biografia de D. João II —, ou por falta de interesse, de fundos ou sei lá por que, deixa essa oferta cair no esquecimento. Mas existe, portanto, a idéia, internacional e nacional, de que alguma arquitetura literária deve vir suprir essa ausência de uma cara oficial de Portugal diante da alta cultura européia. E quando Camões decide ele próprio fazer uma grande épica em português, e há um canto n'*Os Lusíadas* — eu acho que é o quarto — em que ele menciona que escreve tão bem quanto os antigos, e no qual Camões toma o partido de escrever em língua vulgar. Ele faz em português aquilo que Dante havia feito para a Toscana e para a Itália futura, escrevendo a *Divina Comédia* em italiano, ou seja, compor em português uma gesta que depois poderia ser traduzida para outras línguas. E que ao mesmo tempo funcionasse como evento de que na contemporaneidade, isto é, no final do século XVI, em pleno maneirismo, se pudesse fazer uma obra moderna ao nível ou superior àquela feita pelos antigos. Tanto é que o modelo do Camões sendo Virgílio, ele se coloca no nível do cânone mais fundacional da Europa Ocidental.

Ou seja, por um lado tem-se a "*Querelle des Anciene et des Modernes*", que é quando o Estado decide que o francês é uma língua tão boa para funcionar imperialmente quanto tinha sido o latim. E por outro nós temos um momento anterior em que um poeta decide em português dar uma lição, por exemplo, para aqueles que por alguma razão não viam Portugal. E acho que Camões fez nesse sentido um grande trabalho, de poeta e de publicista também, porque ele é logo traduzido para várias línguas, e Portugal passa a ter uma cara européia. Infelizmente isso coincide com a queda do Império Português. Mas o problema da originalidade é um problema que vem ao longo da história. Camões quis ser original. Luís XIII quis que os poetas franceses fossem originais, porque isso era importante para a cultura e para o poder do Estado. Agora, se sua pergunta vai em relação à originalidade dentro de um pequeno texto literário, porque nós vivemos em um mundo de egos tresloucados, porque todo mundo precisa ter "egotrites", porque todo mundo tem que se afirmar, porque se não você vira um indivíduo numa massa sem cara, nós estamos falando de uma outra coisa. Nós estamos falando de uma neurose do homem

contemporâneo. Então preciso saber o que é que você pergunta quando quer saber de originalidade.

W.B. – Gostei do encaminhamento inicial e gostaria que agora você tratasse dessa outra questão.

H.C. – A originalidade pela originalidade hoje é uma neurose como qualquer outra. Ou seja, como as pessoas que têm que checar três vezes que deram duas voltas na chave ou que elas têm que lavar as mãos cada vez que tocam em uma superfície. É quase que uma psicopatologia. E sobre esse ponto de vista ela não me interessa em absoluto a originalidade. Eu não tenho mais a dizer sobre a busca da originalidade no mundo contemporâneo do que isso que eu estou falando. Me parece absolutamente uma questão ridícula.

W.B. – Ultrapassada?

H.C. – Ridícula, neurótica. Não ultrapassada porque ela está aí, ela é muito vigente. Porque de fato eu acho que a sensação de superação da mediocridade atual não é a busca da originalidade, mas sim a busca da harmonia. Ou seja, aquele ser que é harmônico não precisa ser original. Ele está em consonância com as forças mais profundas suas próprias e talvez do sentido da vida, ou da história, ou do que é que você queira chamar. Mas é em outras esferas que não a do real tangível é que funciona a originalidade. Hoje em dia a originalidade está vinculada à indústria de moda, está vinculada à indústria de consumo. É uma bobagem.

W.B. – Li uma entrevista do Frederico Barbosa[iv] e do Cláudio Daniel[v], quando do lançamento do livro *Virada do Século*, falando sobre a modernidade, a originalidade. Me interessa porque eles focavam na idéia de que é necessário ser original, de que tem que se avançar. Mas do que original, trata-se de uma idéia de vanguarda, de que tem que se avançar e avançar. Eu comecei a achar uma coisa engraçada porque colocavam em contraposição a esse pensamento não exatamente uma produção conservadora, no sentido de algo que já englobou elementos da modernidade, mas sim uma produção retrógrada,

uma poesia do século XIX, romântica e "bonitinha". Então, essa vanguarda, essa busca da originalidade parecia quase uma tendência conservadora, de manutenção da vanguarda.

H.C. – Eu não li essa entrevista, eu não tenho nada a dizer. Eu não tenho porque falar de algo que eu não li. No meu trabalho, se serve falar alguma coisa, eu não me pauto pela busca da originalidade, pelo contrário, a busca da originalidade não me interessa. Se eu sou original ou não sou original é uma questão posterior ao fato de que eu me expresso da maneira que me expresso porque é assim que se dá.

W.B. – E faz diferença ser original?

H.C. – Talvez para o mercado faça, mas para mim não faz. Mas isso não me interessa. Me interessa, por exemplo: você falou da idéia da vanguarda sobre a qual outras pessoas, o Cláudio Daniel, o Frederico falaram. Enfim, a idéia da vanguarda está dentro da idéia de produção artística desde o século XIX e não há porque acabar com a idéia de vanguarda. Porque você não acaba com as coisas em uma fase nem com uma frase. Quer dizer, uma vez que a poesia foi inventada, ou a rima, não sei... digamos, poesia de inspiração religiosa, ou poesia iniciática, poesia hermética, de Hermes Trismegisto. Você pode pegar muitos lineamentos. Você não acaba com essas idéias. Então, a poesia de vanguarda foi lançada, e não há porque ter um fim: continuará existindo enquanto houver vanguarda, se é que ela se define com tal. De fato nós estamos em um mundo em que esse tipo de aproximação, creio eu, não leva a muito. Porque o texto literário em si é tão imantado de mistério que essas reduções escolásticas vedam o acesso a um mistério muito antigo que é o mistério da poesia. Por exemplo, o mistério da ficção. São mistérios bastante diferentes, mas a possibilidade de que através da escritura, da linguagem, transmita-se a outro utilizador da mesma língua, do mesmo código, a ficção ou a poesia, isso você chame de vanguarda, ou de retaguarda, ou de original, ou de trigrado, você não está se dirigindo ao problema central.

3a

Wellington Bujokas – Na função de professor, principalmente, você exerce um papel de sistematizador. Com isso eu gostaria de saber um pouco da produção contemporânea de poesia. Como você a encara?

Horácio Costa – Em que lugar? Em que língua?

W.B. – A princípio no Brasil. Mas isso depende da sua idéia de centralidade.

H.C. – De como eu posso desenvolver o tema. A poesia brasileira não passa por um impasse. Não está mal. Não está desorganizada. Tampouco eu posso dizer que ela está melhor do que nunca. O que eu reconheço é que a poesia brasileira neste momento é uma forma de expressão da coletividade que tem muito espaço dentro da comunidade dos poetas e pouco espaço dentro do concerto da cultura. A comunidade dos poetas — isso pode parecer bobo — cresceu, porque o país cresceu, ou seja, numericamente falando. O fato de que estejamos vivendo um momento de facilidade de comunicação dentro e fora do Brasil também faz com que a produção brasileira seja muito visível para aqueles que se interessam por ela, ou seja, por essa comunidade. E isso vem em diametral oposição à diminuição da poesia no concerto da sociedade como todo. É uma situação para o meu ponto de vista apenas aparentemente paradoxal, porque de fato eu acho que não é diferente nas sociedades nas quais transito, com as exceções que eu vou mostrar a seguir (sim, eu tenho muito organizado o pensamento pelo fato de ser professor).

O poeta brasileiro não faz mais parte das instâncias do poder cultural. Ora bem, a minha observação sobre isso é simplesmente: quem quer o poder vai ser desembargador, quem quer o poder, definitivamente, hoje em dia não vai ser poeta. Eu acho que é para o bem, não acho que seja para o mal. Mas isso é uma opção minha, como eu não busco o poder. Porque eu não quero ter nenhum outro poder que seja o de escrever os meus poemas e eventualmente publicá-los para aqueles que eventualmente também poderão lê-los. E que se isso tiver algum efeito sobre o corpo social, será totalmente fora da minha alçada. Isto é, como eu defini há muito tempo que eu não queria ser desembargador, nem deputado federal, nem queria ditar regras a alguém, eu não sinto nenhuma falta, pelo contrário, eu

me sinto liberado do papel de vate que correspondia ao Camões. E que era o fantasma que o Camões tinha sobre a cabeça. Não é o meu fantasma, nem, provavelmente, o da minha geração. E acho que todos os poetas, hoje, que desejem ter um poder social definitivo deveriam abandonar a escritura de poesia, e o quanto mais rapidamente, melhor. Tanto para eles individualmente como para poesia como um discurso da sociedade. Isso é o que eu tenho a dizer sobre a questão que apenas aparentemente é paradoxal. A situação que referi existe igualmente nos EUA, na Itália, em Portugal, na Espanha, na Alemanha. A Inglaterra eu não conheço bem, portanto não posso falar de lá. No México é um pouco diferente, porque lá Otávio Paz tinha uma grande preeminência sobre a sociedade. E eles tiveram um regime autoritário que durou por muitas gerações e, portanto, agora eles estão tendo que mudar a sua forma de ser. A situação brasileira, para mim, é uma situação hodierna, é assim aqui e em outros lugares. Provavelmente o México já estará vivendo assim como nós, mas eu não estou lá, então não sei. Porque é uma imposição da realidade, a poesia importa para os poetas e para aqueles que se interessam por ela, e ponto. E ela crescentemente se afasta da centralidade da sociedade. Se você discutir por quê, há uma forma muito simples de explicação: na cultura midiática vinculada ao espetáculo, a poesia, que tem seu lado experimental, de contato sujeito a sujeito, rende menos, interessa menos e pode ser menos produzida. Um exemplo claro é que as grandes editoras não publicam poesia, são as pequenas editoras que publicam poesia, e as multinacionais não publicam poesia a não ser a dos grandes poetas canônicos.

A segunda parte da resposta: em outros lugares não necessariamente acontece a mesma coisa. Por exemplo, na Europa do Leste existe uma grande importância da poesia ainda, e a figura do poeta é ainda muito de proa no contexto da sociedade. Provavelmente porque eles vivem num sistema em transformação que ainda respeita isso, como se fosse um ranço de uma idealidade do passado anterior ao socialismo de Estado. Menos capitalista, menos midiático, menos espetaculoso do que o nosso, como a intervenção dos poetas que houve no Brasil quando o país era menor, quando os EUA eram menores, quando a França era um país mais centralizado do que é hoje.

Se você agregar à sua pergunta — e é provavelmente o que você quer saber — a questão da qualidade, isso gera um problema. Porque o fato de que exista muito texto de poesia e que se produza muita poesia de uma forma tão descentrada quanto a da pós-modernidade, ora! isso gera um problema. Muito da produção atual se passa em blogs, se passa em revistas eletrônicas de acesso ínfimo, e aleatório, não há mais suplementos

centralizadores, não há instâncias como grandes editoras interessadas na publicação de poesia: isso tudo cria um problema, mas é um problema da crítica. E aí de novo eu entro como professor: a formação do cânone passa por processos que eu até gostaria de entender, tenho-os pesquisado, e tenho escrito, tenho me centralizado sobre esse tema teórico, que hoje está casado com o aleatório… e quanto mais eu entendo a formação do cânone, menos eu explico aquilo que de fato se acrisola num padrão de qualidade na história. Porque se você falar: "não, sempre houve uma mesma inteligência crítica, uma inteligência crítica parelha, ou equivalente nos diferentes momentos da história literária para definir quais eram os melhores indivíduos, mesmo que as produções tivessem sido em livros de pequeníssimas edições, ou póstumos, ou, em resumo, das formas mais surpreendentes, e como é que os melhores viram os melhores depois de trinta anos da morte do autor", eu digo que não sei. Como eu estou pesquisando, eu acho que há uma inteligência crítica que responda ao longo do tempo pela eleição de palavras, comportamentos, textos, que significam os melhores. Eu continuo achando que isso existe e creio que não vai deixar de existir, apesar da fragmentariedade atual.

W.B. – Um ponto no início da sua fala tratava da questão da descentralização da poesia e da perda de contato com o Estado. Gostaria de saber se tem interesse de falar disso em outras artes.

H.C. – Posso sim. Com uma resposta muito simples. Quando eu perguntei sobre o seu projeto, Wellington, eu achei que nele faz falta a questão das artes plásticas, pelo seguinte: as artes plásticas brasileiras, tanto quanto eu saiba, hoje são extremamente bem reputadas internacionalmente. Os artistas plásticos brasileiros têm uma grande reputação e a arte brasileira, digamos, de vanguarda é muito bem recebida no primeiro mundo. E não só. Mesmo na Bienal de Dacar, Istambul… Em resumo, porque não os poetas? Ora, a resposta é muito simples: porque você não compra um poema. E eu vou de novo me permitir funcionar como um poeta que estudou sistematicamente, e que é um professor. Marino[vi], o "*Chevalier Marin*", o pai do barroco, muito menos citado hoje do que Gôngora como origem do barroco, me dá o primeiro exemplo: na verdade Gôngora é um marinista e não é Marino quem é um gongorino. Marino vendia os seus sonetos. E não foi o único, foram muitos. Até há pouco havia poetas que contavam com tal prestígio social que vendiam os

poemas a figuras públicas, membros da aristocracia, da alta burguesia. Porque se entendia na sociedade que o prestígio de um poeta era uma herança para a família. O fato de você ter um avô que recebeu um poema dedicado por um certo poeta era um prestígio para os netos. Isso deixou de acontecer na modernidade. Marino escrevia um soneto de 11 versos, e o 12° ele deixava em branco. E se aquele certo nobre a quem o poema estava dedicado dava doze ducados de ouro, ele completava o soneto. Se não, não completava, e ficava claro que aquele nobre era um pão duro. Isso se chama comercialização da poesia. Hoje em dia, não. O máximo que você consegue se você passar a dedicar os seus poemas a algum poderoso é algum cargo de segunda mão. Algum carguinho, talvez não tenha que bater ponto porque é poeta.

Eu não posso deixar de mencionar que na hora de escolher o Ministro da Cultura o atual governo pôs lá um músico dotado[vii], mas não um poeta. Na contemporaneidade, isso simplesmente não se aplica. A poesia não é mercadoria. A força atual da poesia, como não acontecia há muito tempo na civilização, é simplesmente não ser mercadológica. De Baudelaire e dos românticos alemães para cá, a força da poesia é não ser mercadoria, é colocar em cheque o conceito de mercadoria.

Aqueles que pretendem qualquer tipo de remuneração pela poesia escolheram a atividade realmente errada. Eles estão na contramão do fenômeno poético da modernidade. Baudelaire tentou com todas as forças entrar na Academia Francesa. Não conseguiu. Foi para Bruxelas, se aborreceu em Bruxelas, chovia, não se cozinhava bem, era uma cidade provinciana, ele saía vestido de dândi, as pessoas achavam que ele era louco. Em Paris ele era Baudelaire, mas não entrou para a Academia Francesa.

W.B. – O entrevistado anterior, Harry Crowl, dizia que apesar dos problemas possíveis, o Estado é simplesmente vital para a existência da música erudita. Por exemplo, Villa-Lobos é impossível de ser bem tocado se não houver um apoio do Estado bancando uma orquestra de alto nível. Em compensação, nos lugares em que o Estado resolveu bancar a música, houve uma tendência de estandartização da produção. As obras são muito bem feitas, são interessantes, mas elas têm semelhanças muito fortes entre si.

H.C. – A questão da música me escapa, mas eu entendo o raciocínio. O músico não consegue tocar a música se não tiver uma orquestra. O poeta, hoje, consegue publicar o seu poema sozinho. Se ele tiver um computador, ele publica na internet. Se ele tiver um pouco

de dinheiro, que não é muito, ele financia sua obra. Para a classe média, em vez de trocar de carro, ele pode publicar um livro. Ou seja, depende do que você quer. Se você tiver um pouco mais de possibilidades, você terá um editor que financia uma publicação. Então, o poeta está mais livre. Imagine um arquiteto! Ele propõe um projeto maravilhoso, mas se o Estado não construir, ou se não houver um mecenas capaz de fazer essa obra, ficará no papel, e portanto ira contradizer as próprias leis da arte que ele está tentando praticar. Porque a arquitetura projetada é uma e a arquitetura no espaço é bem outra.

W.B. – E você poderia fazer comentários da relação poder-arquitetura?

H.C. – Há certas artes que são muito mais dependentes do aparato do Estado, e do aparelhamento do Estado do que outras. Vamos voltar às artes plásticas. Há muita gente colecionando artes plásticas. Os artistas plásticas vivem muito melhor do que os poetas. Eles vendem suas obras e pronto. Eu conheço alguns colecionadores em Zurique que são banqueiros, suíços, ou seja, o pessoal mais elitista e mais rico que há na terra. Eles colecionam arte de "arqui-vanguarda". Eles têm espaço e podem comprar. Certas instalações não são compráveis, mas o projeto gráfico é. Você pode emoldurar e colocar na parede. Você pode ter direito àquela imagem. É diferente da poesia. É um tema de dinheiro. E o poeta hoje tem que saber que ele está em uma situação de contramão. Num mundo extremamente materialista e super-iconizado em que nós vivemos, e que privilegia o resquício material do que quer que seja: a celulóide de um filme, um croqui de uma performance ou de uma instalação, uma obra de arte qualquer, seja ela sobre papel, em cobre ou em feltro, tenha ela uma assinatura. Ou no caso de um mecenas que vai privilegiar obras de arquitetura.

No caso da poesia não. No caso da prosa é diferente, porque a prosa tem mercado. A prosa vende, porque a prosa é mais fácil do que a poesia. Isso para mim é óbvio. Então, a poesia talvez seja mesmo uma arte de vanguarda, independentemente de se ela se formula como arte de vanguarda ou não, ela **é** de vanguarda. Ela é de vanguarda porque num mundo totalmente material, ela não o é, porque é imaterial. É! E se você quiser, em vários poemas meus, eu falo da poesia como arte do vento. Ora, a fala é conexa à poesia, mas há uma diferença em falar poesia. É o vento que sai pela boca. É a arte do vento. Não há como encapsular isso.

Portanto, existe uma situação de grande liberdade. Agora, isso é para quem consegue sentir essa liberdade, consegue fazer dessa liberdade parte do seu exercício e não se neurotiza por não ter poder. O tema do poder é fundamental: o poeta tem que desistir do poder, ele não tem poder. Pronto!

3b

Wellington Bujokas – Eu me mantenho de certa forma na questão de poder, perguntando como você vê o ensino de poesia no ensino fundamental e médio?

Horácio Costa – Bem, eu não vou responder essa pergunta, porque eu nunca dei aula para o 1° e 2° graus e nem me interessa. Aliás, eu não gosto de criança. Eu gosto de cachorro. Quando vim morar em São Paulo, eu procurei um condomínio sem crianças. Então, não sei. O ideal seria que as pessoas lessem poesia desde a tenra infância. Que os professores estivessem preparados para ensinar poesia. Mas não é aí que eu quero chegar. Para dar uma volta na sua pergunta, se trata do ensino da poesia na universidade. Ora, a situação não é muito diferente do 1° e 2° graus. Os professores, em sua maioria — não sei se em grande maioria —, têm horror de ensinar poesia, porque eles têm medo de ensinar poesia. Porque o ensino da poesia é assim: ou você ensina bem ou não dá para ensinar. Ou seja, ela não admite um coletivo, a comunicação deve dar-se de sujeito a sujeito, ou não há poesia. E penso principalmente numa universidade multitudinária como a USP… veja bem, abrindo parêntesis, eu tenho 70 ou 80 alunos em cada uma das aulas que eu dou e tenho alunos em todas as classes sociais, de todas as etnias, as mais diversas religiões, idades e sexos. Eu dou uma aula de literatura que deve funcionar para filhos da alta burguesia, dos funcionários públicos, da burguesia universitária, do interior, de pessoas de outros estados e de outras nações, para bolsistas de outras línguas, para filhos do operariado, para descendentes de orientais, mulçumanos, travestis: esse é o material humano com o qual eu lido na Universidade de São Paulo. Eu tenho uma senhora quatrocentona que entra na USP no programa da terceira idade e que vai de *tailleur* e jóias, sentada ao lado de um casal de lésbicas que têm cabelo azul e cabelo laranja e que se beijam em classe. E elas estão sentadas lado a lado, e eu tenho que dar aula para essas três mulheres. Isso já me aconteceu. Dar aula de poesia para esse coletivo não é fácil. Então os professores têm medo, pois a possibilidade de que você não acerte, de que as pessoas não entendam o que você está falando… dar uma aula de teoria é comentar um texto teórico ou dois, se você der aula de prosa, você acompanha um enredo, daí você fala dos elementos formativos de um romance, de uma narração. Você está agarrado em conceitos que vão além do texto. Quando você dá aula de poesia, você dá aula sobre o texto que você tem na frente, apenas

sobre aquele texto. As teorias não são sobre aquele texto, há poucos ensaios específicos sobre aquele texto, fora um *Os Lusíadas*, por exemplo. Daí você dá aula sobre um mar de textos. Mas para você dar aula sobre um poema qualquer, ou aquele poema chega àquele coletivo ou não. Por um lado os professores não querem, por outro as pessoas não têm cultura poética. E, sim, vejo que é quase que um elemento de desafio para os poetas conseguir falar para esse tipo de coletivo. Eu me sinto desafiado todas as vezes. Se eu continuo a dar aula na USP é pela pluralidade do estudantado que eu tenho. Não por outra razão, porque eu poderia dar aula em uma universidade privada, onde eu teria aulas muito mais homogêneas, um menor número de estudantes, com um terreno mais seguro para pisar. Eu me sinto privilegiado, é sempre experimental.

W.B. – Durante todo o meu aprendizado de poesia na escola, a tendência era encaixar o estudo de poesia dentro de um padrão de prosa. A função é que você entenda o que quer dizer aquilo, o que significa aquela imagem, que relação ela tem com outras imagens. É assim com as outras artes também. Você deve entender a música, entender o filme, e não fruí-los. Eu, particularmente, só consegui me afeiçoar à poesia depois que eu pude fugir dessa necessidade racional. O que você acha disso?

H.C. – De fato a poesia só funciona quando você não precisa entendê-la. Embora o entendimento já esteja tão grudado no nosso funcionamento. Em um mundo em que dificilmente você escapa do entendimento. Mas a palavra está mal usada, a questão é o sentido. O que você está perguntando seria muito mais importante se se referisse à questão do sentido. O sentido na poesia é um tema cada vez mais complicado. Ele não é cada vez menos complicado. O sentido na prosa é muitas vezes óbvio. O sentido na poesia não é. Então a busca do sentido pode te levar a dois caminhos: o caminho da racionalização, em que você vai fazer uma poesia que explicada se torna aquilo que os franceses chamam de *explication du texte*, que é no fim das contas a despoetização da poesia, ou você vai apelar para outro tipo de percepção para tentar desenhar algum sentido, mesmo que ele não se traduza em um enunciado racional. Eu acho que esse segundo caminho é muito mais interessante. Mas traduzindo em ensino isso é muito mais difícil. É esse o desafio que eu me coloco: é fazer com que as pessoas entendam um sentido, ou sentidos, sem reduzi-los a um enunciado. Porque, de fato, creio eu, se há sentido na poesia, é ela ser poesia. E daí nós ficamos numa coisa meio truística, aquilo só funciona dentro daquilo, não vai para outro

lugar. Mas, para você chegar lá, há uma série de barreiras que devem ser pelo menos suspensas, se não contraditas: elas precisam ser suspensas. O leitor de poesia não pode ter com o texto de poesia uma relação capitalista, ou seja, eu leio o poema porque eu quero entender, porque eu vou conseguir acumular mais um sentido para minha vida, como eu acumulo a compra de um cd ou uma calça jeans. Ou uma citação qualquer que eu acumule para algum momento. Não dá certo. Daí você perde a poesia.

W.B. – Isso me lembra de um dado que esqueci de acrescentar na pergunta anterior: no vestibular da Universidade Federal do Paraná, se não continuam, pelo menos até pouco tempo atrás, um dos temas de redação era justamente transformar uma poesia em um texto de prosa.

H.C. – Isso eu não sei quem imaginou. Merece talvez o anti-Oscar. Talvez exista uma coisa como o anti-Oscar. Acho que tem até o prêmio dos mais errados. É O "IgNobel". Eu não posso dizer mais nada, é mais uma monstruosidade do ensino. Neste momento rompe-se todo o código da poesia. É até melhor você fazer uma pergunta tópica, isto é: este poeta quem foi?, a que momento ele pertence?, ou seja, fazer uma aproximação antiga, antes do que que essa.

W.B. – E toda essa questão do ensino, o modo como privilegia a racionalização da poesia, essa despoetização que causa, nas suas palavras, não está profundamente relacionada com o "descolamento" entre a poesia e a sociedade?

H.C. – Paradoxalmente — é sempre algo que eu menciono —, os EUA têm 300 milhões de habitantes, dos quais 98% são alfabetos. Um poeta americano, que não pertença aos grandes poetas americanos, aos canônicos, um poeta americano da minha faixa etária, da minha experiência social, com mais ou menos o mesmo currículo, edita o mesmo número de exemplares que um poeta português, que está dentro de um coletivo de 10 milhões de habitantes, isto é, 1/30 da sociedade americana. Agora, um poeta irlandês, que representa um terço de Portugal em termos de habitantes, também tem o mesmo número de exemplares publicados. E um poeta alemão — os alemães lêem mais poesia, pois têm uma educação melhor — não edita um número significativamente maior de exemplares. Ou seja, o que eu quero dizer com isso: o tema é internacional. Eu edito no Brasil cada livro ao redor de 2000 a 2500 exemplares, um livro meu novo equivale ao de um americano, de um

francês também, de um português também, de um irlandês também, de um italiano também, de um espanhol também. Um alemão, um pouco mais, 5000, mas não é muito mais. Ou seja, para um poeta passar de 2000 exemplares, ao redor, pode ser 1500, pode ser 1000, pode ser 2500, vamos falar de um número pequeno, para um número maior, 10 mil, 15 mil exemplares, ele — quase sempre — precisa ter uma presença na mídia, ou ser um narrador que escreve poesia, eventualmente. Ou seja, um indivíduo com um assentimento crítico muito grande na sua sociedade. E todas as sociedades existem os poetas que editam 10 mil, 15 mil exemplares de uma obra. No Brasil, o Drummond. Cada livro do Drummond no fim da vida — eu não sei, estou chutando — tinha 10 ou 15 mil exemplares. É o caso do João Cabral. Mas por quanto tempo eles não produziram poucos livros até passarem essa barreira? E isso acontece em boa parte do mundo. Eu não sei como é no Oriente. Eu sei que na Rússia não é assim. Na Rússia, um poeta mediano, de 50 anos e boa formação edita muito mais. Porque havia lá — agora está mudando — o lugar do poeta-maior. Eu não sei como é na China. No Japão eu duvido que seja diferente. Estamos falando mesmo de que a produção de poesia é igual em todas as sociedades industriais, não importando se é uma arqui-desenvolvida, uma medianamente desenvolvida, uma subdesenvolvida — eu não estou falando de países como o Paraguai e de Burkina Fasso, estou falando do orbe do Ocidente e do que toca nele. Então, se for para se queixar, os americanos devem se queixar muito mais do que nós. Por outro lado, eles têm bolsas específicas para poesia, que nós não temos. Mas não deixa de ser, quando você conversa com um poeta americano, absurdo que no império — os EUA representam talvez 30% da riqueza do mundo com 300 milhões de habitantes — não se leia poesia. E não se lê. Há muitas academias de poesia. Há prêmios de poesia. O prêmio Bollinger é maravilhoso, são 200 mil dólares. Há um outro prêmio que te paga para viver por 2 anos simplesmente escrevendo um livro de poesia. Mas isso é para a escala deles. E não quer dizer que os poetas vendam mais e que possam viver do seu trabalho. Os americanos podem viver do seu trabalho se derem aulas em universidade. Os alemães talvez sejam as grandes exceções, tenho entendido que também os holandeses, porque eles vendem para um público que compra o que eles produzem. Mas são situações muito especiais. O problema não é daqui, é um problema internacional. Com a poesia. Com a palavra poética.

Daí você tem que pensar nos padrões da civilização. Que civilização é essa na qual você tira uma forma de arte porque ela não é material e que devido à sua imaterialidade tem muita dificuldade de sobreviver, mas ainda assim prolifera em um mundo restrito?

Porque continua havendo — e muita — poesia. Como eu falei, eu sou muito otimista com relação à poesia brasileira, que não me venham dizer que "não há grandes nomes". Não há grandes nomes porque acabou um ciclo histórico. E esses grandes nomes só — creio eu como professor, como estudioso não apenas da poesia mas da cultura, eu sou um indivíduo que estudei sistematicamente por muitos anos —… como se forma o cânone? Não sei, é um tema que me preocupa muito. Não sei, mas um outro cânone está se formando. Veremos daqui a vinte, cinquenta anos. Aqueles que forem processar essa enorme quantidade de produtos que o Brasil está oferecendo a si próprio, que estão pululando pelo Brasil inteiro… porque é um fenômeno do Brasil inteiro, não é de São Paulo. Em São Paulo entende-se, em Curitiba também se entende, mas quando há ciclos de poesia em Caruaru, Marabá (PA), Palmas (TO), você realmente fala que é do Brasil inteiro. Tanto melhor. Quem vai processar isso? Não sei. Daí entra a questão da nossa universidade. Faz parte da universidade, é um dever da universidade, da qual ela está se escusando. Mas eu acho que ela vai dar conta. Eu sou otimista.

W.B. – E essa questão de que todo dia precisa surgir um grande poeta também não é uma questão de comercialização?

H.C. – Graças a Deus, hoje, você não precisa mais ter o grande poeta. Hoje você pode ter o grande costureiro, o grande cozinheiro. Deixe essa história de grandes e pequenos, e poderosos A e poderosos B e, como se diz agora nas técnicas de propaganda, os formadores de opinião. Deixe essa história para aqueles que estão no carrossel. Os grandes chefes de cozinha, os grandes paisagistas, os grandes publicitários. Deixe os poetas fora disso, porque a poesia está fora disso. Isso não importa para a poesia… Parece engraçado falar isso sendo professor da USP, não?

W.B. – Acho que é a resposta que eu esperava ouvir de você.

H.C. – Era? Que bom! A questão é assim, a USP tem um papel tão determinado no Brasil. É um papel grande. E um papel justo, creio eu. É uma universidade muito boa, que representou o concerto do país, em suas funções. Eu poderia estar afirmando qualquer tipo de centralidade, mas não me interessa.

4

Wellington Bujokas – O entrevistado anterior, Harry Crowl, marcava muito forte a questão da universalidade. Era uma questão muito forte para ele. Isso até porque a música é uma linguagem universal, apesar de alguns problemas de interpretação. Notava-se pelas próprias citações, os compositores atuais que o interessavam tinham um forte quê de universal. Um era chinês, o outro era romeno etc. Mas na literatura me parece que a própria língua inviabiliza um pouco dessa universalidade.

Horácio Costa – Não creio. Eu acho que a modernidade na poesia tem um marco, que é a publicação em 1857 das *Flores do Mal*. Eu acho que esse é o ano zero da modernidade poética. Há indícios anteriores? Claro que há! Muitos. O romantismo alemão, o romantismo inglês. Nerval é anterior na França. Leopardi é anterior na Itália — para ficar mais perto da França em termos lingüísticos do que a Inglaterra e a Alemanha. Mas a publicação das *Flores do Mal* — não estou falando nenhuma novidade — é para mim o ano zero. Por que eu digo isso? Porque foi um livro lido nas circunstâncias as mais estranhas do mundo. Você pode conversar entre os poetas do Ocidente... eu tenho experiência internacional, e eu tenho experiência na formação e, agora, porque eu tenho ido a congressos de poesia. Tenho circulado. Você fala desse ano e desse livro com poetas lituanos, letões, fala com os árabes, com os israelenses, e fala com os hispano-americanos assim como com os americanos. Ou seja, você tem aí um livro que foi lido por russos, dinamarqueses, argentinos, nicaragüenses, canadenses, por africanos de língua francesa e outras línguas. E por portugueses e suas colônias. Você tem um padrão internacional na modernidade muito claro. Pode ser que um japonês não conheça Kleist[viii] até hoje, mas ele conhece Baudelaire. Portanto, você está falando de um cânone internacional.

Há dois anos atrás, eu tive uma experiência bárbara. Eu fui a um congresso de poetas na República da Macedônia. Ora, essa era uma coisa que se a USP não tivesse me dado licença para ir — aliás a USP se comportou muito bem, deram não só licença, como passagem, como tudo —, eu teria dito: "Eu vou. Vocês entram na minha ou vocês saem". E era um outro mundo! Eu descobri que naquele mundo eslavo havia três irmãos: o poeta espanhol, o poeta italiano e eu. E não havia nenhuma diferença entre nós. E cada um falava sua língua. Nós éramos irmãos trigêmeos, porque havia um de língua espanhola, um de

língua italiana e um de língua portuguesa, que era eu. Entre 80 ou 90 convidados. A minha perplexidade diante do que eu via, e a do italiano e a do espanhol, era a mesma. Pois nós estamos pensando no Mediterrâneo ocidental que veio para a América, e o que fica na Europa. Não era, era o Mar Mediterrâneo oriental. Era o Mar Negro, era o Mar Báltico. Eram as estepes, os desertos do Oriente Médio, era o mundo que estava lá, era o mundo da Macedônia: um mundo de mulçumanos e cristãos de profissão ortodoxa. E o que conversar com os poetas albaneses, que eram vários? Como é que você conversa com um poeta albanês? Para começo de conversa, em que língua você se comunica com um albanês tribal? Ou com um poeta cigano da Romênia? Baudelaire era comum, Verlaine era comum, Pound era menos comum, mas era referência. Muitos tinham lido Montale[ix]. Todos do Oriente Médio falavam de Kaváfis[x], *disregarding* o fato de que eles pudessem ser mulçumanos, ou sunitas, ou xiitas, ou judeus. Era um mundo bem interessante, me ajudou muito a entender a pluralidade de agora.

Eu me dei muito bem com os poetas búlgaros. Daí eu fui para Bulgária de mochila nas costas — acho que foi a última vez que eu fui de mochila nas costas para algum lugar. Daí eu descobri uma coisa maravilhosa, que eu tinha esquecido devido ao fato de que eu cheguei a ter certa notoriedade tanto aqui quanto no mundo que fala espanhol, em que eu sou razoavelmente protegido quando eu viajo, porque represento a minha obra e talvez um pouco da poesia que acontece no meu país. Em um mundo que não tinha nenhuma referência sobre mim, nem eu sobre esse mundo, de repente eu fluí num contexto de poetas, como poeta, e foi absolutamente inesquecível. Falava-se na língua que se podia, eu acabei sendo adotado por algumas famílias, alguns grupos, e levado para cá e para lá, e pegando carona com esse ou com aquele, indo para tal e tal lugar. Apesar de não haver nenhum interesse econômico, que nós não movemos nada em termos econômicos, eu ainda ouvi manifestações de apreço enormes. De repente se organizava um banquete. Percebe. Eu era um poeta brasileiro que estava passando, literalmente passando, com uma mochila nas costas.

W.B. – Mas ainda assim você não sente uma fragmentação maior, de nomes não-canônicos…?

H.C. – Ele (Harry Crowl) está falando de hoje. E eu entro dentro de uma cultura que tem certa centralidade européia comum.

W.B. – Exato.

H.C. – O que está acontecendo hoje na poesia da Bulgária, eu tenho idéia. Mas se eu não estivesse estado lá, eu não teria. Quando eu estive em Moscou, eu tive contato com os poetas russos, e até de minorias da antiga União Soviética. Não estou totalmente distante do que está acontecendo no mundo. Eu posso dizer de alguns poetas que me interessam e que representam certas vertentes poéticas muito curiosas. Por exemplo, na língua inglesa hoje me interessa Clayton Eshleman, nos EUA. E a forma como eu entrei em contato com ele foi pelas traduções dele do Vallejo[xi]. Eu também traduzi Vallejo... e aliás minhas traduções não estão publicadas no Brasil. Eu não fico querendo publicar tudo que eu escrevo. Eu não tenho a menor preocupação. O Clayton realmente me interessa nos EUA. Eu estou contente que no mês que vem a *Coyote* vai publicar algumas traduções minhas que há muito tempo eu fiz. Me interessa porque é uma espécie de fluxo contínuo de imagens e ele tem uma enorme preocupação com a idade humana anterior à escritura. Ele se transformou ao longo da vida numa espécie de esteleologista amador. E com freqüência ele viaja para a Dordonha, para aquela região no sul da França na qual existem as cavernas do homem de Cro-magnon. Eu traduzi alguns poemas dele referidos a esse momento anterior a escritura ou mesmo anterior à consciência da arte. Portanto, ele está trabalhando numa espécie de inconsciente da palavra poética, ou palavra *tout-court*.

No Canadá, me interessa sobremodo a poesia da Nicole Brossard, que é uma *québecoise*. No ano passado, eu fui convidado como poeta francófono, porque eu podia ler as minhas traduções em francês e manter contato com poetas de língua francesa em francês. Para mim foi uma coisa extraordinária. A Nicole Brossard é uma poeta importante do Québec desde os momentos em que o Québec começou a funcionar como... uma consciência política diferente do Canadá anglófono. Então, ela representa uma minoria dentro do Canadá. Ela escreve em francês, mas o francês dela não é o francês de Paris, mas o francês de Montreal. E além disso ela é lésbica. E depois há uma coisa entre poetas, eu me dei muito bem com ela, tornamo-nos amigos. E também gosto dessa poesia que ela pratica, levando em consideração o fato de que ela é poeta de uma língua supercanônica, mas ela representa essa alteridade dentro da língua, ou seja, o francês transatlântico. E além disso, ela não esconde de forma nenhuma a sua sexualidade, que está muito bem projetada em seus textos. E ela é uma metropolitana de uma outra experiência da América

do Norte, que é a América do Norte desenvolvida em francês. E é uma mulher extremamente culta e muito generosa, e antes de mais nada se um poeta não é generoso, eu não quero me relacionar com ele.

Em espanhol, neste momento estou interessado numa poeta peruana, de quem eu traduzi vários poemas que estão inéditos. Chama-se Blanca Varela, que é uma limenha. Em função da Blanca, eu entendi o Peru, comecei a entender o Peru. Isso tudo que você está vendo, essa pilha de livros, é livro peruano que está me chegando. Ela é uma mulher mais velha e é muito diferente da Nicole Brossard. Ela é uma senhora limenha, de família tradicional, foi casada com um indivíduo da elite ou da aristocracia do Peru, muito bem relacionada no mundo hispânico. E que tem uma poesia surpreendente. Não é tão moderna e tão novidadeira quanto as que eu mencionei antes, mas é uma poesia de um niilismo, de uma dureza! Ela é uma mulher muito dura, apesar de parecer frágil. Também me interessou esse jogo dela.

Ou seja, estou bastante conectado e posso seguir falando até por lugares. Em Portugal, evidentemente eu tenho mais amigos de língua portuguesa. Eu estive antes de ontem, no Rio de Janeiro, com o Nuno Júdice, um excelente poeta, que é da minha geração, um pouco mais velho, mas da minha geração. Em junho, eu fiz uma leitura de poemas em Lisboa, e estive com Ana Hatherly, que é uma excelente poeta. E guardo até agora na minha bochecha o beijo que o Mário Cesariny me deu há dez anos atrás, quando eu fiz minha primeira leitura em Lisboa. Ele falou que eu era o primeiro poeta brasileiro que ele conhecia. Que essa nossa língua é uma merda! e de fato ela é. Nós não temos canais de comunicação.

Eu acabo de te dizer desse indivíduo que mora em Riga: Leons Briedis. De vez em quando vai um email para Riga e volta outro dele. Também tudo mudou com a internet. E por que eu gosto desse cara de Riga? Eu o conheci, nós nos demos bem e fomos nadar. Porque não se esqueça de que a relação entre poetas estabelecidos não é uma relação formal. Você está me fazendo perguntas, você veio me investigar, você quer me conhecer por alguma razão. Então há uma relação formal. Mas quando você está em um congresso na Macedônia, é tudo meio azaroso. O mundo se divide entre aqueles que dormem cedo e os que dormem tarde, entre os que bebem muito e os que não bebem... e de repente eu estou nadando com um poeta da Letônia, que por acaso fala português. Um homem que depois eu fiquei sabendo que foi um símbolo de resistência contra os soviéticos. Ele não me falou disso, então o que nós conversamos foi sobre o que é escrever, e que é importante

nadar depois de beber, o que é ser um grande poeta hoje — um quer saber do outro o que o outro acha que é um grande poeta. Daí ele estava felizmente casado, e eu não estava. Depois há a troca de textos, ele é muito bom poeta. Eu recebo as traduções dele em inglês e em francês, e ele recebe as minhas poesias em português. Com outros poetas tem que ser através de certas línguas canônicas. E que funcionam no mundo fora da América Latina em inglês e em francês. Pois o espanhol não é uma língua falada no norte da Europa. Eu sou muito traduzido ao espanhol, mas não serve.

W.B. – Eu fiquei curioso para saber o que você considera um grande poeta, já que você colocou a questão.

H.C. – O que é ser um grande poeta? Daí, a questão era mais interessante. Por que o Exército da Macedônia dispôs um soldado a cada 100 metros em toda a estrada que leva da cidade de Struga, onde nós estávamos, num hotel perfeitamente *delabré*, à cidade de Ohrid, que é a capital provincial. Não são muitos quilômetros, mas passam de 17. Por que tinha um soldado a cada 100 metros? A primeira vez que eu passei por essa corrente militar, eu achei que era porque os presidentes da Macedônia, da Bósnia e da Croácia, estavam por lá. Mas daí os presidentes inauguraram o congresso e foram embora. E os soldados ficaram. E o tema foi: por quê? Daí chegamos a conclusão de que era para nos proteger. Proteger do quê? Ora, proteger de atentados. Atentados de quem? Atentados dos mulçumanos radicais, dos albaneses não sei o quê, dos iugoslavos kosovares. Num lugar tão conflituoso, não? E por que você vai proteger um grupo de poetas? Por que um exército é deslocado para proteger um grupo de poetas? Começamos a conversar: ora, porque se você mata oitenta e poucos poetas do mundo, você tem uma manchete contra o país, internacional. Ou seja, aquele evento vira mundial. Aquele pequeno evento de uma república sem nenhuma importância que é a Macedônia, que ninguém sabe onde fica — e que é linda, por sinal —, vira uma pauta internacional: 85 poetas do mundo inteiro são mortos na Macedônia. Tinha um chinês, um sudanês, havia gente do mundo inteiro. Então, se nós estamos aqui é porque nós somos grandes poetas! Se não, você não tem esse exército. Se existe algum certificado de que você é um grande poeta — isso estou conversando com ele nadando — isso aqui é porque somos grandes poetas. Se não você não tem porque proteger esse coletivo.

Agora, o que é ser um grande poeta? Não dá para saber. Ninguém me pergunta nada neste país, nem eu quero ficar falando. O que me acontece é que cada vez me

perguntam mais. Serei eu um grande poeta? Não tenho a menor idéia. Eu não quero entrar na Academia Brasileira de Letras, não quero ser citado no discurso presidencial. Eu não preciso receber apoio do Brasil para tentar receber um prêmio internacional. O Nobel não está no meu horizonte. Eu não trabalho para isso. Mas o que eu falo quando eu falo? E eu falo, falo cada vez mais. Será que algo fala em mim quando eu falo? Não será a poesia? Será que é a poesia brasileira tem em mim uma voz? Tem! Está bom! Eu falo!

W.B. – Você falou sobre a poesia brasileira de um modo bastante teórico, agora eu gostaria de saber do que é produzido.

H.C. – Eu não entendo sua pergunta. O que é produzido são poemas!

W.B. – Nomes que te interessam, possibilidades artísticas e estéticas que te interessam etc.

H.C. – O que acontece aqui é o que acontece em todos os lugares, há uma explosão de tendências, sentidos. A minha posição está muito marcada pela minha experiência como professor. Tirando o fato de que o jovem poeta deve ter a humildade de reconhecer sua situação na sociedade, isto é, a de que ele não importa. Eu acho que é importante que, quando se escreve poesia, se escreve dentro de uma língua, dentro de uma profissão que é parte de outra e assim sucessivamente. Eu vejo que muitos jovens querem reconhecimento rápido. Não é assim! Quando eu resolvi que a poesia era mesmo muito séria para mim, eu tinha vinte e poucos anos, e eu larguei tudo. Tudo quer dizer o quê? Um casamento, uma casa, um país, um emprego, uma carreira. Quem quer fazer isso?

W.B. – Depende da força de vontade para atingir seu objetivo…

H.C. – É isso que eu estou querendo dizer. E eu não queria reconhecimento no dia seguinte. Aliás, se há reconhecimento, ele está vindo talvez na hora certa, com cinqüenta anos. Cinqüenta anos, eu sou um professor, sou um doutor, fui titular, tenho 3 casamentos na minha lomba, livros publicados. Agora, os meus alunos mexicanos queriam reconhecimento ainda mais rápido do que no Brasil.

W.B. – Poderia desenvolver esse assunto?

H.C. – As pessoas querem prêmios, holofotes, moda, querem purpurina. Há um perigo em tudo isso, que é assim: Portugal e Espanha são países pequenos de grande solidez cultural. Culturas imperiais, velhas, profundamente afetadas em seu ego, porque a partir do século XIX realmente a Península Ibérica foi um desastre, mas que agora recuperam uma "preeminência" internacional, pelo menos nas comunidades que falam as línguas que eles inventaram. Então eles colocaram de pé, mais na Espanha do que em Portugal, mas em Portugal também, uma mecânica de prêmios que talvez fosse necessária ao longo da história. Mas com a modernização política, a quantidade de prêmios é absolutamente imoral. Há prêmios em todo lugar. Todo mundo é gênio. Como é que é isso? Não é bem assim, tu publicas livro e ganhas prêmio. Daí que o tal do prêmio passa a ser o sucedâneo necessário para uma publicação para os mais jovens. Ora, aqui estou eu para dizer que não é assim, por favor não é assim! Quando eu comecei a escrever poesia, São Paulo era uma cidade dura, havia **um** bar para ir à noite. Era uma cidade feia. Não é mais. É uma cidade metropolitana, muito rica, variada. Não havia como publicar. Eu levei meus poemas aos 21 ou 22 anos… veja bem, o Milton Hatoum e eu começamos a escrever juntos, o que vou contar aconteceu quando nós morávamos juntos, ele pode confirmar…. Nós éramos colegas de classe, morávamos juntos, escrevíamos parede a parede, ele punha uma máquina em um lado parede, eu punha uma máquina do lado oposto da parede, duas Smith-Coronas. Era difícil! Eu cheguei com os meus poeminhas para o Caio Graco Prado, da Editora Brasiliense, que era progressista então: "Olha", eu disse, "estou aqui, eu tenho esse original, eu quero publicar o meu livro". E ele: "Publicar o seu livro eu não posso, mas eu posso te oferecer um emprego de balconista na livraria Brasiliense". Isso em 1976 ou 1977.

W.B. – E isso você encara de uma forma positiva…?

H.C. – Eu acho que é sim. Ele me fez um favor. Quer dizer, se a questão da escritura não fosse tão imbricada na minha estrutura pessoal, talvez eu tivesse naquele momento falado: "Bom, eu vou ser arquiteto, que eu ganho mais dinheiro, e não tenho que lidar com esse tipo de realidade". E eu resolvi fazer o caminho das pedras, e foi tão bom. Eu tive sorte, é claro. Nem todo mundo ganha bolsa em Nova Iorque, nem todo mundo vai para o México. Eu fui porque eu estava apaixonado, não fui porque eu queria conhecer o Otávio Paz. Eu

fui porque o homem por quem eu me apaixonei era mexicano, e ele tinha que voltar para o México. Eu fui com ele, eu fui atrás. Ele era moço. Acontece que o Otávio Paz estava no caminho. Tanto melhor! Mas o que eu quero dizer… não existe isso de compensação imediata para poesia. Não deve existir, está errado. As dificuldades devem ser intrínsecas. Não sei se eu estou soando muito darwiniano nisso tudo, mas é como um alerta para controlar toda essa explosão da palavra poética. Deixando de lado a questão do sentido, mas talvez sua significação. Não sei! Do que está acontecendo agora no Brasil. As pessoas devem realmente desistir de recompensas. Não deve haver nenhuma recompensa. Inclusive, eu acho que nenhum músico deve musicar os meus poemas, eu não preciso disso. Agora, talvez eu possa, aos 25 anos da primeira publicação, passar a ser reconhecido e consumido como poeta. É algo que eventualmente pode funcionar… claro, há letras do Cazuza que são ótimas, há letras do Caetano que são evidentemente muito boas, e que significam tanto para minha geração. Mas não é por aí que se dá a poesia. Se ela é uma arte de resistência — e tudo que eu falei leva a esta conclusão, desde o início da entrevista —, se ela não tem mercado, se é tão difícil, se ela não dá prestígio, se você não vira desembargador, se você não vai opinar sobre nada: então se você não abdicar de tudo em nome dela, você não deverá ser reconhecido, pelo menos por um bom tempo.

W.B. – Para garantir que é isso que você quer?

H.C. – Não sei, porque daí as pessoas podem ficar muito frustradas. É para que elas amadureçam sozinhas. Para que haja um processo de amadurecimento. Para mim é cada vez mais fácil escrever. Eu vejo que para mim é mais fácil de escrever hoje do que há 20 anos. Eu corrijo muito o que eu escrevo, mas é cada vez mais fácil escrever. Eu sei reconhecer o momento em que eu escrevo de uma forma muito mais objetiva. Além do quê, eu desenvolvi uma auto-crítica, que eu sei o que é bom e o que não é no momento em que vou escrever. Porque há uma poesia que é um pouco como uma cagadinha. É algo que você faz porque está ali. É importante, claro, mantém a chama acesa. Mesmo porque, se você não caga, você se intoxica com a própria merda. O ser humano é assim. Os mamíferos são assim e talvez todos os animais sejam assim. Mas há um tipo de texto, que, quando surge, eu reconheço que aquilo é um poema, e sim, eu estou falando, não é para mim, e eu não falo sequer só para a língua portuguesa. Eu escrevo em português, mas não estou falando só para os leitores de língua portuguesa, aqui, em Lisboa ou em Angola. Isso

veio com a solidão. Eu escrevia na Cidade do México e não tinha realmente leitores. Eu tinha um leitor que era o meu companheiro… ele era poeta, e aliás um poeta de muito boa qualidade, Manuel Ulacia. Na medida em que a minha escritura e a dele foram divergindo cada vez mais, pois nós nos conhecemos jovens e a partir de uma grande paixão nós passamos a trilhar caminhos diferentes com relação à realidade, isso levou ao divórcio. Digo, até que isto sucedesse, Manuel era meu único leitor. Eventualmente eu tinha — eu me traduzia — outro leitor que era o Milán, mas não era de tudo o que eu escrevia, era de vez em quando, já que o Eduardo Milán é uma pessoa complicada. Mas eu convivia muito com os meus textos. Antes de poder publicar, antes de pensar em formatar qualquer livro. Eu acho que isso foi muito bom para mim.

W.B. – Permite-me fazer uma pergunta provocativa?

H.C. – Depende.

W.B. – Quando você diz que o seu texto sai mais fácil e que você sente a qualidade daquilo, você não sente um desejo de elevar mais ainda a qualidade do seu trabalho?

H.C. – É uma pergunta provocativa. Estarei eu acomodado com a minha linguagem hoje? Eu estou acomodado, mas isso é absolutamente temporário. Não é a primeira vez que acontece. Já aconteceu quando eu vivia em total isolamento lingüístico, digamos assim, e eu sei que é uma fase que não dura muito. E ela já começou a mudar, porque de fato saiu minha antologia no ano passado. O Haroldo foi extremamente generoso. Ele defendeu a publicação da minha antologia. Eu tinha o maior problema: eu não queria publicar. E o Haroldo me encheu o saco. Telefonava e dizia: "quando é que você vai reunir os seus poemas para eu ver", e eu não estava com vontade, "estou fazendo muita coisa, estou dando muita aula…" Até que ele estava no hospital e pronto. Ele falou "já", e eu fiz. Mas já está mudando, porque eu estou escrevendo coisas que eu nunca escrevi antes, estou escrevendo uns textos completamente espinafrados. Textos menores. Estou escrevendo uns poemas homossexuais absolutamente sem-vergonhas, que eu nunca escrevi. E estou gostando.

Então, a resposta é em parte sim, estou acomodado, em parte não, eu já estou mudando para alguma outra coisa. De fato, eu não estou lutando para ter o famoso poder

literário. E não estou dentro da mecânica da originalidade. Eu talvez esteja na crise dos 50 anos, por não ter tanta testosterona. O ato sexual não é uma coisa tão rápida, e passa a ter uma outra reverberação. Então, de repente, eu comecei a escrever algumas coisas sem-vergonhas. E eu estou gostando.

W.B. – E ainda vai demorar um pouco para serem divulgados…

H.C. – Sim, porque o próximo livro reúne poemas ainda dos anos 90. No próximo livro não entra nada dos anos 2000. Eu entreguei o original para a Perspectiva há alguns meses. Porque também é assim, quando eu termino um original, eu sei que eu vou mudar a forma de uma ou outra coisa. Então eu terminei. Entreguei, formalizei. E daí eu fiz saber que eu não tinha nenhuma pressa de publicar. Porque inclusive eu acho que poeta não deve ter pressa de publicar. O Augusto (de Campos) e o Jacó (Guinsburg) vieram: "sim, nós vamos publicar o seu livro, mas ainda não temos prazo…", e eu falei: "está bom". E "como está bom?", os dois ficaram surpresos. "Eu não quero saber quando vocês vão publicar". "Como você não quer saber?". "Não me interessa, vocês vão publicar? Está bom. Tchau." Então me desvinculo e já estou escrevendo outro. Aquele lá para mim é como se já estivesse publicado e não me importa: se chama *Ciclópico olho*. É um livro bastante neo-barroco. Desde a epígrafe, que é do Gôngora, e há poemas de nítido corte barroco. Mas daí eu já estou escrevendo outro. Além dos poemas de cunho sacana, eu já estou escrevendo um outro que já tem nome. Se chama *Ravenala*. E que agora é meu projeto. E de fato não tenho pressa nenhuma para publicar.

Mas, claro que eu também, enquanto falo, penso: "agora eu tenho 50 anos, e quando eu tiver 60, será quem eu vou ter a mesma disponibilidade… em relação a tempo e tal?" Não sei. Provavelmente vai chegar uma hora em que eu vou querer ver minha poesia reunida. Eu acho que é normal também. Vai chegar o momento em que eu vou querer, não estou longe disso, eu consigo ver no horizonte que em algum tempo eu vou querer ver desde meu primeiro livro reunido. Mas vai chegar o seu momento. Ele pertence ao futuro. Eu estou começando a ver como você vê uma terra no horizonte. Chegará esse momento. E acho bom que ele chegue, que eu viva até lá. Mas eu vejo que muita gente quer publicar tudo, fazer tudo. Não é assim, não é para ser assim, a poesia. Porque, se não, ela não é uma força contra a mentalidade do mercado.

W.B. – Mas isso é uma conclusão a que você chegou há pouco ou há muito tempo? Eu comecei a pensar nisso porque na primeira metade da década de 90, você publicou uma quantidade razoável de livros. Foram 3 três livros até 1996…

H.C. – Em 96 eu lancei o quarto… Foi assim, eu publiquei o meu primeiro livro, que é aquele eu poderia ter optado por ser balconista ou ser publicado, eu lancei uma auto-edição em 1981. Agora, quando todo mundo quer publicar, isto é, entre 1981, quando eu tinha 26 anos, e 1989, quando eu já tinha 34 para 35 anos, eu não publiquei nada, e foi um período em que eu escrevi muito.

W.B. – E desse período em que você escreveu muito, foi o que fez…

H.C. – Foram os três livros que vieram em sucessão. Inclusive, houve uma feliz coincidência. O fato de que o Brasil estava saindo de um período militar e que jovens editores de São Paulo, isto é, a Iluminuras naquele momento, estavam querendo nomes. E eu vinha com três originais, e não com um. Então eles falaram, vamos publicar os três, só que vamos publicar um por ano. E eles pediram toda a via-crúcis, que é legitimar a palavra do jovem através da palavra dos mais velhos. E de novo eu tive muita sorte, porque eu tinha conhecido na Cidade do México o Severo Sarduy[xii], com quem eu me dei muito bem. Eu me dei muito melhor com o Severo Sarduy do que com o Octavio Paz, até. E o Severo, no momento em que a Iluminuras falou "sim publicamos, mas você precisa ter textos", aceitou. Mandei os originais de *Satori* para Paris, e o Severo escreveu uma excelente introdução. Que me surpreendeu e me honrou. Então, naquele momento, eu decidi dedicar o meu livro seguinte a ele. E como ele era… *eles* eram, na verdade… o François Wahl, que era o editor da *Seuil*, em Paris, com o Severo, como eles eram um casal tão legal, eu dediquei para os dois o *Livro dos Fracta*. E nesse ínterim, eu já tinha o original das *Very Short Stories*, que eu tinha começado, mais ou menos, a mostrar. E foi a primeira vez que eu cheguei ao Haroldo e levei um livro. E o Haroldo achou bárbaras as narrações. O Haroldo era muito cuidadoso com a questão de escrever textos e publicar coisas sobre os jovens. Então, o Samuel León, da Iluminuras, disse: "publicamos esse livro absolutamente maluco, mas você precisa de uma autoridade". Então, eu inventei uma autoridade, que é o Ernesto de León. Eu o inventei em Buenos Aires… eu volto a dizer, conheci pessoas muito interessantes. Fui aluno do Emir Rodríguez-Monegal[xiii], que era uma luminária. Ou seja, o

Emir era um poço de sabedoria literária. E não apenas fui aluno do Emir. Nós éramos vizinhos e nós compartilhávamos por um período todas as refeições, enquanto eu morava como estudante dele. Eu era assistente dele, estudante dele, a gente almoçava junto, ou jantava junto. Era uma coisa muito freqüente. Ele ia viajar, eu dava aulas por ele. Comecei a dar aulas em Yale. Nesse sentido, foi uma vida bastante plena. Através dele eu também conheci pesos-pesados da crítica literária do mundo: Bloom, Derrida... Eu almoçava com o Derrida, saía com o Derrida. Com 30 anos. Não é muito normal. É legal. Mas daí eu inventei um ser borgiano, que é o Ernesto de Léon, que escreve aquele longo ensaio no fim do livro e que os editores acharam interessante.

E também certos autores argentinos. Que depois se definiram pela prosa, como o Piglia[xiv]. E daí você vai criando um certo mundo em certo momento, mas de fato não houve um projeto... eu estava tão preocupado em viver, não dá muito tempo para se promover se você quer viver.

H.C. – Trata-se de ligar a vida à poesia?

W.B. – Sim. É mais óbvio do que a água! Que essa história de poesia-texto! A escritura não termina no texto. Eu acho que é uma falsidade você separar vida e poesia. Porque é a maneira como eu vejo o texto. Estou falando especificamente de poesia. Eu acho que a poesia é a vida do poema. Não é apenas a poesia a vida do poeta, porque o poeta também vai ao banheiro. O cocô também é parte do poeta. Mas a poesia é uma parte tão fundamental dele que é um artifício, é um "artilúgio" se falar de texto, como uma coisa em si, como se o poeta escrevesse no limbo de sua produção lingüística ou dicionaresca. Acho, inclusive, seguindo o começo da nossa entrevista, o seguinte: na modernidade, pelo menos do século XX, convencionou-se que a poesia era texto. Eu discrepo. Não assumo a poesia como texto. Eu posso estar sendo extremamente auto-referente, limitado à minha experiência, uma vez que para mim a experiência da poesia está articulada com a vida e com as forças que eu experimento como vitais. Inclusive, eu defendo ferrenhamente a minha biografia e tudo que eu pude extrair dela na minha escritura ou para a minha escritura. Eu já falei que eu não escreveria a mesma coisa se eu não fosse homossexual. Isso é uma coisa na qual você não tocou e fica para ser tocada. Porque eu quero falar disso. E assim como, o fato de eu ter vivido uma espécie de auto-exílio muito pouco romantizado, porque não tinha nada que ver com a questão política objetiva, mas

simplesmente com o meu mal-estar com a situação brasileira daquele momento. Eu não consigo dividir na minha obra o que é minha vida, o que é minha obra. Então, talvez eu generalize de uma maneira inclusive exagerada, indevida, ao dizer que a vida e a obra dos poetas têm muito a ver, e particularmente no concerto das artes, eu acho que no caso da poesia essa vinculação é muito próxima.

Sim, eu acho que há um exagero que está felizmente sendo corrigido, da parte da crítica literária que passa a considerar não aquele poeta romântico que tinha a vida romanticamente narrada, mas sim as instâncias objetivas da condição da produção do texto como texto. Agora, evidentemente, o que eu estou dizendo pode dar azo a exageros biografescos. E bem, um bom crítico não comete exageros. Por exemplo, voltando ao Emir Rodríguez Monegal, a biografia literária do Borges, que ele escreveu nos anos 60, ou a biografia que ele escreveu do intelectual chileno Andrés Bello, são exemplos de como não ignorar os biografemas nem ignorar os textos. Ou seja, é possível fazer uma análise muito capaz, evidentemente menos da vida, pois não se trata de uma escritura biográfica *tout-court*, mas considerar a vida do Borges na obra dele. Como analisar a obra do Borges sem falar do Borges, que era filho de uma mãe super-protetora, e que foi punido pelo peronismo? Como ver no Borges apenas o texto? Eu acho que não dá. Como você exclui do Camões o fato de que ele foi para a Conchinchina e lutou no rio Mecongue contra os vietnamitas de então? Em resumo, é difícil você excluir do horizonte poético esse evento. Portanto, e eu estou dando grandes exemplos. Agora, trocando em miúdos, na minha pobre pessoa, na minha condição, como ignorar que eu vivi 20 anos fora do país e voltei? Quem é que volta para cá? Eu acho que não é muita gente. Primeiro, não é muita gente que sai, e menos voltam dos que saem. Eu fui e voltei. Eu exerci o meu direito constitucional de ir e vir. Você vai tirar isso da minha poesia? Fica a história de quem? De um certo texto com uma informação internacional, um indivíduo que é pós-moderno, neobarroco?… não é só isso.

W.B. – E o leitor precisa saber disso?

H.C. – Enriquece a leitura.

W.B. – Necessariamente?

H.C. – Necessariamente.

W.B. – Por quê?

H.C. – Porque sim.

W.B. – E essa ligação da poesia à vida é uma ligação direta ou uma ligação difícil?

H.C. – É uma ligação a ser explorada. Eu acho que é uma ligação difícil. Mas ela não é necessariamente uma ligação traumática. Ela não é difícil no sentido de traumático, ela pode ser difícil no sentido menos óbvio. E de novo voltamos à questão do sentido. A redução do poema a um exercício biográfico é tão ruim quanto a análise sintática do poema, como forma de entender a poesia.

5a

Wellington Bujokas – Há uma profusão muito grande de revistas de poesia no Brasil. De que forma você encara essas revistas? Qual é a utilidade delas? Quais são interessantes?...

H.C. – Wellington, é óbvia a resposta. Óbvio que ter muitas revistas é muito bom. Quantas mais, melhor. Se elas forem boas ou não, problema das revistas. É questão para o público-leitor, mas quantas mais houver, melhor. Agora, o que não é bom é que os grupos que produzem essas revistas lutem pelo poder de centralidade, porque de fato, eu sou um poeta brasileiro viajado, e que está numa posição de centralidade geográfica no Brasil. Eu moro num bairro de São Paulo que é central, a cidade é central no sistema brasileiro e eu dou aula numa universidade central no sistema universitário brasileiro. E eu publico por editoras de referência no Brasil. Eu estou numa posição de centralidade devido a uma questão geográfica: eu sou daqui. Isso não quer dizer que eu seja central, no sentido que eu centralize algum processo da literatura brasileira. Não, isso é um acaso geográfico. Eu posso até representar uma referência mais ou menos centralizadora para algum tipo de posição. Pois já há algumas interpretações da crítica que, inclusive, eu mesmo refuto. Eu entendo que isso aconteça, devido ao lugar no qual eu estou. Lugar, lugar geográfico.

O interessante das revistas e dessa pluralidade de revistas é que não haja centro. Pelo que é que nós lutamos no Brasil? (e eu posso falar num plural geral) Nós lutamos por um país no qual as pessoas tenham experiências poéticas e que as traduzam em poesia através de suas palavras, de tal sorte que isso se transforme na poesia brasileira com boa qualidade. Isso é o melhor que possa acontecer. E que esse fenômeno se possa dar geograficamente em termos democráticos. Ou seja, eu não luto para que a cidade de São Paulo, a Universidade de São Paulo, ou o bairro de Higienópolis, ou eu na minha casa representemos qualquer tipo de centralidade. Eu refuto, eu não quero fazer parte disso. Se eu tenho ou posso representar algum papel, é o de centralizar a recusa a isso. Porque, de repente, eu posso até falar nisso estando no centro. E talvez seja importante que eu fale. Então eu falo! Porque eu estou em um lugar no qual eu posso falar isso. O importante para essas revistas é que elas se despeçam da idéia de centralidade e que pululem como rãs na massa continental do Brasil.

W.B. – Você falava em outro momento da entrevista em um certo darwinismo…

H.C. – Isso acontecerá. Papel de quem? Dos poetas e da crítica literária, basicamente universitária. Portanto, está fora da alçada de um esquema de previsão de quem quer que seja. Como eu vejo nesse mundo que nós estamos experimentando agora, as vozes podem surgir nos lugares aonde elas surgirem. Nós estamos na pós-modernidade, um momento muito especial, o gênio sopra onde quer. É imprevisível.

Veja bem o que era o mapa intelectual da Europa há cem anos. 1905. Havia o Círculo Lingüístico de Praga. Ora, Praga não era uma cidade tão central como Paris. Mas não havia o equivalente ao Círculo Lingüístico de Praga ou de Budapeste em Paris. Em 1920 a experiência de um Benjamin — ele era um afrancesado, mas era um judeu alemão — não se deu em Londres. E como você entender a história das idéias na primeira metade do século XX sem se referir a um Lukács ou a um Benjamin? É muito difícil. Eles não estavam no cenário nem nas línguas dominantes. E o que dizer de um Fernando Pessoa? Como é que se dá o surgimento desse português tão afoito, tão maluco, tão original? Em Lisboa, vindo de *Durban, South Africa*. Então, de repente, a gente pode ter isso. E por que não Londrina? E por que não Manaus? E por que não Natal? Porque de fato o gênio sopra onde quer. Ou seja, você não precisa ser professor da USP.

Eu tive uma biografia que é muito coerente. Eu saí daqui, eu fui para vários lugares centrais, eu voltei e vim para um lugar central. Eu sempre carreguei a minha diferença, mas dentro dessa diferença, fui e voltei para lugares centrais. Eu quis assim. Eu posso te dizer porque eu quis assim. Porque eu estava farto de que um poeta homossexual fosse marginal na alta cultura brasileira. Eu sou um membro da alta cultura. Os senhores da alta cultura podem não saber. Não importa, eu estou lá. Eu estou produzindo alta poesia na alta cultura do Brasil. Mas eu tive que fazer isso, porque era importante que eu fizesse. Não apenas por mim. Porque depois de mim pode ser diferente. Não é porque eu queria fechar com isso. Eu estou preso dentro do meu teatro. Está bom, eu não posso virar um Saddhu. S-A-D-D-H-U da Índia, amanhã. Porque agora também eu tenho um problema no pé, estou com um problema de motricidade. Eu já não poderia mais andar pedindo esmola pelos povoados da Índia. Essa possibilidade eu excluí quando desenhei esse caminho. Mas agora eu já estou no lugar em que eu queria estar. Mas depois de mim, não precisa ser como o meu caminho. Ninguém mais tem que ser como eu. Há outras possibilidades e o tempo está livre. Eu já estou aí: um poeta veado na alta cultura. Pronto! Ele fala, está bem estruturado, tem um bom discurso.

5b

Wellington Bujokas – Eu queria que você falasse quais trabalhos você considera interessantes na poesia brasileira atual. Há alguma poesia brasileira atual que te interesse?

Horácio Costa – Ora, quase toda poesia brasileira atual me interessa. Da pouca poesia brasileira que eu leio — em relação ao que se produz —, tudo me interessa. E eu vejo uma forma de desembestar na poesia brasileira. Nós estamos a ponto de ver surgir uma puta quantidade de textos interessantes na poesia brasileira. Nomes individuais? Há muitos bons poetas. Na minha geração: a Ana Cristina César foi uma excelente poeta, ela foi extremamente coerente. O texto é bom, para as coordenadas ideológicas e vivenciais dela. O texto responde absolutamente à vida, à obra, a tudo. Eu acho o Régis Bonvicino muito bom poeta. Um indivíduo que faz uma poesia extremamente problemática, mas de alta qualidade. E sinto que o Cláudio Daniel tem um registro perfeitamente próprio também. Vejo, além disso, certos devires na poesia brasileira de extrema promessa. Uma que já não é promessa, mas um fato, que tem um registro próprio muito bom, é a Josely Vianna Batista, inclusive com um universo criado por ela muito sólido. Nesse sentido, eu acho o último livro do Rodrigo Garcia Lopes, *Nômada*, muito bom. Bem, é isso que me vem à cabeça. Algumas referências da minha geração, ou pouco depois. O Rodrigo e o Cláudio Daniel são de uma geração subseqüente, não é a mesma história. Nessa geração subseqüente também a Cláudia Roquette-Pinto é uma muito boa poeta, extremamente capaz. O texto dela é refinadíssimo. É uma poeta que já tem uma obra muito boa. Não poderia deixar de mencionar em São Paulo, como parte dessa descentralização que eu espero seja cada vez maior, os jovens que produzem na grande São Paulo. São Paulo é hoje uma *world city*. O que eu estava falando a respeito dos meus alunos, que são tão variados, que vem de proveniências tão brutalmente variada. E que são extremamente originais. Então, você tem um grupo de poetas, aqui no ABC paulista, no Mauá, que tem uma voz própria. São como *angry and young man* da poesia paulista. Então sou muito otimista.

Eu não conheço, por exemplo, gente do Nordeste, a ponto de ficar falando dos nordestinos. Eu só vejo ainda que, pelo menos nos textos que me chegam, eles são muito marcados por uma necessidade regional, que eu acho que não tem nada a ver, não me interessa, não me diz respeito. Uma questão regional do Nordeste, ou do Sul, ou do Norte, já não me interessa mais.

Agora, na geração de vocês, eu acho que vão surgir milhões de coisas.

6

Wellington Bujokas – O que você acha da atuação das leis de incentivo?

Horácio Costa – As leis de incentivo não contemplam a poesia. As leis de incentivo basicamente contemplam o nome dos políticos que as conceberam, numa tentativa absolutamente baldada de os eternizar como referência. Ou seja, são leis que na sua maior parte têm a sua justificativa na vaidade dos políticos que as propuseram.

W.B. – E as leis de incentivo deveriam abranger a poesia?

H.C. – A minha posição é extremamente ambígua com relação a isso. Por um lado não há nenhuma justificação para que a poesia seja deixada de fora das leis de incentivo. E não haveria nenhuma justificação num Estado tão absolutamente desperdiçado como o brasileiro para não incentivar artes ditas menores, como acontece com a poesia. Agora o critério de justiça não sei se se aplica a tudo que eu falei e defendi. Então minha posição é ambígua. Eu sim sou a favor de que exista um programa nacional de jovens criadores. Eu acho que um Estado medianamente culto, como podemos esperar que venha a ser o nosso, e que não é ainda, deve lutar para que as expressões se fortaleçam.

Por outro lado, a minha experiência em outros cenários culturais me diz que nada disso leva a concretização de bons produtos. Sim, o que leva é à concretização de uma burocracia cultural que pode ser boa ou má. Isso aconteceu na Espanha, em Portugal e no México. Então, não sei o que defender. Eu acho que o poeta é aquele que joga um jogo radical — aí talvez haja um laivo romântico da minha parte, mas eu dificilmente entendo poesia como atividade de fim de semana —, por outro lado eu não vejo porque uma sociedade que prevê tantas facilidades para grupos tão diferentes deveria ignorar em nome dessa radicalidade a possibilidade de surgimento de outros caminhos para a concepção de bons textos. Então, trocando em miúdos, eu sinto que o Estado brasileiro deveria ter de fato um colégio de incentivo à produção literária, bolsas e prêmios para a produção literária, sempre quando a comunidade dos poetas desconfiar disso. É muito importante essa desconfiança. Mas que as pessoas não acreditem que o fato de terem recebido uma bolsa,

nem o fato de terem eventualmente sido premiadas garanta-lhes o estatuto de qualidade que a princípio é o que se busca.

W.B. – E o que o Estado tem hoje?

H.C. – O Estado não tem isso que eu estou falando. O Estado não se preocupou com o tema. Eu acho injusto numa sociedade na qual há provisões para o bolsa-família, que é embolsado muitas vezes por pessoas que não são meritórias — e que é uma medida usada por certas classes de fração ideológica muitas vezes dúbias, ou eticamente reprováveis —, ou na qual há outras medidas de assistencialismo do Estado, que esse Estado não possa facilitar com uma ínfima dotação numérica a sobrevivência de poetas que podem até ser muito beneficiados. Mas os poetas devem saber que isso de fato é um tema de justiça social. *Mutatis mutandis* é assim: os homossexuais devem ter direito ao casamento. Eu acho que o casamento homossexual é um tema de direito humano. Já que na sociedade há casamentos, porque uma parcela da sociedade não pode casar? Agora, o casamento homossexual, que deve existir segundo a minha opinião, não garante o amor. Portanto, a questão da poesia é a mesma.

W.B. – E não depende de uma coletividade dos poetas essa medida? Sem essa coletividade, há como se tornar político?

H.C. – Você está perguntando a respeito do lobby. A sociedade pós-moderna, ao contrário da sociedade moderna, funciona por lobbies. O lobby dos criadores de nelores está representado em Brasília. O lobby dos piscicultores do trópico está representado em Brasília. O lobby dos donos de pousadas das regiões serranas está representado em Brasília. Isso para não falar obviamente do lobby dos donos de bancos, ou do lobby dos funcionários públicos que querem sair às cinco da tarde. Nem do lobby dos publicitários. Por que não haver lobby de poetas? Obviamente voltamos ao princípio. Se essa é a forma da sociedade atual, como organizar isso tudo ao redor de uma atividade que não é remunerada, cujos valores são imateriais? Talvez fatalmente chegue a isso, à necessidade de *lobbyzação* política da poesia. Isso não garante bons textos. Isso não garante que o cânone se renove. Isso não garante que se ensine adequadamente. Tudo isso posto, é

fundamental que o poeta saiba que o lobby não garante nada a não ser a participação de uma parcela que paga impostos na divisão nacional desses impostos.

W.B. – E não seria dar ao poeta um poder político?

H.C. – Seria dar ao poeta poder político.

W.B. – E você teoricamente iria contra tudo isso.

H.C. – Bem que falei que minha posição é ambígua. Porque eu reconheço que aí há um problema. Um problema da pós-modernidade. Os poetas não têm poder político, mas pelo menos eles podem querer ter esse poder, pelo menos para defender essa possibilidade de participação no festim. Eu desconfio que não sirva para nada. Por outro lado, eu acho extremamente legítima que se queira, porque todos têm. Isto é, não deixo de colocar em pauta a questão homossexual: por que eu não posso casar? Bom, eu sou solteiro, eu não tenho um cônjuge. Mas eu quero ter a certeza de que eu possa casar, é um direito meu.

W.B. – É um conflito por acaso entre ser objetivo e ser subjetivo. De um lado a racionalização, e de outro está a sua experiência.

H.C. – É. Mas eu acho que na pós-modernidade vemos essa crescente divisão e fragmentação da sociedade em forças que se querem fazer representar e que antes não eram representadas politicamente. Portanto, querem ter sua pequena parcela de poder, o que claro é totalmente explicável em função de que a idéia do macho heterossexual dono de currais políticos acaba de entrar no lixo da história e espero que para todo o sempre e jamais. Então, você abre a possibilidade para que todo mundo que foi oprimido porque não foi considerado nessa equação de poder venha se manifestar. E portanto não é diferente a situação do homossexual, a situação do poeta, a situação da mulher, a situação do aleijado que não tem acesso ao metrô. Agora, ao aleijado é extremamente importante ter acesso ao metrô, porque isso funciona, e que ele possa ter uma mobilidade numa cidade tão confusa como São Paulo através dessa pressão política, e isso é estar sendo objetivo. Para o homossexual, se ele casar, será muito melhor. Agora, para o poeta não vai garantir de

forma alguma o surgimento de textos bons. Os poetas têm que saber isso. Se não, não adianta nada.

W.B. – Então é praticamente uma questão alheia à poesia?

H.C. – Talvez não seja… talvez seja… Eu não sei. Estamos falando de uma coisa tão imponderável quanto… eu vou atualizar na minha pessoa, perdão, porque eu volto a falar de mim. E se eu não tivesse estudado no Mackenzie, e se eu não tivesse acesso a informações de boa qualidade na Universidade de São Paulo, seria eu poeta? Não sei. Houve uma estrutura para isso, material inclusive. Então é uma coisa imponderável, talvez com bolsas e com uma formulização social para defender a literatura, para impulsar a literatura, nesse momento de decenso literário, haja beneficiários, que de outra forma não o poderiam ser. Entretanto, nada garante a existência de um texto bom. Eu continuo achando que a poesia é um jogo bastante radical e que quem quiser produzir boa poesia tem que se despedir do espectro do reconhecimento e do poder. Isso é um valor que eu tenho. Nada do meu estudo do cânone me leva a crer que o contrário seja verdadeiro.

25/8/2005

Notas

[i] Crítico literário americano (1930-).

[ii] Filósofo francês, nascido na Argélia (1930-2004).

[iii] Ângelo Policiano (1454-94), poeta italiano.

[iv] Poeta (1961-), autor de Rarefato (1990), Nada feito nada (1993), Contracorrente (2000), Louco no Oco sem beiras — Anatomia da Depressão (2001) e Cantar de amor entre os escombros (2002).

[v] Poeta e jornalista (1962-). Publicou os livros de poesia *Sutra* (1992), *Yumê* (1999) e *A sombra do leopardo* (2001)

[vi] Giambattista Marino (1569-1625), poeta italiano.

[vii] Gilberto Gil (1942-).

[viii] Heinrich von Kleist (1777-1811), poeta e dramaturgo alemão.

[ix] Eugenio Montale (1896-1981), poeta italiano, Prêmio Nobel em 1975.

[x] Konstantinos Kaváfis (1863-1933), poeta grego.

[xi] César Vallejo (1892-1938), poeta peruano.

[xii] Poeta e crítico cubano (1937-93).

[xiii] Crítico e professor uruguaio (1921-85)

[xiv] Ricardo Piglia (1941-), romancista. Entre suas obras, encontra-se *Invasão*, *Nome Falso*, *Respiração Artificial*, *Cidade Ausente* e *Plata Quemada*. Foi co-roteirista de *Coração Iluminado*, de Hector Babenco.

Uma poética sem pressa

entrevista com Horácio Costa

Faz já 9 anos desde que Horácio Costa lançou pela última vez um novo livro de poesia. Embora isso tenha que ser visto em perspectiva, pois Horácio não está longe do meio. Desde que lançou *Quadragésimo*, em 1996, no México, os únicos livros publicados foram *Quadragésimo* (a versão brasileira), em 1999, e em 2004, a antologia *Fracta*, organizada por Haroldo de Campos, que inclusive lançou alguns poemas novos. Mas nada que indique o que Horácio Costa deve nos trazer no seu próximo livro: *Ciclópico Olho*, sem previsão de lançamento. Porque Horácio Costa costuma nos trazer sempre algo novo a cada livro. Novo… mas não me entendam mal, esse novo não tem exatamente a ver com essa coisa de vanguarda, de novidades estéticas… Há algo de novidadeiro na postura dos poemas n'*O Livro dos Fracta*, escrito em 1988 e publicado em 90, e em *The Very Short Stories*, escrito em 87 e publicado em 91. Mas isso não me parece importante. Muito mais é o fato de que cada livro tem um caráter próprio, que lê confere (perdoem a metáfora ruim) uma vida própria. Cada livro tem sua própria unidade e não sei se poderia identificar uma linha que juntasse todos sob uma mesma classificação. Por isso me estranha o fato de o próprio Horácio se autoclassificar — e ele se autoclassifica: pós-moderno. Tentei discutir isso, mas não consegui entender bem aonde quer chegar.

A obra de Horácio Costa, além dessa variedade, me chama a atenção em ordem crescente. Os dois primeiros livros, *28 poemas 6 contos* e *Satori*, me parecem ainda imaturos, apesar de Satori ter sido terminado depois d'*O Livro dos Fracta* e de *The Very*

Short Stories. Talvez até o fato de ter sido terminado depois e publicado antes seja um indício de que o livro foi menos limado do que os outros. Os dois livros seguintes têm um forte efeito cômico, tanto nos poemas-fragmentos cheios de citações científicas d'*O Livro dos Fracta* quanto nas curtas narrativas *nonsense* de *The Very Short Stories*. Nesse sentido eles também têm uma vantagem em relação a *Satori*, pois o efeito cômico, não raro, é e deve ser de extrema ingenuidade. Já o barroquismo e o tom levemente elevado de Satori não permitem que essa ingenuidade seja vista senão como falha.

Mas de verdade é em seus dois últimos livros que Horácio demonstra a que veio. É interessante que depois da abordagem à ciência, os dois livros seguintes, o longo poema *O Menino e o Travesseiro* e *Quadragésimo*, podem ser associados à História. A História e ao corpo. E de acordo com o próprio Horácio, uma visão alucinada da História. A fundação mitológica de São Paulo em um, e referências a personagens históricos como Marat, no segundo. Mas isso nos diz muito pouco de todo o processo, são como as referências à ciência em *O Livro dos Fracta*, ou, um ponto que me é complicado, o homossexualismo de Horácio Costa permeando sua obra. Não que todas essas referências sejam supérfluas. Não são, mas fogem ao meu controle ao passarem da superfície, do óbvio. E me parecem mais temáticas do que estruturais (embora um não exista e nem se desenvolva sem o outro). É verdade que o homossexualismo está na base dos livros: o corpo, em toda sua densidade. Mas o corpo extrapola a homossexualidade e avança para além do corpo.

Mas há uma diferença muito grande entre *O Menino e o Travesseiro* e *Quadragésimo*: a forma de fluência. Leiam-se os trechos para melhores explicações:

De manhã no tombadilho livra-se / dos temores que lhe incita o vento / mais quente e quente a cada dia: / no rosto hirsuto lhe chega o hálito / do monstro que a Jonas teve / prisioneiro toda uma vivência. / No bojo das velas como animais / aos pores de sol sangram as cruzes: / ao infiel persuadido estendem / sua obrigatória proteção de bússolas. (...) (O Menino e o Travesseiro)

Da janela da sala de banhos vê-se / uns gárgulas desnudos de perfil / a ponto de atirar-se a um vôo suicida: / as ogivas de Notre Dame / reverberam sobre a floresta de chaminés / habituadas tão só a queimar / o puro ardor revolucionário neste ano, / pois lenha há já alguns que escasseia (...) (Marat, em Quadragésimo)

Note em uma leitura em voz alta a diferença de fluência. Apesar de os dois textos serem contínuos de forma semelhante, o discurso que do segundo vem é cheio de quebras visuais ou semânticas, perceptíveis também na leitura um pouco mais marcada. No primeiro, impera uma suavidade que não parece ser interrompida ou confrontada em nenhum momento. O discurso acaba por lembrar, e muito, a música impressionista de um Debussy, em que não há pequenos focos se digladiando, mas apenas um mote central em pleno desenvolvimento. Já em *Quadragésimo*, a fluência nunca é tão "fácil". Ela é feita em cima de contrastes e ironias, seja no sentido semântico: "a ponto de atirar-se a um vôo suicida", ou seja, a mistura do nonsense com um discurso sofisticado; quanto sonoros: "vê-se uns gárgulas", no qual a proparoxítona *gárgulas* em conjunto com o artigo *uns* causa uma certa interferência no fluxo e chama a atenção para uma pequena mudança de enfoque. Conseguir manter a fluência nesse mundo de contrastes é algo difícil, mas, mais do que isso, torna o texto muito mais vivo, muito mais recheado de intenções.

O Menino e o Travesseiro, ao contrário, tem um efeito dispersivo, que tira a vivacidade do frase-a-frase para inserir-se em um conjunto. Considero essa opção menos interessante, ou pelo menos, mas cansativa para o leitor, pois não é o texto exatamente que prende sua atenção, mas o leitor mesmo tem que se esforçar para mantê-la e poder usufruir os detalhes do texto — o que não significa que um é mais fácil que o outro, no "entendimento", apenas na atração. É interessante, contudo, que o poeta diz preferir *O Menino e o Travesseiro*. O que não soa despropositado, pois duas referências importantes na sua produção: Octavio Paz e Elizabeth Bishop, de quem Horácio já traduziu poemas para o português, caracterizam-se da mesma forma, pela distensão do particular, com os mesmos resultados sonoros, ou seja, na diminuição de contrastes fonéticos.

Não é para menos que, neste emaranhado de cultura, a entrevista acabou se tornando muito mais uma aula do que uma conversa. Horácio Costa ia montando se raciocínio com segurança em cima das questões mais amplas o possível. Vocês vão ver.

José Horácio de Almeida Nascimento Costa nasceu em 1954, em São Paulo. Concluiu a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1978. Em 81, mudou-se para os EUA, onde fez mestrado em artes na New York University. Nesse período lançou seu primeiro livro, 28 Poemas 6 Contos. Em 83, foi trabalhar no Centro de Estudos Latino-americanos, na Universidade do México. Em 84, voltou aos EUA para fazer seu doutoramento— uma tese sobre a produção inicial de José Saramago — na Yale Universtity, onde também trabalhou como professor assistente-assistente no Departamento de espanhol e português. Passou também um período em Portugal, para fazer pesquisas relacionadas à sua tese. Em 87, após terminar seu doutorado, voltou ao México, onde Trabalhou ainda como professor de Literatura Luso-Brasileira na Universidade Nacional Autônomo do México, UNAM, na Cidade do México. Retornou ao Brasil em 97, e atualmente leciona na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Seu trabalho abrange, além da poesia, a crítica e a tradução.

Obra poética

28 Poemas 6 Contos. São Paulo: ed. do autor, 1981.
Satori. São Paulo: Iluminuras, 1989.
O Livro dos Fracta (1988). São Paulo: Iluminuras. 1990.
The Very Short Stories (1987). São Paulo: Iluminuras, 1991.
O Menino e o Travesseiro. São Paulo: Geração, 1994.
Quadragésimo. São Paulo: Ateliê, 1999.

Traduções

Paz, Otávio. *Piedra de Sol*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.
Bishop, Elizabeth. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

Críticas

José Saramago: o período formativo. Lisboa: Ed. Caminho, 1997.
Mar Abierto: ensayos de literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana. Cidade do México: Ed. Fondo de Cultura Econômica, 1999.

1

Wellington Bujokas - Em uma entrevista cedida a Rodrigo de Souza Leão, você diz ser pós-moderno. Pós-moderno em que sentido?

Horácio Costa – São dois os sentidos. O primeiro sentido é um sentido acadêmico, e eu posso responder como professor. Eu já escrevia a esse respeito. Eu acho que a pós-modernidade brasileira acontece depois que o espírito do modernismo do Brasil conhece todos os seus avatares, isto é, há o modernismo dos anos 20, há o modernismo da segunda geração e há o terceiro momento modernista, nos anos 50 e 60.

O primeiro modernismo é o modernismo heróico, é assim que se refere a ele na historiografia literária brasileira; a segunda geração é a que eu defino como a geração do Murilo Mendes e do Carlos Drummond de Andrade, partindo da coincidência cronológica que é o fato de que esses dois grandes poetas do Brasil no século XX — dos maiores nomes da poesia de sempre — publicaram seus primeiros livros no ano de 1930, isto é, no momento em que há a Revolução de 30, e em que, em si, o projeto modernista de 1922 passa por uma transformação. Inclusive, esses dois livros — *Alguma Poesia* e *Poesia*, de Drummond e Murilo respectivamente — têm em comum o fato de que a dicção deles, sob meu ponto de vista, é muito diferente da dicção dos livros mais importantes produzidos no modernismo brasileiro nos anos 20. Eu já vejo uma diferença notável entre a dicção de *Alguma Poesia*, do Drummond, e *Macunaíma*, ou *Paulicéia Desvairada*, do Mário de Andrade, *Cobra Norato*, do Raul Bopp, e *Libertinagem*, do Manuel Bandeira. E também sinto que o livro do Murilo — ele já havia publicado um livro antes, mas esse é o primeiro com o qual ele transita na literatura brasileira —, também é muito diferente do tom dominante do nosso modernismo heróico, ou seja, não há o espírito arlequinal do Mário nem o espírito antropofágico do Oswald. É verdade que os romances do Oswald — *Memórias Sentimentais de João Miramar* é de 1928 e *Serafim Ponte Grande* é de 33 — são livros contra a corrente nos anos 30. Mas nessa segunda geração modernista há menos entrega às idéias de modernismo como um "-ismo" do que essa primeira geração; ela não é uma geração **modernista**; ela é, em todo o caso, uma geração moderna. E eu parto para essa minha definição, de uma noção do Otávio Paz sobre a modernidade, que junta a atividade de escritura com a atividade de crítica. E a crítica é sempre cética, a tendência da

crítica é ser cética. Então, portanto, eu vejo na geração de 1930 já um tom mais comedido, mais cético, mais distante de uma militância estética e ideológica dessa primeira geração, que para mim caracteriza o espírito da modernidade. Assim, a geração de 30 é **moderna**, não é mais **modernista**. E acho que é equivocado assumir que ela seja uma segunda geração modernista, como na maior parte das visões mais cronológicas do que hermenêuticas da literatura brasileira.

E se isso é verdade, deixando de lado a geração de 1945, que eu acho uma geração acrítica, nós temos um segundo momento **modernista** nos anos 50, com o primeiro concretismo, que retoma os postulados de 1922, isto é, os concretos resolvem agir de uma maneira violenta, muito participante sobre a cultura brasileira, o que constituiu uma militância tão heróica quanto a dos modernistas da primeira geração. Então eu vejo que a geração de 1950, naquele momento, é **pós-modernista**. Ora, depois dessa geração pós-modernista, haverá necessariamente uma geração pós-moderna, que também é pós-modernista. E seguindo a minha tipologia, eu pertenço escolarmente ao pós-modernismo brasileiro e à pós-modernidade brasileira. Se você quiser, posso até lhe dar uma referência sobre isso. Eu apresentei um trabalho sobre isso que está sendo publicado na Universidade de Oxford, sobre o Haroldo de Campos, no qual desenvolvo o tema.

Pois bem, agora há o segundo lado da minha resposta de por que eu me sinto pós-moderno. Deixando de falar sobre a mecânica interna da cultura brasileira, passo ao fato de ter morado no exterior durante muitos anos e de que boa parte dos meus anos ainda formativos se deram fora. Porque não se esqueça de que eu saí do Brasil quando tinha 25 anos e voltei para cá aos 46. São mais de 20 anos! Fui para Nova Iorque como estudante e de Nova Iorque fui para o México como pesquisador e eu voltei para os EUA, para Yale, de novo como estudante, em um momento em que nos EUA e na Europa Ocidental, mas particularmente nos EUA, o tema do dia era o pós-modernismo. Aí, quero mencionar outro processo histórico, outra cronologia, que é a da língua inglesa ou da Europa Ocidental dominada pela cultura anglo-norte-americana. Nesses anos de formação no exterior eu li muito sobre o pós-modernismo, ou seja, eu convivi com as idéias e com as pessoas. Fui a galerias, a museus, a debates, tive aulas, li livros, e viajei durante um bom período da minha vida em que estive exposto ao pós-modernismo daquela hora. Portanto, há uma nítida diferença entre o texto que eu produzo antes de sair do Brasil e aquele que eu vou produzir depois de ter tido uma experiência em Nova Iorque, que era bem dizendo a capital do pós-modernismo. Ou em Yale. Ou convivendo com o grupo de intelectuais hispano-

americanos que tinha que se posicionar diante disso na Cidade do México. Então, minha formação final foi dentro do pós-modernismo internacional. E eu não posso me esquivar disso. Eu não poderia me considerar, em nenhuma das duas acepções, um modernista brasileiro.

W.B. – Mas se pensarmos no modernismo de 22 como um pico, da mesma forma que o período de 50 e 60, após esse pico, há uma abertura de possibilidades estéticas, mesmo que não tenham sido aproveitadas no momento do pico, já estavam a disposição para que viessem a ser aproveitadas em todo esse contexto seguinte. Se já houve essa abertura no modernismo, é possível pensar em um pós-modernismo?

H.C. – A essa altura já não se pensa na possibilidade de um pós-modernismo. O pós-modernismo existe. E há um outro fator que não mencionei: sou, na minha formação brasileira, arquiteto e urbanista. Eu estudei arquitetura e urbanismo no Brasil sob o influxo do modernismo internacional e já no final dos meus anos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), na Universidade de São Paulo, todo aquele ideário estava começando a ser colocado em julgamento.

E, finalmente, eu me especializei, na faculdade de arquitetura, em teoria, eu não me especializei em projeto. O meu primeiro texto teórico cabal é em teoria da arquitetura. Esse é um texto que nunca publiquei. Ainda cheguei a entrevistar Lúcio Costa, em 1977, e tivemos uma discussão sobre arquitetura brasileira. Eu tinha 22 ou 23 anos, estava elaborando o meu "trabalho de graduação inter-disciplinar" na FAU-USP e fui perguntar ao Lúcio Costa sobre a atividade dele antes do modernismo. E ele ficou perplexo. Falou: "por que você quer saber da minha atividade anterior ao modernismo?". Respondi: "por que sua atividade modernista todo mundo conhece. Eu quero saber do que aconteceu antes. E por que você mudou de um lado para o outro? E como você explica que essas tendências de 1920 agora estejam voltando à arquitetura?". foi sobre esse tema que eu escrevi. Escrevi sobre o neocolonial. De fato, a minha entrada no pós-modernismo se dá através da arquitetura. E na arquitetura, o pós-modernismo, ao contrário da literatura e da poesia, é um tema muito menos passível de discussão teórica. Porque houve um conjunto de teóricos da arquitetura que no final dos anos 70 colocaram essa teoria em funcionamento e construíram prédios. Então, os ícones do pós-modernismo internacional existem no espaço,

assim com existem os do modernismo. E foi aí que eu comecei a me interessar pelo fenômeno que vinha depois do modernismo.

W.B. – Ainda nessa questão de pós-modernidade, a sua produção, principalmente após *The Very Short Stories*, tem uma tendência a um vocabulário um pouco menos cotidiano e se aproxima, em certo grau, de um certo rebuscamento, o que tem a ver com o neobarroco, mas acima disso, ela me parece um escape do "caminho principal".

H.C. – E qual é o caminho principal?

W.B. – Na verdade é um tanto quanto grosseiro o termo que utilizei de "caminho principal", mas acredito que há uma tendência a se fazer uma poesia com um apelo visual bastante forte, mais seca e com menos adjetivação. Muito embora sua poesia não seja realmente adjetivada, algumas características parecem aproximá-la disso. E se há esse caminho linear, que vai da modernidade à pós-modernidade, você teria interesse em se encaixar nessa estrutura?

H.C. – Se eu entendo o que você está perguntando, você está fazendo a mesma pergunta de uma outra maneira. Será que eu me defino como pós-moderno? Sim. Ou seja, se é necessário que eu me defina dentro de alguma cronologia, eu me coloco neste momento de hiato entre a modernidade e algo que virá a seguir. Não há até agora uma outra noção desse momento de hiato, que eu acho que nós estamos provavelmente deixando, pois não creio que ainda estejamos vivendo o pós-modernismo como há 20 ou 30 anos. Esse é o momento pelo qual eu passo, no qual me defino, esse momento de hiato. Se no futuro houver outro nome, talvez eu me encaixe até com mais naturalidade. Mas eu não me sinto modernista e, inclusive, não me sinto pós-modernista no sentido em que eu coloquei a geração dos concretos. Eu venho depois, as minhas referências são notavelmente diferentes, minha forma de escritura também, creio eu. Chamar de neobarroco é uma das formas de situar esse momento, há muitas outras. Eu prefiro essa terminologia, pós-moderno, ainda que ela não me satisfaça de todo. Ela só me satisfaz biograficamente, conceitualmente não. Mas eu ainda a prefiro à de neo-barroco. Apesar de me considerar neo-barroco, mas não apenas neo-barroco. Por isso eu prefiro essa gaveta mais ampla, a do pós-moderno.

Na pergunta anterior, eu deixei de citar a questão da teoria da arquitetura que me permitiu começar a pensar sobre os temas da pós-modernidade. E para mim há um livro que foi muito importante: *Complexidade e Contradição na Arquitetura*, de Venturi e Rauch. Foi publicado pela primeira vez em 1976 e logo traduzido para o espanhol. Eu o comprei, porque o título me atraiu e esse era o momento em que eu começava a escrever meu trabalho teórico sobre arquitetura antes do modernismo brasileiro. Esse livro me abriu uma série de possibilidades para pensar. E é um libelo contra o modernismo. E foi por aí que eu entrei.

Mas todo esse tema é fascinante. Eu já tive muitas discussões e com pessoas muito bem plantadas. Por exemplo, Otávio Paz nunca aceitou a designação de pós-moderno nem de pós-modernidade. O Haroldo de Campos também não. Ele preferia falar em pós-utópico, mas isso já implica em um eixo de atribuição conceitual sobre a modernidade, ao considerar a modernidade utópica. O Paz dizia que o que se vive é modernidade, que a modernidade não acabou. Mas aí há uma série de questões que se colocam, tais como: a modernidade não estava preparada para o surgimento de reivindicações minoritárias em termos de produção artística. A modernidade era uma espécie de grande e servil saco de gatos. E o Otávio Paz jamais aceitou a existência de literaturas adjetivadas. A posição dele era parecida, com tudo que há de diferente entre eles, inclusive diferenças inconciliáveis, com a de Bloom. Eu tive aulas com o Harold Bloom[i], e também com Jacques Derrida[ii]. O Paz não acreditava no Derrida, nem acreditava no Bloom, mas a posição dele estava mais próxima da do Bloom, pois o Bloom não aceita a existência de literaturas adjetivadas, o Derrida sim. Apesar do que ele achava que tudo isso fosse ridículo.

Entretanto, quando eu me colocava em perspectiva, isto é, na minha própria obra, na minha pele digamos, nesses anos em que eu estava em formação, imediatamente pensava: "como é que eu não vou adjetivar o meu lugar em função do fato de que eu sou um brasileiro que escreve em português no exterior?" — porque naquele momento eu sequer pensava em voltar para o Brasil. Eu tinha total certeza de que ia escrever em português pelo resto da minha vida, ao passo que não tinha nenhuma certeza de que ia voltar a viver no Brasil. Ponto 1: o português é uma língua minoritária em um cenário de línguas dominantes: o inglês e o espanhol. E, simplesmente, na minha posição poética, até escrevi poemas em inglês, como indicam alguns dos textos de *Quadragésimo,* e com mais freqüência do que em espanhol, mas eu não me sentia muito à vontade e nem via aquilo como perspectiva de dicção para mim. E ponto 2: o fato de que eu seja homossexual.

Então, como não adjetivar a experiência de um poeta brasileiro exportado que escreve em uma língua minoritária em cenários de línguas hegemônicas e que além disso tem uma caracterização sexual que entra — porque de uma maneira ou de outra sempre entrou — em seu texto? Ao contrário do poeta moderno, eu nunca deixei de lado uma experiência minha de origem. Que é essa! Que não é de origem social ou geográfica, mas de origem humana. Eu simplesmente sou homossexual, eu nasci homossexual. Nunca deixei sequer de reivindicar essa questão. Ela não passa pelo meu horizonte, ela vem junto com a minha poesia.

Também essa é uma questão sobre a minha definição na pós-modernidade. Foi mais fácil para mim entrar nessa gaveta do que na gaveta que os senhores da cultura me ofereciam, que era uma gaveta meio homogeneizadora, demais para minha experiência de vida. E com isso eu fecho a questão sobre a pós-modernidade.

W.B. – Se me permitir tenho ainda mais uma questão. Você falou sobre a inexistência de uma voz própria do ser no modernismo e na modernidade (grande e servil saco de gatos)...

H.C. – Não é isso que eu quero dizer. Era da voz própria do meu ser. Ou seja, não é de uma maneira geral, pelo contrário, porque a experiência na poesia em todos os momentos, e eu acho que isso é tão intrínseco à poesia que é aplicável tanto à poesia escrita como à oral, é aplicável para os que já desapareceram há milênios, assim como para os poetas que virão no futuro. A experiência da poesia é uma experiência do ser. A voz está lá, a voz do ser. Agora na grande casa comum da modernidade, devido à utopia da modernidade, conforme me utilizo da colocação haroldiana, essas diferenças que eu experimentava em função da minha biografia, dificilmente caberiam.

Essa foi uma discussão que eu tive com o Paz, e ele sempre me deixava muito claro que a posição dele era absolutamente contrária. Ele não reconhecia a filosofia francesa contemporânea como algo interessante. Claro, ele leu Foucault, ele leu Derrida, mas apenas o suficiente para não gostar deles. E quando eu falava que uma leitura de formação para mim tinha sido Foucault, ele dizia que eu estava completamente errado, que eu deveria ler os poetas e não esses críticos franceses que a cada hora diziam uma coisa. Ele não usava palavras tão taxantes nem tão simples, mas era o sentido. Ou seja, eu vejo aí o que o Bloom fala sobre a balcanização da literatura, e era o medo do Otávio Paz. Mas talvez eu seja um bósnio, ou naquele momento eu fosse um bósnio, porque escrever em

português em Nova Iorque ou na Cidade do México, ter que me traduzir para ser publicado, eu próprio, ou que outra pessoa me traduzisse, para eu funcionar como poeta, e sem embargo estar funcionando como poeta — porque eu funcionei como poeta tanto nos EUA quanto no México, tive poemas publicados num lugar e noutro, muito mais no México do que nos Estados Unidos. E eu conhecia poetas: eu participava da questão, do debate da poesia. E a questão da língua não era de ninguém. Os hispânicos deixavam muito claro que eles eram minoria nos EUA, mas eles não liam em português. Eu era a minoria da minoria. E se você somar que além de tudo em era gay, era uma dupla minoria. Então, como não reivindicar o funcionamento de minorias em um panorama máximo da literatura da modernidade? E se esta reivindicação é algo próprio da pós-modernidade, então sou pós-moderno.

2

Wellington Bujokas – Como você encara a questão da originalidade?

Horácio Costa – A questão da originalidade na arte, ou a questão da originalidade na modernidade?

W.B. – A princípio na arte, e num segundo momento na modernidade.

H.C. – A originalidade é evidentemente um conceito. Como todo conceito, ela tem uma história. Eu posso me remeter a alguns momentos da formação do pensamento crítico literário, por exemplo. E que não é muito diferente do pensamento sobre a arte na Europa Ocidental.

Até, digamos, o século XIV ou XV, a noção de originalidade simplesmente não existe. A partir do Renascimento Italiano, ou Renascença para nós, vai se formando a consciência de que a contemporaneidade é moderna, e que ela pode estar lá de igual para igual com os homens da antiguidade aceitos como autoridades. Isto é o grande debate, como se sabe: é a escolástica e o que vem depois dela. Agora, há aí alguns momentos que eu considero muito importantes de recuperar: 1. importantíssima é a *Querelle des Anciens et des Modernes*. Na França é que se termina por reunir no século XVII uma revisão do cânone antigo. É uma formalização, inclusive, auspiciada pelo Estado francês. 2. um outro momento que eu acho importante recordar é... e que não é tanto da civilização européia ocidental, mas que é próprio da nossa civilização e da nossa língua, é o surgimento de *Os Lusíadas*. Porque, de fato, *Os Lusíadas* são um projeto literário moderno naquele momento. Tanto é que o rei de Portugal, D. João II, tem ofertas de humanistas italianos para escreverem a gesta dos portugueses, no momento em que se está dando a expansão do império. E isso tudo está levantado. O Policiano[iii] escreve a D. João II se oferecendo para compor um poema heróico sobre a expansão portuguesa, porque era um país basicamente novo-rico na Europa Ocidental, que não tinha memória entre as classes cultas da Europa. Então os europeus cultos, os humanistas, sabiam perfeitamente o que eram os principados italianos, o papado, o Reino de Nápoles, a França, Flandres, mas havia certas regiões da Europa, menos a Espanha e mais Portugal, que eram perfeitamente opacas para a

inteligência européia. Então, Policiano oferece a D. João II a possibilidade de entrar como um intelectual internacional, de renome europeu dentro do mundo contemporâneo, na historicização do projeto imperial português. E a oferta não é aceita porque, entre outras razões, Policiano oferece escrever um poema em latim, que era uma língua internacional. O rei de Portugal, D. João II, talvez por falta de cultura — nunca li uma biografia de D. João II —, ou por falta de interesse, de fundos ou sei lá por que, deixa essa oferta cair no esquecimento. Mas existe, portanto, a idéia, internacional e nacional, de que alguma arquitetura literária deve vir suprir essa ausência de uma cara oficial de Portugal diante da alta cultura européia. E quando Camões decide ele próprio fazer uma grande épica em português, e há um canto n'*Os Lusíadas* — eu acho que é o quarto — em que ele menciona que escreve tão bem quanto os antigos, e no qual Camões toma o partido de escrever em língua vulgar. Ele faz em português aquilo que Dante havia feito para a Toscana e para a Itália futura, escrevendo a *Divina Comédia* em italiano, ou seja, compor em português uma gesta que depois poderia ser traduzida para outras línguas. E que ao mesmo tempo funcionasse como evento de que na contemporaneidade, isto é, no final do século XVI, em pleno maneirismo, se pudesse fazer uma obra moderna ao nível ou superior àquela feita pelos antigos. Tanto é que o modelo do Camões sendo Virgílio, ele se coloca no nível do cânone mais fundacional da Europa Ocidental.

Ou seja, por um lado tem-se a "*Querelle des Anciene et des Modernes*", que é quando o Estado decide que o francês é uma língua tão boa para funcionar imperialmente quanto tinha sido o latim. E por outro nós temos um momento anterior em que um poeta decide em português dar uma lição, por exemplo, para aqueles que por alguma razão não viam Portugal. E acho que Camões fez nesse sentido um grande trabalho, de poeta e de publicista também, porque ele é logo traduzido para várias línguas, e Portugal passa a ter uma cara européia. Infelizmente isso coincide com a queda do Império Português. Mas o problema da originalidade é um problema que vem ao longo da história. Camões quis ser original. Luís XIII quis que os poetas franceses fossem originais, porque isso era importante para a cultura e para o poder do Estado. Agora, se sua pergunta vai em relação à originalidade dentro de um pequeno texto literário, porque nós vivemos em um mundo de egos tresloucados, porque todo mundo precisa ter "egotrites", porque todo mundo tem que se afirmar, porque se não você vira um indivíduo numa massa sem cara, nós estamos falando de uma outra coisa. Nós estamos falando de uma neurose do homem

contemporâneo. Então preciso saber o que é que você pergunta quando quer saber de originalidade.

W.B. – Gostei do encaminhamento inicial e gostaria que agora você tratasse dessa outra questão.

H.C. – A originalidade pela originalidade hoje é uma neurose como qualquer outra. Ou seja, como as pessoas que têm que checar três vezes que deram duas voltas na chave ou que elas têm que lavar as mãos cada vez que tocam em uma superfície. É quase que uma psicopatologia. E sobre esse ponto de vista ela não me interessa em absoluto a originalidade. Eu não tenho mais a dizer sobre a busca da originalidade no mundo contemporâneo do que isso que eu estou falando. Me parece absolutamente uma questão ridícula.

W.B. – Ultrapassada?

H.C. – Ridícula, neurótica. Não ultrapassada porque ela está aí, ela é muito vigente. Porque de fato eu acho que a sensação de superação da mediocridade atual não é a busca da originalidade, mas sim a busca da harmonia. Ou seja, aquele ser que é harmônico não precisa ser original. Ele está em consonância com as forças mais profundas suas próprias e talvez do sentido da vida, ou da história, ou do que é que você queira chamar. Mas é em outras esferas que não a do real tangível é que funciona a originalidade. Hoje em dia a originalidade está vinculada à indústria de moda, está vinculada à indústria de consumo. É uma bobagem.

W.B. – Li uma entrevista do Frederico Barbosa[iv] e do Cláudio Daniel[v], quando do lançamento do livro *Virada do Século*, falando sobre a modernidade, a originalidade. Me interessa porque eles focavam na idéia de que é necessário ser original, de que tem que se avançar. Mas do que original, trata-se de uma idéia de vanguarda, de que tem que se avançar e avançar. Eu comecei a achar uma coisa engraçada porque colocavam em contraposição a esse pensamento não exatamente uma produção conservadora, no sentido de algo que já englobou elementos da modernidade, mas sim uma produção retrógrada,

uma poesia do século XIX, romântica e "bonitinha". Então, essa vanguarda, essa busca da originalidade parecia quase uma tendência conservadora, de manutenção da vanguarda.

H.C. – Eu não li essa entrevista, eu não tenho nada a dizer. Eu não tenho porque falar de algo que eu não li. No meu trabalho, se serve falar alguma coisa, eu não me pauto pela busca da originalidade, pelo contrário, a busca da originalidade não me interessa. Se eu sou original ou não sou original é uma questão posterior ao fato de que eu me expresso da maneira que me expresso porque é assim que se dá.

W.B. – E faz diferença ser original?

H.C. – Talvez para o mercado faça, mas para mim não faz. Mas isso não me interessa. Me interessa, por exemplo: você falou da idéia da vanguarda sobre a qual outras pessoas, o Cláudio Daniel, o Frederico falaram. Enfim, a idéia da vanguarda está dentro da idéia de produção artística desde o século XIX e não há porque acabar com a idéia de vanguarda. Porque você não acaba com as coisas em uma fase nem com uma frase. Quer dizer, uma vez que a poesia foi inventada, ou a rima, não sei... digamos, poesia de inspiração religiosa, ou poesia iniciática, poesia hermética, de Hermes Trismegisto. Você pode pegar muitos lineamentos. Você não acaba com essas idéias. Então, a poesia de vanguarda foi lançada, e não há porque ter um fim: continuará existindo enquanto houver vanguarda, se é que ela se define com tal. De fato nós estamos em um mundo em que esse tipo de aproximação, creio eu, não leva a muito. Porque o texto literário em si é tão imantado de mistério que essas reduções escolásticas vedam o acesso a um mistério muito antigo que é o mistério da poesia. Por exemplo, o mistério da ficção. São mistérios bastante diferentes, mas a possibilidade de que através da escritura, da linguagem, transmita-se a outro utilizador da mesma língua, do mesmo código, a ficção ou a poesia, isso você chame de vanguarda, ou de retaguarda, ou de original, ou de trigrado, você não está se dirigindo ao problema central.

3a

Wellington Bujokas – Na função de professor, principalmente, você exerce um papel de sistematizador. Com isso eu gostaria de saber um pouco da produção contemporânea de poesia. Como você a encara?

Horácio Costa – Em que lugar? Em que língua?

W.B. – A princípio no Brasil. Mas isso depende da sua idéia de centralidade.

H.C. – De como eu posso desenvolver o tema. A poesia brasileira não passa por um impasse. Não está mal. Não está desorganizada. Tampouco eu posso dizer que ela está melhor do que nunca. O que eu reconheço é que a poesia brasileira neste momento é uma forma de expressão da coletividade que tem muito espaço dentro da comunidade dos poetas e pouco espaço dentro do concerto da cultura. A comunidade dos poetas — isso pode parecer bobo — cresceu, porque o país cresceu, ou seja, numericamente falando. O fato de que estejamos vivendo um momento de facilidade de comunicação dentro e fora do Brasil também faz com que a produção brasileira seja muito visível para aqueles que se interessam por ela, ou seja, por essa comunidade. E isso vem em diametral oposição à diminuição da poesia no concerto da sociedade como todo. É uma situação para o meu ponto de vista apenas aparentemente paradoxal, porque de fato eu acho que não é diferente nas sociedades nas quais transito, com as exceções que eu vou mostrar a seguir (sim, eu tenho muito organizado o pensamento pelo fato de ser professor).

O poeta brasileiro não faz mais parte das instâncias do poder cultural. Ora bem, a minha observação sobre isso é simplesmente: quem quer o poder vai ser desembargador, quem quer o poder, definitivamente, hoje em dia não vai ser poeta. Eu acho que é para o bem, não acho que seja para o mal. Mas isso é uma opção minha, como eu não busco o poder. Porque eu não quero ter nenhum outro poder que seja o de escrever os meus poemas e eventualmente publicá-los para aqueles que eventualmente também poderão lê-los. E que se isso tiver algum efeito sobre o corpo social, será totalmente fora da minha alçada. Isto é, como eu defini há muito tempo que eu não queria ser desembargador, nem deputado federal, nem queria ditar regras a alguém, eu não sinto nenhuma falta, pelo contrário, eu

me sinto liberado do papel de vate que correspondia ao Camões. E que era o fantasma que o Camões tinha sobre a cabeça. Não é o meu fantasma, nem, provavelmente, o da minha geração. E acho que todos os poetas, hoje, que desejem ter um poder social definitivo deveriam abandonar a escritura de poesia, e o quanto mais rapidamente, melhor. Tanto para eles individualmente como para poesia como um discurso da sociedade. Isso é o que eu tenho a dizer sobre a questão que apenas aparentemente é paradoxal. A situação que referi existe igualmente nos EUA, na Itália, em Portugal, na Espanha, na Alemanha. A Inglaterra eu não conheço bem, portanto não posso falar de lá. No México é um pouco diferente, porque lá Otávio Paz tinha uma grande preeminência sobre a sociedade. E eles tiveram um regime autoritário que durou por muitas gerações e, portanto, agora eles estão tendo que mudar a sua forma de ser. A situação brasileira, para mim, é uma situação hodierna, é assim aqui e em outros lugares. Provavelmente o México já estará vivendo assim como nós, mas eu não estou lá, então não sei. Porque é uma imposição da realidade, a poesia importa para os poetas e para aqueles que se interessam por ela, e ponto. E ela crescentemente se afasta da centralidade da sociedade. Se você discutir por quê, há uma forma muito simples de explicação: na cultura midiática vinculada ao espetáculo, a poesia, que tem seu lado experimental, de contato sujeito a sujeito, rende menos, interessa menos e pode ser menos produzida. Um exemplo claro é que as grandes editoras não publicam poesia, são as pequenas editoras que publicam poesia, e as multinacionais não publicam poesia a não ser a dos grandes poetas canônicos.

A segunda parte da resposta: em outros lugares não necessariamente acontece a mesma coisa. Por exemplo, na Europa do Leste existe uma grande importância da poesia ainda, e a figura do poeta é ainda muito de proa no contexto da sociedade. Provavelmente porque eles vivem num sistema em transformação que ainda respeita isso, como se fosse um ranço de uma idealidade do passado anterior ao socialismo de Estado. Menos capitalista, menos midiático, menos espetaculoso do que o nosso, como a intervenção dos poetas que houve no Brasil quando o país era menor, quando os EUA eram menores, quando a França era um país mais centralizado do que é hoje.

Se você agregar à sua pergunta — e é provavelmente o que você quer saber — a questão da qualidade, isso gera um problema. Porque o fato de que exista muito texto de poesia e que se produza muita poesia de uma forma tão descentrada quanto a da pós-modernidade, ora! isso gera um problema. Muito da produção atual se passa em blogs, se passa em revistas eletrônicas de acesso ínfimo, e aleatório, não há mais suplementos

centralizadores, não há instâncias como grandes editoras interessadas na publicação de poesia: isso tudo cria um problema, mas é um problema da crítica. E aí de novo eu entro como professor: a formação do cânone passa por processos que eu até gostaria de entender, tenho-os pesquisado, e tenho escrito, tenho me centralizado sobre esse tema teórico, que hoje está casado com o aleatório... e quanto mais eu entendo a formação do cânone, menos eu explico aquilo que de fato se acrisola num padrão de qualidade na história. Porque se você falar: "não, sempre houve uma mesma inteligência crítica, uma inteligência crítica parelha, ou equivalente nos diferentes momentos da história literária para definir quais eram os melhores indivíduos, mesmo que as produções tivessem sido em livros de pequeníssimas edições, ou póstumos, ou, em resumo, das formas mais surpreendentes, e como é que os melhores viram os melhores depois de trinta anos da morte do autor", eu digo que não sei. Como eu estou pesquisando, eu acho que há uma inteligência crítica que responda ao longo do tempo pela eleição de palavras, comportamentos, textos, que significam os melhores. Eu continuo achando que isso existe e creio que não vai deixar de existir, apesar da fragmentariedade atual.

W.B. – Um ponto no início da sua fala tratava da questão da descentralização da poesia e da perda de contato com o Estado. Gostaria de saber se tem interesse de falar disso em outras artes.

H.C. – Posso sim. Com uma resposta muito simples. Quando eu perguntei sobre o seu projeto, Wellington, eu achei que nele faz falta a questão das artes plásticas, pelo seguinte: as artes plásticas brasileiras, tanto quanto eu saiba, hoje são extremamente bem reputadas internacionalmente. Os artistas plásticos brasileiros têm uma grande reputação e a arte brasileira, digamos, de vanguarda é muito bem recebida no primeiro mundo. E não só. Mesmo na Bienal de Dacar, Istambul... Em resumo, porque não os poetas? Ora, a resposta é muito simples: porque você não compra um poema. E eu vou de novo me permitir funcionar como um poeta que estudou sistematicamente, e que é um professor. Marino[vi], o "*Chevalier Marin*", o pai do barroco, muito menos citado hoje do que Gôngora como origem do barroco, me dá o primeiro exemplo: na verdade Gôngora é um marinista e não é Marino quem é um gongorino. Marino vendia os seus sonetos. E não foi o único, foram muitos. Até há pouco havia poetas que contavam com tal prestígio social que vendiam os

poemas a figuras públicas, membros da aristocracia, da alta burguesia. Porque se entendia na sociedade que o prestígio de um poeta era uma herança para a família. O fato de você ter um avô que recebeu um poema dedicado por um certo poeta era um prestígio para os netos. Isso deixou de acontecer na modernidade. Marino escrevia um soneto de 11 versos, e o 12° ele deixava em branco. E se aquele certo nobre a quem o poema estava dedicado dava doze ducados de ouro, ele completava o soneto. Se não, não completava, e ficava claro que aquele nobre era um pão duro. Isso se chama comercialização da poesia. Hoje em dia, não. O máximo que você consegue se você passar a dedicar os seus poemas a algum poderoso é algum cargo de segunda mão. Algum carguinho, talvez não tenha que bater ponto porque é poeta.

Eu não posso deixar de mencionar que na hora de escolher o Ministro da Cultura o atual governo pôs lá um músico dotado[vii], mas não um poeta. Na contemporaneidade, isso simplesmente não se aplica. A poesia não é mercadoria. A força atual da poesia, como não acontecia há muito tempo na civilização, é simplesmente não ser mercadológica. De Baudelaire e dos românticos alemães para cá, a força da poesia é não ser mercadoria, é colocar em cheque o conceito de mercadoria.

Aqueles que pretendem qualquer tipo de remuneração pela poesia escolheram a atividade realmente errada. Eles estão na contramão do fenômeno poético da modernidade. Baudelaire tentou com todas as forças entrar na Academia Francesa. Não conseguiu. Foi para Bruxelas, se aborreceu em Bruxelas, chovia, não se cozinhava bem, era uma cidade provinciana, ele saía vestido de dândi, as pessoas achavam que ele era louco. Em Paris ele era Baudelaire, mas não entrou para a Academia Francesa.

W.B. – O entrevistado anterior, Harry Crowl, dizia que apesar dos problemas possíveis, o Estado é simplesmente vital para a existência da música erudita. Por exemplo, Villa-Lobos é impossível de ser bem tocado se não houver um apoio do Estado bancando uma orquestra de alto nível. Em compensação, nos lugares em que o Estado resolveu bancar a música, houve uma tendência de estandartização da produção. As obras são muito bem feitas, são interessantes, mas elas têm semelhanças muito fortes entre si.

H.C. – A questão da música me escapa, mas eu entendo o raciocínio. O músico não consegue tocar a música se não tiver uma orquestra. O poeta, hoje, consegue publicar o seu poema sozinho. Se ele tiver um computador, ele publica na internet. Se ele tiver um pouco

de dinheiro, que não é muito, ele financia sua obra. Para a classe média, em vez de trocar de carro, ele pode publicar um livro. Ou seja, depende do que você quer. Se você tiver um pouco mais de possibilidades, você terá um editor que financia uma publicação. Então, o poeta está mais livre. Imagine um arquiteto! Ele propõe um projeto maravilhoso, mas se o Estado não construir, ou se não houver um mecenas capaz de fazer essa obra, ficará no papel, e portanto ira contradizer as próprias leis da arte que ele está tentando praticar. Porque a arquitetura projetada é uma e a arquitetura no espaço é bem outra.

W.B. – E você poderia fazer comentários da relação poder-arquitetura?

H.C. – Há certas artes que são muito mais dependentes do aparato do Estado, e do aparelhamento do Estado do que outras. Vamos voltar às artes plásticas. Há muita gente colecionando artes plásticas. Os artistas plásticas vivem muito melhor do que os poetas. Eles vendem suas obras e pronto. Eu conheço alguns colecionadores em Zurique que são banqueiros, suíços, ou seja, o pessoal mais elitista e mais rico que há na terra. Eles colecionam arte de "arqui-vanguarda". Eles têm espaço e podem comprar. Certas instalações não são compráveis, mas o projeto gráfico é. Você pode emoldurar e colocar na parede. Você pode ter direito àquela imagem. É diferente da poesia. É um tema de dinheiro. E o poeta hoje tem que saber que ele está em uma situação de contramão. Num mundo extremamente materialista e super-iconizado em que nós vivemos, e que privilegia o resquício material do que quer que seja: a celulóide de um filme, um croqui de uma performance ou de uma instalação, uma obra de arte qualquer, seja ela sobre papel, em cobre ou em feltro, tenha ela uma assinatura. Ou no caso de um mecenas que vai privilegiar obras de arquitetura.

No caso da poesia não. No caso da prosa é diferente, porque a prosa tem mercado. A prosa vende, porque a prosa é mais fácil do que a poesia. Isso para mim é óbvio. Então, a poesia talvez seja mesmo uma arte de vanguarda, independentemente de se ela se formula como arte de vanguarda ou não, ela **é** de vanguarda. Ela é de vanguarda porque num mundo totalmente material, ela não o é, porque é imaterial. É! E se você quiser, em vários poemas meus, eu falo da poesia como arte do vento. Ora, a fala é conexa à poesia, mas há uma diferença em falar poesia. É o vento que sai pela boca. É a arte do vento. Não há como encapsular isso.

Portanto, existe uma situação de grande liberdade. Agora, isso é para quem consegue sentir essa liberdade, consegue fazer dessa liberdade parte do seu exercício e não se neurotiza por não ter poder. O tema do poder é fundamental: o poeta tem que desistir do poder, ele não tem poder. Pronto!

3b

Wellington Bujokas – Eu me mantenho de certa forma na questão de poder, perguntando como você vê o ensino de poesia no ensino fundamental e médio?

Horácio Costa – Bem, eu não vou responder essa pergunta, porque eu nunca dei aula para o 1° e 2° graus e nem me interessa. Aliás, eu não gosto de criança. Eu gosto de cachorro. Quando vim morar em São Paulo, eu procurei um condomínio sem crianças. Então, não sei. O ideal seria que as pessoas lessem poesia desde a tenra infância. Que os professores estivessem preparados para ensinar poesia. Mas não é aí que eu quero chegar. Para dar uma volta na sua pergunta, se trata do ensino da poesia na universidade. Ora, a situação não é muito diferente do 1° e 2° graus. Os professores, em sua maioria — não sei se em grande maioria —, têm horror de ensinar poesia, porque eles têm medo de ensinar poesia. Porque o ensino da poesia é assim: ou você ensina bem ou não dá para ensinar. Ou seja, ela não admite um coletivo, a comunicação deve dar-se de sujeito a sujeito, ou não há poesia. E penso principalmente numa universidade multitudinária como a USP... veja bem, abrindo parêntesis, eu tenho 70 ou 80 alunos em cada uma das aulas que eu dou e tenho alunos em todas as classes sociais, de todas as etnias, as mais diversas religiões, idades e sexos. Eu dou uma aula de literatura que deve funcionar para filhos da alta burguesia, dos funcionários públicos, da burguesia universitária, do interior, de pessoas de outros estados e de outras nações, para bolsistas de outras línguas, para filhos do operariado, para descendentes de orientais, mulçumanos, travestis: esse é o material humano com o qual eu lido na Universidade de São Paulo. Eu tenho uma senhora quatrocentona que entra na USP no programa da terceira idade e que vai de *tailleur* e jóias, sentada ao lado de um casal de lésbicas que têm cabelo azul e cabelo laranja e que se beijam em classe. E elas estão sentadas lado a lado, e eu tenho que dar aula para essas três mulheres. Isso já me aconteceu. Dar aula de poesia para esse coletivo não é fácil. Então os professores têm medo, pois a possibilidade de que você não acerte, de que as pessoas não entendam o que você está falando... dar uma aula de teoria é comentar um texto teórico ou dois, se você der aula de prosa, você acompanha um enredo, daí você fala dos elementos formativos de um romance, de uma narração. Você está agarrado em conceitos que vão além do texto. Quando você dá aula de poesia, você dá aula sobre o texto que você tem na frente, apenas

sobre aquele texto. As teorias não são sobre aquele texto, há poucos ensaios específicos sobre aquele texto, fora um *Os Lusíadas*, por exemplo. Daí você dá aula sobre um mar de textos. Mas para você dar aula sobre um poema qualquer, ou aquele poema chega àquele coletivo ou não. Por um lado os professores não querem, por outro as pessoas não têm cultura poética. E, sim, vejo que é quase que um elemento de desafio para os poetas conseguir falar para esse tipo de coletivo. Eu me sinto desafiado todas as vezes. Se eu continuo a dar aula na USP é pela pluralidade do estudantado que eu tenho. Não por outra razão, porque eu poderia dar aula em uma universidade privada, onde eu teria aulas muito mais homogêneas, um menor número de estudantes, com um terreno mais seguro para pisar. Eu me sinto privilegiado, é sempre experimental.

W.B. – Durante todo o meu aprendizado de poesia na escola, a tendência era encaixar o estudo de poesia dentro de um padrão de prosa. A função é que você entenda o que quer dizer aquilo, o que significa aquela imagem, que relação ela tem com outras imagens. É assim com as outras artes também. Você deve entender a música, entender o filme, e não fruí-los. Eu, particularmente, só consegui me afeiçoar à poesia depois que eu pude fugir dessa necessidade racional. O que você acha disso?

H.C. – De fato a poesia só funciona quando você não precisa entendê-la. Embora o entendimento já esteja tão grudado no nosso funcionamento. Em um mundo em que dificilmente você escapa do entendimento. Mas a palavra está mal usada, a questão é o sentido. O que você está perguntando seria muito mais importante se se referisse à questão do sentido. O sentido na poesia é um tema cada vez mais complicado. Ele não é cada vez menos complicado. O sentido na prosa é muitas vezes óbvio. O sentido na poesia não é. Então a busca do sentido pode te levar a dois caminhos: o caminho da racionalização, em que você vai fazer uma poesia que explicada se torna aquilo que os franceses chamam de *explication du texte*, que é no fim das contas a despoetização da poesia, ou você vai apelar para outro tipo de percepção para tentar desenhar algum sentido, mesmo que ele não se traduza em um enunciado racional. Eu acho que esse segundo caminho é muito mais interessante. Mas traduzindo em ensino isso é muito mais difícil. É esse o desafio que eu me coloco: é fazer com que as pessoas entendam um sentido, ou sentidos, sem reduzi-los a um enunciado. Porque, de fato, creio eu, se há sentido na poesia, é ela ser poesia. E daí nós ficamos numa coisa meio truística, aquilo só funciona dentro daquilo, não vai para outro

lugar. Mas, para você chegar lá, há uma série de barreiras que devem ser pelo menos suspensas, se não contraditas: elas precisam ser suspensas. O leitor de poesia não pode ter com o texto de poesia uma relação capitalista, ou seja, eu leio o poema porque eu quero entender, porque eu vou conseguir acumular mais um sentido para minha vida, como eu acumulo a compra de um cd ou uma calça jeans. Ou uma citação qualquer que eu acumule para algum momento. Não dá certo. Daí você perde a poesia.

W.B. – Isso me lembra de um dado que esqueci de acrescentar na pergunta anterior: no vestibular da Universidade Federal do Paraná, se não continuam, pelo menos até pouco tempo atrás, um dos temas de redação era justamente transformar uma poesia em um texto de prosa.

H.C. – Isso eu não sei quem imaginou. Merece talvez o anti-Oscar. Talvez exista uma coisa como o anti-Oscar. Acho que tem até o prêmio dos mais errados. É O "IgNobel". Eu não posso dizer mais nada, é mais uma monstruosidade do ensino. Neste momento rompe-se todo o código da poesia. É até melhor você fazer uma pergunta tópica, isto é: este poeta quem foi?, a que momento ele pertence?, ou seja, fazer uma aproximação antiga, antes do que que essa.

W.B. – E toda essa questão do ensino, o modo como privilegia a racionalização da poesia, essa despoetização que causa, nas suas palavras, não está profundamente relacionada com o "descolamento" entre a poesia e a sociedade?

H.C. – Paradoxalmente — é sempre algo que eu menciono —, os EUA têm 300 milhões de habitantes, dos quais 98% são alfabetos. Um poeta americano, que não pertença aos grandes poetas americanos, aos canônicos, um poeta americano da minha faixa etária, da minha experiência social, com mais ou menos o mesmo currículo, edita o mesmo número de exemplares que um poeta português, que está dentro de um coletivo de 10 milhões de habitantes, isto é, 1/30 da sociedade americana. Agora, um poeta irlandês, que representa um terço de Portugal em termos de habitantes, também tem o mesmo número de exemplares publicados. E um poeta alemão — os alemães lêem mais poesia, pois têm uma educação melhor — não edita um número significativamente maior de exemplares. Ou seja, o que eu quero dizer com isso: o tema é internacional. Eu edito no Brasil cada livro ao redor de 2000 a 2500 exemplares, um livro meu novo equivale ao de um americano, de um

francês também, de um português também, de um irlandês também, de um italiano também, de um espanhol também. Um alemão, um pouco mais, 5000, mas não é muito mais. Ou seja, para um poeta passar de 2000 exemplares, ao redor, pode ser 1500, pode ser 1000, pode ser 2500, vamos falar de um número pequeno, para um número maior, 10 mil, 15 mil exemplares, ele — quase sempre — precisa ter uma presença na mídia, ou ser um narrador que escreve poesia, eventualmente. Ou seja, um indivíduo com um assentimento crítico muito grande na sua sociedade. E todas as sociedades existem os poetas que editam 10 mil, 15 mil exemplares de uma obra. No Brasil, o Drummond. Cada livro do Drummond no fim da vida — eu não sei, estou chutando — tinha 10 ou 15 mil exemplares. É o caso do João Cabral. Mas por quanto tempo eles não produziram poucos livros até passarem essa barreira? E isso acontece em boa parte do mundo. Eu não sei como é no Oriente. Eu sei que na Rússia não é assim. Na Rússia, um poeta mediano, de 50 anos e boa formação edita muito mais. Porque havia lá — agora está mudando — o lugar do poeta-maior. Eu não sei como é na China. No Japão eu duvido que seja diferente. Estamos falando mesmo de que a produção de poesia é igual em todas as sociedades industriais, não importando se é uma arqui-desenvolvida, uma medianamente desenvolvida, uma subdesenvolvida — eu não estou falando de países como o Paraguai e de Burkina Fasso, estou falando do orbe do Ocidente e do que toca nele. Então, se for para se queixar, os americanos devem se queixar muito mais do que nós. Por outro lado, eles têm bolsas específicas para poesia, que nós não temos. Mas não deixa de ser, quando você conversa com um poeta americano, absurdo que no império — os EUA representam talvez 30% da riqueza do mundo com 300 milhões de habitantes — não se leia poesia. E não se lê. Há muitas academias de poesia. Há prêmios de poesia. O prêmio Bollinger é maravilhoso, são 200 mil dólares. Há um outro prêmio que te paga para viver por 2 anos simplesmente escrevendo um livro de poesia. Mas isso é para a escala deles. E não quer dizer que os poetas vendam mais e que possam viver do seu trabalho. Os americanos podem viver do seu trabalho se derem aulas em universidade. Os alemães talvez sejam as grandes exceções, tenho entendido que também os holandeses, porque eles vendem para um público que compra o que eles produzem. Mas são situações muito especiais. O problema não é daqui, é um problema internacional. Com a poesia. Com a palavra poética.

Daí você tem que pensar nos padrões da civilização. Que civilização é essa na qual você tira uma forma de arte porque ela não é material e que devido à sua imaterialidade tem muita dificuldade de sobreviver, mas ainda assim prolifera em um mundo restrito?

Porque continua havendo — e muita — poesia. Como eu falei, eu sou muito otimista com relação à poesia brasileira, que não me venham dizer que "não há grandes nomes". Não há grandes nomes porque acabou um ciclo histórico. E esses grandes nomes só — creio eu como professor, como estudioso não apenas da poesia mas da cultura, eu sou um indivíduo que estudei sistematicamente por muitos anos —... como se forma o cânone? Não sei, é um tema que me preocupa muito. Não sei, mas um outro cânone está se formando. Veremos daqui a vinte, cinquenta anos. Aqueles que forem processar essa enorme quantidade de produtos que o Brasil está oferecendo a si próprio, que estão pululando pelo Brasil inteiro... porque é um fenômeno do Brasil inteiro, não é de São Paulo. Em São Paulo entende-se, em Curitiba também se entende, mas quando há ciclos de poesia em Caruaru, Marabá (PA), Palmas (TO), você realmente fala que é do Brasil inteiro. Tanto melhor. Quem vai processar isso? Não sei. Daí entra a questão da nossa universidade. Faz parte da universidade, é um dever da universidade, da qual ela está se escusando. Mas eu acho que ela vai dar conta. Eu sou otimista.

W.B. – E essa questão de que todo dia precisa surgir um grande poeta também não é uma questão de comercialização?

H.C. – Graças a Deus, hoje, você não precisa mais ter o grande poeta. Hoje você pode ter o grande costureiro, o grande cozinheiro. Deixe essa história de grandes e pequenos, e poderosos A e poderosos B e, como se diz agora nas técnicas de propaganda, os formadores de opinião. Deixe essa história para aqueles que estão no carrossel. Os grandes chefes de cozinha, os grandes paisagistas, os grandes publicitários. Deixe os poetas fora disso, porque a poesia está fora disso. Isso não importa para a poesia... Parece engraçado falar isso sendo professor da USP, não?

W.B. – Acho que é a resposta que eu esperava ouvir de você.

H.C. – Era? Que bom! A questão é assim, a USP tem um papel tão determinado no Brasil. É um papel grande. E um papel justo, creio eu. É uma universidade muito boa, que representou o concerto do país, em suas funções. Eu poderia estar afirmando qualquer tipo de centralidade, mas não me interessa.

4

Wellington Bujokas – O entrevistado anterior, Harry Crowl, marcava muito forte a questão da universalidade. Era uma questão muito forte para ele. Isso até porque a música é uma linguagem universal, apesar de alguns problemas de interpretação. Notava-se pelas próprias citações, os compositores atuais que o interessavam tinham um forte quê de universal. Um era chinês, o outro era romeno etc. Mas na literatura me parece que a própria língua inviabiliza um pouco dessa universalidade.

Horácio Costa – Não creio. Eu acho que a modernidade na poesia tem um marco, que é a publicação em 1857 das *Flores do Mal*. Eu acho que esse é o ano zero da modernidade poética. Há indícios anteriores? Claro que há! Muitos. O romantismo alemão, o romantismo inglês. Nerval é anterior na França. Leopardi é anterior na Itália — para ficar mais perto da França em termos lingüísticos do que a Inglaterra e a Alemanha. Mas a publicação das *Flores do Mal* — não estou falando nenhuma novidade — é para mim o ano zero. Por que eu digo isso? Porque foi um livro lido nas circunstâncias as mais estranhas do mundo. Você pode conversar entre os poetas do Ocidente... eu tenho experiência internacional, e eu tenho experiência na formação e, agora, porque eu tenho ido a congressos de poesia. Tenho circulado. Você fala desse ano e desse livro com poetas lituanos, letões, fala com os árabes, com os israelenses, e fala com os hispano-americanos assim como com os americanos. Ou seja, você tem aí um livro que foi lido por russos, dinamarqueses, argentinos, nicaragüenses, canadenses, por africanos de língua francesa e outras línguas. E por portugueses e suas colônias. Você tem um padrão internacional na modernidade muito claro. Pode ser que um japonês não conheça Kleist[viii] até hoje, mas ele conhece Baudelaire. Portanto, você está falando de um cânone internacional.

Há dois anos atrás, eu tive uma experiência bárbara. Eu fui a um congresso de poetas na República da Macedônia. Ora, essa era uma coisa que se a USP não tivesse me dado licença para ir — aliás a USP se comportou muito bem, deram não só licença, como passagem, como tudo —, eu teria dito: "Eu vou. Vocês entram na minha ou vocês saem". E era um outro mundo! Eu descobri que naquele mundo eslavo havia três irmãos: o poeta espanhol, o poeta italiano e eu. E não havia nenhuma diferença entre nós. E cada um falava sua língua. Nós éramos irmãos trigêmeos, porque havia um de língua espanhola, um de

língua italiana e um de língua portuguesa, que era eu. Entre 80 ou 90 convidados. A minha perplexidade diante do que eu via, e a do italiano e a do espanhol, era a mesma. Pois nós estamos pensando no Mediterrâneo ocidental que veio para a América, e o que fica na Europa. Não era, era o Mar Mediterrâneo oriental. Era o Mar Negro, era o Mar Báltico. Eram as estepes, os desertos do Oriente Médio, era o mundo que estava lá, era o mundo da Macedônia: um mundo de mulçumanos e cristãos de profissão ortodoxa. E o que conversar com os poetas albaneses, que eram vários? Como é que você conversa com um poeta albanês? Para começo de conversa, em que língua você se comunica com um albanês tribal? Ou com um poeta cigano da Romênia? Baudelaire era comum, Verlaine era comum, Pound era menos comum, mas era referência. Muitos tinham lido Montale[ix]. Todos do Oriente Médio falavam de Kaváfis[x], *disregarding* o fato de que eles pudessem ser mulçumanos, ou sunitas, ou xiitas, ou judeus. Era um mundo bem interessante, me ajudou muito a entender a pluralidade de agora.

Eu me dei muito bem com os poetas búlgaros. Daí eu fui para Bulgária de mochila nas costas — acho que foi a última vez que eu fui de mochila nas costas para algum lugar. Daí eu descobri uma coisa maravilhosa, que eu tinha esquecido devido ao fato de que eu cheguei a ter certa notoriedade tanto aqui quanto no mundo que fala espanhol, em que eu sou razoavelmente protegido quando eu viajo, porque represento a minha obra e talvez um pouco da poesia que acontece no meu país. Em um mundo que não tinha nenhuma referência sobre mim, nem eu sobre esse mundo, de repente eu fluí num contexto de poetas, como poeta, e foi absolutamente inesquecível. Falava-se na língua que se podia, eu acabei sendo adotado por algumas famílias, alguns grupos, e levado para cá e para lá, e pegando carona com esse ou com aquele, indo para tal e tal lugar. Apesar de não haver nenhum interesse econômico, que nós não movemos nada em termos econômicos, eu ainda ouvi manifestações de apreço enormes. De repente se organizava um banquete. Percebe. Eu era um poeta brasileiro que estava passando, literalmente passando, com uma mochila nas costas.

W.B. – Mas ainda assim você não sente uma fragmentação maior, de nomes não-canônicos...?

H.C. – Ele (Harry Crowl) está falando de hoje. E eu entro dentro de uma cultura que tem certa centralidade européia comum.

W.B. – Exato.

H.C. – O que está acontecendo hoje na poesia da Bulgária, eu tenho idéia. Mas se eu não estivesse estado lá, eu não teria. Quando eu estive em Moscou, eu tive contato com os poetas russos, e até de minorias da antiga União Soviética. Não estou totalmente distante do que está acontecendo no mundo. Eu posso dizer de alguns poetas que me interessam e que representam certas vertentes poéticas muito curiosas. Por exemplo, na língua inglesa hoje me interessa Clayton Eshleman, nos EUA. E a forma como eu entrei em contato com ele foi pelas traduções dele do Vallejo[xi]. Eu também traduzi Vallejo... e aliás minhas traduções não estão publicadas no Brasil. Eu não fico querendo publicar tudo que eu escrevo. Eu não tenho a menor preocupação. O Clayton realmente me interessa nos EUA. Eu estou contente que no mês que vem a *Coyote* vai publicar algumas traduções minhas que há muito tempo eu fiz. Me interessa porque é uma espécie de fluxo contínuo de imagens e ele tem uma enorme preocupação com a idade humana anterior à escritura. Ele se transformou ao longo da vida numa espécie de esteleologista amador. E com freqüência ele viaja para a Dordonha, para aquela região no sul da França na qual existem as cavernas do homem de Cro-magnon. Eu traduzi alguns poemas dele referidos a esse momento anterior a escritura ou mesmo anterior à consciência da arte. Portanto, ele está trabalhando numa espécie de inconsciente da palavra poética, ou palavra *tout-court*.

No Canadá, me interessa sobremodo a poesia da Nicole Brossard, que é uma *québecoise*. No ano passado, eu fui convidado como poeta francófono, porque eu podia ler as minhas traduções em francês e manter contato com poetas de língua francesa em francês. Para mim foi uma coisa extraordinária. A Nicole Brossard é uma poeta importante do Québec desde os momentos em que o Québec começou a funcionar como... uma consciência política diferente do Canadá anglófono. Então, ela representa uma minoria dentro do Canadá. Ela escreve em francês, mas o francês dela não é o francês de Paris, mas o francês de Montreal. E além disso ela é lésbica. E depois há uma coisa entre poetas, eu me dei muito bem com ela, tornamo-nos amigos. E também gosto dessa poesia que ela pratica, levando em consideração o fato de que ela é poeta de uma língua supercanônica, mas ela representa essa alteridade dentro da língua, ou seja, o francês transatlântico. E além disso, ela não esconde de forma nenhuma a sua sexualidade, que está muito bem projetada em seus textos. E ela é uma metropolitana de uma outra experiência da América

do Norte, que é a América do Norte desenvolvida em francês. E é uma mulher extremamente culta e muito generosa, e antes de mais nada se um poeta não é generoso, eu não quero me relacionar com ele.

Em espanhol, neste momento estou interessado numa poeta peruana, de quem eu traduzi vários poemas que estão inéditos. Chama-se Blanca Varela, que é uma limenha. Em função da Blanca, eu entendi o Peru, comecei a entender o Peru. Isso tudo que você está vendo, essa pilha de livros, é livro peruano que está me chegando. Ela é uma mulher mais velha e é muito diferente da Nicole Brossard. Ela é uma senhora limenha, de família tradicional, foi casada com um indivíduo da elite ou da aristocracia do Peru, muito bem relacionada no mundo hispânico. E que tem uma poesia surpreendente. Não é tão moderna e tão novidadeira quanto as que eu mencionei antes, mas é uma poesia de um niilismo, de uma dureza! Ela é uma mulher muito dura, apesar de parecer frágil. Também me interessou esse jogo dela.

Ou seja, estou bastante conectado e posso seguir falando até por lugares. Em Portugal, evidentemente eu tenho mais amigos de língua portuguesa. Eu estive antes de ontem, no Rio de Janeiro, com o Nuno Júdice, um excelente poeta, que é da minha geração, um pouco mais velho, mas da minha geração. Em junho, eu fiz uma leitura de poemas em Lisboa, e estive com Ana Hatherly, que é uma excelente poeta. E guardo até agora na minha bochecha o beijo que o Mário Cesariny me deu há dez anos atrás, quando eu fiz minha primeira leitura em Lisboa. Ele falou que eu era o primeiro poeta brasileiro que ele conhecia. Que essa nossa língua é uma merda! e de fato ela é. Nós não temos canais de comunicação.

Eu acabo de te dizer desse indivíduo que mora em Riga: Leons Briedis. De vez em quando vai um email para Riga e volta outro dele. Também tudo mudou com a internet. E por que eu gosto desse cara de Riga? Eu o conheci, nós nos demos bem e fomos nadar. Porque não se esqueça de que a relação entre poetas estabelecidos não é uma relação formal. Você está me fazendo perguntas, você veio me investigar, você quer me conhecer por alguma razão. Então há uma relação formal. Mas quando você está em um congresso na Macedônia, é tudo meio azaroso. O mundo se divide entre aqueles que dormem cedo e os que dormem tarde, entre os que bebem muito e os que não bebem... e de repente eu estou nadando com um poeta da Letônia, que por acaso fala português. Um homem que depois eu fiquei sabendo que foi um símbolo de resistência contra os soviéticos. Ele não me falou disso, então o que nós conversamos foi sobre o que é escrever, e que é importante

nadar depois de beber, o que é ser um grande poeta hoje — um quer saber do outro o que o outro acha que é um grande poeta. Daí ele estava felizmente casado, e eu não estava. Depois há a troca de textos, ele é muito bom poeta. Eu recebo as traduções dele em inglês e em francês, e ele recebe as minhas poesias em português. Com outros poetas tem que ser através de certas línguas canônicas. E que funcionam no mundo fora da América Latina em inglês e em francês. Pois o espanhol não é uma língua falada no norte da Europa. Eu sou muito traduzido ao espanhol, mas não serve.

W.B. – Eu fiquei curioso para saber o que você considera um grande poeta, já que você colocou a questão.

H.C. – O que é ser um grande poeta? Daí, a questão era mais interessante. Por que o Exército da Macedônia dispôs um soldado a cada 100 metros em toda a estrada que leva da cidade de Struga, onde nós estávamos, num hotel perfeitamente *delabré*, à cidade de Ohrid, que é a capital provincial. Não são muitos quilômetros, mas passam de 17. Por que tinha um soldado a cada 100 metros? A primeira vez que eu passei por essa corrente militar, eu achei que era porque os presidentes da Macedônia, da Bósnia e da Croácia, estavam por lá. Mas daí os presidentes inauguraram o congresso e foram embora. E os soldados ficaram. E o tema foi: por quê? Daí chegamos a conclusão de que era para nos proteger. Proteger do quê? Ora, proteger de atentados. Atentados de quem? Atentados dos mulçumanos radicais, dos albaneses não sei o quê, dos iugoslavos kosovares. Num lugar tão conflituoso, não? E por que você vai proteger um grupo de poetas? Por que um exército é deslocado para proteger um grupo de poetas? Começamos a conversar: ora, porque se você mata oitenta e poucos poetas do mundo, você tem uma manchete contra o país, internacional. Ou seja, aquele evento vira mundial. Aquele pequeno evento de uma república sem nenhuma importância que é a Macedônia, que ninguém sabe onde fica — e que é linda, por sinal —, vira uma pauta internacional: 85 poetas do mundo inteiro são mortos na Macedônia. Tinha um chinês, um sudanês, havia gente do mundo inteiro. Então, se nós estamos aqui é porque nós somos grandes poetas! Se não, você não tem esse exército. Se existe algum certificado de que você é um grande poeta — isso estou conversando com ele nadando — isso aqui é porque somos grandes poetas. Se não você não tem porque proteger esse coletivo.

Agora, o que é ser um grande poeta? Não dá para saber. Ninguém me pergunta nada neste país, nem eu quero ficar falando. O que me acontece é que cada vez me

perguntam mais. Serei eu um grande poeta? Não tenho a menor idéia. Eu não quero entrar na Academia Brasileira de Letras, não quero ser citado no discurso presidencial. Eu não preciso receber apoio do Brasil para tentar receber um prêmio internacional. O Nobel não está no meu horizonte. Eu não trabalho para isso. Mas o que eu falo quando eu falo? E eu falo, falo cada vez mais. Será que algo fala em mim quando eu falo? Não será a poesia? Será que é a poesia brasileira tem em mim uma voz? Tem! Está bom! Eu falo!

W.B. – Você falou sobre a poesia brasileira de um modo bastante teórico, agora eu gostaria de saber do que é produzido.

H.C. – Eu não entendo sua pergunta. O que é produzido são poemas!

W.B. – Nomes que te interessam, possibilidades artísticas e estéticas que te interessam etc.

H.C. – O que acontece aqui é o que acontece em todos os lugares, há uma explosão de tendências, sentidos. A minha posição está muito marcada pela minha experiência como professor. Tirando o fato de que o jovem poeta deve ter a humildade de reconhecer sua situação na sociedade, isto é, a de que ele não importa. Eu acho que é importante que, quando se escreve poesia, se escreve dentro de uma língua, dentro de uma profissão que é parte de outra e assim sucessivamente. Eu vejo que muitos jovens querem reconhecimento rápido. Não é assim! Quando eu resolvi que a poesia era mesmo muito séria para mim, eu tinha vinte e poucos anos, e eu larguei tudo. Tudo quer dizer o quê? Um casamento, uma casa, um país, um emprego, uma carreira. Quem quer fazer isso?

W.B. – Depende da força de vontade para atingir seu objetivo…

H.C. – É isso que eu estou querendo dizer. E eu não queria reconhecimento no dia seguinte. Aliás, se há reconhecimento, ele está vindo talvez na hora certa, com cinqüenta anos. Cinqüenta anos, eu sou um professor, sou um doutor, fui titular, tenho 3 casamentos na minha lomba, livros publicados. Agora, os meus alunos mexicanos queriam reconhecimento ainda mais rápido do que no Brasil.

W.B. – Poderia desenvolver esse assunto?

H.C. – As pessoas querem prêmios, holofotes, moda, querem purpurina. Há um perigo em tudo isso, que é assim: Portugal e Espanha são países pequenos de grande solidez cultural. Culturas imperiais, velhas, profundamente afetadas em seu ego, porque a partir do século XIX realmente a Península Ibérica foi um desastre, mas que agora recuperam uma "preeminência" internacional, pelo menos nas comunidades que falam as línguas que eles inventaram. Então eles colocaram de pé, mais na Espanha do que em Portugal, mas em Portugal também, uma mecânica de prêmios que talvez fosse necessária ao longo da história. Mas com a modernização política, a quantidade de prêmios é absolutamente imoral. Há prêmios em todo lugar. Todo mundo é gênio. Como é que é isso? Não é bem assim, tu publicas livro e ganhas prêmio. Daí que o tal do prêmio passa a ser o sucedâneo necessário para uma publicação para os mais jovens. Ora, aqui estou eu para dizer que não é assim, por favor não é assim! Quando eu comecei a escrever poesia, São Paulo era uma cidade dura, havia **um** bar para ir à noite. Era uma cidade feia. Não é mais. É uma cidade metropolitana, muito rica, variada. Não havia como publicar. Eu levei meus poemas aos 21 ou 22 anos... veja bem, o Milton Hatoum e eu começamos a escrever juntos, o que vou contar aconteceu quando nós morávamos juntos, ele pode confirmar.... Nós éramos colegas de classe, morávamos juntos, escrevíamos parede a parede, ele punha uma máquina em um lado parede, eu punha uma máquina do lado oposto da parede, duas Smith-Coronas. Era difícil! Eu cheguei com os meus poeminhas para o Caio Graco Prado, da Editora Brasiliense, que era progressista então: "Olha", eu disse, "estou aqui, eu tenho esse original, eu quero publicar o meu livro". E ele: "Publicar o seu livro eu não posso, mas eu posso te oferecer um emprego de balconista na livraria Brasiliense". Isso em 1976 ou 1977.

W.B. – E isso você encara de uma forma positiva...?

H.C. – Eu acho que é sim. Ele me fez um favor. Quer dizer, se a questão da escritura não fosse tão imbricada na minha estrutura pessoal, talvez eu tivesse naquele momento falado: "Bom, eu vou ser arquiteto, que eu ganho mais dinheiro, e não tenho que lidar com esse tipo de realidade". E eu resolvi fazer o caminho das pedras, e foi tão bom. Eu tive sorte, é claro. Nem todo mundo ganha bolsa em Nova Iorque, nem todo mundo vai para o México. Eu fui porque eu estava apaixonado, não fui porque eu queria conhecer o Otávio Paz. Eu

fui porque o homem por quem eu me apaixonei era mexicano, e ele tinha que voltar para o México. Eu fui com ele, eu fui atrás. Ele era moço. Acontece que o Otávio Paz estava no caminho. Tanto melhor! Mas o que eu quero dizer… não existe isso de compensação imediata para poesia. Não deve existir, está errado. As dificuldades devem ser intrínsecas. Não sei se eu estou soando muito darwiniano nisso tudo, mas é como um alerta para controlar toda essa explosão da palavra poética. Deixando de lado a questão do sentido, mas talvez sua significação. Não sei! Do que está acontecendo agora no Brasil. As pessoas devem realmente desistir de recompensas. Não deve haver nenhuma recompensa. Inclusive, eu acho que nenhum músico deve musicar os meus poemas, eu não preciso disso. Agora, talvez eu possa, aos 25 anos da primeira publicação, passar a ser reconhecido e consumido como poeta. É algo que eventualmente pode funcionar… claro, há letras do Cazuza que são ótimas, há letras do Caetano que são evidentemente muito boas, e que significam tanto para minha geração. Mas não é por aí que se dá a poesia. Se ela é uma arte de resistência — e tudo que eu falei leva a esta conclusão, desde o início da entrevista —, se ela não tem mercado, se é tão difícil, se ela não dá prestígio, se você não vira desembargador, se você não vai opinar sobre nada: então se você não abdicar de tudo em nome dela, você não deverá ser reconhecido, pelo menos por um bom tempo.

W.B. – Para garantir que é isso que você quer?

H.C. – Não sei, porque daí as pessoas podem ficar muito frustradas. É para que elas amadureçam sozinhas. Para que haja um processo de amadurecimento. Para mim é cada vez mais fácil escrever. Eu vejo que para mim é mais fácil de escrever hoje do que há 20 anos. Eu corrijo muito o que eu escrevo, mas é cada vez mais fácil escrever. Eu sei reconhecer o momento em que eu escrevo de uma forma muito mais objetiva. Além do quê, eu desenvolvi uma auto-crítica, que eu sei o que é bom e o que não é no momento em que vou escrever. Porque há uma poesia que é um pouco como uma cagadinha. É algo que você faz porque está ali. É importante, claro, mantém a chama acesa. Mesmo porque, se você não caga, você se intoxica com a própria merda. O ser humano é assim. Os mamíferos são assim e talvez todos os animais sejam assim. Mas há um tipo de texto, que, quando surge, eu reconheço que aquilo é um poema, e sim, eu estou falando, não é para mim, e eu não falo sequer só para a língua portuguesa. Eu escrevo em português, mas não estou falando só para os leitores de língua portuguesa, aqui, em Lisboa ou em Angola. Isso

veio com a solidão. Eu escrevia na Cidade do México e não tinha realmente leitores. Eu tinha um leitor que era o meu companheiro… ele era poeta, e aliás um poeta de muito boa qualidade, Manuel Ulacia. Na medida em que a minha escritura e a dele foram divergindo cada vez mais, pois nós nos conhecemos jovens e a partir de uma grande paixão nós passamos a trilhar caminhos diferentes com relação à realidade, isso levou ao divórcio. Digo, até que isto sucedesse, Manuel era meu único leitor. Eventualmente eu tinha — eu me traduzia — outro leitor que era o Milán, mas não era de tudo o que eu escrevia, era de vez em quando, já que o Eduardo Milán é uma pessoa complicada. Mas eu convivia muito com os meus textos. Antes de poder publicar, antes de pensar em formatar qualquer livro. Eu acho que isso foi muito bom para mim.

W.B. – Permite-me fazer uma pergunta provocativa?

H.C. – Depende.

W.B. – Quando você diz que o seu texto sai mais fácil e que você sente a qualidade daquilo, você não sente um desejo de elevar mais ainda a qualidade do seu trabalho?

H.C. – É uma pergunta provocativa. Estarei eu acomodado com a minha linguagem hoje? Eu estou acomodado, mas isso é absolutamente temporário. Não é a primeira vez que acontece. Já aconteceu quando eu vivia em total isolamento lingüístico, digamos assim, e eu sei que é uma fase que não dura muito. E ela já começou a mudar, porque de fato saiu minha antologia no ano passado. O Haroldo foi extremamente generoso. Ele defendeu a publicação da minha antologia. Eu tinha o maior problema: eu não queria publicar. E o Haroldo me encheu o saco. Telefonava e dizia: "quando é que você vai reunir os seus poemas para eu ver", e eu não estava com vontade, "estou fazendo muita coisa, estou dando muita aula…" Até que ele estava no hospital e pronto. Ele falou "já", e eu fiz. Mas já está mudando, porque eu estou escrevendo coisas que eu nunca escrevi antes, estou escrevendo uns textos completamente espinafrados. Textos menores. Estou escrevendo uns poemas homossexuais absolutamente sem-vergonhas, que eu nunca escrevi. E estou gostando.

Então, a resposta é em parte sim, estou acomodado, em parte não, eu já estou mudando para alguma outra coisa. De fato, eu não estou lutando para ter o famoso poder

literário. E não estou dentro da mecânica da originalidade. Eu talvez esteja na crise dos 50 anos, por não ter tanta testosterona. O ato sexual não é uma coisa tão rápida, e passa a ter uma outra reverberação. Então, de repente, eu comecei a escrever algumas coisas sem-vergonhas. E eu estou gostando.

W.B. – E ainda vai demorar um pouco para serem divulgados…

H.C. – Sim, porque o próximo livro reúne poemas ainda dos anos 90. No próximo livro não entra nada dos anos 2000. Eu entreguei o original para a Perspectiva há alguns meses. Porque também é assim, quando eu termino um original, eu sei que eu vou mudar a forma de uma ou outra coisa. Então eu terminei. Entreguei, formalizei. E daí eu fiz saber que eu não tinha nenhuma pressa de publicar. Porque inclusive eu acho que poeta não deve ter pressa de publicar. O Augusto (de Campos) e o Jacó (Guinsburg) vieram: "sim, nós vamos publicar o seu livro, mas ainda não temos prazo…", e eu falei: "está bom". E "como está bom?", os dois ficaram surpresos. "Eu não quero saber quando vocês vão publicar". "Como você não quer saber?". "Não me interessa, vocês vão publicar? Está bom. Tchau." Então me desvinculo e já estou escrevendo outro. Aquele lá para mim é como se já estivesse publicado e não me importa: se chama *Ciclópico olho*. É um livro bastante neo-barroco. Desde a epígrafe, que é do Gôngora, e há poemas de nítido corte barroco. Mas daí eu já estou escrevendo outro. Além dos poemas de cunho sacana, eu já estou escrevendo um outro que já tem nome. Se chama *Ravenala*. E que agora é meu projeto. E de fato não tenho pressa nenhuma para publicar.

Mas, claro que eu também, enquanto falo, penso: "agora eu tenho 50 anos, e quando eu tiver 60, será quem eu vou ter a mesma disponibilidade… em relação a tempo e tal?" Não sei. Provavelmente vai chegar uma hora em que eu vou querer ver minha poesia reunida. Eu acho que é normal também. Vai chegar o momento em que eu vou querer, não estou longe disso, eu consigo ver no horizonte que em algum tempo eu vou querer ver desde meu primeiro livro reunido. Mas vai chegar o seu momento. Ele pertence ao futuro. Eu estou começando a ver como você vê uma terra no horizonte. Chegará esse momento. E acho bom que ele chegue, que eu viva até lá. Mas eu vejo que muita gente quer publicar tudo, fazer tudo. Não é assim, não é para ser assim, a poesia. Porque, se não, ela não é uma força contra a mentalidade do mercado.

W.B. – Mas isso é uma conclusão a que você chegou há pouco ou há muito tempo? Eu comecei a pensar nisso porque na primeira metade da década de 90, você publicou uma quantidade razoável de livros. Foram 3 três livros até 1996…

H.C. – Em 96 eu lancei o quarto… Foi assim, eu publiquei o meu primeiro livro, que é aquele eu poderia ter optado por ser balconista ou ser publicado, eu lancei uma auto-edição em 1981. Agora, quando todo mundo quer publicar, isto é, entre 1981, quando eu tinha 26 anos, e 1989, quando eu já tinha 34 para 35 anos, eu não publiquei nada, e foi um período em que eu escrevi muito.

W.B. – E desse período em que você escreveu muito, foi o que fez…

H.C. – Foram os três livros que vieram em sucessão. Inclusive, houve uma feliz coincidência. O fato de que o Brasil estava saindo de um período militar e que jovens editores de São Paulo, isto é, a Iluminuras naquele momento, estavam querendo nomes. E eu vinha com três originais, e não com um. Então eles falaram, vamos publicar os três, só que vamos publicar um por ano. E eles pediram toda a via-crúcis, que é legitimar a palavra do jovem através da palavra dos mais velhos. E de novo eu tive muita sorte, porque eu tinha conhecido na Cidade do México o Severo Sarduy[xii], com quem eu me dei muito bem. Eu me dei muito melhor com o Severo Sarduy do que com o Octavio Paz, até. E o Severo, no momento em que a Iluminuras falou "sim publicamos, mas você precisa ter textos", aceitou. Mandei os originais de *Satori* para Paris, e o Severo escreveu uma excelente introdução. Que me surpreendeu e me honrou. Então, naquele momento, eu decidi dedicar o meu livro seguinte a ele. E como ele era… *eles* eram, na verdade… o François Wahl, que era o editor da *Seuil*, em Paris, com o Severo, como eles eram um casal tão legal, eu dediquei para os dois o *Livro dos Fracta*. E nesse ínterim, eu já tinha o original das *Very Short Stories*, que eu tinha começado, mais ou menos, a mostrar. E foi a primeira vez que eu cheguei ao Haroldo e levei um livro. E o Haroldo achou bárbaras as narrações. O Haroldo era muito cuidadoso com a questão de escrever textos e publicar coisas sobre os jovens. Então, o Samuel León, da Iluminuras, disse: "publicamos esse livro absolutamente maluco, mas você precisa de uma autoridade". Então, eu inventei uma autoridade, que é o Ernesto de León. Eu o inventei em Buenos Aires… eu volto a dizer, conheci pessoas muito interessantes. Fui aluno do Emir Rodríguez-Monegal[xiii], que era uma luminária. Ou seja, o

Emir era um poço de sabedoria literária. E não apenas fui aluno do Emir. Nós éramos vizinhos e nós compartilhávamos por um período todas as refeições, enquanto eu morava como estudante dele. Eu era assistente dele, estudante dele, a gente almoçava junto, ou jantava junto. Era uma coisa muito freqüente. Ele ia viajar, eu dava aulas por ele. Comecei a dar aulas em Yale. Nesse sentido, foi uma vida bastante plena. Através dele eu também conheci pesos-pesados da crítica literária do mundo: Bloom, Derrida... Eu almoçava com o Derrida, saía com o Derrida. Com 30 anos. Não é muito normal. É legal. Mas daí eu inventei um ser borgiano, que é o Ernesto de Léon, que escreve aquele longo ensaio no fim do livro e que os editores acharam interessante.

E também certos autores argentinos. Que depois se definiram pela prosa, como o Piglia[xiv]. E daí você vai criando um certo mundo em certo momento, mas de fato não houve um projeto... eu estava tão preocupado em viver, não dá muito tempo para se promover se você quer viver.

H.C. – Trata-se de ligar a vida à poesia?

W.B. – Sim. É mais óbvio do que a água! Que essa história de poesia-texto! A escritura não termina no texto. Eu acho que é uma falsidade você separar vida e poesia. Porque é a maneira como eu vejo o texto. Estou falando especificamente de poesia. Eu acho que a poesia é a vida do poema. Não é apenas a poesia a vida do poeta, porque o poeta também vai ao banheiro. O cocô também é parte do poeta. Mas a poesia é uma parte tão fundamental dele que é um artifício, é um "artilúgio" se falar de texto, como uma coisa em si, como se o poeta escrevesse no limbo de sua produção lingüística ou dicionaresca. Acho, inclusive, seguindo o começo da nossa entrevista, o seguinte: na modernidade, pelo menos do século XX, convencionou-se que a poesia era texto. Eu discrepo. Não assumo a poesia como texto. Eu posso estar sendo extremamente auto-referente, limitado à minha experiência, uma vez que para mim a experiência da poesia está articulada com a vida e com as forças que eu experimento como vitais. Inclusive, eu defendo ferrenhamente a minha biografia e tudo que eu pude extrair dela na minha escritura ou para a minha escritura. Eu já falei que eu não escreveria a mesma coisa se eu não fosse homossexual. Isso é uma coisa na qual você não tocou e fica para ser tocada. Porque eu quero falar disso. E assim como, o fato de eu ter vivido uma espécie de auto-exílio muito pouco romantizado, porque não tinha nada que ver com a questão política objetiva, mas

simplesmente com o meu mal-estar com a situação brasileira daquele momento. Eu não consigo dividir na minha obra o que é minha vida, o que é minha obra. Então, talvez eu generalize de uma maneira inclusive exagerada, indevida, ao dizer que a vida e a obra dos poetas têm muito a ver, e particularmente no concerto das artes, eu acho que no caso da poesia essa vinculação é muito próxima.

Sim, eu acho que há um exagero que está felizmente sendo corrigido, da parte da crítica literária que passa a considerar não aquele poeta romântico que tinha a vida romanticamente narrada, mas sim as instâncias objetivas da condição da produção do texto como texto. Agora, evidentemente, o que eu estou dizendo pode dar azo a exageros biografescos. E bem, um bom crítico não comete exageros. Por exemplo, voltando ao Emir Rodríguez Monegal, a biografia literária do Borges, que ele escreveu nos anos 60, ou a biografia que ele escreveu do intelectual chileno Andrés Bello, são exemplos de como não ignorar os biografemas nem ignorar os textos. Ou seja, é possível fazer uma análise muito capaz, evidentemente menos da vida, pois não se trata de uma escritura biográfica *tout-court*, mas considerar a vida do Borges na obra dele. Como analisar a obra do Borges sem falar do Borges, que era filho de uma mãe super-protetora, e que foi punido pelo peronismo? Como ver no Borges apenas o texto? Eu acho que não dá. Como você exclui do Camões o fato de que ele foi para a Conchinchina e lutou no rio Mecongue contra os vietnamitas de então? Em resumo, é difícil você excluir do horizonte poético esse evento. Portanto, e eu estou dando grandes exemplos. Agora, trocando em miúdos, na minha pobre pessoa, na minha condição, como ignorar que eu vivi 20 anos fora do país e voltei? Quem é que volta para cá? Eu acho que não é muita gente. Primeiro, não é muita gente que sai, e menos voltam dos que saem. Eu fui e voltei. Eu exerci o meu direito constitucional de ir e vir. Você vai tirar isso da minha poesia? Fica a história de quem? De um certo texto com uma informação internacional, um indivíduo que é pós-moderno, neobarroco?… não é só isso.

W.B. – E o leitor precisa saber disso?

H.C. – Enriquece a leitura.

W.B. – Necessariamente?

H.C. – Necessariamente.

W.B. – Por quê?

H.C. – Porque sim.

W.B. – E essa ligação da poesia à vida é uma ligação direta ou uma ligação difícil?

H.C. – É uma ligação a ser explorada. Eu acho que é uma ligação difícil. Mas ela não é necessariamente uma ligação traumática. Ela não é difícil no sentido de traumático, ela pode ser difícil no sentido menos óbvio. E de novo voltamos à questão do sentido. A redução do poema a um exercício biográfico é tão ruim quanto a análise sintática do poema, como forma de entender a poesia.

5a

Wellington Bujokas – Há uma profusão muito grande de revistas de poesia no Brasil. De que forma você encara essas revistas? Qual é a utilidade delas? Quais são interessantes?...

H.C. – Wellington, é óbvia a resposta. Óbvio que ter muitas revistas é muito bom. Quantas mais, melhor. Se elas forem boas ou não, problema das revistas. É questão para o público-leitor, mas quantas mais houver, melhor. Agora, o que não é bom é que os grupos que produzem essas revistas lutem pelo poder de centralidade, porque de fato, eu sou um poeta brasileiro viajado, e que está numa posição de centralidade geográfica no Brasil. Eu moro num bairro de São Paulo que é central, a cidade é central no sistema brasileiro e eu dou aula numa universidade central no sistema universitário brasileiro. E eu publico por editoras de referência no Brasil. Eu estou numa posição de centralidade devido a uma questão geográfica: eu sou daqui. Isso não quer dizer que eu seja central, no sentido que eu centralize algum processo da literatura brasileira. Não, isso é um acaso geográfico. Eu posso até representar uma referência mais ou menos centralizadora para algum tipo de posição. Pois já há algumas interpretações da crítica que, inclusive, eu mesmo refuto. Eu entendo que isso aconteça, devido ao lugar no qual eu estou. Lugar, lugar geográfico.

O interessante das revistas e dessa pluralidade de revistas é que não haja centro. Pelo que é que nós lutamos no Brasil? (e eu posso falar num plural geral) Nós lutamos por um país no qual as pessoas tenham experiências poéticas e que as traduzam em poesia através de suas palavras, de tal sorte que isso se transforme na poesia brasileira com boa qualidade. Isso é o melhor que possa acontecer. E que esse fenômeno se possa dar geograficamente em termos democráticos. Ou seja, eu não luto para que a cidade de São Paulo, a Universidade de São Paulo, ou o bairro de Higienópolis, ou eu na minha casa representemos qualquer tipo de centralidade. Eu refuto, eu não quero fazer parte disso. Se eu tenho ou posso representar algum papel, é o de centralizar a recusa a isso. Porque, de repente, eu posso até falar nisso estando no centro. E talvez seja importante que eu fale. Então eu falo! Porque eu estou em um lugar no qual eu posso falar isso. O importante para essas revistas é que elas se despeçam da idéia de centralidade e que pululem como rãs na massa continental do Brasil.

W.B. – Você falava em outro momento da entrevista em um certo darwinismo…

H.C. – Isso acontecerá. Papel de quem? Dos poetas e da crítica literária, basicamente universitária. Portanto, está fora da alçada de um esquema de previsão de quem quer que seja. Como eu vejo nesse mundo que nós estamos experimentando agora, as vozes podem surgir nos lugares aonde elas surgirem. Nós estamos na pós-modernidade, um momento muito especial, o gênio sopra onde quer. É imprevisível.

Veja bem o que era o mapa intelectual da Europa há cem anos. 1905. Havia o Círculo Lingüístico de Praga. Ora, Praga não era uma cidade tão central como Paris. Mas não havia o equivalente ao Círculo Lingüístico de Praga ou de Budapeste em Paris. Em 1920 a experiência de um Benjamin — ele era um afrancesado, mas era um judeu alemão — não se deu em Londres. E como você entender a história das idéias na primeira metade do século XX sem se referir a um Lukács ou a um Benjamin? É muito difícil. Eles não estavam no cenário nem nas línguas dominantes. E o que dizer de um Fernando Pessoa? Como é que se dá o surgimento desse português tão afoito, tão maluco, tão original? Em Lisboa, vindo de *Durban, South Africa*. Então, de repente, a gente pode ter isso. E por que não Londrina? E por que não Manaus? E por que não Natal? Porque de fato o gênio sopra onde quer. Ou seja, você não precisa ser professor da USP.

Eu tive uma biografia que é muito coerente. Eu saí daqui, eu fui para vários lugares centrais, eu voltei e vim para um lugar central. Eu sempre carreguei a minha diferença, mas dentro dessa diferença, fui e voltei para lugares centrais. Eu quis assim. Eu posso te dizer porque eu quis assim. Porque eu estava farto de que um poeta homossexual fosse marginal na alta cultura brasileira. Eu sou um membro da alta cultura. Os senhores da alta cultura podem não saber. Não importa, eu estou lá. Eu estou produzindo alta poesia na alta cultura do Brasil. Mas eu tive que fazer isso, porque era importante que eu fizesse. Não apenas por mim. Porque depois de mim pode ser diferente. Não é porque eu queria fechar com isso. Eu estou preso dentro do meu teatro. Está bom, eu não posso virar um Saddhu. S-A-D-D-H-U da Índia, amanhã. Porque agora também eu tenho um problema no pé, estou com um problema de motricidade. Eu já não poderia mais andar pedindo esmola pelos povoados da Índia. Essa possibilidade eu excluí quando desenhei esse caminho. Mas agora eu já estou no lugar em que eu queria estar. Mas depois de mim, não precisa ser como o meu caminho. Ninguém mais tem que ser como eu. Há outras possibilidades e o tempo está livre. Eu já estou aí: um poeta veado na alta cultura. Pronto! Ele fala, está bem estruturado, tem um bom discurso.

5b

Wellington Bujokas – Eu queria que você falasse quais trabalhos você considera interessantes na poesia brasileira atual. Há alguma poesia brasileira atual que te interesse?

Horácio Costa – Ora, quase toda poesia brasileira atual me interessa. Da pouca poesia brasileira que eu leio — em relação ao que se produz —, tudo me interessa. E eu vejo uma forma de desembestar na poesia brasileira. Nós estamos a ponto de ver surgir uma puta quantidade de textos interessantes na poesia brasileira. Nomes individuais? Há muitos bons poetas. Na minha geração: a Ana Cristina César foi uma excelente poeta, ela foi extremamente coerente. O texto é bom, para as coordenadas ideológicas e vivenciais dela. O texto responde absolutamente à vida, à obra, a tudo. Eu acho o Régis Bonvicino muito bom poeta. Um indivíduo que faz uma poesia extremamente problemática, mas de alta qualidade. E sinto que o Cláudio Daniel tem um registro perfeitamente próprio também. Vejo, além disso, certos devires na poesia brasileira de extrema promessa. Uma que já não é promessa, mas um fato, que tem um registro próprio muito bom, é a Josely Vianna Batista, inclusive com um universo criado por ela muito sólido. Nesse sentido, eu acho o último livro do Rodrigo Garcia Lopes, *Nômada*, muito bom. Bem, é isso que me vem à cabeça. Algumas referências da minha geração, ou pouco depois. O Rodrigo e o Cláudio Daniel são de uma geração subseqüente, não é a mesma história. Nessa geração subseqüente também a Cláudia Roquette-Pinto é uma muito boa poeta, extremamente capaz. O texto dela é refinadíssimo. É uma poeta que já tem uma obra muito boa. Não poderia deixar de mencionar em São Paulo, como parte dessa descentralização que eu espero seja cada vez maior, os jovens que produzem na grande São Paulo. São Paulo é hoje uma *world city*. O que eu estava falando a respeito dos meus alunos, que são tão variados, que vem de proveniências tão brutalmente variada. E que são extremamente originais. Então, você tem um grupo de poetas, aqui no ABC paulista, no Mauá, que tem uma voz própria. São como *angry and young man* da poesia paulista. Então sou muito otimista.

Eu não conheço, por exemplo, gente do Nordeste, a ponto de ficar falando dos nordestinos. Eu só vejo ainda que, pelo menos nos textos que me chegam, eles são muito marcados por uma necessidade regional, que eu acho que não tem nada a ver, não me interessa, não me diz respeito. Uma questão regional do Nordeste, ou do Sul, ou do Norte, já não me interessa mais.

Agora, na geração de vocês, eu acho que vão surgir milhões de coisas.

6

Wellington Bujokas – O que você acha da atuação das leis de incentivo?

Horácio Costa – As leis de incentivo não contemplam a poesia. As leis de incentivo basicamente contemplam o nome dos políticos que as conceberam, numa tentativa absolutamente baldada de os eternizar como referência. Ou seja, são leis que na sua maior parte têm a sua justificativa na vaidade dos políticos que as propuseram.

W.B. – E as leis de incentivo deveriam abranger a poesia?

H.C. – A minha posição é extremamente ambígua com relação a isso. Por um lado não há nenhuma justificação para que a poesia seja deixada de fora das leis de incentivo. E não haveria nenhuma justificação num Estado tão absolutamente desperdiçado como o brasileiro para não incentivar artes ditas menores, como acontece com a poesia. Agora o critério de justiça não sei se se aplica a tudo que eu falei e defendi. Então minha posição é ambígua. Eu sim sou a favor de que exista um programa nacional de jovens criadores. Eu acho que um Estado medianamente culto, como podemos esperar que venha a ser o nosso, e que não é ainda, deve lutar para que as expressões se fortaleçam.

Por outro lado, a minha experiência em outros cenários culturais me diz que nada disso leva a concretização de bons produtos. Sim, o que leva é à concretização de uma burocracia cultural que pode ser boa ou má. Isso aconteceu na Espanha, em Portugal e no México. Então, não sei o que defender. Eu acho que o poeta é aquele que joga um jogo radical — aí talvez haja um laivo romântico da minha parte, mas eu dificilmente entendo poesia como atividade de fim de semana —, por outro lado eu não vejo porque uma sociedade que prevê tantas facilidades para grupos tão diferentes deveria ignorar em nome dessa radicalidade a possibilidade de surgimento de outros caminhos para a concepção de bons textos. Então, trocando em miúdos, eu sinto que o Estado brasileiro deveria ter de fato um colégio de incentivo à produção literária, bolsas e prêmios para a produção literária, sempre quando a comunidade dos poetas desconfiar disso. É muito importante essa desconfiança. Mas que as pessoas não acreditem que o fato de terem recebido uma bolsa,

nem o fato de terem eventualmente sido premiadas garanta-lhes o estatuto de qualidade que a princípio é o que se busca.

W.B. – E o que o Estado tem hoje?

H.C. – O Estado não tem isso que eu estou falando. O Estado não se preocupou com o tema. Eu acho injusto numa sociedade na qual há provisões para o bolsa-família, que é embolsado muitas vezes por pessoas que não são meritórias — e que é uma medida usada por certas classes de fração ideológica muitas vezes dúbias, ou eticamente reprováveis —, ou na qual há outras medidas de assistencialismo do Estado, que esse Estado não possa facilitar com uma ínfima dotação numérica a sobrevivência de poetas que podem até ser muito beneficiados. Mas os poetas devem saber que isso de fato é um tema de justiça social. *Mutatis mutandis* é assim: os homossexuais devem ter direito ao casamento. Eu acho que o casamento homossexual é um tema de direito humano. Já que na sociedade há casamentos, porque uma parcela da sociedade não pode casar? Agora, o casamento homossexual, que deve existir segundo a minha opinião, não garante o amor. Portanto, a questão da poesia é a mesma.

W.B. – E não depende de uma coletividade dos poetas essa medida? Sem essa coletividade, há como se tornar político?

H.C. – Você está perguntando a respeito do lobby. A sociedade pós-moderna, ao contrário da sociedade moderna, funciona por lobbies. O lobby dos criadores de nelores está representado em Brasília. O lobby dos piscicultores do trópico está representado em Brasília. O lobby dos donos de pousadas das regiões serranas está representado em Brasília. Isso para não falar obviamente do lobby dos donos de bancos, ou do lobby dos funcionários públicos que querem sair às cinco da tarde. Nem do lobby dos publicitários. Por que não haver lobby de poetas? Obviamente voltamos ao princípio. Se essa é a forma da sociedade atual, como organizar isso tudo ao redor de uma atividade que não é remunerada, cujos valores são imateriais? Talvez fatalmente chegue a isso, à necessidade de *lobbyzação* política da poesia. Isso não garante bons textos. Isso não garante que o cânone se renove. Isso não garante que se ensine adequadamente. Tudo isso posto, é

fundamental que o poeta saiba que o lobby não garante nada a não ser a participação de uma parcela que paga impostos na divisão nacional desses impostos.

W.B. – E não seria dar ao poeta um poder político?

H.C. – Seria dar ao poeta poder político.

W.B. – E você teoricamente iria contra tudo isso.

H.C. – Bem que falei que minha posição é ambígua. Porque eu reconheço que aí há um problema. Um problema da pós-modernidade. Os poetas não têm poder político, mas pelo menos eles podem querer ter esse poder, pelo menos para defender essa possibilidade de participação no festim. Eu desconfio que não sirva para nada. Por outro lado, eu acho extremamente legítima que se queira, porque todos têm. Isto é, não deixo de colocar em pauta a questão homossexual: por que eu não posso casar? Bom, eu sou solteiro, eu não tenho um cônjuge. Mas eu quero ter a certeza de que eu possa casar, é um direito meu.

W.B. – É um conflito por acaso entre ser objetivo e ser subjetivo. De um lado a racionalização, e de outro está a sua experiência.

H.C. – É. Mas eu acho que na pós-modernidade vemos essa crescente divisão e fragmentação da sociedade em forças que se querem fazer representar e que antes não eram representadas politicamente. Portanto, querem ter sua pequena parcela de poder, o que claro é totalmente explicável em função de que a idéia do macho heterossexual dono de currais políticos acaba de entrar no lixo da história e espero que para todo o sempre e jamais. Então, você abre a possibilidade para que todo mundo que foi oprimido porque não foi considerado nessa equação de poder venha se manifestar. E portanto não é diferente a situação do homossexual, a situação do poeta, a situação da mulher, a situação do aleijado que não tem acesso ao metrô. Agora, ao aleijado é extremamente importante ter acesso ao metrô, porque isso funciona, e que ele possa ter uma mobilidade numa cidade tão confusa como São Paulo através dessa pressão política, e isso é estar sendo objetivo. Para o homossexual, se ele casar, será muito melhor. Agora, para o poeta não vai garantir de

forma alguma o surgimento de textos bons. Os poetas têm que saber isso. Se não, não adianta nada.

W.B. – Então é praticamente uma questão alheia à poesia?

H.C. – Talvez não seja… talvez seja… Eu não sei. Estamos falando de uma coisa tão imponderável quanto… eu vou atualizar na minha pessoa, perdão, porque eu volto a falar de mim. E se eu não tivesse estudado no Mackenzie, e se eu não tivesse acesso a informações de boa qualidade na Universidade de São Paulo, seria eu poeta? Não sei. Houve uma estrutura para isso, material inclusive. Então é uma coisa imponderável, talvez com bolsas e com uma formulização social para defender a literatura, para impulsar a literatura, nesse momento de decenso literário, haja beneficiários, que de outra forma não o poderiam ser. Entretanto, nada garante a existência de um texto bom. Eu continuo achando que a poesia é um jogo bastante radical e que quem quiser produzir boa poesia tem que se despedir do espectro do reconhecimento e do poder. Isso é um valor que eu tenho. Nada do meu estudo do cânone me leva a crer que o contrário seja verdadeiro.

25/8/2005

Notas

[i] Crítico literário americano (1930-).

[ii] Filósofo francês, nascido na Argélia (1930-2004).

[iii] Ângelo Policiano (1454-94), poeta italiano.

[iv] Poeta (1961-), autor de Rarefato (1990), Nada feito nada (1993), Contracorrente (2000), Louco no Oco sem beiras — Anatomia da Depressão (2001) e Cantar de amor entre os escombros (2002).

[v] Poeta e jornalista (1962-). Publicou os livros de poesia *Sutra* (1992), *Yumê* (1999) e *A sombra do leopardo* (2001)

[vi] Giambattista Marino (1569-1625), poeta italiano.

[vii] Gilberto Gil (1942-).

[viii] Heinrich von Kleist (1777-1811), poeta e dramaturgo alemão.

[ix] Eugenio Montale (1896-1981), poeta italiano, Prêmio Nobel em 1975.

[x] Konstantinos Kaváfis (1863-1933), poeta grego.

[xi] César Vallejo (1892-1938), poeta peruano.

[xii] Poeta e crítico cubano (1937-93).

[xiii] Crítico e professor uruguaio (1921-85)

[xiv] Ricardo Piglia (1941-), romancista. Entre suas obras, encontra-se *Invasão*, *Nome Falso*, *Respiração Artificial*, *Cidade Ausente* e *Plata Quemada*. Foi co-roteirista de *Coração Iluminado*, de Hector Babenco.

Donizete Galvão faz 50 anos…

...sem muito alarde, como é seu estilo. Discreto e cauteloso. Mas sempre muito amigável. Donizete gosta de bater papo, à vontade, sobre tudo. Ainda que sua cautela encaminhe tudo, ou quase tudo, para a incerteza. Incerteza freqüente em seus livros, para não dizer onipresente. Pois a poesia de Donizete vai acumulando coisas, atos, expectativas, enumerando tudo com afoiteza em seus poemas. Uma afoiteza desmedida, que dá uma sensação de vazio e de inabilidade, por não se saber o que fazer com tanto acúmulo:

Si

a seu esmo
ensimesmado

ele mesmo
em si dobrado

tatu-bola
entrevado

fio de arame
enfarpelado

filipinconho
gemelado

em si contido
automesmerizado
(em *A Carne e o Tempo*)

Donizete, em seus poemas, parece um desmedido colecionador, que sente como se fosse perder tudo que não fosse enumerado. É um estado de permanente tensão, permanente, que, na verdade, Donizete tentou resolver quando escreveu *Ruminações*, em 1999, para mostrar que os anos podiam trazer alguma calma. Mas não, não há calma para Donizete Galvão, não há reconciliação. Donizete é autor de uma tragédia singular, muda e recatada, onde pouco acontece. Mas ao mesmo tempo que tudo se minimiza em suas mãos, Donizete quer dar voz ao mundo. Todos de uma vez, em seu acúmulo. Nesse sentido, *Mundo Mudo*, seu último livro assume-se quase como profético. Não como concretizações, que a incerteza de Donizete não permite concretizações. Não de ruína, que Donizete está empenhado na construção. A profecia também é um ato de acúmulo — e esse perfil está cada vez mais fugindo do palpável, mas Donizete não foge do palpável — de uma esperança desconfiada, onde o poeta não garante a solução. Mas nada leva Donizete à negação. Donizete não nega, duvida, de sua força, e da duração das coisas do mundo.

A poesia de Donizete é justamente bela pela força, crescente, livro a livro, exceto por *Ruminações*. *Mundo Mudo* é assim um livro raro. O mais alto ponto de maior depuração, porque a poesia de Donizete Galvão é pura em sua tentativa de levar tudo, pois o que nos sobra é apenas a sensação, não o acúmulo. É engraçado, portanto, ouvir Donizete falar que é um poeta menor, de recursos limitados. Se é um poeta menor, livros como *A Carne e o Tempo* e *Mundo Mudo* não o são, se seus recursos são limitados, não penso em como poderia ser sua poesia de outra forma, se não concentrada e concentradora, tendo como resultado tão somente uma amálgama que mais parece substância pura, densa e pesada.

Essa consciência dúbia acompanhou a entrevista e é o que de melhor há nela, na minha opinião. Quando pedi a Donizete que me cedesse uma entrevista, ele aceitou de bom grado, mas fazendo ressalvas de que não era alguém interessante, que não era um intelectual, e que, portanto, não se encaixava bem no meu projeto. Eu já havia lido várias entrevistas e depoimentos do poeta e tinha certeza de que o queria aqui. Insisti, recoloquei meus argumentos para tentar explicar-lhe o projeto. Ele aceitou melhor, mas ainda afirmando que caso eu não gostasse do resultado, que me sentisse à vontade para exclui-la do trabalho. A resistência e uma certa auto-depreciação me interessaram ainda mais nesta entrevista, pois, não era a primeira vez, nem uma das primeiras que lhe pediam uma entrevista, e, portanto, essa resistência dava um quê de exótico a essa conversa.

A entrevista correu da mesma forma. Suas respostas eram sempre cautelosas. Nunca excessivas e, com raras exceções, muito auto-críticas. Donizete Galvão é alguém que evita dar garantias e coloca suas ações em perspectiva. Neste sentido, talvez merecesse sim ser chamado de intelectual, pois estava descontente com os resultados, possuía um ceticismo sadio, que evita soluções prontas, além de uma cultura de proporções grandes o suficiente para se mover com certa facilidade pelos assuntos. Sua entrevista só podia ser pontuada de hesitações.

Ainda assim, o poeta achou incômodo mantê-las, as hesitações. E limamos a entrevista (principalmente ele) para que ficasse mais lisa. Isso faz dela uma entrevista mais calma, mas a incerteza ainda se mantém.

Donizete Galvão nasceu em Borda da Mata, pequena cidade do sul de Minas Gerais, em 1955. Em 1979, mudou-se para São Paulo, onde cursou jornalismo na faculdade Cásper Líbero. Após a faculdade, passou a trabalhar como redator de publicidade na editora Abril. No início da década de 80, publicou alguns poemas em antologia. Em 88, publicou seu primeiro livro, *Azul Navalha*, premiado pela APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte – na Categoria Revelação. Foi indicado para o Prêmio Jabuti duas vezes, por *Azul Navalha* e por *A Carne e o Tempo.*

Obra poética

Azul navalha. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1988.
As faces do rio. São Paulo: Água Viva, 1991.
Do silêncio da pedra. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996.
A carne e o tempo. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
Ruminações. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.
Pelo corpo. Santo André: Cacto/Alpharrabio, 2002. (em parceria com Ronald Polito).
Mundo mudo. São Paulo: Nankin Editorial, 2003

Participação em Antologias

Veia poética – São Paulo: Vertente, 1981.
Antologia da nova poesia brasileira – Rio de Janeiro: Hipocampo/Rio Arte, 1992.
Anthologie de la poésie bresilienne – Paris: Chandeigne, 1998.
Anto. Revista Semestral de Cultura, nº3 – Amarante, Portugal: Associação Cultural Amarante, primavera de 1998.
Na virada do século – Poesia de Invenção no Brasil (Org. Cláudio Daniel e Frederico Barbosa) – São Paulo: Landy Editora, 2002.
Rattapallax (org. Flávia Rocha e Ram Devineni) – New York: Rattapallax Press, 2003.

1a

Wellington Bujokas – Em uma entrevista a Rodrigo de Souza Leão, você dizia que letra de música não é poesia, no que eu concordo. Mas ao mesmo tempo, você falava que uma canção específica era boa para ser poesia, e que outros versos não eram o suficiente etc. E, no entanto, há poesias que são piores do que os exemplos musicais que você citou, e que não deixam de ser poesia. Então os motivos para letra de música não serem poesia me parecem ser outros. Concorda?

Donizete Galvão – Eu acho que certas letras de música são poemas sim. Elas têm qualidade para sobreviver independentes da música. O que, às vezes, me incomodava é quando muitos compositores passaram a ser chamados de poetas como se estivessem construindo uma obra literária. Porque o disco não pressupõe uma unidade temática. Por exemplo, uma letra como *Morro Dois Irmãos*, do Chico Buarque, ou o *Quereres*, do Caetano Veloso, algumas letras do Duda Machado e do próprio Wally Salomão são poemas, mas não configuram uma obra poética. Uma obra tem uma preocupação ou pelo menos uma pretensão de ter uma certa estrutura. E, em partes, eu achava que chamar o Cazuza e o Renato Russo de poetas era uma banalização. Eles são pop, usam a linguagem pop, mais ligada ao entretenimento.

Mas eu tenho muitas contradições. Muito da minha vocação poética vem mais por discos do que por determinados livros. Por exemplo, um disco do Chico que foi censurado, de capa toda branca[1], tinha aquela letra de *Fado Tropical*, maravilhosa, e trazia um soneto declamado por Ruy Guerra, acho. Um disco da Bethânia chamado *Rosa dos Ventos*, em que ela recita trechos do Fernando Pessoa, com direção do Fauzi Arap, também foi muito marcante. Mesmo o *Clube da Esquina* tem letras muito boas. Acho que eu estava um pouco implicado com essa história. Reconheço que existem letras que são na verdade melhores do que certa poesia bem diluída. Deve haver um pouco de inveja minha nisso tudo.

Mas voltando, por exemplo, no Prêmio Portugal Telecom — do qual até o *Mundo Mudo* participou —, as letras do Caetano saíram em livro e também concorreram. Eu acho que não formam um livro. E também me parece que considerar canções como poesia

[1] *Calabar, o Elogio da Traição*, antes da censura, ou *Chico Canta*, depois.

diminui o trabalho deles como músicos. Há um trabalho musical muito bom que está muito unido às letras. Se você começar a analisar separado, tira a força delas.

W.B. – Parece que, quando você faz uma letra de música, você não tem uma unidade fechada, e ela só se fecha dentro da música. Agora, a poesia tem que estar fechada em si mesma. Se não, você sente que ela está mal acabada.

D.G. – Eu sempre achei que a poesia tem que sobreviver sem esse suporte, inclusive da declamação. Que é uma coisa da qual eu não gosto, essa coisa de fazer poesia muito teatralizada, muito interpretada. Poucos fazem isso bem. Eu gosto daquele jeito seco, quase inexpressivo, do Drummond dizer seus poemas. Não gosto do estilo declamatório do Dylan Thomas, por exemplo. Prefiro lê-lo.

Ainda assim, há pessoas que fazem muito bem poesia e letra. Por exemplo, o Francisco Bosco, que é um grande letrista e também um bom poeta. O Cacaso e o Antônio Cícero também são dois bons exemplos. O que me incomodava mais era esse tratamento de tudo e qualquer coisa ser poesia. Mas eu gosto muito de música, principalmente de música popular brasileira. Há sambas que têm letras magníficas. São poemas.

W.B. – E isso me lembra do posfácio[2] de *Do silêncio da pedra.* Você ainda o manteria?

D.G. – Outro dia, me pediram para republicar no *Digestivo Cultural*. Eu disse que tudo bem, só que achava que era uma coisa muito da época. O cenário mudou bastante. Por quê? Surgiu a internet, que divulgou muitas obras, surgiram as revistas digitais, houve mais facilidade de publicar livros, porque está mais barato com esse método da docutec, do xerox. Pode-se fazer tiragens menores. Surgiram também várias revistas literárias. Eu escrevi aquilo no livro porque não tinha onde publicar, não tinha acesso a jornais para publicar aquele texto. Coloquei lá e fui bastante criticado. Algumas pessoas gostaram e outras criticaram. Mas era mesmo uma sensação de claustrofobia que eu sentia e queria externar. E o único lugar que eu tinha para dizer isso era dentro do próprio livro.

[2] O posfácio se chama *O poeta em pânico.* Nele Donizete critica a dificuldade para se conseguir editar poesia no Brasil e o pouco destaque que a mídia dá à matéria. Os comentários, às vezes, são um tanto azedos, reclamando que só artistas de TV e colunistas de jornal têm facilidade de conseguir publicação, misturados a frases de efeito: "Escrever poesia no Brasil é viver em claustrofobia. O poeta respira um ar rarefeito. Tudo se fecha a sua volta: ele está em pânico."

Mas, há uma coisa ali que talvez não tenha ficado bem explicado. Ficou parecendo que eu queria que a poesia tivesse um alcance de mercado. Na época, ela queria o mínimo de visibilidade e estava perdendo essa visibilidade cada vez mais. Hoje as pessoas estão publicando o primeiro livro sem gastar nada praticamente, já bancado, mas quando publiquei nos anos 80 e no começo da década de 90 era bem mais difícil. Por exemplo, aqui em São Paulo, havia três ou quatro pequenas editoras que editavam poesia. Você pagava as tiragens. Hoje, há editoras em vários lugares, como no Rio, em Curitiba e em Porto Alegre. Também, em termos de divulgação, a internet mudou bastante o cenário. Mas, é claro, a internet tem toda essa questão da qualidade, porque ali não há filtro nenhum, há tanto coisas muito interessantes como coisas ruins.

W.B. – Então a poesia conseguiu a visibilidade necessária?

D.G. – Ah, sim, dentro de um círculo estreito, a tal imensa minoria. Muita gente me escreveu e me leu depois de eu ter aparecido na *Cult*, depois que o Alonso Alvarez colocou *Do Silêncio da Pedra* inteiro no site da Arte Pau -Brasil. Há o Jornal de Poesia, que é um site grande, que também tem poemas meus. Eu acho que dá pelo menos para o poeta sentir a ressonância do que ele faz, algum retorno de se aquilo que ele faz está agradando, ou não, se está tendo alguma repercussão junto ao público. Claro, sempre dentro do limite bem restrito da poesia. Não é uma coisa que vai atingir um público grande. Entretanto, os poetas de diversas partes do Brasil passaram a se comunicar mais, dividir seus projetos.

Por exemplo, eu tenho um amigo, o Machadinho, que edita um boletim, que se chama *poesia.net*. Ele escolhe um poeta, seleciona poemas e faz uns comentários muito interessantes. E o acesso que a página tem em termo de leitores é algo que nenhuma tiragem de livro de poesia alcançaria. Nesse ponto melhorou. Também com o surgimento de revistas como *Cult*, *Inimigo Rumor*, *Medusa*, *Coyote*, *Cacto*, e as revistas eletrônicas *Zunái* e *Agulha*. Aumentou bastante o número de revistas, embora algumas tenham números limitados.

W.B. – Mas o momento em que a *Cult*[i] mudou sua linha editorial foi um momento em que se perdeu muito, não?

D.G. – Foi. A revista ficou descaracterizada. A partir do momento em que ela foi adquirida por uma empresa de assessoria de imprensa, ficou sem saber se era uma revista de literatura. Aí perdeu foco. Às vezes, a capa era sobre um cantor, mas tinha uma coluna sobre filosofia. Era uma revista importante porque tinha uma circulação muito boa, o grande problema das revistas. Elas não têm circulação, ou seja, você lança aqui e põe em algumas livrarias no Rio e São Paulo, não circulam nas bancas. Nesse ponto, a *Cult* tinha uma vantagem grande, que era esse alcance. Enquanto foi editada pelo Manuel da Costa Pinto, fez um trabalho admirável de divulgação de poetas das mais diversas linhas.

W.B. – E já que a divulgação tem melhorado bastante, o que tem chamado a sua atenção?

D.G. –Talvez seja implicância minha, mas eu acho que a produção dos jovens poetas está muito igual. É difícil identificar o autor. Parece que se você embaralhar os nomes, não consegue distinguir quem é o autor do quê. Parece uma poesia muito minimalista, em que não há sintaxe. Feita a partir de flashes visuais, sem conectivos, sem conjunções. São jovens, mas já parece uma poesia entediada com o mundo, ou de quem vê o mundo de dentro de uma biblioteca ou na penumbra. De tudo que eu li nos últimos tempos, me chamou muito a atenção um livro do Marcelo Diniz, chamado *Cosmologia*, que mereceu um ótimo ensaio do Ronald Polito na revista *Jandira*. É muito interessante porque tem uma sintaxe maravilhosa, perfeita, cada poema se constitui de uma frase só. Ele usa vírgula, ponto-e-vírgula e termina o poema num ponto final. É um livro muito bom.

Também gosto do André Luiz Pinto. Ele realmente tem uma sintaxe tortuosa, muito arbitrária, difícil, como um pedregulho. Você tem que estar muito atento à leitura, pois ele não facilita a vida do leitor. Dele gostei muito do *Primeiro de Abril*. E gosto muito da poesia do Tarso de Melo, que acabou de publicar pela CosacNaïfy seu *Plano de Fuga*. Há um poeta, Paulo Ferraz, que está com um livro inédito, mas eu conheço porque participou do Nascente da USP. Ele tem um poema longo chamado *De Novo Nada* e um mais recente que acabei de ler chamado *Evidências Pedestres*. O livro do Fábio Weintraub, *Novo Endereço,* também é muito bom. E há a obra de pessoas com uma certa maturidade e que continuam produzindo coisas muito boas, como Armando Freitas Filho, Régis Bonvicino, Ruy Proença, Claudia Roquette-Pinto, Paulo Henriques Britto.

W.B. – A única coisa que me incomodava um pouco no que li do Armando Freitas Filho foi que senti um contato muito forte com João Cabral.

D.G. – Você acha? Não sei, o que eu vejo é que ele pega alguma coisa da herança drummondiana, mas aprofunda-a e avança para outra direção. Eu acho que ele é um dos grandes nomes atuais. Tem uma regularidade de produção, de três em três anos publica. Pena que não li ainda a tese do Eduardo Guerreiro sobre a poesia dele. Mas deve ter sim um veio cabralino na poesia dele, principalmente porque trabalha com livros que são projetos. Ele pensa numa estrutura bem amarrada para os livros.

W.B. – É nisso que mais ainda me lembra do João Cabral. O trabalho é muito bem acabado, a sintaxe é muito fluida, mas ela não é impositiva, ela é ao mesmo tempo seca, mas com um pouco de jogo de cintura.

D.G. – Tem uma coisa que talvez ele tenha ainda do João Cabral. O João Cabral mantém sempre o nível de qualidade alto. Por exemplo, Drummond pode errar mais ou oscilar mais, mas ele vai mais fundo nas coisas. Nos livros do João Cabral quase não há uma oscilação na qualidade dos poemas. A obra dele é toda muito bem construída, mas não dá conta de dizer coisas que o Drummond diz. Acho que o Haroldo de Campos falava isso — os concretos admiravam muito o João Cabral. Falava que ele mantinha a tensão o tempo todo, que os poemas nunca caem de nível. Bem, mas eu sou suspeito para falar, porque gosto de todos os livros do Armando. A obra que ele vem fazendo é das mais consistentes e coerentes.

W.B. – E sobre o caso do João Cabral, não é muito a idéia crítica de valorizar a harmonia, a perfeição, o equilíbrio que leva a esses elogios?

D.G. – Eu acho que sim. Eu vejo João Cabral como um poeta solar, da clareza. Então, esse lado do ser humano mais sombrio não está ali na poesia dele. Ele está naquela clareza, naquela luz da paisagem pernambucana, ou mesmo da paisagem espanhola. Apesar disso, sempre li João Cabral de Mello Neto, mas não acreditava muito nas coisas que dizia nas entrevistas. Muita gente começou a entender o Cabral por aquelas idiossincrasias que ele repetia. E você lê a poesia dele de outra maneira, é impossível que fosse tão metódica, tão

sem inspiração, sem ouvido musical. Dentro da poesia dele existe uma estética, existe muito sentimento no que ele escreve. Precisamos de poetas solares como ele.

W.B. – E essas idéias tratadas nas entrevistas não eram para criar uma imagem de si mesmo?

D.G. – Ele fala nas entrevistas que tinha um problema sério de aceitar a poesia no começo, porque para a família dele fazer poesia era coisa de veado. Acho que desde o início ele quis deixar bem marcado — apesar de ter um começo um pouco surrealista, do *Cão Sem Plumas* — que sempre quis ir para esse lado antipoético, para se caracterizar como uma poeta másculo. Ele temia o sentimentalismo, o confessional. Entretanto, quando fala das coisas está também falando dele, de sua percepção do mundo com uma profunda crítica social.

W.B. – Além disso, ele evitava ao máximo a afetação. Ele vai cada vez diminuindo mais essa afetação e com isso a linguagem dele vai ganhando cada vez mais um estranho quê de cotidiano. Um cotidiano pela falta de afetação e não exatamente pelo conteúdo.

D.G. – Ele sempre gostou do substantivo. Ele gostava de uma poesia despida de adjetivos. Você vê as admirações dele como Marianne Moore[ii], que é uma poeta bem substantiva, ou pela Sophia de Mello Breyner Andresen[iii], que também tem uma poesia substantiva, solar. Muitas vezes, ele fazia uns juízos estranhos ao considerar Miguel Torga[iv] melhor poeta do que Pessoa, por exemplo. Mas esta poesia substantiva, só osso, é admirável. Eu acho difícil usar adjetivos. Drummond usa adjetivos muito bem, com sobriedade, mas é uma coisa só dele. Normalmente o adjetivo fica sobrando.

W.B. – A sensação que eu tenho com Drummond é parecida com a de ouvir Villa-Lobos. Toda aquela irregularidade, aquele excesso de cor, mas nunca me parece estar fora de função.

D.G. – Tudo tem uma justeza. O que eu acho da adjetivação do Drummond, é que consegue escrever com aquela justeza em que os adjetivos são absolutamente necessários. E você falou do Heitor Villa-Lobos, há uma coisa que também tem o Drummond, que é a

cosmovisão, ou seja, ele vai ao particular, vai ao cotidiano, mas ao mesmo tempo é como a música do Villa-Lobos, que ganha amplidão, com grandes paisagens, grandes painéis. Então, a amplitude de visão dele é grande. E também tem uma visão de mundo, com a maturidade de a experiência ser reflexiva. Ele dá essa dimensão ampla do sentimento do homem e do mundo na poesia. Uma coisa dificílima de ser atingida. Além disso, ele não tem cacoetes. É dificílimo escrever da mesma forma que ele. O João Cabral já tem um estilo mais marcado, dá para algumas pessoas irem pela mesma linha. Mas o Drummond é diverso, tem fôlego para poemas longos, trabalha versos livres de uma maneira maravilhosa e com as formas fixas também. Dá uma rasteira em todo mundo.

W.B. – Acima de tudo, Drummond é muito fluido. E ao mesmo tempo é visual pelo modo como ele vai quebrando a sentença nos versos, mas você nota que na hora de ler aquilo tem…

D.G. – Ele respeita, eu acho, a melodia natural da língua, ele não procura cortá-la muito. A quebra é quase como a fala. Embora em alguns poemas como *A um hotel em demolição* ele faça cortes mais arbitrários. Era o momento de uma certa influência concretista até pelos neologismos e repetições.

1b

Wellington Bujokas. – Você já falou em entrevistas anteriores que sentia problemas na influência do João Cabral na poesia recente, porque se não é tomado o devido cuidado, aquilo tende a descambar para uma imitação. Mas não é uma forma de seleção, ter um choque com alguém desse nível?

Donizete Galvão – Houve esse viés do rigor no Brasil, que vem desde o Mallarmé e o Valéry. Ficou pouco claro o que é rigor. Rigor é poesia curta? Outro dia a Priscila Figueiredo fez essa pergunta em um debate no SESC. Aí passou uma dúvida pela minha cabeça: as pessoas escrevem poemas curtos porque aquilo é uma condensação, forte, consistente, ou porque não têm fôlego para escrever poemas mais longos. O que eu questiono é essa idéia do rigor como concisão. Poema curto com sintaxe fragmentada como sendo o único exemplo de poema bom.

Bem, e esse enfrentamento com a poesia do Cabral é inevitável, porque não dá para ignorar. É óbvio, pois tivemos uma geração tão forte, Drummond, João Cabral, Murilo Mendes, Manuel Bandeira. Quer dizer, houve um grupo com um padrão de qualidade muito elevado. Não é a todo instante que surgem tantos bons poetas. Eu acho que a produção atual na média é boa, mas não há nenhum nome desses que, naturalmente, se eleve acima do normal. Sinceramente, não fico sentindo o peso dessa herança. Temos que ser gratos por termos poetas admiráveis como eles.

W.B. – E o Ferreira Gullar para você não ocupa um lugar como esse?

D.G. – Olha, o Ferreira Gullar é um desses sim, devemos reconhecer. Há um livro dele que li nos anos 60, *A Luta Corporal*, que foi importantíssimo para eu gostar de poesia. Esses poemas de *A Luta Corporal* foram de grande importância para uma geração inteira. E esse último livro, *Muitas Vozes* é uma obra de grande maturidade. Dos atuais, o grande poeta brasileiro é o Gullar, inegavelmente. E o Armando Freitas Filho.

W.B. – Acho interessante porque poemas como os da *A Luta Corporal* e o *Poema Sujo* podem até ser mais pretensiosos, mas eles não atingiram, na minha opinião, a fluência de

livros como *Barulhos* e o *Muitas Vozes*. Não que eu queira diminuir o *Poema Sujo*, que é fantástico de qualquer forma. Mas é interessante que o Gullar está ficando mais refinado sem precisar se aproximar do que convencionamos chamar de rigor.

D.G. – Parece que é uma liberdade de encarar a parte sofrida da vida dele. A perda dos filhos e da mulher, que está em *Muitas Vozes*. É engraçado isso, a maturidade traz ao poeta essa depuração, quer dizer, ele põe o lado pessoal, mas de uma maneira muito depurada, muito trabalhada. Por exemplo, os poemas do José Paulo Paes mais bonitos são os mais autobiográficos, como *À Minha Perna Esquerda*. O Gullar em *Muitas Vozes* me lembra muito isso. Mesmo o Sebastião Uchoa Leite em *A Ficção Vida*, que é um livro tocante.

W.B. – E nesse sentido os poemas curtos sofrem mais com esse problema de fluência do que os poemas longos. Quando eu pego poemas curtos, normalmente eles tentam causar mais impacto do que suportam e acabam ficando grosseiros.

D.G. – Bem, por exemplo, o Ronald Polito escreve poemas curtos de grande concentração poética, como era também o caso da Orides Fontela. Mas o que eu quero dizer é que o poema curto também pode ser inconsistente. Tenho a impressão de que há um uso de um vocabulário pré-determinado que é poético, de palavras que são poéticas, de imagens que estão muito na penumbra, na sombra. É uma poesia quase que diluída, fragmentada. É diferente de ver quando um autor como o Drummond, por exemplo, pega poemas pelos chifres e vai em frente. Toda essa coisa da poesia minimalista pode ficar no *insight* poético. Eu não digo que não haja beleza, mas para mim é uma poesia delicada demais. Poesia feita para parecer poética, para sugerir climas, fala muito de flores. Não gosto de temas deliberadamente poéticos. Eu prefiro pensar que tudo pode servir para a poesia, gosto de pensar nessa liberdade de escolha.

Porém, às vezes, critica-se isso, mas algumas pessoas dentro dessa linha fazem obras muito boas. Por exemplo, a Orides Fontela. Ela tinha um vocabulário quase simbolista, mas na poesia dela funcionava muito bem. Às vezes, a gente diz: "não gosto de poesia assim", vem alguém, faz a poesia naquela linha e faz muito bem. Derruba qualquer tese. A obra do Ronald Polito é um desses exemplos.

W.B. – Alguma coisa como o que a Marianne dizia: *"Eu também não gosto* (de poesia). */ Lendo-a, no entanto, com total desprezo, se descobre / nela, afinal de contas, o lugar para o genuíno."*

D.G. – Eu acho que alguém falou que não gostava de poesia e ela disse que tampouco ela gostava de poesia. Eu acho que não se gosta de poesia o tempo todo. Estou numa fase em que não tenho escrito nada e em que tenho lido pouca poesia. Nem acho que todo mundo deva gostar. "Vamos fazer um projeto para que todos leiam poesia". É uma questão de gosto, tem gente que não tem afinidade. Não acho que seja uma obrigação.

Eu sempre estou na dúvida em relação à poesia. Ela é sempre um caminho de tentativa e erro. Nada é definitivo para mim nessa história. Nem é definitivo que, ao escrever um livro, eu vá escrever outro. Por isso eu não acredito na técnica. Acho que o projeto, os meios dele se fazer, o objetivo surgem quase que simultaneamente, como diz o Valéry na *Primeira Lição de Poética.*

Se fosse artesanato, seria fácil, você iria produzindo em série. E não é assim na poesia. Aí entra a questão do João Cabral. Seria uma palavra que ele detestaria: inspiração. Mas em algum momento surge sim essa inspiração, burilada depois.

W.B. – Muito embora não sei se ele não acreditava. Ele dizia que era 90% de trabalho e 10% de inspiração, não? A questão é que só inspiração não causa muita coisa normalmente.

D.G. – O que a gente chama de inspiração é que haja um verso, uma imagem, e daí você começa a puxar a linha do novelo. Vai puxar a partir dali outras coisas. Para mim foram raríssimos os poemas dados, aqueles que vêm prontos. Mas há poetas que têm surtos criativos e escrevem vários poemas.

Agora, eu tenho uma desconfiança com pessoas maníacas pela escrita. Começam a escrever sem parar, todo dia escrevem um poema, tem três mil poemas escritos. Eu acho meio absurdo. Gosto de alguns autores com obras pequenas, como Kafávis e Elizabeth Bishop. Não sei, essa coisa de escrever demais… Eu fico imaginando da poesia virar uma carreira, de você ser obrigado a publicar livros. A estar sempre escrevendo.

W.B. – Então, você não acredita em poeta profissional?

D.G. – Eu acho que não. A não ser que você comece a cultivar essa maneira, ou seja, que você adquira uma espécie de esperteza poética e passe a usá-la. Mas não acho que seja verdadeiro. É uma grande questão, mais velha que Platão, que é sobre poesia e verdade. Claro que, como em toda a arte, existe o artifício, ela é feita por artifícios, mas eu me preocupo muito com o fetiche estético. Aquilo virar uma espécie de cacoete estético que vai se repetindo. Antes, a pretensão que eu tinha com relação à arte era muito maior. Com o decorrer do tempo, você vai vendo que a arte pode menos do que você imagina. Há um rebaixamento do que você pensa que ela possa ter de transformador. Agora, não significa que não tenha importância. Um autor fundamental para mim foi Francis Ponge[v]. Justamente porque ele é um autor desencantado, que guarda a dor, ele a ignora, e fala só sobre as coisas. Eu acho a poesia dele maravilhosa, um caminho bastante radical, porque ele se afasta do lado mais problemático, que é o homem.

Eu estava lendo o Cesare Pavese[vi], *O Ofício de Viver*, onde ele fala que essa mania de se voltar para as coisas, para os bichos, para a paisagem, para a geografia, é coisa de gente tímida, medrosa, que não quer enfrentar o difícil embate do homem consigo mesmo e com a sociedade. O caminho do Ponge é um caminho radical nesse sentido. Ele tomou o partido das coisas e não aparece esse outro lado que também faz parte da poesia.

2

Wellington Bujokas – Eu gostaria de saber se você tem algo a comentar sobre o ensino de poesia e literatura na escola e na universidade, e no limite sobre a crítica que se formou na universidade.

Donizete Galvão – O primeiro poema do Drummond eu li foi no segundo ano primário. Nós tínhamos um livro de leitura e nesse livro havia o poema *Infância.* Foi uma descoberta. Porque eu tinha uma idéia de poesia... na escola havia uma idéia de poesia recitada por moças, da qual eu não gostava. Era uma poesia declamada no palco, cheia de gestos. Mas foi uma descoberta quando li Drummond, e, mais tarde, quando eu passei a receber o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, que publicava sobretudo os modernos: Murilo Mendes, Henriqueta Lisboa, Emílio Moura. E minha afinidade é praticamente com os poetas modernistas para cá, entre os brasileiros. Eu não gosto dos anteriores, gosto do Alphonsus de Guimarães, dos árcades, um pouco de Cruz e Souza, mas não tenho familiaridade com nossa literatura romântica e parnasiana. Na escola, no meu tempo, havia uma preocupação de seguir a cronologia[3]. Eu acho um caminho difícil. Fazem as crianças lerem os mesmo livros, *O Guarani*, os romances do Machado de Assis, quando são muito jovens para ler. Então, o que eu percebo ainda nas escolas é que ao invés de criar um ambiente propício e estimulador, acabam-se criando obrigações. Os jovens terminam lendo só os livros obrigados pelo vestibular. Muitos são livros difíceis, então eles tomam antipatia pela literatura e não lêem mais.

Agora sobre o ensino de literatura nas universidades, conheço pouco. Há uma geração muito boa de críticos saindo da universidade. Por exemplo, Priscila Figueiredo, Sérgio Alcides, Eduardo Sterzi e Eduardo Guerreiro. Mas, eu nunca quis estudar literatura. Fez falta. Mas eu sempre quis separar: poesia é uma coisa, trabalho é outra. O que tenho a dizer é que me incomoda um pouco o excesso de sociologia e especialização. Mas há toda uma geração de talentos saindo das boas universidades.

W.B. – A sensação que eu tenho é que no ensino médio o ensino de literatura é muito racionalizado, em que sua função é interpretar o poema.

[3] Até hoje...

D.G. – Há o risco de o aparato crítico se sobrepor à própria leitura. Por exemplo, a Clarice Lispector, que está sendo muito estudada: antes de a pessoa tomar contato com a obra e ler à maneira dela e se deixar levar, vem um aparato crítico tão grande... Os endeusamentos, a genialidade, ao invés de colaborar, afastam a pessoa, porque se poderia muito bem ler sem ter todo aquele arsenal. Vira uma coisa profissional, você estuda porque é uma questão de formação, não porque goste realmente. E com essa história de que em toda cidade do Brasil tem uma Faculdade de Letras, isso se agrava. Então você estuda Clarice Lispector, Guimarães Rosa, e pode estudá-los sem lê-los, só através de críticas, ensaios. Perde a grande coisa que é o prazer da leitura. Eu gosto de uma leitura mais anárquica, indisciplinada. Coisa de quem tem a mente dispersiva.

W.B. – Eu noto, por exemplo, que meu interesse por poesia foi extremamente sonoro, mas do que conteudístico. Então, eu passei a me interessar pela leitura de poesia só quando notei que sentia prazer mesmo na leitura de coisas que eu não compreendia. É necessário o entendimento?

D.G. – Isso é uma preocupação que há muito na escola, a questão de entender tudo, até o vocabulário: "ah, essa palavra não é de domínio das crianças". Quando eu era criança, lia muita coisa, e não entendia tudo. De muitas palavras eu não sabia o significado. Um pouco da dificuldade das pessoas com a poesia está em justamente: "O que quer dizer? Qual é a mensagem que você quis transmitir?" Ela exige do leitor uma certa generosidade, de entrega àquilo, de entrar naquele ritmo. E sem racionalizar tanto. Eu vejo que as pessoas ficam muito incomodadas com isso: "eu não entendo poesia. Por que você não escreve outra coisa, conto, romance?"". Eu bem que gostaria, se soubesse.

W.B. – E por sinal, gostaria de saber sua visão sobre o hermetismo, em poesia ou em qualquer outra arte.

D.G. – Eu acho que aí entra um ponto difícil realmente, que é a questão do repertório. Principalmente, nas artes plásticas. E é mais difícil ainda para as pessoas compreenderem as artes plásticas do que a poesia. E mais difícil ainda é a música erudita. E o engraçado é que depende cada um, porque, por exemplo, eu, na música erudita, sou um conservador. Eu

só ouço do século XX aqueles que voltaram para a melodia, Górecki, Arvo Pärt. Às vezes, eu tento até cultivar esse gosto. Esses dias eu comprei Penderecki, ouvi uma vez e não consegui ouvir mais.

Mas nunca escrevo pensando na legibilidade junto ao leitor. Aquela coisa de escrever de forma acessível. A minha poesia tende, naturalmente, mais para a clareza. Outros poetas que têm uma poesia obscura são difíceis e muito bons. Penso em Herberto Helder[vii], por exemplo. Ou em Saint-John Perse[viii]. Mas eu tenho receio de que o hermetismo na poesia conduza àquilo que o Giulio Carlo Argan[ix] dizia de a poesia virar uma espécie de alquimia, ou seja, de uma confraria de iniciados. De só o poeta ler o poeta. Eu gosto quando pessoas que não têm nada a ver com literatura lêem poesia.

Agora, no caso das artes plásticas, eu penso que realmente a pessoa tem que ter um repertório para poder entender. Eu já tive brigas grandes com amigos. Eu lembro que eram uns desenhos da Elizabeth Jobim e um amigo disse: "isso até minha filha faz", e eu: "é claro que não faz". Porque existe também uma coisa da consciência, ou seja, o artista faz aquilo com consciência.

É engraçado, mas, como minha poesia não é hermética, nunca fiquei preocupado com isso. Além disso, se uma poesia é hermética em uma determinada época, passa-se um tempo e ela pode deixar de ser. Veja o caso de Montale[x] e de Paul Celan[xi]. Ela passa a ter uma luminosidade, um entendimento posterior. Essa obrigação talvez de ser compreendido pelas pessoas no seu tempo não cabe na arte. As coisas caminham num ritmo diferente. Então, demora um pouco para determinados artistas serem entendidos.

W.B. – Mas não poderíamos entender assim: o fato de ele ser hermético é justamente que ele é hermético, e você não precisa entender para lê-lo?

D.G. – Precisa sim. Claro que exigem do leitor um grau maior de sofisticação e de profundidade na leitura. Por exemplo, no caso do Mallarmé[xii], que é um escritor hermético, há uma intenção deliberada de não ser entendido por todos. Ele tinha tal horror ao mundo, ao banal, que ele se refugia numa coisa burilada, hermética na tentativa de criar um livro perfeito. Você falou do livro *A carne e o tempo*, que considero bastante irregular, diferente de *Do silêncio da pedra*, mais regular. *A carne e o tempo* oscila bastante, foi um livro em que eu tentei vários caminhos, poemas longos, colagens. Apesar de perceber que hoje tiraria vários poemas, é o meu livro mais ambicioso. E ao mesmo tempo, gosto dessa

irregularidade. Num ensaio da Ivone Daré Rabello, ela diz que, em parte, eu sujo deliberadamente os poemas. Porque no *Ruminações* eu fiz duas seções, uma chamada *Coreografia mínima*, e a outra chamada *Reses e restolhos*. E nesse *Reses e restolhos* há poemas deliberadamente sujos. Gosto dessa mistura.

W.B. – E a imperfeição não pode servir para alguma coisa?

D.G. – O restolho serve para alimentar as reses, por exemplo. Há um ensaio muito bonito do Randall Jarrell[xiii] sobre o Wallace Stevens[xiv] em que ele fala da tentativa de dizer para o artista: "aqui você fez o melhor, agora você deve parar". E ele diz que o artista está sempre tentando repetir aquele momento de epifania. Então, você não pode tirar dele o direito de ir tentando. Tanto pode ser que ele continue errando, ou seja, que ela seja menor, como ele pode se superar. O Yeats[xv] teve uma trajetória esplêndida e escreveu poemas belíssimos já bem velho. "Pare no melhor momento" parece ser uma ordem autoritária. É difícil para o artista, porque não se está falando de um ofício, mas de uma razão de viver.

Eu imagino a minha poesia mais como uma coisa concêntrica. E o engraçado é que nas artes plásticas você pode pegar um tema e repetir. Os carretéis do Iberê Camargo[xvi], ou as várias gravuras que o Evandro Carlos Jardim faz sobre o Pico do Jaraguá. O artista faz uma série e volta ao tema, e isso não é ruim. Agora, na escrita já é. Se você começa a voltar muito aos seus temas: "Ih! o cara repete títulos, fala das mesmas coisas". Não acredito muito nessa coisa de uma linha evolutiva. Eu achava que no Concretismo existia uma idéia de evolução na literatura que me incomodava muito. Tudo vinha em ciclos. Não é assim. Tem idas e vindas. Claro, há poetas muito amplos, como Drummond. Eu sou um poeta menor, com recursos e talento limitados. Tenho falta de imaginação.

3

Wellington Bujokas – Você dedicou poemas ao Villa-Lobos, ou o citou em alguns. Qual sua relação com ele?

Donizete Galvão – O que mais me encanta em um artista é quando a obra dele se ajusta à alma de um povo. Então, quando eu escuto Villa-lobos, eu imagino que o Brasil inteiro está ali. E ele está dentro da amplidão, a música dele tem momentos cósmicos, tem horas mais intimistas, uma brincadeira de roda ou uma cantilena. Essa é a grande felicidade do artista. A voz dele catalisa as vibrações do seu país. Aí está a grandeza. Ficou tão fácil falar em gênio, todo mundo é genial. Mas, no Brasil, um dos poucos é Villa-Lobos.

W.B. – E dá par pensar nessa construção da identidade nacional?

D.G. – Eu acho que nesse ponto eu sou um antiquado. Eu ainda tenho essa esperança vã que vem do modernismo de acreditar nessa idéia de identidade nacional. Claro que toda a poesia contemporânea é pessimista e de negação. É a reação mais próxima que se tem diante da barbárie, desse capitalismo selvagem, da devastação ambiental. Você nega tudo isso. Mas eu fico naquele receio de cair em um niilismo sombrio, cínico. "O mundo mudo é minha pátria", dizia Ponge. Ou "Minha pátria é minha língua", conforme Pessoa. A impressão que eu tenho é que entramos num desvio. Há um desencantamento geral. Não dá para acreditar em utopias e grandes projetos salvadores, que sempre resultam em autoritarismo. Alguma coisa, entretanto, deve ser feita. Hoje, um país pode ser varrido e jogado na pobreza após uma onda especulativa. A questão ambiental, das águas e das matas, também é das mais preocupantes. Vivemos no espaço da Besta Triunfante, para usar uma imagem de Giordano Bruno.

Mas voltando ao assunto, antes de vir para cá, eu fiquei pensando se eu relia os meus depoimentos, se eu pegava alguns livros que foram importantes para mim. Não fiz nada disso. Uma coisa que eu fiz foi escutar um CD do Batatinha, sambista baiano. Quando eu falo em identidade, quando eu falo em país, eu penso no exemplo do samba. Então esse samba que é o samba do Cartola, do Nelson Cavaquinho, do Dorival Caymmi, do próprio Batatinha, do Paulinho da Viola, tem uma grandeza de oração. Há uma nobreza,

um porte elegante, uma beleza que faz você pensar que temos alguma coisa de especial. Teríamos que ser bons em outras áreas também.

Por sinal isso me lembra de uma coisa: eu tenho muita implicância com essa história de salvação pela arte. A televisão bate muito nisso. É óbvio que arte pode servir como educação, para aprender disciplina, para melhorar a auto-estima, mas não existe como salvar todo mundo sendo artista de circo, de cinema, virtuose. Sabemos que sobreviver de arte é uma coisa muito difícil, mesmo para as verdadeiras vocações. "A arte vai salvar, vai tirar as pessoas das drogas" (risos). E o que a gente precisa, na verdade, é de distribuição de renda, de escolas. O foco deve estar na educação como um projeto político para todo o país. Não dá para querer resolver tudo com as ONGs e filantropia.

Por exemplo, eu ouvi uma entrevista do João Moreira Salles[xvii] falando sobre aquele documentário que fez sobre os traficantes do morro. Ele disse que a idéia do documentário era sobre duas meninas do morro que se deram bem no balé e iam para a Alemanha. Quando ele começou o filme, a idéia era essa, só que, se fizesse um filme sobre isso, estaria mentindo. Porque as duas eram exceções dentro de um contexto muito maior. Nem todo mundo tem o talento que elas têm para a dança e nem teriam saídas assim. Então começou a conversar sobre o pessoal do morro e fez aquele documentário. Outra vez, conversando com o Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*, ele disse que algumas pessoas que trabalharam no filme tiveram esperança de que aquilo ia virar uma carreira. Não funcionou para todos. Porque era uma coisa circunstancial. Fica parecendo falsa promessa de redenção social pela arte.

W.B. – E parece que esvazia o que a gente considerou como arte.

D.G. – Existe uma idéia muito difundida da arte como terreno da espontaneidade. Então, eu vejo muito em relação à poesia que se você escrever de maneira desleixada, o que vem à cabeça, cheio de reticências, você está escrevendo poesia. A arte exige concentração. Dependendo da arte, a parte técnica é muito importante. Imagine ser um bailarino, um pintor, um escultor, o domínio técnico exigido para aquilo. Um pianista como Nelson Freire o quanto deve ter estudado para chegar ao grau de excelência aonde chegou. Arte não é hobby. Exige rigor. E o que o artista levou anos para construir, para chegar àquele nível, pode ser sentido em poucos segundos pelo espectador.

4

Wellington Bujokas – Eu gostaria de saber como você encara a pretensão. Você acabou de dizer que *A carne e o tempo* é um livro pretensioso. Parece que a forma como você vê a pretensão é ambígua.

Donizete Galvão – Pretensioso todo artista é. Se fosse uma pessoa sensata, ele fazia outra coisa. Eu tenho uma pretensão nos meus livros de ter uma arquitetura, com exceção do primeiro livro, que é uma coletânea de poemas. Mas a partir do segundo livro, procuro, a partir do título, das epígrafes, que o livro tenha um certo eixo. Em *A carne e o tempo*, eu tinha mais divisões que abandonei. Eu o deixei mais solto. Mas o que eu acho com relação à pretensão é que o autor hoje, diferentemente dos poetas que acreditavam na potência da sua voz, tem muitas dúvidas sobre seu papel na sociedade. Nem é uma questão de falar que as tiragens são pequenas. Manuel Bandeira também fazia tiragens pequenas. Mas havia uma outra ressonância… A estrutura do livro talvez seja uma coisa que só sirva para mim, no processo de criação. Pode ser uma pretensão minha que não chega a ser notada.

Há também uma pretensão dos poetas de renomear as coisas, como se as coisas estivessem se perdendo, e você sentisse uma urgência em resgatá-las em um mundo paralelo. Até o léxico. Eu tenho muita fixação com palavras que eu ouvi na infância, quero que sejam registradas. Há esse desejo de fazer com que as coisas perdurem, ou pelo menos que não se dissolvam no tempo e se percam. Você tem que lidar com essa pretensão e tentar manter os pés no chão. Pode haver grande distância entre o seu discurso crítico e o que de fato produz.

W.B. – Sobre a pretensão ainda há um aspecto que me interessa: é o estar descontente com a própria produção e tentar crescer.

D.G. – Se você foi perfeito, você nem quer tentar de novo. "Eu já fiz uma coisa tão boa, eu não vou me arriscar". Por isso eu pus aquele trecho da María Zambrano em *A carne o tempo*, em que ela fala de poesia. Como a poesia está no outro campo que não é o da razão, ela vai indo por caminhos tortos, por erros. Ela fala do inefável, pela proximidade que é carnal, mas está além da razão. Eu estou muito mais interessado no processo de fazer o

poema do que no livro que pode resultar. Eu me sinto esvaziado, emburrecido, opaco, quando não consigo trabalhar com as palavras. Isso me faz falta. Publicar já é outra coisa. Depois do livro pronto, sinto um distanciamento, quase uma indiferença pelo que escrevi. Não decoro nenhum poema meu. E para lembrar Cecília Meirelles, nem àquilo a que me entrego já me dá contentamento.

W.B. – Ainda assim, quando você escreve poesia, você coloca alguma cobrança de tentar buscar algum resultado x, de tentar escrever alguma coisa que você considere acima das suas expectativas?

D.G. – Não. Primeiro, a poesia vale como autoconhecimento, uma forma de educação dos sentimentos, como se você estivesse num processo de lapidação dos seus sentimentos. Sinto que agora, depois da maturidade, vai ficando mais difícil surgirem as chispas que deflagram o poema. Eu estou justamente em crise com a poesia porque não encontro a maneira de dizer aquilo que eu quero dizer. Está acontecendo tanta coisa no mundo e parece que ainda não digeri para encontrar na linguagem uma forma de dizer isso. Na ficção, há a tentativa de se colar muito neste mundo, de mimetizá-lo e repeti-lo. Cai-se, então, na narrativa realista, quase jornalística. A poesia tem um outro processo. A minha dificuldade está em como vou conseguir transformar as coisas que me interessam em linguagem poética. Deve ser um problema de falta de talento ou de fôlego curto.

W.B. – Apesar da problematização do mundo, a poesia é mais para você do que para os outros. Ou eu estou sendo grosseiro nesse comentário?

D.G. – O que me preocupa é que, sem a poesia, está faltando alguma coisa na minha vida, uma parte do meu ser. Essa parte está desativada. Daí vem essa preocupação quando eu não estou escrevendo: será que eu não vou escrever mais? Será que eu perdi a mão, e agora não vai sair mais nada? As razões são as mais egoístas possíveis. Até mesmo porque escrever funciona como uma espécie de sublimação — aqui contrario a tese de Adorno de que o artista não sublima nada. Há uma frase do Cioran[xviii] muito interessante em que ele dizia que a arte seria uma válvula de escape. Assim como também o vício, a santidade ou o suicídio são para aqueles a quem falta talento. Eu descarto a santidade. Portanto, restam-me ainda duas alternativas.

W.B. – Ou seja, você não pensa em deixar um legado, digamos assim.

D.G. – Não, não. Eu não tenho nenhuma certeza. Eu acho estranhas aquelas pessoas que pensam muito na posteridade. Que já começam, parece, a editar a vida, ou fazer de tal maneira que foi tudo registrado e haja uma biografia depois. Eu não tenho essa preocupação. Acho tudo tão impermanente. Se sobreviver alguma coisa, ótimo. Não vou passar a vida buscando esse reconhecimento. Claro que existe em todo poeta a esperança de ser lido e compreendido melhor no futuro. Parece-me que esse elo quebrou. Vivemos no abismo. Depois, com 50 anos, conheço o gosto do fracasso. Convém baixar as expectativas.

W.B. – Mas você não pretende proporcionar a um leitor, seja hoje, seja mais tarde, uma experiência com sua obra?

D.G. – Eu acho que só se completa o ciclo se há o leitor, ele é necessário. Mas eu teria que pensar que a pessoa estaria perdendo alguma coisa se não lesse um livro meu. Não acho que seja verdade… Talvez para mim seja imprescindível dizer aquilo, mas não tenho certeza se vai chegar ao coração das pessoas.

5

Wellington Bujokas – Você parece defender em alguma medida a não-afetação na poesia? Por quê?

Donizete Galvão – Bem, eu não gosto dessa poesia num tom elevado demais. Existem poetas elevados e aqueles poetas que sobem num púlpito para dizer os poemas. Então os poemas destes são sempre muito solenes. Não sei, parece que tem uma coisa meio anacrônica, uma coisa de começa do século XX, muita mitologia. Tem alguma coisa que soa postiça demais. A minha poesia é uma poesia de voz baixa, eu não gosto de uma poesia dita do alto, uma poesia declamada, como eu já falei. Fala-se do Drummond, que fala a poesia dele sem ênfase. Como eu já disse, gosto daquele jeito de dizer o poema. Eu gosto do poema lido.

Eu tive uma experiência muito bonita quando a Iluminuras lançou aquela coletânea com traduções do René Char. Vieram para o Brasil o Paul Veyne, historiador, a Dominique Blanc, uma atriz, e o Michel Piccoli, o ator. O Michel Piccoli leu os poemas, com uma voz muito boa, mas sem nenhuma impostação de ator. E ele falou que preferia daquela maneira, ler mesmo, ao invés de decorar e declamar.

W.B. – É o seu apego à modernidade?

D.G. – Eu acho que devo ser o último dos moicanos. Há grupos que lutam muito para dizer que o Modernismo prejudicou o desenvolvimento da literatura brasileira. Que ela vinha num rumo, e aí tudo teve que ser lido pela cartilha dos modernistas. Quer dizer, há momentos em que eles quase defendem que não deveria ter existido o Modernismo. Uma implicância por causa da *Semana de 22*... Realmente, o Modernismo mais interessante é o de 30, mas o de 22 teve pelo menos esse efeito de tirar aquele mofo da poesia brasileira. Li muita coisa e cada vez entendo menos — se o processo modernista se esgotou. Se o que prevalece é o pós-modernismo. É um assunto complicado demais para mim. Eu sou só um pardalzinho, como dizia o Bandeira.

W.B. – Você já comentou seu apreço à clareza e à ausência de afetação. O que mais lhe interessa em um poema?

D.G. – A clareza, como já dito. O respeito pela música natural da fala. Não faço quebras muito arbitrárias na fala. Além disso, tenho muito interesse por um léxico particular, da minha região. E uma coisa que deve soar antiquada é um gosto por uma mitologia particular. Parece que a poesia contemporânea não acredita mais nisso. Ela é desmitologizada. Eu tenho essa pretensão de construir essa mitologia muito pequena, da geografia da minha região, das pessoas, da minha família, registrar um pouco da crônica familiar. Mas há um outro lado, que me incomoda, de achar que isso é uma poesia regionalista. Você usa termos da geografia, da paisagem, mas aí há o desejo de transformar em uma outra linguagem poética. Eu não estou preocupado com o regional. Não quero ser um herdeiro do Patativa do Assaré. Interesso-me por poemas que não tem pose de poemas.

Eu não faço uma idealização da infância, uma idealização de Minas, uma louvação da vida na roça. Tanto que em *Ruminações*, no último poema, que se chama *Ruminações*, eu falo dessa Minas que nunca termina. O que eu acho que há na minha poesia é uma tensão, na qual a pessoa sai de onde ela nasce, não está mais nesse lugar, mas não está aqui também. Eu venho do sul de Minas, ou seja, venho pela Fernão Dias. Eu digo que eu devo ter ficado perdido em algum trecho da Fernão Dias. Porque eu não sinto mais como se eu fizesse parte de lá. Eu saí, tenho outra visão, acho as cidades muito pequenininhas. Não idealizo, como bucólico, diferente do Manoel de Barros, que celebra. Mas eu também não me sinto pertencente a esse mundo urbano. Então a cidade é sempre problemática para mim também, a paisagem, o barulho, a feiúra urbana. Em todos os livros, quando aparece a paisagem urbana, a paisagem paulistana, é sempre uma relação tensa. É um problema de quem vem da classe social da qual eu vim, de gente pobre. Há um livro do Pierre Michon[xix], *Vidas Minúsculas*, que diz muito sobre isso: ele também vem de uma cidadezinha da França, filho de lavradores, há um período em que ele vai estudar literatura e entra naquele mundo acadêmico. E esse livro ele escreveu para exorcizar e se reconciliar com essa vida rural. Ele comenta: você faz parte de um grupo, você sai, você meio que se sente um traidor, porque saiu dali, e naquele mundo em que entrou você também se sente um estranho. Então eu sinto esse não estar adequado ao mundo. E vejo que é uma coisa comum de quem saiu de Minas. Um conflito que é mais de quem saiu do que de quem permaneceu lá. Quem sai fica se sentido entre um lugar e outro.

6

Wellington Bujokas – Eu sinto um descompasso na minha pergunta, mas acho que seria importante saber sua opinião sobre a vanguarda.

Donizete Galvão - Eu li esses dias atrás um comentário do Roland Barthes que expressa bem minha opinião. Ele diz: "Ser de vanguarda é saber o que já morreu; ser de retaguarda é ainda amá-lo". Portanto, meu sentimento está mais para o órfico, para a retaguarda mesmo. E acho que ela não faz sentido atualmente em termos de movimento histórico.

Agora, isso não significa que não haja espaço para as experimentações. A crítica que se faz à vanguarda é tão conservadora que chega a ser constrangedora. Sempre é criticada para se colocar no lugar dela uma coisa bastante conservadora. A necessidade de inovação vai sempre existir. Eu não sinto essa necessidade imperiosa de fazer inovações na linguagem, mas há pessoas que têm essa preocupação. E é bom que aconteça. Como também nas outras artes. O que às vezes me incomoda é a fixação numa vanguarda do início de século XX, como se, hoje, quando tudo é absorvido prontamente pelo mercado, alguma coisa pudesse chocar ou provocar com o mesmo impacto. Mesmo a questão que é muito debatida, sobre a quebra da sintaxe. Naquele momento essa quebra era interessante, porque o discurso era muito duro, muito racional. Hoje, a quebra é a norma. Videoclipe, imagens de TV, anúncios. A indústria do entretenimento logo se apropria dessa linguagem. Por isso, eu gosto do livro do Marcelo Diniz, porque é o contrário disso tudo.

Agora, como leitor, eu não tive essa preocupação de ler estes ou aqueles, eu lia todos. Modernos, concretos, marginais. Eu sou como aquele poema do Pessoa que simpatiza com tudo. Com os poetas superiores e os menores. A contribuição dos concretos foi importantíssima para ampliação do repertório, pelas traduções e ensaios críticos. Não me senti obrigado a segui-los. Nunca me vi tolhido por causa da presença deles. Não acho que sejam excludentes. São estimulantes.

W.B. – E quanto à possibilidade de uso de aspectos gráficos, tanto no seu trabalho quanto no de outros? Até pelo seu trabalho em publicidade…

D.G. – Não me encantou justamente por isso. A publicidade é uma espécie de vampiro, vai sugando aquilo que há de legal em um filme, numa música, na poesia, e banaliza aquilo. Então, nunca me fascinou muito essa história de mexer com a tipologia. A única preocupação que eu tenho é do branco na página, do respiro. Sempre senti a publicidade como uma profissão, sem nada de artístico. É técnica. Por exemplo, eu lembro que havia um anúncio que era para vender um leite e punham a música da Billie Holiday. Daí chegava um casal numa noite de uma festa e tomava o leite X. A Billie Holiday nunca tomou leite na vida dela. Só deve ter tomado quando era criança (risos). O que tem a ver o universo da Billie Holiday, aquelas canções sofridas, o universo barra-pesada de racismo, de drogas, da vida dela com o leite? É isso que me incomoda na publicidade, o ato de se apossar de coisas sofisticadas. Billie Holiday é sofisticada, então entra a Billie Holiday misturada para vender leite desnatado.

W.B. – Você falou que a propaganda banaliza. Banaliza mesmo? É uma característica dela?

D.G. – Acho que sempre. Talvez na parte técnica, por exemplo, de cinema, seja uma boa formação, porque os filmes publicitários exigem muito acabamento. Mas como eu sempre trabalhei na parte de texto, a apropriação é oportunista.

W.B. – Essa coisa de banalização não entraria em oposição ao elevado?

D.G. – Quando falo da contraposição ao elevado, refiro-me ao mundo real, das ruas, dos centros urbanos, da vida quotidiana. A publicidade é um mundo artificial, do paraíso do consumo. O objetivo ali é vender, está sempre a serviço de uma venda. É um mundo pop, de visual, de simulacros. Talvez possa ser incorporada como sátira, ironia, como Oswald de Andrade fez em alguns poemas. Eu confesso que estou saturado de publicidade, de poluição visual, de ruídos, de celebridades. Há momentos em que tenho vontade de fugir para São Gonçalo do Rio das Pedras e virar um bicho do mato. Estamos intoxicados de informação. Precisamos regurgitar isso. Limpar o organismo. Uma coisa é comer o bispo Sardinha[xx], outra coisa é digerir este monstro cabeludo de apelos narcisistas que nos enfiam pela boca.

7

Wellington Bujokas – Você falou sobre gostar de manter a sonoridade natural da língua, então eu gostaria de saber o que você acha do canto, desde o popular até o lírico.

Donizete Galvão – É o dom mais bonito e o que eu mais invejo. Do erudito, eu gosto de algumas coisas, mas não tenho muita familiaridade. Então é aquele gosto mais óbvio, das árias, das grandes óperas. No canto eu gosto mais da voz feminina. Há até um poema do Rilke "Na verdade, cantar é um outro sopro./ Um sopro pelo nada / Um vibrar em deus. Um vento." Eu sempre gostei e acho que eu tenho uns três poemas meus dedicados a Nina Simone. É uma cantora que eu sempre ouço e é uma fixação minha. Gosto muito da Billie Holiday, da Ella Fitzgerald. No Brasil eu gosto da Bethânia, da Elis Regina — o primeiro disco que eu comprei com o meu dinheiro foi um disco da Elis, com *Águas de março*. E gosto também de alguns cantores que são poetas-cantores, como Jacques Brel, Leonard Cohen, Nick Cave, Tom Waits. Eles escrevem bem, são canções bonitas, e cantam bem.

Eu acho que a música chega a algumas regiões a que a palavra não leva. Ela é mais poderosa nesse ponto, de expressar o que você não sabe bem o que é. E a voz humana é o dom mais bonito. Tanto que eu passo um período sem ler poesia, agora sem ouvir música eu não passo de jeito nenhum. A primeira coisa que eu faço ao chegar em casa é ligar o rádio ou pôr um cd. Ouço de tudo um pouco, principalmente MPB. E agora há artistas de quem eu aprendo a gostar por causa dos meus filhos. Outros eu acho muito barulhento. A minha pergunta para eles é: "É muito barulhento?"

E durante os meses em que eu estava escrevendo *A carne e o tempo,* eu ouvia sempre o mesmo tipo de música. Tanto que no livro há um poema Villa-Lobos, pois eu o ouvia direto. Há um outro poema, em *As faces do rio*, em que eu falo da Pilar Lorengar, soprano espanhola, que eu ouvia direto. Era uma fita de sopranos cantando as árias das grandes óperas... e olha que coisa interessante. Era uma ópera húngara, de Dvórak, *Russalka*, e ela cantava a *Canção da Lua*, mas eu não sabia a letra. Não tinha internet e não procurei saber a letra. E eu escrevi um poema que seria um pedido — tinha morrido um amigo meu — que é assim: "se me desse a paz, eu daria em troca a minha mudez". Eu ouvia muito essa música, e depois fui pesquisar e descobri que essa ópera é na verdade tirada daquele conto *A Pequena Sereia*, do Hans Christian Andersen, do desejo dela de ser

transformada em mulher. Só que para se transformar, ela perderia as características de sereia, inclusive a voz. E o encanto dela era a voz. É um pressentimento que eu tive da música sem saber o que a letra dizia.

W.B. – Eu me interesso aqui pelo contraste: o canto lírico é de difícil entendimento e causa uma distorção muito grande na sonoridade do texto. É uma completa antinaturalidade da voz. E em contraposição você prefere uma poesia com uma sonoridade natural.

D.G. – Eu, por exemplo, gosto mais da Renata Tebaldi do que da Maria Callas. Não sei o porquê. Eu imagino que a encenação da Maria Callas seja mais tensa, mas, só ouvindo, eu gosto mais da Renata Tebaldi. Eu gosto muito de contra-tenor também, como o Alfred Deller. Uma vez eu estava comentando com o José Paulo Paes e ele falou: "minha geração não ouvia ópera porque achava uma coisa muito burguesa, muito conservadora." Eu ainda acho que a ópera tem alguma coisa de absurdo.

Além disso, gosto de ouvir Anne Sofie Von Otter, Dawn Upshaw, Bárbara Hendricks, Joni Mitchell, Mônica Salmaso, Ná Ozetti e a Teresa Cristina cantando sambas. Há dias em que tenho uma inveja danada do Elvis Costello. Você já pensou, por exemplo, como deve ser bom ser um Frank Sinatra? Poetas não têm mais nenhum charme para as mulheres. Com poucas exceções, são feios e pobres. Todos sentem a maior inveja do Chico Buarque.

W.B. – Você falou sobre dom para o canto. Você acredita em dons? Digo isso porque, por mais que a inspiração, como você comentou, possa ter suas relações com o dom, tudo que você falou agora foi em um sentido de incerteza para produzir, enquanto o dom é uma certeza de produção.

D.G. - Os espanhóis falam em "duende" para aqueles que têm o carisma no flamenco, por exemplo. O Antonio Gades tinha. É uma coisa que vai além da técnica. É quase que divino. Isso é o que eu chamo de dom. Agora, nascer com ele não basta. Precisa ser cultivado. O bonito é quando o artista descobre o seu dom e trabalha até chegar ao diamante verdadeiro. Acho que o dom não é um lastro que você tem para a vida inteira. Ele também se esgota. É preciso saber que a luz de Apolo toca poucas pessoas. E mesmo nessas que toca pode

desaparecer por muito tempo. Daí a incerteza. Pode ser uma visão romântica da arte, mas é nela que acredito. Não acho que arte seja artesanato e ofício. Pelo menos, não só isso.

Eu nem devia responder a tantas perguntas porque tenho dúvidas sobre tudo o que disse. Sou um homem perplexo, inacabado, atormentado. Em *Sonata de Outono* do Bergman, há uma cena em que a Ingrid Bergman, que faz a pianista, diz que nunca nasceu, se nasceu só envelheceu sem nunca ter amadurecido. Acho que é por aí.

28/8 – 29/10/2005

Notas

[i] A revista foi vendida em 2002 para a Editora 17. O nome mudou de *CULT – Revista Brasileira de Literatura* para *CULT – Revista Brasileira de Cultura*, e a mudança de viés causou uma diminuição brutal no número de resenha de livros de poesia.

[ii] Poeta americana (1887-1972).

[iii] Poeta portuguesa (1919-2004).

[iv] Poeta, ficcionista e ensaísta (1907-). Pseudônimo literário do médico *Adolfo Correia da Rocha.*

[v] Poeta francês (1899-1988).

[vi] Poeta, romancista e tradutor italiano (1908-1950).

[vii] Poeta português (1930-).

[viii] Poeta francês (1887-1975). Pseudônimo literário de Alexis Saint-Léger Léger.

[ix] Crítico e historiador italiano (1909-).

[x] Eugenio Montale (1896-1981), poeta italiano.

[xi] Poeta (1920-70). Pseudônimo literário de Paul Antschel. Nasceu na Romênia, mas fez sua carreira na Alemanha, escrevendo em alemão.

[xii] Stéphane Mallarmé (1842-98), poeta francês.

[xiii] Poeta e crítico americano (1914-65). O ensaio em questão está no livro *Poetry and the Age*..

[xiv] Poeta americano (1879-1955).

[xv] William Butler Yeats (1865-1939), poeta irlandês.

[xvi] Pintor brasileiro (1914-94).

[xvii] Cineasta e documentarista brasileiro, diretor de *Noticias de uma Guerra Particular*, *Nelson Freire* e *Entreatos*.

[xviii] Emile Michel Cioran (1911-95), filósofo romeno.

[xix] Escritor francês (1945-).

[xx] Dom Pedro Fernandes de Sardinha, primeiro bispo do Brasil. Devorado pelos índios caetés em 1556.

“Busco sempre a crueza”

entrevista com Tata Amaral

Tata Amaral é diretora de um filme muito interessante: *Através da Janela*, de 2000. Antes ela lançou uma série de curtas, que tristemente não tive possibilidade de ver, e outro longa, *Um Céu de Estrelas*, em 1997, um filme menos interessante. A idéia de U*m Céu de Estrelas* era — e é — interessantíssima: duas pessoas em uma situação limítrofe, fechadas dentro de uma casa, numa relação permeada de um erotismo muito cru, muito violento. A falha que vejo e que, em geral, é visível nesse cinema que dialoga com problemas de legalidade, com a exclusão social — embora Tata nunca se deixe levar por coisas tão óbvias —, é que a crueza acaba soando falsa, forçada, didática, e, pelo menos para mim, isso fica muito visível no maniqueísmo dos diálogos, até mesmo no tom de voz. Apesar disso, Tata Amaral encara as coisas com muita sutileza, e, me parece, tem dificuldades para fazer generalizações — o que é fascinante. O engraçado é que ao se falar da Tata, a citação básica é de *Um Céu de Estrelas*. E não de *Através da Janela*, este sim um filme surpreendente.

É claro, aqueles que assistiram a *Através da Janela* vão lembrar de algumas falhas: o ator Fransérgio Araújo sempre, uma cena vista por espelho que é afetada demais, que tira a força da cena por malabarismos, e uma cena em que Laura Cardoso e Fransérgio Araújo sugerem um incesto. Esta última, na minha opinião, precisava ser um pouco mais sutil, um pouco mais disfarçada.

Mas facilitando para quem não assistiu ao filme: Laura Cardoso (em fantástica atuação) faz o papel de Selma, uma enfermeira aposentada e viúva que tem um filho, Raí, de vinte e poucos anos e desempregado, interpretado por Fransérgio Araújo. Selma é uma mãe protetora, que todo dia de manhã compra o jornal para recortar anúncios de emprego para seu filho. O filho, contudo, não é muito aplicado e se aproveita da proteção da mãe. Mas, de repente, o filho passa a sair de casa altas horas da noite, volta tarde, não conversa direito etc. Selma vai ficando cada vez mais preocupada. Ao mesmo tempo, começam a surgir coisas estranhas nas proximidades, uma casa em frente a de Selma é alugada, mas não se sabe se há alguém lá, pessoas diferentes começam a aparecer, e especificamente em um dia, Raí vem com alguns amigos, trazendo um rapaz ferido e pedindo para que a mãe o cure. Ela diz não ser capaz e avisa que ele tem que ser levado para o hospital. Eles saem então com o rapaz, sem dizer ao certo se o levarão ao hospital. E com toda a situação, Selma fica cada vez mais angustiada. O que torna o filme interessante, a princípio, é esse belo roteiro, de Jean Claude-Bernadet, Fernando Bonassi e da própria Tata Amaral, que ao invés de se prender a ação, se prende a expectativa de Selma, em seus afazeres normais. Indo ao mercado, conversando com a amiga etc. Mas, apesar da leveza das cenas — e aqui ela mostra que não apenas o roteiro que é bom, mas também sua capacidade de dirigi-lo — , o filme nos conduz com muito vigor na angústia de Selma, uma angústia quase sempre quieta, de quem evita alardes.

Faço ressalvas, apenas, de que não se trata exatamente de um filme de suspense. É um filme em suspense, em que o suspense não serve para nos intrigar sobre o que estará acontecendo, ou a que nos levará essa história, mas sim pelo desmoronamento do mundo de Selma, que sente tudo muito instável, e pelos erros que ela cometerá por causa disso.

Tata Amaral nasceu em 1961, em São Paulo. Sua relação com cinema começou pela cinefilia, mas em 1983 já começava a trabalhar com cinema e vídeo. Entre 83 e 84, estudou na Escola de Comunicação e Artes da USP, como ouvinte. Nesses anos trabalhou como assistente de produção, diretora de produção e produtora executiva de vídeos e curtas-metragens. Dirigiu seu primeiro curta, *Poema: Cidade*, em 86, em parceria com Francisco César Filho. Depois disso dirigiu outros curtas e vídeos, além de trabalhar com filmes publicitários. Em 1997 estreou seu primeiro longa-metragem, *Um Céu de Estrelas*, com uma ótima repercussão. Em 2000, estreou *Através da Janela*. Atualmente finaliza seu terceiro longa, *Antônia*.

Filmografia

Mude seu Dial (vídeo), 1986, em parceria com Francisco César Filho.

Poema: Cidade (curta-metragem), 1986, em parceria com Francisco César Filho.

Queremos as Ondas do Ar! (curta-metragem), 1986, em parceria com Francisco César Filho.

SP PAN 360º (vídeo), 1987, em parceria com Moisés Limonad.

História Familiar (curta-metragem), 1988.

Viver a Vida (curta-metragem), 1991.

Orgulho (vídeo de um minuto para a série "Os Sete Pecados Capitais"), 1992.

Não Usar o Santo Nome de Deus em Vão (vídeo de um minuto para a série "Os Dez Mandamentos"), 1993.

O Cinturão de Hipólita (vídeo de um minuto para a série "Os Doze Trabalhos de Hércules"), 1994.

Um Céu de Estrelas (longa-metragem), 1997.

Através da Janela (longa-metragem), 2000.

Antônia (longa-metragem), em finalização.

1

Wellington Bujokas – O *Através da Janela* é um filme que me impressiona muito. Em primeiro lugar, ele tem um roteiro impressionante, na idéia de trabalhar ao lado da história movimentada, onde as coisas acontecem. É quase um filme de suspense, em que você sempre está na expectativa. O clima do filme é muito pesado, sufocante, mas ao mesmo com traços muito cotidianos. Só há um aspecto que acho muito estranho: a escolha do Fransérgio Araújo. Você poderia falar sobre isso.

Tata Amaral – O que te parece estranho?

W.B. – Ele tem uma interpretação mole, muito pouco expressiva. E a voz dele também chama muito pouca atenção, o trabalho dramático da voz. Ele é um contraste completo em relação a todos os outros atores. Inclusive, o que é mais criticado no filme é a atuação dele.

T.A. – O Fransérgio é um ator jovem. E é verdade que ele não tem inflexão. E a Laura Cardoso, em especial, além dos outros atores, que são mais experientes, tem muita tarimba, ela trabalhou no rádio e tem essa coisa de inflexão. Foi difícil para ele, um ator de teatro basicamente. O Fransérgio tem essa coisa de muita projeção de voz, e no cinema você não pode ter isso... o trabalho dele com voz é projetar, ele não tem modulação. E perto das outras atrizes e dos outros atores, o trabalho dele ficou limitado.

W.B. – Mas, então, por que você o escolheu para esse papel?

T.A. – Em primeiro lugar, quando eu escolhi o Fransérgio, ele nunca tinha feito um filme. Não é a primeira vez que eu escolho atores... aliás, em todo filme que eu faço eu escolho atores que não tem experiência em cinema. E o escolhi por causa da força dele no palco. Ele é um cara muito expressivo no palco. Mas, que, de fato, naquele momento não ficou à vontade com a câmera de cinema, por ter toda uma expectativa em relação a ele. De qualquer forma, eu acho que ele é um ator de teatro maravilhoso.

W.B. – Apesar desse problema no *Através da Janela*, eu considero que é um passo muito a frente do que o que você deu no *Um Céu de Estrelas*. Além do roteiro interessantíssimo do *Através da Janela*, o trabalho de cena é muito bom também. O fato de você se utilizar de poucos diálogos, deixando as cenas correrem pela expressão dos personagens etc. Mas, apesar disso, o *Um Céu de Estrelas* é muito mais comentado e lembrado do que o *Através da Janela*.

T.A. – É porque ele é mais expressivo, as emoções afloram mais... Na verdade ele não é mais expressivo, eu acho que o *Através da Janela* é mais. Mas ele tem uma coisa mais para fora. E, em especial, o povo brasileiro tem muita dificuldade em emoções internalizadas. Isso, em uma certa medida, está mais para cinema alemão. Enfim, o povo brasileiro tem essa coisa exagerada, que o *Céu* tem, não por uma vontade de ser exagerado, mas porque o filme pedia emoções mais a flor da pele. E no caso do *Através da Janela*, pedia emoções mais internalizadas. Eu busco dirigir de acordo com a história, para tornar a história e a dinâmica dos personagens... enfim, encontrar uma forma.

W.B. – Isso seria dar uma certa organicidade para o filme.

T.A. – Exatamente.

W.B. – Numa entrevista dada à revista Contracampo, você falava que em *Um Céu de Estrela* você queria trabalhar com a representação, que estaria 2 *stops* acima do realismo. Mas, ao mesmo tempo, essa organicidade acaba se aproximando muito do realismo. Não que a organicidade seja o realismo, mas ela engana como sendo.

T.A. – De jeito algum. Os filmes são realistas em uma certa medida, não dá para fugir disso. Mas a organicidade que eu busco é em função das emoções, de encontrar uma forma para as emoções, e de acordo com elas eu vou atrás da expressão. Sobre nenhum deles você pode dizer que são totalmente realistas, ou pelo menos dentro do realismo que a gente conhece. Mesmo o filme que eu estou fazendo agora, que teoricamente é naturalista, eu não acredito nisso. Eu acredito em representação.

W.B. – E sobre essa busca de emoções, você tem mais ou menos alguma coisa delimitada de que emoção você quer levar ao cinema, ou é uma coisa mutável a cada filme?

T.A. – É mutável a cada filme. O *Um Céu de Estrelas*... é tão subjetivo isso... o *Um Céu de Estrelas* é o desespero. O *Através da Janela* tem essa dificuldade de comunicação. A Selma[i] tem isso, ela não consegue expressar. Ela tem um mundo dentro dela, que ela constrói, do qual ninguém participa, nem o filho dela. O filho dela é um objeto dentro disso, tanto quanto o monte de objetos do cenário. *Antônia* é um espírito de regeneração constante. São essas emoções que acabam norteando, me fazendo colocar em movimento e buscando expressar, isso através da forma do filme. Não só do tema, do conteúdo. Até porque o tema do *Através da Janela* é um, o *Céu* é outro.

W.B. – Mas pensando bem, o *Através da Janela* também desenvolve o desespero, mas é um desespero recolhido.

T.A. – É, ele não expressa, ele não encontra comunicação no mundo e fica trancafiado.

W.B. – Então não há alguma coisa que você buscaria levar a todos os seus filmes e que você tenta aprimorar?

T.A. – Não, acho que não funciona assim. No fundo, se você quiser dizer — mas isso não é um trabalho meu —, você pode dizer que as pessoas sempre fazem a mesma obra. Isso já foi dito. Mas eu acho que não é o que interessa de verdade. Interessa o que você acaba comunicando. É muito bonito quando você olha para uma obra vasta de um artista, você pode identificar denominadores comuns. Mas acho que não é assim que funciona: eu quero expressar isso, então eu vou procurar formas de repetir isso. Por mais que você possa fazer inconsciente, não é o que pode mobilizar alguém. Porque, se não, não tem sentido. E se não, também você pode expressar em um filme, na tua vida, dançando, fazendo outras coisas. Inclusive as formas de expressão dessa mesma coisa, se é que ela existe, são múltiplas.

W.B. – Um outro entrevistado, o Donizete Galvão, falava que nas artes plásticas era muito bem aceita essa coisa de retrabalhar sempre sobre o mesmo tema, que isso não tinha uma

conotação negativa. Agora, ao repetir os temas em poesia, em cinema, a idéia corrente é de que a pessoa é limitada, que não consegue expandir.

T.A. – É. Mas, se você quiser, de uma certa maneira, nos três filmes recentes eu estou trabalhando no universo feminino, com mulheres que se vêem diante de uma certa realidade, mas não é o que efetivamente me move. O fato de eu trabalhar sobre o universo feminino e defini-lo como as fases arquetípicas das mulheres já é uma elaboração para falar do que eu quero. O que quer que seja, não é o motor.

W.B. – E qual é o motivo por essa preferência para trabalhar com o universo feminino?
T.A. – Expressão, expressão de mim para o mundo…

W.B. – E teria algum tipo de conotação política?

T.A. – Acaba tendo, mas não na gênese das coisas. A gênese é: do que eu quero falar? Quero falar das coisas que me tocar, e, por conseqüência, me tocam como mulher. Mas a Suzana Amaral, Eliana Café, Laís Bodansky igualmente falam das coisas que as tocam como mulher e não necessariamente falam do universo feminino.

W.B. – Pelo que você falou, me parece que os temas para os seus filmes são um pouco fortuitos, eles chegam a você e não necessariamente você os procura. É algo assim?

T.A. – É assim mesmo, eu só olho para as coisas e vejo que aquilo me toca e há uma possibilidade de me refazer através daquilo.

W.B. – Chega a ser algum tipo de técnica ou é natural?

T.A. – É natural. É a maneira como eu sei fazer. É a maneira que eu encontro.

W.B. – Eu lembro de quando eu li a entrevista que você fez com o Fernando Meirelles, e você tinha interesse em uma certa aleatoriedade no uso de atores, pelo fato de serem amadores. Então, eu queria perguntar se aquilo era um método em si, se você estabeleceu como um objetivo.

T.A. – Essa coisa dos não-atores? Como eu falei, eu faço os meus filmes de acordo com a minha necessidade. Mas, ao mesmo tempo, é um esforço muito grande fazer um filme. Eu adoraria pegar uma câmera de vídeo e fazer coisas mais pessoais, eu busco fazer isso inclusive, mas acaba que eu não consigo me envolver por *n* razões, inclusive materiais. E eu acabo fazendo filmes por necessidades pessoais, não porque eu acho que tal coisa vai fazer sucesso, ou que tal coisa falta no mundo, mas muito mais para me conhecer. E num determinado momento depois do *Através da Janela*, que é um filme muito controlado, muito pensado, muito mental, eu tive vontade de me colocar em uma situação em que é exigido eu estar presente, a olhar para o que estava acontecendo e não criar uma realidade da minha imaginação. Eu já estava pensando nisso quando vi o *Cidade de Deus* — e os atores do *Cidade de Deus* —, e percebi que era isto que eu estava buscando: atores não conhecidos, atores amadores, que pudessem me trazer um frescor, que não respondessem a uma técnica e que portanto me colocassem em uma situação de atenção e de relação com o que estava acontecendo no momento. E por isso eu busquei criar essa situação para eu viver, muito mais do que fazer um filme. Porque fazer um filme é o que eu faço, de qualquer forma, mas antes eu acabei buscando isso na minha vida. Um aprendizado pessoal.

W.B. – Sobre essa questão de atores-amadores, acho interessante a possibilidade de trabalhar sem técnicas preestabelecidas.

T.A. – Mas no caso desse método, existe uma técnica. Eu trabalhei com ensaio. Existe uma técnica, sem dúvidas, que é muito simples, que é fazer o ator vivenciar a ação que você está propondo. E ele constrói dentro de si o percurso e o significado disso.

W.B. – Mas essa técnica não é algo que se cria dentro da dificuldade de produção, muito mais do antes dessa dificuldade? Essa técnica vem de antes de você trabalhar com os atores, ou é uma técnica que você vai montando com os atores aos poucos?

T.A. – Não. É uma técnica que existe *a priori*, e que eu lancei mão neste filme. Mas durante os ensaios você leva aqueles atores a vivenciarem isso. Você pode fazer isso com atores ou não-atores. É uma proposta. E dali surgem as improvisações. Mas isso é feito há

muito tempo, inclusive existem técnicas de infiltração que eu não usei, eu usei outras. Você escolhe. Eu escolhi um preparador de atores que trabalha dentro de um método. Sem dúvidas é uma técnica em que o ator não repete o mesmo *take*, porque ele realmente tem que vivenciar. Diferente do *Através da Janela*, que mobiliza recursos outros.

W.B. – Então o meu raciocínio está completamente deslocado.

T.A. – É. Porque é técnico. A gente está trabalhando com uma linguagem, com uma representação. Não tem por onde fugir, não é a vida das pessoas esse filme que eu fiz. Por mais que elas tenham colocado de si, por mais que nas improvisações elas tenham escolhidos diálogos, eu gravei isso e depois editei. E vira e mexe eu mostrava e dizia: "olha como é mais interessante você não fazer pergunta e resposta. Internaliza isso. Responde com uma coisa que vai adiante, que não é 'sim', 'não'". Isso é dramaturgia, porque na vida eu pergunto se você quer um café e você pode dizer "não, obrigado". Em cinema isso é muito fraco, em dramaturgia. Então, trata-se de uma representação, que depois ainda é recriada, reescrita na montagem. A gente está falando de representação mesmo, e, portanto, tem um passado. Você cria uma coisa que é nova, que nunca ninguém criou, mas já tem uma história.

W.B. – Entendo, então, já é uma coisa preestabelecida ainda assim.

T.A. – Preestabelecida… é, há uma história, há um método. Você pode implodir o método, você pode fazer qualquer coisa. Você pode usar partes, pode usar mais ou menos, usar mal. Não é uma invenção de roda, de jeito nenhum.

2

Wellington Bujokas – Gostaria de falar um pouco da produção recente brasileira. Talvez eu esteja enganado, pois eu não consegui ver alguns filmes, como o *De Passagem*, do Ricardo Elias, mas nos últimos tempos, eu tive a impressão de que filmes um pouco mais autorais estão com mais dificuldade de distribuição ou de produção do que há cinco anos.

Tata Amaral – A Riofilme, que se dedicava a distribuir filmes brasileiros como esses, não está mais fazendo isso. Então, não há mais alguém pensando em formar público nesse sentido, e você tem a Globo Filmes fazendo trabalho dentro da sua natureza, como esse *O Coronel e o Lobisomem*. Agora, por outro lado, essa é uma meia verdade. Você não tem um trabalho bacana de filmes mais autorais, porém *Carandiru* e *Cidade de Deus* são filmes autorais. E são filmes que obtiveram muito público. Junto com *2 Filhos de Francisco*, são as maiores bilheterias do cinema brasileiro. O que você não tem hoje é alguém cuidando especificamente disso. Isso você não tem. O que não quer dizer que os filmes de grande bilheteria não sejam autorais.

W.B. – Apesar do que o *Carandiru* — sobre o *Cidade de Deus* eu concordo — tem algumas coisas que me incomodam um pouco. A montagem me lembra muito a de novela. Ele é muito estendido, muito focado no rosto…

T.A. – Mas eu não sei se ele é assim porque alguém interferiu. Eu acho que o Babenco quis assim. Pode até ser porque ele entendeu que isso seria mais comercial, ou mais comunicativo. Mas ele quis assim. Duvido que a distribuidora tenha dito: "faça planos mais fechados". De jeito nenhum.

W.B. – E você, como se posiciona frente a essa opção dele?

T.A. – Eu acho que todos nós estamos buscando caminhos. Eu vejo *Carandiru* dentro de uma trajetória do Babenco, eu não sei para onde ele vai agora, mas o Babenco é um cara que tem uma expressão… ele tem a coisa do cinema como negócio, mas tem também uma autoria muito forte. É indiscutível. O *Carandiru* foi um fenômeno. Eu me lembro que eu

fui fazer um trabalho extremamente pessoal numa porta de cadeia, logo no momento da estréia do *Carandiru*. E me impressionou muito porque até então, toda vez que eu ou qualquer pessoa andava com câmera na rua, as pessoas perguntavam se era a Rede Globo, ou dependendo da época, se era o Aqui Agora. E ali me perguntavam: "é o *Carandiru*?" Sabe, mudou um pouco a visão da câmera para o cidadão comum. Foi logo após o *Cidade de Deus*. O cinema, então, passou a ser uma referência para a população, e não mais a televisão. Foi muito louco. Tudo bem que nós estamos falando de filmes que tiveram a divulgação na Globo Filmes, que tem um poder maravilhoso de comunicação, de divulgação. É até covardia. Mas o *Carandiru* fez isso, ele colocou o cinema na vida das pessoas como uma referência. A câmera não é mais exclusivamente um privilégio da TV. Ela pode ser uma câmera de cinema. E eu acho que o Babenco está no caminho, ele está buscando ainda sua história. Assim como o Ricardo Elias também. Acho que todos nós estamos buscando caminhos, respostas, soluções, para fazer o cinema que a gente quer. Eu tenho certeza de que o Babenco fez o cinema que queria. Eu não acho que ele é um cara frustrado… quer dizer, não seria mesmo, porque o filme fez um grande sucesso. Mas acho que ele como autor não foi um cara frustrado, mesmo. Nunca conversei com ele sobre isso, mas tenho certeza que não.

Acho que a sua pergunta se refere… é preciso que a gente reposicione essa questão… ela se refere a um tipo de filme que a gente sabe que vai ter um público mais reduzido. Então qual é o trabalho que a gente faz para divulgar esse filme? E o próprio Ricardo, para usar o exemplo que você usou, *De Passagem*. Eu me lembro de ter assistido incansavelmente durante um mês antes do lançamento propagandas na Rede Globo do *De Passagem*. Ele teve uma divulgação, através de um acordo, de um convênio muito grande. Propaganda ele teve. Não teve na novela, como os filmes da Globo Filmes têm. Mas ele teve espaço.

W.B. – É que a chegada lá em Curitiba foi muito restrita…

T.A. – Aqui também. Mas houve uma aposta dos produtores num tipo de campanha e num tipo de filme. O que a gente não tem, hoje, é verdade, é alguém com uma dedicação para esse tipo de filme.

W.B. – Mas você acha que a produção desse tipo de filme está andando numa certa constância ou também houve um redução na produção?

T.A. – Não sei te dizer percentualmente, mas acho que está constante. Eu acho que não tem cineasta no Brasil que não faça o filme que queira. Acho que isso não existe. Até porque começa com os concursos. Agora com o governo Lula mais ainda. As estatais são efetivamente quem sempre passaram dinheiro para filmes como *Carandiru*, *De Passagem*. E elas agora tem concurso, não é mais por lobby. Em especial agora com o governo Lula. E esses concursos, antes e agora, são compostos por cineasta. A questão não está ali.

W.B. – Então melhoraram as possibilidades de distribuição de dinheiro para o cinema?

T.A. – Eu acho que é legal isso no governo Lula: o dinheiro é estatal, então é concurso. A comissão é transparente, não há lobby. Isso eu achei ótimo, genial. E isso promoveu uma mudança. As leis, principalmente as licenças do artigo 3º, que regula a entrada das distribuidoras nos filmes brasileiros, estão também mudando as relações no cinema. Eu acho que o cinema brasileiro muda constantemente suas relações. Cada filme que eu fiz, estou falando de 10 anos para cá, eu filmei... um pouco mais, 12 anos. O primeiro dinheiro de *Um Céu de Estrelas* veio em 1993, eu filmei em 95. De 93 para cá, cada filme que eu fiz, eu fiz com um Estado. No *Um Céu de Estrelas* não havia Lei do Audiovisual. No *Através da Janela*, a Lei do Audiovisual estava começando. E no *Antônia* já é outra coisa. Há também a Lei Rouanet, e inclusive a maior parte do meu dinheiro vem da Lei Rouanet.

W.B. – E vão conseguir mexer nas leis para corrigir as distorções?

T.A. – Estamos batalhando para fazer isso sim.

W.B. – Mas há alguma perspectiva no momento ou...

T.A. – O pior é que depende da gente. Não depende de ninguém. Depende da gente se mobilizar, acreditar, até porque dentre os cineastas há uma parte que quer aprovar do jeito que está, para não ter discussão, e não ter problema de a lei ser reeditada. Depende da gente, não há uma força oculta que está impedindo.

W.B. – Então depende do lobby de vocês?

T.A. – Depende da mobilização da gente, só isso. Não precisa de lobby. Está lá, todo mundo quer fazer. Não há ninguém que não queira.

W.B. – Mas, principalmente quando estava em discussão a Ancinav, haviam dois grupos bastante distintos.

T.A. – Havia, mas eu acompanhei zero essa discussão. Existia sim uma divisão, principalmente entre os pró-TV e os contra a participação de TV. Mas hoje não, TV, cineastas, majors, estão todos juntos. Pelo menos, em relação a essa questão de manutenção da lei.

3

Wellington Bujokas – Além dos filmes recentes brasileiros citados acima, entre os quais deve te interessar muito o *Cidade de Deus*, quais outros filmes brasileiros recentes você considera importantes, não socialmente, mas esteticamente?

Tata Amaral – Esteticamente todos os filmes do Beto Brant[ii]. Admiro bastante o trabalho dele, a maneira como ele trabalha. Tudo. Desde o fato de ele ter parceiros fixos, até a produtora dele, os filmes BO, os temas, o tipo de *mise en scène* que ele faz. Eu acho que realmente o Beto é das pessoas que eu mais considero. O Roberto Moreira, que é meu sócio, sou suspeita para falar, mas ele fez o *Contra Todos* antes de a gente ser sócio, apesar de o Roberto ser meu parceiro… enfim, ele foi assistente de direção em um curta que fiz em 88. Eu fui produtora de um filme dele também da década de 80, e ele foi co-roterista de *Um Céu de Estrelas*. Independente disso, eu acho que o projeto estético do *Contra Todos* é um projeto muito importante. O *Bicho de Sete Cabeças*, da Laís Bodansky, também é um filme muito importante, principalmente por ser um filme ousado, teoricamente sem grandes apelos. O Rodrigo Santoro, quando ela o escolheu, não era o Rodrigo que é hoje. Não era um global bacanérrimo. E ele estourou meio junto, ou depois da filmagem. E foi um filme que teve uma distribuição importante. Então, isso também foi um marco. O *Cidade de Deus* e o *Carandiru*, sem dúvida, pelo projeto, por mais que o *Carandiru* tenha limitações formais, estéticas que a gente sabe.

W.B. – O *Bicho de Sete Cabeças*, para mim, não foi tão interessante, apesar de muito bem feito e bem acabado. Eu sentia que ele precisava ser mais forte, mais interiorizado, e isso fez falta, ao assisti-lo. Você acha que isso é só pessoal mesmo ou…

T.A. – Não sei te dizer. Eu tive outra impressão do filme. De uma força muito grande, de uma vontade muito grande de falar aqui, de uma legitimidade em relação ao tema. E isso me tocou bastante.

W.B. – Alguns filmes brasileiros que eu tenho visto, que me impressionam muito pela qualidade da fotografia, pela montagem, pela movimentação, pelo clima, como o *Lavoura Arcaica*…

T.A. – Que é um filme lindo, por sinal. Citável, inclusive.

W.B. – Mas o trabalho de voz dos atores, às vezes, tem falhas bastante grandes. O discurso, por exemplo no *Lavoura Arcaica*, do Luiz Fernando Carvalho, é muito denso para comportar a forma como foi feito. Como você encara esse trabalho de voz? Talvez seja um problema de estar na nossa própria língua. Talvez exista o mesmo problema em filmes estrangeiros, mas seja mais difícil captar.

T.A. – Eu não lembro de ter notado alguma coisa. Eu lembro a cena inicial maravilhosa, aquela construção toda, aquele trem vindo, aquele trabalho lindo. Eu me lembro de algumas coisas muito marcantes. Eu lembro de ter ficado dentro daquele universo, naquele filme delirante, barroco. Lembro-me de ser um filme extenso. Eu vejo ali uma busca, por uma essencialidade, muito forte, muito intensa.

W.B. – Eu citei o exemplo do *Lavoura Arcaica*. Mas eu gostaria de colocar em termos um pouco mais gerais. A questão do filme nacional e do filme estrangeiro, e de como a língua influencia nisso. O fato de assistir ao filme com legenda, e mesmo quando você conhece a língua original, faz com que você nem sempre tenha noção de aspectos sutis de dicção.

T.A. – E aqui no Brasil, você pega tudo.

W.B. – Exato. Eu me lembro de um exemplo do *Ação entre Amigos*, em que o cara falava um palavrão, e eu notava que aquele palavrão ficava excessivo. Nós falamos palavrões normalmente, um atrás do outro. O texto é o mesmo. Só que nem sempre damos tanta ênfase para as palavras.

T.A. – A gente busca uma representação. Não sei se o que você sente é uma certa impostação. E quando você não busca uma naturalidade, isso perde importância para o autor. Mas, por exemplo, aquilo pode ser arqui-impostado, super-impostado, mas no

entanto passar para as pessoas com naturalismo. Eu acho que a idéia de naturalismo é uma idéia que você constrói. Há olhares. Há montadores. Eu trabalho com uma equipe que tem um olho maravilhoso. Eu me preocupo com uma verdade daquilo que o ator está fazendo, e tenho uma montadora que mais ainda. Então, é difícil passar alguma coisa nesse crivo da verdade, o filme passa por várias instâncias. Agora, por exemplo, *Através da Janela* é um filme completamente impostado.

W.B. – Mas ele tem um trabalho de voz que é na maior parte das vezes muito sutil. Ele é impostado em trabalho de cena, de ângulos.

T.A. – Há um trabalho ali, mas a questão não é a impostação, que ali é impostado. Eu acho que há olhares que não estão muito voltados para isso, estão voltados para outras coisas. Eu me preocupo com alguns aspectos da interpretação, outras pessoas com outros. O Beto, por exemplo, tem um olho para cena, para levar o ator a chegar em alguma coisa. Ninguém mais tem aquilo, só ele. Ele tem essa capacidade de fazer o ator chegar por si mesmo em algum lugar.

4

Wellington Bujokas – Numa outra entrevista, você falava sobre como gostava de ter estudado na USP e de toda a relação que você tem com a universidade. Eu tenho algumas ressalvas com o ensino acadêmico. Mas há de se considerar que como você assistia às aulas como ouvinte, você tinha uma liberdade muito maior nas escolhas de disciplinas interessantes do que um aluno matriculado. Eu gostaria que você falasse por que é importante essa formação acadêmica para você, e para os outros.

Tata Amaral – Para mim é importante talvez porque eu não tenha tido, eu sou autodidata. E eu confesso que quando eu fiz o curso como ouvinte, aquilo me serviu muito, eu aproveitava cada gota daquilo. Eu estava lá porque eu queria, eu não precisava ir a todas as aulas. Agora, há poucos anos, quando eu dei aula na ECA[iii] como professora convidada, eu cheguei a e ainda chego a ver — falando de ECA — algumas aulas... por exemplo, o Roberto é professor da USP. E eu acho que é um privilégio os alunos terem aquele tipo de aula como a que ele dá. Eu cheguei a assistir a uma aula de roteiro do Roberto, e pensei: "Que inveja!", por não estar ali, passando por essa experiência. Sendo estimulada dessa maneira a olhar dessa forma.

E sobre os problemas, eu acho que a Academia, principalmente quando você tem um corpo estável, pode experimentar algumas coisas, e ver o que dá certo e o que não dá, e pode corrigir no ano seguinte. Bem ou mal, a ECA, com todo seu aspecto mastodôntico — eu falo da ECA porque é a única que eu conheço —, tem uma experiência didática em audiovisual, ela conquistou isso. Eu acho isso maravilhoso, primeiro porque você está lá por 4 anos dedicado a isso, sem outra preocupação. Até porque eu nunca tive isso. Eu fazia ECA e tinha que fazer pesquisa de mercado para sobreviver. Estava em outro momento da minha vida.

Eu acho maravilhoso você poder beber daquela experiência.

W.B. – De que ano a que ano você esteve na ECA?

T.A. – 1983 a 1984. Um ano e meio, na verdade. Em 84, eu saí na metade.

W.B. – E como você encara os riscos de com a estabilidade a sedimentação de toda a atuação do curso engessar a dinâmica do ensino?

T.A. – Problemas sempre há, mas eu não sei em que medida isso pode acontecer. Eu acho que pode acontecer na ECA, eu não estou por dentro, mas, ao mesmo tempo, eu acho que existem pessoas tão capazes lá, tão interessantes. Há gente que está se reciclando. O Eduardo Santos Mendes, que foi meu colega de ECA, está em som até hoje e dá aulas lá. Ele está se movimentando, ele passa por experiências, é difícil haver uma acomodação. O Roberto também, o Jean-Claude Bernardet, o Ismail Xavier não pára de produzir, há alguns acadêmicos, há uma estrutura, eu ouço reclamações de corredores, que é engessada, que não vai tão além quanto as pessoas gostariam. É claro que tudo pode melhorar. Gente muito importante está lá. Talvez os melhores.

W.B. – O saldo é positivo, então.

T.A. – Eu não sei te dizer, mas eu vejo que a nossa cinematografia se move. Eu vejo que vira e mexe tem gente legal jovem.

W.B. – E essa contribuição em grande parte vem da ECA?

T.A. – Eu acho que na cinematografia nacional, a grande importância em termos de linguagem, os grandes cineastas, luz, a vanguarda, se é que se pode dizer isso — acho que não se pode —, vem de São Paulo. E São Paulo tem a ECA. As grandes bilheterias, inclusive, vem de São Paulo.

W.B. – Além de São Paulo já ser central pelo dinheiro, há uma centralidade também por causa da qualidade de uma ECA?

T.A. – Eu acho que não é por causa de, mas a ECA contribui. É impossível pensar no cinema paulista sem pensar na ECA. Ainda que existam a FAAP e inúmeras escolas oferecendo cursos de comunicação. E ainda assim, eu sei de um monte de gente que saiu da ECA e dá aula nessas escolas: na Universidade Anhembi-Morumbi, a Rossana Foglia[iv], na (Faculdades Integradas) Rio Branco, a Suzana Amaral[v]. Então, até nisso as pessoas da

ECA estão se movimentando, porque estão circulando por outras escolas. Vamos ver o resultado disso.

Além disso, vi alguma coisa do Festival Internacional de Curtas, mas não gostei, achei supercareta a produção paulista. Enfim, mas foi só neste ano. E acho que o cinema paulista tem um peso no cinema brasileiro, e acho que a ECA tem um papel importante também. O cinema de Pernambuco... o problema do cinema de Pernambuco é que as pessoas saem de Pernambuco para fazer cinema. Vivem em outros lugares, e depois voltam lá para fazer seus filmes. Não tem uma coisa como em São Paulo, de as pessoas viverem e trabalharem aqui. Dos cinemas regionais o cinema de São Paulo é um cinema forte.

W.B. – Por toda essa estrutura, você acha que o cinema precisa de uma centralidade para conseguir correr melhor?

T.A. – Não. Minha geração sempre batalhou exatamente pela descentralização.

W.B. – Por quê?

T.A. – Porque o Brasil é enorme, o Brasil é rico, Brasil tem seus sotaques e isso tem que estar refletido no cinema.

5

Wellington Bujokas – Eu acho interessante que, em geral, na literatura, os escritores têm uma relação mais próxima à crítica, apesar de problemas casuais por motivos óbvios, do que artistas de outras artes, como cinema e música, apesar de haver várias pessoas ligadas, ou atuantes nas duas áreas. Eu acho uma relação um pouco conflituosa. Você também acha isso?

Tata Amaral – No cinema? Eu acho completamente o oposto. A crítica nesse período da retomada é completamente favorável ao cinema. O que eu acho mais interessante é a relação da crítica que o Jean-Claude tem, que é uma crítica que quer intervir, que quer participar, que quer estimular. Isso eu acho mais rico enquanto relação. Mas eu não acho que a crítica seja conflituosa. Ela até incensa demais.

W.B. – Embora, nesse sentido eu não estava falando especificamente da retomada. Eu tenho a impressão de que isso acontece no cinema em geral. Até pela questão do cinema comercial e da rede que se criou em jornais de pequenas resenhas. Então, me parece um espaço um pouco mais ambíguo.

T.A. – Eu confesso que não leio crítica de cinema em jornal. Eu não gosto de ler a crítica antes de ver o filme, e depois já passou. Eu não sei exatamente do que você está falando. Não sei se você está falando da crítica quando ela não é favorável ao seu filme. Eu não sei porque, mas eu sinto que todo mundo está querendo refletir, querendo falar, querendo estimular. Se bem que alguns não têm a capacidade de um Jean-Claude e de um Ismail, não têm essa envergadura. Até no meu caso a crítica sempre foi muito favorável. Compreendeu demais e buscou iluminar o que eu estava fazendo. No caso do *Contra Todos* também. Até se poderia ter outra visão, mas de uma forma geral a crítica está indo atrás.

W.B. – E, por sinal, o fato de ser favorável em si é uma relação boa com o cinema?

T.A. – Como eu te falei, eu não costumo ler críticas. Aliás, é muito raro eu ler uma crítica. Eu leio quando cai na minha mão. Eu vou falar das críticas feitas aos meus filmes, em que

eu tenho a sensação de que os caras foram atrás de iluminar aspectos formais. Eu já li coisas muito especiais. Talvez para o público não seja de muito interesse, mas para o público formador de opinião foram muito iluminadoras. Só para citar um exemplo, foram 3 páginas no Estadão sobre *Um Céu de Estrelas*. Mesmo! Foi um escândalo. A primeira página, a segunda e a terceira inteiras só sobre *Um Céu de Estrelas*, onde uma delas falava só sobre o espaço off do filme. Isso é de um requinte incrível. Eu, se fosse aluna de cinema, quando vi aquilo, teria recortado e guardado aquilo. É uma reflexão num jornal, que é uma coisa descartável, sobre o espaço off, que é um aspecto formal requintadíssimo do cinema. Então eu acho que a crítica pode estar cumprindo o papel de questionar, de fazer as pessoas pensarem, refletirem. Pensar que existe o espaço off, por exemplo. Que existe uma construção de personagens. Então, a minha experiência com a crítica é a melhor possível. Eu nunca vi achismos relacionadas aos meus filmes: é bom, não é bom, é legal, não é legal. Nunca li… quer dizer, até li, mas é a minoria. Em geral as críticas que eu leio relacionadas aos meus filmes vão fundo em aspectos formais.

6

Wellington Bujokas – Nos seus longas é muito forte a presença de um lado marginal do Brasil. O Donizete Galvão, falava sobre o fato de que essa marginalidade está aparecendo de uma forma muito realista e muito crua na prosa brasileira. Um filme como *Através da Janela*, evidentemente, não participa dessa crueza, mas o material do qual se utiliza é o mesmo. Eu gostaria de saber como você se posiciona frente a essa crueza. Se você acha necessária, interessante, um ponto de vista a ser levado em consideração etc.

Tata Amaral – Eu busco sempre a crueza, a víscera… mas relacionado a quê?

W.B. – A crueza no sentido de destacar imagens de alto impacto, o sangue, a violência…

T.A. – Bem, a violência é cinematográfica. Ela é bastante cinematográfica. Acho linda a violência no cinema. Eu acho lindo um assassinato de Hitchcock, John Woo, Tarantino, com o *Kill Bill*, filmes orientais de Kung Fu. Mas o que eu falo é de outra coisa. A violência praticada nos meus filmes não é essa violência. Eu falo de uma violência, mas é interna, das relações, das emoções, do mundo, então ela encontra uma forma diferente mesmo. Não há como eu falar da mesma forma, até porque eu não estou buscando o espetáculo da violência, eu estou buscando outra coisa.

Se eu fosse fazer um filme de ação, eu nem sei se saberia fazer. Precisaria aprender.

W.B. – É, mas quando eu falava, era de uma violência marginal brasileira. De um contexto muito mais social do que essa violência de Hitchcock.

T.A. – Porque eu estou nesse universo marginal, do ponto de vista de uma classe média imaginária, que não existe. E também porque eu estou entrando na vida das pessoas. Isso é que dá a sensação de marginal.

11/10/2005

Notas

[i] Personagem de Laura Cardoso no filme.

[ii] *Os Matadores* (1997), *Ação entre Amigos* (1998) e o *Invasor* (2001) foram os filmes lançados por Brant até a data da entrevista. Pouco depois começaram as exibições de *Crime Delicado*, em mostras.

[iii] Escola de Comunicação e Arte, da USP.

[iv] Diretora e roteirista de cinema e teatro. Dirigiu dois curtas: *Rosas Mortas*, 1991; Mutantes, 2002, com co-direção de Rubens Rewald

[v] Cineasta. Diretora de *A Hora da Estrela*, 1985, e de *Uma Vida em Segredo*, 2001.

Sem garantias

entrevista com Luiz Carlos Merten

Luiz Carlos Merten tem um quê que talvez roçasse a verborragia. Perceptível na facilidade como nos dois dias as entrevistas fluíram, com respostas generosas e amplas. Mas, claro, não é verborragia, pois por mais que fale e escreva, Merten tem na cabeça um discurso coeso e bem articulado. Que vai conquistando pelo entusiasmo, pela jovialidade e pela liberdade de idéias. Assim também é no Estadão, onde, como mesmo diz, escreve quase que compulsivamente para o Caderno 2, demonstrando uma enorme bagagem. Quando era menor, me assustava essa bagagem, pois seu texto não parecia ser de um jornalista de 60 anos (que acabara de completar, uma semana antes da primeira entrevista) e sim de 30. É um texto de uma espontaneidade e uma soltura, que defendia, em geral, com muito ânimo suas posições. Assim no caso do *Bicho de Sete Cabeças*, de Laís Bodansky, quando defende tão empolgadamente a visceralidade do ponto de vista do jovem… apesar de eu não encontrar tanta visceralidade. O que me incomoda no filme é justamente que a claustrofobia de Neto (personagem de Rodrigo Santoro no filme) dentro do hospício está mais na minha imaginação do que na tela. Laís Bodansky parece me preservar dessa loucura. E, portanto, das falha dessa entrevista fica o fato de não ter conseguido colocar essa questão. Merten fala bem e aquilo flui. Quando eu olhava, já não era o momento de questionar isso. Já havia encontrado outro tópico interessante que eu não queria perder. Mas concordar com as escolhas de Merten, como no caso do Bicho de Sete Cabeças, é assunto de menor importância, como ele mesmo coloca na entrevista ao dizer que odeia o clichê e que talvez fosse mais produtivo defender Hollywood do que criticá-la com os argumentos de sempre. O óbvio, por mais verdadeiro que seja, tende a contribuir pouco com a reflexão, pois com tudo aquilo se concorda quase que mecanicamente. Mas, ao

mesmo tempo, defender coisas que não sejam óbvias é um caminho tortuoso — e esse comentário é mais óbvio ainda —, em que ou se toma muito cuidado, ou não se importa em errar e construir aos poucos seu pensamento — apesar do que devem existir mais opções, inclusive o chamado bom-senso. Merten se filia à vontade no segundo, não tem medo de errar, ele passeia à vontade pelas sensações dos filmes que viu e vai. Dá-se ao direito de ir ao sabor do vento.

E dessa forma também, pode contribuir para a reflexão em situações em que o acerto nem sempre permitiria. Pois não faz de tudo uma parede sólida intransponível, mas sim de um espaço aberto, sinceramente, às incertezas, que imagino nunca deixaram de nos acompanhar ao falar, ao ver, ao sentir qualquer arte.

Luiz Carlos Merten nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 1945. Estudou Comunicação Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Lá, foi professor de Teoria da Comunicação, na PUC-RS. Em sua atividade de crítico de cinema — apesar de preferir ser chamado de repórter —, atuou no Diário de notícias, na Folha da Manhã e no Diário do Sul, em Porto Alegre. Em 1989, mudou-se para São Paulo, onde passou a trabalhar para O Estado de São Paulo. Atualmente é vice-presidente da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

Livros publicados

Cinema: Um Zapping de Lumière a Tarantino. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995
A Aventura do Cinema Gaúcho. São Leopoldo: Unisinos, 2002.
Cinema: entre a Realidade e o Artifício. Artes e Ofícios, 2003.
Anselmo Duarte: O Homem da Palma de Ouro. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004
Carlos Coimbra: Um Homem Raro. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004
Um Sonho de Cinema. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.

1

Wellington Bujokas – Uma vez, ao falar sobre o *Bicho de Sete Cabeças*, da Laís Bodansky, você disse que o filme era muito bom, apesar de os críticos torcerem o nariz. Mas por que motivo você se excluiu dos críticos?

Luiz Carlos Merten – Sabe que é engraçado isso, pois há outro universitário que está escrevendo um livro e me colocou nele também. Um pouco atraído por esse recorte, porque ele chegou e me disse: "mas tu és um dos maiores críticos da crítica!" e eu até gozei com ele. Eu não sou nenhum ombudsman da crítica. Eu tenho uma dificuldade inicial porque eu não leio os outros. Eu realmente, por princípio, não leio nada do que os meus colegas escrevem, e eu não tenho curiosidade de visitar os sites de internet para ver o que estão dizendo. Por outro lado, eu participo de debates, de encontros, eu vejo as pessoas, e então eu sei mais ou menos o que estão pensando. E no caso do *Bicho*, naquele momento em que o *Bicho* surgiu nos festivais, eu via que as pessoas tinham uma restrição ao filme que seria em seu aspecto juvenil. Eles achavam que o filme era muito maniqueísta, que adotava o ponto de vista do Neto — o personagem do Rodrigo Santoro — e que terminaria, segundo eles, transformando a família, e principalmente o pai, em caricatura. Eu, pelo contrário, dizia que o defeito que eles viam era a qualidade para mim. Essa coisa visceral de adotar o ponto de vista dos jovens e levar até o limite. É bobagem essa história de fazer um filme de todos ângulos. O filme tem um ponto, o filho, que é a vítima na história, e vamos contar da maneira mais emocionante possível. E, é claro, eu fiz essa observação, que volta e meia eu a escrevo. Eu nem sei se as pessoas vão gostar ou não. Mas enfim. É meio provocação.

E ainda sobre essa questão de crítica, há aquelas comédias bem cretina, filmes de ação, daqueles que os críticos vão ignorar, vão torcer o nariz. Mas eu sempre parto do princípio de que o público vai ver. Porque é muito fácil essa posição de superioridade da crítica. Só que nós vivemos numa sociedade de consumo. Eu tenho que, mais do que tentar interferir contra ela, refletir sobre ela. Até porque eu acho que meus meios são muito limitados para conseguir lutar contra a hegemonia de Hollywood. Eu tenho que entender e ajudar as pessoas a entender. É mais ou menos assim que eu vejo essa minha função de jornalista. Então, eu vejo desde a comédia mais romântica, mais *teen*, e tento entender

porque afinal de contas… porque não é só a máquina. Claro que existe todo um apelo de consumo, existe uma máquina para fazer as pessoas verem os filmes. Mas também existe aquela coisa que se chama "boca-a-boca". As pessoas vão e dizem alguma coisa umas para as outras. Algumas vão atraídas por esse apelo publicitário, mas qualquer diretor de marketing vai te dizer isto: o arranco pode estar na publicidade, nessa necessidade que ela cria, mas depois o que leva o filme a diante é o boca-a-boca, é o que as pessoas vão dizer sobre ele. Isso vale para o *2 Filhos de Francisco*, vale para o *Titanic*, vale para o *Carandiru*. Na seqüência são as pessoas que vão alimentar essa vida que o filme vai ter, ou não.

Em princípio eu sei que eu tenho os meus preconceitos — todo mundo tem —, mas eu procuro ser o menos preconceituoso possível. Até porque talvez eu tenha tido uma formação peculiar. Eu morro de rir quando eu leio coisas como: "Glauber Rocha leu Schopenhauer aos 9 anos". E por isso é que ficou maluco daquele jeito! Um maluco genial, mas é por isso que ficou maluco. Aos 9 anos, eu, por exemplo, estava lendo Tarzan e adorava os romances do Edgar Rice Burroughs. Depois eu passei pelo meu Machado de Assis e coisas assim, até chegar aos filósofos que eu li. Agora, dizer que lia Schopenhauer aos 9 anos — não Glauber, mas qualquer pessoa —, grande coisa! O que que entendeu de Schopenhauer aos 9 anos!? Nada. É uma demência isso. Então, eu assumo que a aventura foi uma base muito forte na minha formação. E não apenas os livros de aventura, mas também os filmes de aventura. Veja, eu completei 60 anos na semana passada. Então, quando eu era jovem, por volta de 1960, o *western* era muito forte, e havia no cinema industrial italiano uma tendência de aventura, uma aventura mitológica. Havia grandes diretores que trabalhavam… diretores de quem hoje em dia as pessoas nem falam mais, como Ricardo Fredda, Vittorio Cottafavi. Aliás seria bom que se voltassem a eles, pois iam aprender muita coisa. Então tu conectas isso com Camões, com Cervantes, que têm diferentes níveis de complexidade, mas que tem ali dentro um arcabouço grande de aventura. E olham a aventura como uma experiência humana. É o momento em que o homem enfrenta seus mitos, sua fragilidade, sua grandeza…

Então, tudo isso foi muito importante na minha cabeça no sentido de definir uma linha de pensamento e, principalmente, de eliminar essas restrições. Eu curto muito o cinema dito intelectual, eu gosto muito de filmes experimentais, que não sejam narrativos, mas eu não tenho preconceito em relação à aventura, em relação às artes marciais. Eu vou e procuro tanto quanto possível ir de mente aberta para ver o que ele tem a me oferecer. Se

eu chego lá e só vejo só o efeito especial, eu me decepciono e acho uma merda. Mas se eu vejo algo mais… não tem essa de aventura é menos importante do que o Tchecov, por exemplo.

W.B. – O gênero não define nada…

L.C.M. – Nada.

W.B. – Isso me lembra de uma entrevista do Paulinho da Viola para a *IstoÉ*, em que ele falava, em um trecho relativamente polêmico, sobre o *É o Tchan*. Ele dizia que todo mundo critica, mas que no fim das contas o ritmo era muito gostoso e era difícil ficar parado.

L.C.M. – Com certeza. Veja: a programação de filmes na TV é a parte do jornal da qual eu não abro mão. Volta e meia querem que eu desista, porque eu faço muita coisa, e eles preferem que eu faça reportagens, entrevistas. Mas eu não abro mão dos filmes na TV, porque eu acho que filmes na TV têm esse aspecto bem lúdico do cinema. Lá passa tanto um filme intelectual, como uma aventurazinha, uma comédia *teen*, ou seja lá o que for, e as pessoas vêem em casa, em condições diferentes das de ver os filmes no cinema. Vêem na maioria das vezes os filmes dublados, exceto na TV paga. Então, a nossa capacidade crítica se torna mais tolerante. Eu sempre escrevo coisas como: "claro que é vulgar, de mal gosto, mas tente não rir se for capaz". Porque principalmente no humor a gente termina embarcando, o ritmo é gostoso. Não é em tudo, claro, mas a gente termina rindo, mesmo em cenas ridículas. Outro dia eu estava zapeando na TV e vi um pedacinho do *American Pie 2*. E eu também acho que aquilo é uma comédia teen vulgar etc., mas tem ali alguma coisa para aquele filme ter falado aos jovens de uma maneira tão produtiva para a indústria. E ao mesmo tempo produtiva para outros autores. Porque é curioso, por exemplo, que o Woody Allen foi buscar no *American Pie* o ator dele, o que pressupõe, como ele trouxe o menino para o mesmo papel que ele faria no *American Pie*, que ele deve ter visto o filme e sacou o que tinha de positivo para uma outra coisa.

Outro dia eu estava vendo outro filme e lembrei que uma das coisas mais difíceis que existem — o Blake Edwards disse isso — é armar a gag, a piadinha visual. Então, era uma coisa muito elaborada o trabalho dele com o Peter Sellers, como Inspetor Clouseau. *E*

eu estava vendo o filme na TV e há uma cena em que ele vai casar. Chegam os pais da noiva que não o conhecem. Eles são esnobes e trazem uma cachorrinha. Aí há aquele personagem, o Scott, aquele debochado, o gozador da turma, que chega sempre para esculhambar. Cria-se, então, uma mecânica de situações de tal forma que quando os pais vão entrar na sala um está caído no chão de bruços, o cachorrinho está lambendo a bunda e o outro está com a calça caindo em posição para enrabar o outro cara. A coisa é de uma grosseria muito grande, mas a mecânica da gag é maravilhosa. A maneira como ele monta para chegar àquilo. E quando eu assisti no cinema, eu só vi o efeito grosseiro, mas os caras sabem armar esse tipo de coisa.

W.B. – Isso me lembra que a crítica, talvez por efeito da universidade, tendeu a padrões bastante gerais, generalizantes, de crítica. Aquele tipo de filme que tem elementos muito evidentes e muito bem acabados tem uma tendência a ser valorizado já no primeiro momento. Mas quando se trata de elementos muito particulares, que não podem ser vistos como aspectos revolucionários da feitura cinematográfica, eles não são destacados, apesar de tornarem o filme funcional.

L.C.M. – Com certeza. E eu acho que para mim a chave é essa. Eu venho de uma geração que nos anos 60 queria mudar o mundo, queria fazer a revolução. Num certo sentido, nós perdemos, pois o mundo que está desenhado hoje não é nem de longe o mundo com que nós sonhávamos. Mas a gente pode ter perdido uma batalha decisiva, mas talvez ainda não tenha perdido a guerra em definitivo. O mundo hoje é um imenso shopping, um imenso supermercado, uma sociedade de consumo instituída. Então, o complicado não é negar esta sociedade de consumo, isso é a coisa mais fácil do mundo. Eu nego e vou consumir, pois não posso deixar de consumir. Me parece muito mais oportuno refletir sobre o que a gente está consumindo e porque a gente está consumindo, e com a certeza de que não vamos deixar de consumir, do que simplesmente ter essa atitude de que isso é um horror. E daí, como disse o Paulinho, é um horror, mas seu pezinho fica ali balançando. Não dá.

W.B. – E de novo essa crítica ferrenha a sociedade de consumo se faz em tópicos muito gerais, dentro daquela imagem utópica dos anos 60, mas de novo se esquece da sutileza do processo.

L.C.M. – Com certeza. Por exemplo, embora eu te diga que eu não leia, às vezes me mandam alguma coisa, aí eu dou uma folheada. Eu me lembro que eu recebi uma vez uma sinopse e dei uma folheada, e tinha alguma coisa sobre o Ridley Scott e o *Falcão Negro em Perigo*. Aí eu parei, olhei e li o início da matéria. Parei imediatamente, porque com aquele início se desenhava aquele padrão de crítica chavão: a estética publicitária, os americanos imperialistas na África etc., e não foi esse o filme que eu vi. Eu posso ter as minhas restrições, mas eu acho que aquela anatomia que ele faz da guerra, da brutalidade da guerra, da guerra como uma máquina de destruição, me parece muito interessante. E até porque o Ridley Scott, vindo da publicidade, tem essa noção do tempo, ele sabe que trinta segundos para vender uma idéia são tão importantes quanto um plano-seqüência de duas horas do Sokurov[i]. Então dentro do filme ele tem aqueles soldados acuados, ele tem aquela cena insuportável do cara com as vísceras atingidas, morrendo, mas ele tem uma cena deslumbrante, que é quando o africano passa com a criança morta na frente do tanque. E é um plano de uma beleza e de uma dor, que é a mesma dor em trinta segundos que havia lá nos quinze minutos do cara com vísceras rolando. Eu me irrito muito quando as pessoas insistem no que é o chavão. Por exemplo, querem falar mal de Hollywood, mas pegam o chavão, aquilo que todo mundo já bateu, que todo mundo já disse e insiste nesse negócio. Poderia até ir contra, em determinados casos seria mais rico para todo mundo. Eu tenho horror ao chavão. Quando eu surgi em Porto Alegre, surgi meio abrindo caminho à bala. Eu fui lá no jornal e me ofereci. Havia lá em Porto Alegre os caras que eram os patronos da cultura, e eu surgi totalmente à margem deles. Eu era muito irreverente, muito iconoclasta, eu dava patada, não no diretor de aventura, mas sim no Buñuel e no Bergman. É verdade que muita coisa eu terminei revendo, mas era uma coisa meio de choque. Os caras estavam naquela reverência e eu entrava lá dando paulada para tudo quanto é lado. Daí eu conseguia criar um caso, e eu acho que foi por isso que nunca ninguém conseguiu me ignorar. Agora, aqui no Estadão, é porque eu faço tanta coisa, eu escrevo tanta matéria, que não dá para ignorar. Há três ou quatro anos, fizeram uma pesquisa — eu não sei se ainda estava valendo —, e eu era a pessoa que tinha a maior produtividade em caracteres do Grupo Estado. Eram milhões e milhões de caracteres e eram quase o dobro do segundo colocado, que também já é outro considerado um workaholic maluco. Então não dá para ignorar, porque meu nome está todo dia, estou sempre escrevendo, meus desaforos ou elogios.

W.B. – Mas você se considera polêmico?

L.C.M. – Não. Não digo que eu seja. Já fui mais. Esse menino que fez o trabalho fez uma observação… olha a comparação que ele fez. Ele analisou desde as coisas que eu escrevi em Porto Alegre e disse: "é engraçado, mas a sua produção jornalística pode ser comparada a produção cinematográfica de Buñuel. Porque tu começaste muito iconoclasta, dando tiro em todo mundo, e hoje em dia que tu escreves melhor, tens um domínio do texto, tens humor etc., as tuas observações continuam ácidas, tu continuas brigando pelo que acreditas, mas agora de uma forma mais relaxada." Não digo que essa comparação seja procedente, mas o Buñuel, quando fez *L'Age D'Or* e *Un Chien Andalou* era realmente um cara que fazia sucesso instantâneo. Mas eu particularmente prefiro a fase final dele, *O Discreto Charme da Burguesia*, em que a ironia e a virulência são as mesmas, o olhar demolidor sobre as instituições, sobre a família, sobre o exército, sobre a religião, mas ele não tem mais aquela necessidade anterior de chocar. Eu realmente não sei se consigo ser polêmico. Mas eu acho o seguinte: as pessoas que tentam ser polêmicas… (suspiro)… não tem pé nem cabeça. Por exemplo, eu participei de um debate em que estava na mesa o Carlão Reichenbach[ii] junto com o Andrucha Waddington[iii]. E daí o Carlão se botou a agredir não apenas o Andrucha, como a crítica, ou coisa que o valha, e não tinha o menor cabimento aquele tipo de coisa. Veja esses filmes que ele está fazendo. E qual é o sentido de fazer um escarcéu desses e depois me trazer o *Bens Confiscados* e aquele filme anterior dele. Gente! é uma demência. Não há coerência.

W.B. – Em geral, o problema da polêmica é que os argumentos perdem a sutileza, e ela acaba se esvaziando na retórica.

L.C.M. – Qualquer cretino adora se dizer crítico. Faz uma coluna uma vez por ano num site que ninguém sabe onde fica, e é crítico. Eu nunca fiz isso. Em todas as minhas matérias vai lá o repórter Luiz Carlos. Eu gosto muito mais de me acreditar como um jornalista, o que por um lado me dá muito mais liberdade de ousar, e de errar inclusive. Pois, do alto dessa sapiência, o crítico me parece que tem que emitir juízos ou opiniões definitivas. E eu gosto da minha profissão no calor da hora. O que me atrai é o escrever correndo. Por exemplo, em Cannes houve um ano em que o Nelson apresentou aquele documentário dele, *Cinema de Lágrimas*, e havia uma expectativa grande com o filme. O

Nelson estava naquela fase de muito tempo parado. Aí ele veio com a *Terceira Margem do Rio* e com esse documentário. A ficção não era muito legal, e havia uma expectativa pelo documentário. Agora eu nem lembro cronologicamente qual era o primeiro realmente[iv]. Mas estava nesse quadro. Então, eu fui à sessão, e estava lá o Serge Toubiana[v], que eu já conhecia porque uma vez eu fui ao *Cahiers du Cinema* entrevistá-lo, e depois também no Festival de Cannes. Daí eu fui perguntar o que ele tinha achado do filme. Ele me disse que era impossível de responder, que ele tinha acabado de ver o filme e que não tinha nem pensado ainda (eu saí direto para mandar minha matéria, de uma página, cagando em todas as regras possíveis). Aí, o encontrei mais dois ou três dias e ele sempre me dizendo que não. Aí um belo dia eu disse para ele: "Ah, não! está demorando demais para formar uma opinião, quando tiver uma, por favor, me avise, que a gente passa por aqui todo dia!" E me deu uma irritação, porque ao mesmo tempo que ele não tinha uma opinião, o festival tem um quadro de cotações, e havia as cotações do próprio *Cahiers*, que eram assim: os diretores queridinhos da revista tinham todos 5 estrelas, os outros eram todos bola preta. E daí era fácil entender porque eles emitiam logo o juízo. Agora, sobre outra coisa, que não é exatamente o que a gente gosta e o que a gente não gosta — que aí tanto faz, nós não vamos mudar de opinião: nós gostamos disso tem que ser 5 estrelas, nós não gostamos disso tem que ser bola preta —, eles não conseguiam chegar a um juízo. Olha, menino, o festival estava chegando ao fim e eu não conseguia tirar o que ele tinha achado do filme. Um absurdo. E isso é ser crítico… (risos)

W.B. – Mas ser crítico é só isso?

L.C.M. – Não, brincadeira… As pessoas falam do Wilson Martins, do Décio de Almeida Prado, do Paulo Emilio Salles Gomes, mas eu acho que o maior crítico que o Brasil já teve foi um crítico de literatura indo-europeu que veio para o Brasil e aqui se estabeleceu, o Otto Maria Carpeaux. Aquela *História da Literatura Ocidental* é uma coisa sublime, pela dicção, pelo primor da linguagem. E, por exemplo, tu podes ler aquilo por uma incrível capacidade de informação que te proporciona, mas tu também podes ler aquilo como a obra de um autor que está usando tudo aquilo para refletir sobre a linguagem e sobre a vida. É quase um romance. Ele transforma a vida de determinados personagens, Shakespeare, Camões, do Hans Christian Andersen, do Alfred de Vigny, em romances, romances de verdadeiras vidas. É uma coisa deslumbrante. Aquilo realmente é ser **o**

crítico. Erudito, um cara que tem uma visão do seu meio de expressão, que tem um domínio da linguagem, do tempo, de todos os elementos. Os outros são os outros, por mais importantes que sejam.

E eu acho que existem figuras que no fundo são muito mitificadas e outras que são completamente esquecidas. Por exemplo, contemporâneo do Paulo Emilio Salles Gomes havia em Salvador aquele crítico, Valter da Silveira. Eu descobri uma vez num sebo um livro chamado *Fronteiras do Cinema*, que eu li depois, nos anos 70, quando ele já tinha morrido, inclusive. E é uma maravilha. Um cara que pensava o cinema no Brasil e que com certeza deve ter sido importante naquele momento em que surgiu aquele grupo baiano, com o Glauber, pelo tipo de reflexão que ele fazia. Tu conhecias o Valter da Silveira?

W.B. – Não, não conhecia.

L.C.M. – Pois é, não conhece, mas os outros você conhece, não é? Então, existem essas "conspirações de silêncio" que me irritam muito. Então, eu tenho os meus favoritos. Eu, por exemplo, consigo respeitar alguns filmes do Glauber, os grandes filmes do Glauber, que são bem específicos para mim: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, pelo qual eu confesso que tenho uma queda. Mas grande Glauber é isso e o *Di Cavalcanti*[vi]. Não há nada antes e nada depois, pelo menos na minha maneira de ver. Mas, por exemplo, há algumas coisas que eu amo de paixão: o *Selva Trágica*, do Roberto Farias, o *A Vida Provisória*, do Maurício Gomes Leite, e ninguém fala dessas coisas porque todo mundo só fala do figura.

W.B. – O *Cara a Cara*, do Júlio Bressane, é outro que me impressiona muito.

L.C.M. – É o filme do Bressane que até hoje… eu não vou fazer a ofensa para o Bressane, que é um cara extremamente erudito etc., mas o *Cara a Cara* e *O Anjo Nasceu*, do Bressane, e o *Bandido da Luz Vermelha*, do Rogério Sganzerla, desses dois diretores, que têm uma produção extensa — o Bressane mais ainda —, é praticamente só o que me interessa.

Então eu acho que teorizam, teorizam, escrevem, pensam, pensam, e eu duvido muito que sobre o Glauber, por exemplo, desde o *Deus e Diabo na Terra do Sol*, alguém tenha ido mais longe do que um crítico de Porto Alegre chamado Enéas de Souza, nos anos

60, que escreveu logo que o filme estreou, antes do *Terra em Transe*, um livro *Trajetória do Cinema Moderno*, em que ele analisava obras de diretores importantes daquele período. Por exemplo, Godard, Resnais, e no Brasil, Nélson Pereira dos Santos e Glauber. E o texto que ele escreveu sobre o Glauber é basicamente em cima de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e são 10, 12 páginas. Todos esses quinhentos livros que escreveram sobre o Glauber depois, com entrevista, pesquisa de pé de página, Santa Vitória da Conquista, a Monte Santo etc., eu duvido que sejam mais analíticos do que aquele texto muito simples escrito no calor por um cara que viu o filme e escreveu. É claro, eu não vou desrespeitar a produção dos outros, inclusive da academia, com sua erudição toda. Mas me parece muito óbvio na maioria das vezes. O que eles fazem é um trabalho de aprofundamento e de legitimização daquilo que a gente na imprensa diária acaba definindo no dia-a-dia. Pelo que eu vejo dessas pessoas falando — porque o contato que eu tenho é mais de debate —, eu raramente vejo ir numa linha diferente ou mais profundo do que a gente já disse na imprensa diária. O que eu percebo é que na maioria das vezes há 30 citações de Lacan, Deleuze etc. para dizer a mesma coisa que a gente já disse. Não estou dizendo que isso não seja importante, que essa legitimização cultural não tenha um valor. Mas cadê um elemento de surpresa?

W.B. – É que é comum na academia essa necessidade engessante de colocar muitas referências para coisas que tem que se sustentar em si mesmas.

L.C.M. – Esse é um problema. Tu pegas um Carpeaux. Ele se tornou uma referência em si mesmo. Mas, por exemplo, na História da Civilização… *História da Literatura Ocidental* — sempre termino dizendo civilização porque através da literatura ele conta uma história da civilização ocidental — as notas de pé de página que existem (e são muitas) são as datas biográficas dos autores que ele analisa. Ele fala do Shakespeare e embaixo tem um verbete com data de nascimento e morte, com as obras que lhe são atribuídas. Mas ele faz observações profundas e altamente pertinentes, e essa metodologia científica da área humana não estava tão codificada ainda. É ele cagando as suas regras. Ele não está engessado no pensamento dos outros. E é de uma riqueza e uma profundidade muito grande. Eu posso até respeitar a produção da academia. Respeitar, bem entendido, sem ler com muita profundidade. E respeitar até mais pelo que eu vejo das pessoas nos debates. Mas, sem dúvida, vou continuar lendo pelo resto da minha vida Carpeaux e sonho com a

reedição dessa série dele, porque a edição que eu tenho já é antiga, e pelo manuseio, já está bem gastinha.

W.B. – É como também o *Raízes do Brasil*, do Sérgio Buarque de Hollanda. Um livro minúsculo, com meia dúzia de notas, e você pensa: "como é que ele conseguiu escrever algo desse nível!?"

L.C.M. – E está tudo ali. Hoje em dia as pessoas escrevem um livro enorme e não vão além dele.

W.B. – É muito da coisa da análise. Destrincha e destrincha, mas já dá para notar antes, e ali só está reforçado mesmo.

L.C.M. – Exatamente. É o reforço do reforço do reforço e aí você volta ao ponto de partida… ai meu Deus! Mas é a metodologia.

2

Wellington Bujokas – Agora eu gostaria de falar um pouco sobre a chamada retomada do cinema brasileiro. Eu gosto de vários filmes produzidos nos últimos tempos, mas talvez nenhum eu considere realmente excepcional. O *Lavoura Arcaica*, do Luiz Fernando Carvalho, tem um problema grave nos diálogos, que acabam ficando muito impostados, o *Cidade de Deus*, do Fernando Meirelles, é um filme muito bem-feito, mas eu sinto como se ele pudesse ser mais forte, o *Através da Janela*, da Tata Amaral, meu filme preferido desses recentes, tem uma atuação decepcionante do Fransérgio Araújo… e da mesma forma com os outros filmes produzidos nestes anos.

Luiz Carlos Merten – Sabe, o marco dessa retomada é a *Carlota Joaquina*, da Carla Camurati, de 1995. E há duas formas de abordar o problema. Uma delas é a forma como ele vai tentando conquistar o mercado. Como o cinema brasileiro, dependendo praticamente ou exclusivamente das leis de patrocínio, da Lei do Audiovisual, começa de uma maneira muito tímida a ocupar espaço no mercado e como essa ocupação se torna mais agressiva ao longo desses 10 anos. Bem, os números só começam a aparecer quando as majors começam a investir na produção e dão uma visibilidade maior aos filmes. E os recordes são quebrados com a entrada da Globo. Porque até então somente os filmes da Xuxa ou coisas assim atingiam o patamar de 1 milhão, 2 milhões.

Uma coisa que se discute muito atualmente no Brasil é se o cinema brasileiro precisa realmente desses filmes-eventos, ou em vez de ter um *2 Filhos de Francisco*, de Breno Silveira, que pode chegar a 6 milhões, esses 6 milhões deveriam ser distribuídos entre uma base maior de filmes. Eu, por exemplo, sou a favor da democratização, da distribuição de verba contemplando filmes fora do eixo Rio-São Paulo, que é onde realmente se concentra a tentativa de cinema industrial. É importante levar a atividade cinematográfica a todo o Brasil, porque cria empregos, desenvolve a cultura etc. Os filmes-eventos são necessários em qualquer cinematografia, mas eu acho que o cinema brasileiro precisa muito melhorar esses números de participação no mercado. Porque nós temos os filmes-eventos, que neste ano é o *2 Filhos de Francisco*, que está até superando a expectativa inicial. Mas, tirando o *2 Filhos de Francisco*, os números estão muito baixos. E tem ocorrido isso com o cinema brasileiro nos últimos tempos. Eu agora estava

conversando com o Eduardo Coutinho no Festival do Rio, e ele disse que com o *Edifício Master* teve o seu melhor público em todos esses anos de carreira, mas depois, com *Peões*, o número baixou consideravelmente. Então, era uma análise que ele fazia e que é pertinente: os números do cinema baixaram como um todo neste ano. Não é só a participação brasileira no mercado, mas o mercado como um todo diminuiu. A freqüência do público diminuiu na sala. Neste quadro os números brasileiros baixam, e de uma maneira muito mais acirrada ainda baixam o número de documentários, pois as pessoas acabam preferindo a ficção.

W.B. – Essa é uma discussão que realmente tem tomado muito espaço, mas mais especificamente sobre a qualidade…

L.C.M. – Então, existe a questão do mercado, mas existe o que vai além do mercado, que é a questão estética. Durante muito tempo, a gente procurava valorizar ou discutia esses filmes brasileiros que vinham sendo feitos nessa fase da retomada. Mas para mim o primeiro filme que realmente me impactou nessa retomada foi o *Bicho de 7 Cabeças*, da Laís Bodansky, em 2000. Dele eu gosto muitíssimo e até hoje eu tenho esse sentimento de que ele é o melhor filme desses anos. Gosto muito do *2 Filhos de Francisco*, gosto menos do *Carandiru*, do Hector Babenco, e não gosto do *Lavoura Arcaica*. Mas a questão é esta: onde está a criatividade no cinema brasileiro atual? Porque existe um oscilar de pêndulo. É uma cinematografia que se divide entre filmes radicais de experimentação de linguagem e tentativas de dialogar com o mercado. Os filmes do mercado são quase sempre ruins, mas esse ruim deve ser colocado em termos. Eu, por exemplo, não gosto do *Avassaladoras*, do *Sexo, Amor e Traição* etc., mas acho que são divertidos. Eventualmente tu podes se divertir assistindo esses filmes. Um tem uma interpretação boa, outro tem algum detalhe de diálogo, ou de acabamento. Então eu acho que esses filmes não chegam a ser nenhuma vergonha. Mas eles terminam até não atingindo os números superlativos que eles esperavam ou se propunham atingir. A questão é esta: qual é o cinema brasileiro que a gente defende? Há um diretor como o Júlio Bressane, por exemplo, que tem uma obra autoral já extensa para o cinema brasileiro — é o cara que mais filma —, tem uma regularidade impressionante, faz filmes baratos, tem um público fiel, que nunca ultrapassa mas nunca baixa também, são aqueles 60, 80, 100 mil espectadores. O que ele levanta cobre o que ele gasta, o que ele consome. E é um tipo de cinema extremamente

intelectualizado em termos de linguagem, em termos de proposição estética. E existe o *2 Filhos de Francisco*. O *Francisco* não me interessa enquanto fenômeno de mercado. Eu acho que ele é um fenômeno de mercado, sim, mas ele me interessa como experiência estética. Eu achei o filme muito, muito bom. E ele é o número 2 depois do *Bicho*. Porque não adianta, eu tenho essa queda, essa fascinação pelo *Bicho de 7 Cabeças*.

Por outro lado, eu acho que alguns dos filmes mais importantes produzidos nos últimos 10 anos têm uma pegada, que é a discussão da família, das relações familiares. Se tu pegas o *Bicho*, se tu pegas o *2 Filhos de Francisco*, se tu pegas o *Lavoura Arcaica*, se tu pegas o *Três Marias*[vii] e outros filmes, tu vais ver que todos eles tratam de relações autoritárias dentro da família. O pai é autoritário, usufrui dos filhos, que entram em conflito com ele. E me parece até sintomático que todos esses filmes, até o *2 Filhos de Francisco*, têm a cena de mesa. A família reunida na mesa, onde há uma briga ou uma conversa esclarecedora, mas onde a figura do patriarca é central a mesa. Então, de alguma forma, eu acho que o cinema brasileiro nesses filmes todos debate, por meio dessas relações, do autoritarismo dessas relações familiares, e, de alguma forma, está discutindo o país dos últimos anos. Nós atravessamos o Sarney, o Fernando Henrique e chegamos ao Lula. O Lula chegou com uma grande expectativa e agora nós estamos todos aqui decepcionados com ele. Então, existe esta coisa: se o *2 Filhos de Francisco* tivesse sido feito quando o Lula chegou no governo, seria uma celebração: o esforço do brasileiro pobre. Hoje em dia, a despeito disso, ele é um sintoma, uma manifestação dessa vontade de vencer do brasileiro que resiste a tudo. Até a essa crise do nosso governo popular. É um filme que me cativa muito por esse lado.

W.B. – E qual é o balanço destes anos?

L.C.M. – Sabe, eu acho que nestes anos surgiram poucos diretores realmente novos e prometedores. Não é que tenham surgido poucos! Surgiu muita gente. Há a Tata, o Beto Brant, o Marcelo Gomes, que é o que fez agora o *Cinema, Aspirinas e Urubus*, há o Sérgio Machado, do *Cidade Baixa*, mas não temos muito mais do que isso como as novidades prometedoras do cinema brasileiro. Por sinal, essa história da família que permanece no Francisco é quebrada nos últimos dois grandes filmes deste ano, que são o *Cidade Baixa* e o *Cinema, Aspirinas e Urubus*, que ainda vão estrear até o fim do ano. *Cidade Baixa* é história daquela relação a três, os dois caras marginais e a prostituta em Salvador. O outro

é o estrangeiro, o gringo alemão, e o sertanejo atravessando o Nordeste. São filmes que se distanciam dessas relações da família e do autoritarismo que estão nesses filmes que a mim, pessoalmente, agradam mais, e propõe outras coisas dentro do cinema brasileiro. Por exemplo, o *Cidade Baixa* é uma descrição da marginalidade urbana muito forte. O *Cinema, Aspirinas e Urubus* é essa coisa de buscar uma nova expressão para aquela *Estética da Fome* do Cinema Novo, centrada numa relação a dois, de amizade, que é uma coisa muito forte, muito legal. E há um filme que de alguma forma está à margem dessas duas tendências, mas que é o mais influente do cinema brasileiro dos últimos 10 anos, obviamente, o *Cidade de Deus*, do Fernando Meirelles. O filme do Fernando foi o primeiro, fora de Xuxa e dos trapalhões, que estabeleceu o marco de 3 milhões de espectadores nessa fase da retomada. Depois veio o *Carandiru* e agora está vindo o *Francisco*, que já colocou o *Cidade de Deus* em terceiro lugar.

Eu acho que o filme do Fernando coloca a gente dentro de uma forma extremamente rica, dentro de uma recriação, uma estética comprometida com a violência, com a sujeira, urbana, esse submundo. E ele define um padrão do que vai ser o cinema brasileiro para o mundo. É o fascínio e, ao mesmo tempo, o que as pessoas detestam no filme. Porque tem essa coisa: já que ele imprimiu, já que ele projetou essa imagem do Brasil para o mundo, obviamente não é uma imagem lisonjeira para o país. E ao mesmo tempo, há uma coisa que muito se criticava no Fernando, de que o filme dele não contextualizaria a situação. Que mostraria aquela gente marginalizada, violenta, sem interação entre a favela e o asfalto, a cidade, a elite. Não é verdade, porque há até uma cena primorosa dentro do filme: o cara que manda na favela, o poderoso, o fodão, não consegue entrar na classe média, ele não consegue botar o pé dele no shopping e dá dinheiro para o viciadinho comprar roupa para ele. Isso é o Brasil: os caras podem ter todo o poder do mundo e não fazer essa ponte, justamente pela discriminação, pela violência, pela segregação, pela exclusão social. Essa ponte é o tema do Beto Brant no *Invasor* e o do Murilo Salles no *Assim Nascem os Anjos*. Que mostra justamente não o diálogo, mas o conflito do personagem que representa uma marginalidade, a periferia etc. e que chega até o centro do poder. Eu não gosto particularmente do filme do Beto, do ponto de vista estético, mas é muito interessante como proposta. E acho o do Murilo até melhor realizado.

Mas o bom do que a gente está falando é que não existe um cinema brasileiro, existem vários, existem várias propostas estéticas, industriais. E a gente ainda não falou de um cara como o Cacá Diegues, que está voltado a uma linha de espetáculo no *Orfeu* e no

Deus é Brasileiro, mas que, agora, no novo filme dele, *O Maior Amor do Mundo* — eu fui visitar o set na semana passada —, tem uma pegada mais intimista, menos eufórica. É um filme sobre a morte, um personagem que vai morrer e afirma a vida, mas é um universo mais para dentro, de alguma forma mais próximo do que o próprio Cacá fez no *Chuvas de Verão*, do qual eu gosto muito. A idéia de conversar sobre isso é afirmar essa diversidade, como a expressão mais autêntica do cinema brasileiro. Até porque o país é muito grande, é muito complexo, ele tem culturas regionais muito diversificadas. O Rio Grande do Sul, de onde eu venho, é muito diferente do Nordeste, culturalmente. E há o centro, São Paulo, Rio e Salvador. Rio e Salvador até que tem mais em comum. São Paulo teria uma coisa mais para o sul, mas São Paulo é tão cosmopolita, e nós somos tão hispânicos lá embaixo, que termina segregando. Então, eu acho que toda essa diversidade regional demanda uma diversidade estética, e cultural também. Pois, quando a TV tenta estabelecer um modelo, é uma coisa unificada artificialmente, e não contribui nem para a nossa compreensão nem para o nosso enriquecimento cultural.

Sabe que em Gramado, no ano passado, eu entrevistei um uruguaio, e eu dizia que a gente se impressionava muito porque todo ano havia apenas um filme uruguaio e em geral era um filme bom. Aí o cara disse uma coisa muito interessante: "Olha, nós produzimos um filme por ano e temos que fazer esse filme da melhor maneira que podemos. Mas o que termina dando a qualidade ao filme que a gente faz é que nós não temos a televisão de vocês. Vocês têm um produto audiovisual que no inconsciente do público, como dos diretores, já estabeleceu um modelo de narração do qual é muito difícil fugir. Talvez se existisse uma TV forte no Uruguai, a gente não teria nem cinema, já que a gente só consegue fazer um filme por ano. Mas como nós estamos livres dessa experiência, a gente consegue ousar". Embora não seja propriamente ousar a palavra que ele usava, mas achar uma maneira de contar uma história, pois não são filmes experimentais, nenhum deles é. É uma maneira de contar histórias que não é aquela da televisão.

W.B. – Você tocou agora há pouco em um tópico que me interessa discutir. É um sintoma estranho esse do *Cidade de Deus*, ao falarem em retrato distorcido, pois esquecem que se trata de uma ficção, e, portanto, a priori não há nenhuma obrigação com a realidade. Pode até haver alguma relação, na verdade, mas é de uma forma completamente descompromissada. A polêmica que se criou em cima do *Cidade de Deus* era muito vazia.

L.C.M. – Diante do *Cidade de Deus* criou-se uma polêmica insana. Na verdade o que ocorreu foi que as pessoas tentaram julgar o filme do Fernando nos anos 2000 segundo um procedimento teórico e estético do Cinema Novo dos anos 60. O Mundo mudou radicalmente nesses 40 anos. Não temos porque ficar atrelados a concepção da *Estética da Fome*. Da qual o próprio Glauber, por exemplo, se distanciou depois na carreira dele. Mas, então, as pessoas tentaram ver nessa nova proposta do Fernando o que seria a *Cosmética da Fome*. Os diretores vindo da publicidade… mas é falso. É uma falsa polêmica e é desonesta e imbecil.

W.B. – E também me chamou a atenção que você falou dos documentários. Na minha pergunta agora há pouco eu acabei deixando de lado os documentários. Ao contrário do que eu havia dito sobre não haver nenhuma ficção soberba, entre os documentários a gente tem filmes como o *Janela da Alma,* de João Jardim e Walter Carvalho, e o *Nelson Freire*, do João Moreira Salles, que são muito impressionantes.

L.C.M. – O documentário brasileiro está muito forte. Eu tenho a impressão de que em documentários o cinema brasileiro é… não digo autêntico, mas está dentro de toda a intensidade de sua vinculação ao real. E faz isso sem deixar de privilegiar um outro aspecto: documentário também é linguagem. Então os diretores não fazem documentários sociais de qualquer jeito, mas também incorporavam uma preocupação de linguagem muito grande.

Houve nestes anos todos grandes documentários: do Coutinho, *Santo Forte*, *Edifício Máster;* o *Estamira*, do Marcos Prado, é um documentário impressionante, e o *Notícias de uma Guerra Particular*, do João Moreira Salles e da Kátia Lund. Mas eu confesso que eu me impressiono menos com o *Ônibus 174*, de José Padilha, e com o documentário do pianista Nelson Freire. Eu vou dizer uma coisa que talvez tu aches absurda. Eu acho o Nelson Freire um documentário muito preguiçoso. Seja por dificuldade de produção ou o quê. Ele tem um aspecto interessante que é dar voz ao Nelson, que não é um cara que fala muito, que é de pegar a Martha e iluminar um pouco a amizade dos dois. Mas ao mesmo tempo ele tem uma forma fechada de filmar os recitais, que são sempre a mesma coisa. De tal maneira que lá pelas tantas, antes mesmo de ver, tu já sabes onde ele vai colocar a câmera, como ele vai fazer, e não tem, para mim pelo menos, uma emoção muito forte. O momento mais emocionante não é o Nelson Freire tocando, não é a relação

de devoção das pessoas com ele, mas é quando ele ouve o disco da mestra dele. E aí, ele ouvindo aquele disco — a gente não tem nem o registro da imagem dela —, e aquele som é uma coisa tão extraordinária, e a emoção dele é uma coisa tão respeitosa, que aquilo eu acho genial.

W.B. – E ela toca melhor do que ele, impressionantemente melhor.

L.C.M. – Toca!

22/9 e 11/10/2005

Notas

[i] Aleksandr Sukorov, diretor do filme *Arca Russa, feito em um único plano-seqüência.*

[ii] Carlos Reichenbach, cineasta. Diretor de *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1977), *O Império do Sol* (1980), e mais recentemente *Dois Córregos* (1999), *Garotas do ABC* (2004) e *Bens Confiscados* (2005)

[iii] Cineasta. Diretor de *Gêmeas* (2000), *Eu, Tu, Eles* (2000), *Viva São João!* (2002) e *Casa de Areia* (2005).

[iv] A *Terceira Margem do Rio* é de 1994, e *Cinema de Lágrimas* é de 1995. O filme do Nelson Pereira dos Santos anterior a esses dois é de 1987, *Jubiabá*.

[v] Crítico francês. Na época, editor da revista *Cahiers du Cinema*.

[vi] Só por curiosidade, o nome original do documentário é *Ninguém Assistirá Ao Enterro Da Tua Última Quimera, Somente A Ingratidão, Aquela Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável!*

[vii] Filme de Aluízio Abranches.

Um outro concerto em reticências

entrevista com Sérgio de Vasconcellos Corrêa

Sérgio de Vasconcellos Corrêa tem uma vida difícil para divulgar sua música, mesmo para os padrões da música erudita brasileira. Não é raro e nem pouco inesperado que ele reclame disso. De uma obra grande e variada, pouco se conhece, pouco se toca e se divulga. Em geral, o que se toca são peças de pequeno escopo, miniaturas delicadas e às vezes belas, mas pouco pretensiosas, que nos dão uma imagem pequena da produção do compositor. O compositor culpa uma visão ideológica, mais do que estética, de refutação da música dita nacional nos dias atuais. Mas algo me diz que o problema é mais fundo, e que não é exatamente o caráter nacional que faz sua música ser pouco tocada. Parece-me que a posição independente dos grupos mais atuantes o deixa numa situação desconfortável de falta de apoio para se promover. Pois ainda que esteja ligado esteticamente à idéia de nacionalidade de Camargo Guarnieri — seu professor de composição —, não me parece se aproximar dos grupos mais significativos que agem dentro dessa estética.

Ao mesmo tempo, Sérgio de Vasconcellos Corrêa defende com ardor suas idéias, seus ideais. Ainda que suas idéias sobre arte abstrata e sobre poesia me pareçam deficientes, me impressiona muito como ele abarcou de cabeça na discussão. Talvez por anos de difícil situação — todos criticam abertamente o "pensamento nacional" —, Sérgio tenha se acostumado a discutir muito abertamente as questões. E mais, a ser questionado. Pois, como em nenhum outro entrevistado encontrei uma voz tão aberta a ter pontos sensíveis tocados. Ainda assim a defesa é firme e decidida.

E por fim, há algo mais que mereça nota em Sérgio de Vasconcellos Corrêa? Sem dúvidas, sua bela e desconhecida obra. Muito lírica mas um pouco áspera, possivelmente forte influência de Camargo Guarnieri. Sob esta influência, destacaria o *Trio* para piano, violino e violoncelo. E mais além, *Potyron*, para piano e percussão, o *Divertimento a Dois*, para flauta e violoncelo, e a *Sinfonia nº1*, para orquestra de sopros e percussão, obras que vão ganhando mais liberdade no manejo e se afastam um pouco do mestre para construir uma linguagem própria. E, não é muito, mas esta entrevista tem a pretensão, ou melhor dizendo, a esperança, de contribuir na divulgação do compositor e de sua obra.

Sérgio O. de Vasconcellos Corrêa, pianista, regente e compositor, nasceu em 1934, em São Paulo. Estudou composição e regência com nomes importantes do Brasil, como Braunwieser, Eleazar de Carvalho, Swarowski, Blech e, principalmente, com Camargo Guarnieri. Trabalhou como crítico musical na Folha de São Paulo e d'O Estado de São Paulo, neste com o pseudônimo de José Guilherme. Foi professor de Harmonia, Contraponto e Composição da Unicamp e da Unesp. Recebeu diversos prêmios, em especial o troféu de músico erudito de 1974 pelo conjunto de sua obra, pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Aposentou-se em 2004. Atualmente mora no Guarujá, São Paulo.

1

Wellington Bujokas - No princípio da sua carreira, você começou — pelo menos que eu saiba — como um compositor nacionalista. É algo que você ainda defende hoje?

Sérgio de Vasconcellos Corrêa – Esse termo… toda vez que a gente fala em qualquer coisa que termina em "ista", eu fico assustado. Eu comecei a estudar música com 12 anos, estudando piano, e depois de 4 meses já estava escrevendo, inventando musiquinhas. Evidentemente naquele começo eu tomava como modelo aquelas pecinhas que eu estava tocando. Ou seja, se eu tocava uma valsinha do Schmoll[i], eu escrevia uma valsinha como o Schmoll escreveu. Mas logo depois da oitava ou nona musiquinha, eu comecei a me encantar com o Beethoven, com Chopin. E eu entendi o porquê de Chopin escrever uma música polonesa e porque a música do Beethoven era diferente da música dos outros autores. Eu comecei a perceber que ele era alemão e que ele estava reproduzindo aquilo que era natural dele. Então, quando você ouve as danças que aparecem na Sinfonia nº6, por exemplo, você vê que aquilo são camponeses alemães, não são italianos ou ingleses.

Além disso, desde garoto, eu sempre gostei muito de música popular. Meu ídolo na música popular é Luiz Gonzaga. Então eu comecei a procurar a música que eu sentia dentro de mim. E essa música tinha características negras, indígenas e de música popular urbana. Mas chamar isso de nacionalista eu acho que não. O nacionalismo para mim é quando você quer fazer uma coisa nacional. Vou te citar um exemplo que não é uma crítica: eu adoro a música do Mignone, mas para mim o Mignone era um compositor italiano. E o Mignone quis fazer música brasileira. Então, *as Fantasias Brasileiras*[ii]… ele ainda punha o nome: fantasia brasileira, para caracterizar. Isso para mim é nacionalismo. Onde o Mignone é autêntico é nas *Valsas de Esquina*[iii]. Ali é o chorão, o seresteiro, que fez a música que era música da época de rapaz dele. Ali ele é autêntico, é nacional. Quando você faz uma música e ela sai nacional, ela não é nacionalista, é nacional mesmo. Quando você quer caracterizar a sua nacionalidade, aí você é nacionalista. Então, quando você fala se eu era um compositor nacionalista, eu nunca fui, eu sou nacional. Agora, se eu tenho que fazer… eu já fiz *Variações sobre um tema da Sonata "Primavera" de Beethoven*, para violino e piano. Mas isso logo que eu estava começando a compor, depois eu passei a

pegar temas populares brasileiros para fazer variações, porque é onde eu me sentia mais à vontade, porque aquela é minha linguagem.

W.B. – Mas isso é um padrão suficiente para fechar uma imagem de música nacional? Citando o exemplo da poesia, por exemplo. Poetas importantes, principalmente da 2ª Geração Modernista, nunca se vincularam intrinsecamente a determinados motivos populares, a padrões rítmicos. Por isso me soa estranho ter que retomar algo dos outros, da linguagem popular, para ser nacional.

S.V.C. – Se você retoma alguma coisa dos outros, você é nacionalista. Porque você já está tomando um caminho percorrido por outros. Agora, é diferente quando você faz uma coisa que vem de dentro de você. Eu faço assim porque não sei fazer de outro jeito. Isso é natural dentro de mim. Por exemplo, você fala em poesia. Tudo bem. Nada impede que um poeta escreva um soneto, como nada impede que um compositor faça uma sonata, que não é uma forma nacional. Mas quando você escreve um soneto, ou quando você escreve uma sonata, o que acontece? O poeta vai usar a língua dele. Não haveria sentido você escrever um soneto em alemão, inglês ou francês. Como houve uma época no Brasil em que tudo era afrancesado. O próprio Henrique Oswald. Ele era um compositor afrancesado e italianizado... ele era tudo menos brasileiro. Agora, eu não vou dizer que a música dele não é brasileira. Claro que é! Só que as influências que ele sofreu, por viver muitos anos fora, foram influências muito mais fortes do lugar onde ele estava vivendo. Então era evidente que ele iria sentir mais daquela maneira do que como se ele fosse um brasileiro. Agora, o Jorge Amado é visceralmente brasileiro, visceralmente baiano, melhor dizendo. Também o Gilberto Freire, que usa a nossa língua e analisa a nossa sociedade, os nossos costumes. Ele não é nacionalista, ele não está fazendo isso para dizer "eu sou brasileiro". Ele está falando aquilo porque viveu aqui, porque é o chão dele. Agora, por exemplo, se a gente pega o Paulo Coelho, eu não sei até que ponto... sim, ele é um escritor brasileiro, porque usa a nossa língua, mas a temática dele não tem nada a ver com o nosso ambiente. Será que nosso ambiente é tão ruim que a gente precisa pegar o ambiente dos outros? Mesmo na ficção? O Cervantes, quando escreveu o *Dom Quixote de la Mancha*, inventou os moinhos, que eram da Holanda, mas o Sancho Pança estava lá. O negócio era todo espanhol. O próprio Bach, se nós vamos nessa história, vamos dizer que Bach é um compositor nacionalista. Porque quando ele começou a escrever os corais para a Igreja

Luterana, ele pegou temas populares cantados na língua dele e daí desenvolveu os corais dele.

W.B. – Mas ainda não estou contente. Vejamos esse caso: se você faz uma música baseada em ritmos nordestinos, é como se você fizesse uma poesia baseada numa métrica de repentistas, por exemplo. Não é uma cópia, mas é uma influência explícita. Em poesia isso não é nada comum de acontecer (pelo menos fora do Nordeste). Não há nenhuma obviedade lógica nas referências da poesia ao território brasileiro. Há referências sociais, mas, em geral, não há referências étnicas/folclóricas explícitas do Brasil. Você vive ali, é sua situação de vida, e não há porque refutar isso. Mas quando você escuta um compositor, como o Camargo Guarnieri, escrevendo em escalas nordestinas, isso já tem outra conotação, não?

SVC – Veja, aqui não se trata de folclore. Étnico, talvez. É uma característica muito forte, atávica mesmo. É como o sotaque que você adquire em criança e jamais consegue livrar-se dele. Quanto ao fato de o Guarnieri ou qualquer outro escrever em "escalas nordestinas", tenho uma ressalva a fazer: a música popular (de raiz) é, em todos os povos, MODAL. A nossa não foge à regra. Do mesmo modo que as religiões africanas incorporaram inúmeras facetas do catolicismo e de outras religiões, as músicas do norte, do sul, do centro-oeste e de todas as partes do território nacional, também sofreram influências mútuas. Não podemos acreditar no que dizem certos historiadores, de que o modalismo na música brasileira nos ficou por influência da Igreja. Ele ficou por influência do índio e do negro, já que a música que faziam e fazem é essencialmente modal. E tem mais, não se esqueça de o Guarnieri nasceu e viveu até a adolescência em Tietê, cidade do interior paulista cujo próprio nome, inclusive, é indígena.

Já para mim, a influência nordestina foi grande. Em Curitiba me parece que a influência nordestina não é tão grande quanto em São Paulo. Eu desde menino vivi ali no bairro do Brás, Belenzinho, onde a colônia maior é italiana. Mas num determinado momento, quando eu comecei a me entender por gente, começou a invasão nordestina. Então a maneira de falar, os cantos que a gente ouvia na rua, tudo isso era uma influência do Nordeste, e daí minha paixão por Luiz Gonzaga. Então, se você pegar qualquer pessoa em São Paulo hoje, eu duvido que alguém desconheça Luiz Gonzaga. Agora, pergunta se

alguém conhece Patativa de Assaré. Ninguém conhece, não é divulgado. Então, as influências surgem da constância do contato que você tem com aquelas coisas.

Por fim, o músico, em geral, e isso a gente deve ao Mário de Andrade, saiu a campo para pesquisar. Quando eu comecei minha carreira de músico, meu pai tinha um apartamento na Praia Grande, e num determinado dia do ano é o dia de Iemanjá. Então todos os Templos Umbandistas de São Paulo, Santos etc. iam para a Praia Grande. O que eu fazia? Eu saia com um gravadorzinho como o seu, e ia me meter no meio deles para gravar os pontos de macumba. Daí, eu gravava tudo, chegava em casa, transcrevia, procurava entender a língua que eles estavam falando, uma mistura de um dialeto africano com o português, uma mixórdia total. Aí eu começava a estudar, analisar qual era a escala que eles usavam, se era um modo, o que era. Esse tipo de estudo foi ficando entranhado em mim. Então, no momento em que eu ia escrever, por mais que eu não quisesse, essas coisas vinham para fora. Isso não se dá com o poeta. O poeta não vai analisar o repentista, ele acha que o repentista é um analfabeto improvisando. E não pára para prestar a atenção.

W.B. – Isso não é uma simplificação?

S.V.C. – Eu acho que não. Eu acho que há uma atitude de menosprezo à sabedoria popular. Mas por que o Portinari é grande? Porque o Portinari pintou o que ele via da maneira que ele sentia. Por que o Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, por que todo esse pessoal é grande? Agora, quais são os grandes poetas brasileiros? Escritores sim, você tem. Gilberto Freire, o Jorge Amado, aqueles mineiros todos. Mas poeta mesmo, todos eles ainda estão *enquistados* naquela cultura afrancesada…

W.B. – Você acha que um Drummond, um Bandeira, um João Cabral, um Ferreira Gullar…

S.V.C. – Sim. Existem as exceções. É claro, um poeta menos influenciado pela poesia francesa, inglesa ou alemã e trazendo dentro si o já citado atavismo, unido à curiosidade de conhecer as manifestações poéticas populares (de raiz) por certo irá fazer poesia brasileira como o fizeram Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, a nossa Cora Coralina e outros. Também há o Mário Quintana, que é fantástico. Mas é toda uma geração que já passou,

não é uma geração de agora. Logicamente no passado houve gente fantástica. Mas parou ali .

W.B. – O Ferreira Gullar continua vivo…

S.V.C. – O Ferreira Gullar é bom, mas não é o que mais me agrada. Mas acho boa sua lembrança.

W.B. – Pelo que vejo, a vantagem que você advoga para a música é que ela está e deveria estar muito mais enraizada naquele Primeiro Modernismo, com o Mário de Andrade?

S.V.C. – É o seguinte: o Mário de Andrade traçou diretrizes, mostrou caminhos. Não que a coisa parou nele.

W.B. – Mas está mais enraizada?

S.V.C. – Está enraizada porque ele fez o mapa da mina. Você tem por onde se basear. O próprio Mário de Andrade, como poeta, eu não citei. E por que eu não citei? Porque ele fez parte de uma outra geração. Eu acho o Mário de Andrade fantástico.

W.B. – Eu acho a prosa melhor que a poesia.

S.V.C. – Eu gosto muito da poesia.

W.B. – É uma poesia muito simbolista ainda.

S.V.C. – Questão de ponto de vista. Eu adoro a poesia do Mário de Andrade. Aliás, de tudo do Mário de Andrade. Foi uma das maiores perdas que nós tivemos. Precisávamos ter o Mário de Andrade hoje aqui.

W.B. – E já que o assunto é o nacional, eu gostaria de saber sobre a ligação do Villa-Lobos com esse nacional. Essa é realmente a questão essencial da obra dele?

S.V.C. – Eu acho o fato do Villa muito curioso. O Villa eu situo numa posição em que ele começou imitando os modelos estrangeiros. De repente, ele passou de uma fase de influência muito grande do exterior para uma fase consciente assimilação nacional. Então ele se tornou um compositor nacionalista. Ele quis fazer música brasileira. Ele saiu de uma grande metrópole cosmopolita e foi sentir de perto a maneira de ser, de pensar e de agir daqueles que ainda não haviam incorporado elementos de fora, que por serem novos, não estavam incorporados à nossa cultura. E há a última fase dele, onde ele já não era capaz de fazer outra coisa que não música brasileira. Aí saiu o Villa-Lobos realmente nacional, e não nacionalista. Então eu coloco o Villa-Lobos numa divisão... ele é um divisor de águas. Ele passou de uma coisa, teve um tempo de adaptação e cristalizou a música nacional.

W.B. – Poderia indicar por datas ou obras onde começa e termina cada fase?

SVC – Fica muito difícil estabelecer título de obras e datas para cada fase, pelo simples fato de que elas se interpenetram. É o mesmo que tentar estabelecer linhas divisórias para determinar períodos históricos. Quando termina o classicismo e começa o romantismo? Cite obras e datas. Não sei quais você irá escolher e, no entanto sei que posso contestar, sem medo de errar.

W.B. – E qual seria a melhor fase dessa produção?

S.V.C. – Eu acho que é a última.

W.B. – E quais obras dessa fase que lhe chamam a atenção?

S.V.C. – Os quartetos de cordas[iv] dele são fantásticos. É como Beethoven. Embora as *Bachianas Brasileiras* também sejam maravilhosas, são músicas de aceitação mais fácil, de degustação mais fácil.

W.B. – Há uma característica que eu acho constante em toda a produção do Villa: ele tem uma tendência a ressaltar ao mesmo tempo a fluência e o contraste. E isso desde as primeiras obras, como a *Pequena Suíte* e o *Trio nº1* para piano, violino e violoncelo. E isso me parece uma questão muito mais pertinente do que esse enfoque do nacional.

S.V.C. – Você não precisa ir por esse caminho. O importante é a gente distinguir duas coisas: uma é o indivíduo como criador e outra, as influências que ele recebe. Logicamente, por mais influências que ele receba, aquele eu interior vai estar presente em todas as fases. E o Villa sempre foi um cara desse tipo, imprevisível, às vezes arrogante, às vezes fanfarrão, outras vezes uma criança. Ou seja, isso é natural no temperamento dele. E isso transparece nas obras.

W.B. – E os *Choros*[v]?

S.V.C. – Maravilhosos. Os *Choros* para mim, da produção sinfônica e camerística...

W.B. – Mas seria uma fase de adaptação ainda?

S.V.C. – Não, os *Choros* já são uma cristalização. Ele começa com aquele *Choros nº1* para violão, que é bem tradicional. De repente ele começa a perceber que existe uma maneira... ele dizia que tinha uma influência indígena nos *Choros*, não sei até que ponto ele achou isso, mas não importa o que ele achava. Já desde o início ele não chamou de Choro, mas de *Choros*, no plural. E de repente ele começa a transformar o negócio de um jeito que vai dar naquele *Choros* 10, que para mim ele nem precisava ter escrito mais nada. E onde ele mistura palavras onomatopaicas com coisas indígenas e negras.

W.B. – Mas eu acho os *Choros nº11* e *nº12* mais impressionantes que o *nº10*.

S.V.C. – Mais avançados. Mas como criatividade... não sei você se você sabe que aquele solo de trompete[vi]. Você sabe como é que ele fez isso? Em um ensaio do *Choros nº10*, na Argentina, um trompetista reclamou para o Villa: "Pô, você não escreveu nada para mim!" Então o Villa pegou o papel, escreveu e passou: "Tá aqui!" Isso é bem coisa dele. A última vez que eu vi o Villa-Lobos, foi em 57, em São Paulo. Foi na época em que estava dando aquela gripe asiática. Eu fui assistir ao ensaio de manhã, peguei a gripe e à noite já não pude ir ao concerto. Mas no ensaio aconteceu um negócio muito engraçado. Ele estava ensaiando e a orquestra fazia um *tutti* daqueles. Todos os instrumentos tocando e até os que não tinham que estar tocavam também. Aí um músico levanta a mão, ele pára a orquestra e

diz: "O que foi, professor?" "Eu quero saber se no compasso tal é um dó sustenido ou dó natural!" E o Villa respondeu: "Toca o que você quiser!" (risos)

W.B. – Há um outro aspecto que é impressionante no Villa, e que chega ao pico nos *Choros*, principalmente nos *Choros nº8*, *nº9*, *nº11* e *nº12*. Durante toda a carreira dele, ele teve uma capacidade muito grande de incorporar a irregularidade nas suas obras. Reclama-se muito da irregularidade do Villa, mas ele justamente trabalha com a irregularidade para fazer a música dele. Inclusive, há uma frase dele que indica isso muito bem. Ele dizia que o Camargo Guarnieri só voava com gasolina de primeira, e ele voava com qualquer líquido combustível.

S.V.C. – A desigualdade existe na sua produção, porém essa desigualdade é um retrato de corpo inteiro do Mestre. Isso me leva a dizer é que o Villa foi gênio. Já o Guarnieri foi um grande compositor.

W.B. – E sobre essa questão de incorporar a irregularidade?

S.V.C.. – Isso é próprio do temperamento do Villa. Já o Guarnieri era uma pessoa muito mais apegada à parte da construção. Era uma pessoa que se preocupava muito com o aspecto crítico das coisas. Tanto que uma vez, o Siqueira Costa tocou a *Dança Negra*[vii] dele no Teatro Municipal de São Paulo de um jeito maravilhoso. Eu estava junto com o Camargo Guarnieri e disse a ele: "Mas, Guarnieri, eu nunca vi essa *Dança Negra* tocada deste jeito!" Ele virou e disse: "Mas está tudo escrito." Como se dissesse: "Eu pus lá. Se não tocam, eu não tenho nada a ver com isso". Ele se preocupava muito com a perfeição técnica, e o Villa, não. O Villa era um vulcão jogando lava para todo lado. Não estava preocupado se aquilo ia contrariar as regras ou não.

W.B. – O Camargo Guarnieri, por esse lado, já estava muito enraizado na crítica da época, não?

S.V.C.. – É que ele levou muita paulada. O Villa-Lobos também. Só que o Villa é daquele tipo que leva paulada mas não está nem aí. Já o Guarnieri, não. Ele se ressentia. Tanto que ele é de Tietê, a família dele é toda de lá, e ele só voltou uma vez. Porque quando ele saiu

para estudar em São Paulo, a família inteira foi contra. E ele se revoltou com isso. Então não quis mais saber dela, porque ele achava que a família estava querendo prejudicar a caminhada dele. O Guarnieri tinha essas coisas. Por exemplo, o José Eduardo Martins um dia encontrou comigo e disse: "Eu vou fazer um álbum em homenagem ao Guarnieri e queria que cada aluno dele escrevesse uma peça. Só que eu vou dar o tema." E eu: "Como?" "Nós vamos pegar as letras do nome Camargo Guarnieri e fazer uma série." Eu levei para casa o tema, e de imediato achei os sons. Começou a dançar na minha cabeça a *Dança Negra*. E eu decidi fazer uma *caricatura*. Utilizei os ritmos todos da *Dança Negra* com os sons da série. O Lacerda foi dizer para o Guarnieri que aquilo era uma ofensa para ele, que eu estava fazendo uma gozação usando música serial. E o Guarnieri ficou de pé atrás comigo. Mas a caricatura para mim é muito mais importante que o retrato. Porque quando você pinta uma fotografia ou faz um retrato, você está mostrando o exterior da pessoa. Na caricatura não, você vai pegar o interior, aqueles pontos que a pessoa procura esconder, e colocar em realce. Por isso, chamei de *Caricatura* e fiz essa homenagem ao Guarnieri. Então, tem esse aspecto do Guarnieri. Tanto que, quando ele morreu, eu só fiquei sabendo quatro ou cinco depois, porque ninguém me avisou…

W.B. – Mas sobre essa história de o Guarnieri rejeitar o serialismo…

S.V.C. – Não, não. Ele não era contra a música serial. Tanto que durante o curso de composição, a primeira obra grande que eu analisei dada por ele foi o *Wozzeck*, do Alban Berg. Eu analisei o *Wozzeck* inteiro com ele. Na verdade, o Guarnieri admirava demais o Alban Berg, que ele considerava "O Grande Músico" da segunda escola de Viena. E música atonal ele fez também. Isso estava na cabeça do Lacerda, o Lacerda é que foi botar na cabeça dele que nós tínhamos feito aquilo para mexer com ele. E ele ficou todo ressentido. Não porque fosse serial, ou porque deixasse de ser. Se você pegar alguns dos *Ponteios*[viii] dele, você vai ver que há coisas seriais no meio.

W.B. – Algumas coisas do *Concerto nº5* para piano e orquestra e de alguns dos *Choros*[ix]…

S.V.C. – Está cheio. Mas o nome dele já tem a dicotomia da personalidade dele. Camargo, você tira o **c** fica amargo. Mas ao mesmo tempo, Guarnie**ri**, Guarnieri ri. Então o amargo

às vezes era gozador, brincalhão. E na música você sente isso. Mas, ele teve o azar de ser contemporâneo do Villa-Lobos…

W.B. – E o que mais te chama a atenção do Guarnieri? O ciclo de *Concertos* para piano é a música mais impressionante que ouvi para essa formação. Mas você falou muito da *Dança Negra* até agora.

S.V.C. – Sim, porque foi o trabalho que eu fiz. Eu gosto demais dos *Ponteios*, que eu acho fantásticos. Não gosto muito da música de câmara dele. As canções eu acho belíssimas. Muito boas. Das músicas sinfônicas, as sinfonias são muito boas, os concertos são excelentes. Há uma obra que é pouquíssimo tocada, mas nela eu acho que ele pegou o espírito da poesia, que é a *Seca*, uma cantata. Muito bonito. O *Caso do Vestido* ainda é uma fase de formação. Da *Flor de Tremembé* eu só vi a partitura, nunca ouvi. Muito bem escrita.

W.B. – O Harry reclamava de o Guarnieri usar em geral textos muito fracos, de irmãos, de parentes, em suas músicas cantadas.

S.V.C. – Acredito que o Harry reclamou sem razão e com desconhecimento de causa. Embora a Alice e o Rossini fossem irmão do Camargo Guarnieri, não se pode dizer que não foram bons poetas, e além do mais, textos por ele musicados trazem a chancela de Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Gianfrancesco Guarnieri, Gregório de Mattos, Vinicius de Moraes e Cassiano Ricardo, entre outros. E, de qualquer forma, o importante aí, no caso, não é o texto em si. Se você pegar a maioria dos textos de ópera, você vai ver que são ridículos.

W.B. – Os textos de óperas serem ridículos não é um problema?

S.V.C. – É um problema para um compositor ruim. Um compositor bom valoriza aquilo. O próprio Villa-Lobos, se você pega o texto da *Bachianas Brasileiras nº5* da Dora Vasconcellos, você vê que aquilo não é nada de excepcional. E no entanto, veja o que o Villa fez com aquilo.

W.B. – Tem a vantagem que você não entende o que se canta.

S.V.C. (em tom irônico) – Quando é brasileiro que canta. Se você pega um estrangeiro, você entende melhor.

W.B. – Não funciona, estrangeiros ou brasileiros — os estrangeiros cantam como se fosse espanhol, para piorar. E já que não se entende, não há problema mesmo. Aliás, sempre me incomodou muito a música erudita cantada pela questão do canto lírico. Primeiro pelo fato de não se entender sistematicamente o que se canta. Uma coisa é uma música feita para não ser entendida, outra é praticamente todas não serem entendidas. Você tem que acompanhar com o texto na mão…

S.V.C. – Isso é fácil de você entender, pois a grande influência que nós tivemos aqui foi da ópera italiana. Então a técnica vocal dos cantores ainda hoje é a técnica italiana, não existe uma escola de canto brasileira. Evidentemente, você não entende. Mas se você pega um cantor popular, você vai ver como se entende tudo. Porque ele não está influenciado pela técnica do canto lírico italiano. Então, se você pega as canções do Guarnieri cantadas por pessoas… por exemplo, há várias cantoras em São Paulo, a Lenice Priolli, a Victoria Kerbauy, a Marília Siegl que não cantam mais, e a Regina de Böer, gaúcha, de quem não se perdia uma palavra do que cantavam, porque elas procuravam desenvolver uma técnica direcionada ao canto em vernáculo. Agora a maioria dos cantores não. Seguem ainda a escola italiana: a respiração fora do lugar, aquela voz impostada, exagerada.

W.B. – Há mais uma coisa que me incomoda no canto lírico, isso em todas as línguas, não sei nem como exprimir tecnicamente, mas é como se o cantor tivesse com alguma coisa na boca.

S.V.C. – Você veja a diferença, você pega um Plácido Domingo cantando e pega um Pavarotti. Eu prefiro mil vezes o Plácido Domingo, porque pelo menos você entende tudo que o homem está cantando. Não exagera, cada coisa no seu lugar. Porque um é cantor, o outro é músico.

W.B. – Mas eu mantenho meus argumentos mesmo para o Plácido Domingo. A dicção é torturada de qualquer forma, mesmo quando não é para ser torturada.

S.V.C. – Mas vejo que isso acontece também no piano. Se eu ouço um pianista russo tocar, e ouço um pianista alemão, você nem precisa me dizer quem é, que eu já sei. Por quê? O alemão é frio, duro, matemático. O russo é exuberante, dá uma porrada aqui e não está nem aí. Eu prefiro muito mais este, é muito mais livre. Por que eu não gostava do Cláudio Arrau? Porque a escola dele é toda alemã. Agora você vê, um Horowitz jogava a mão, ele batia, estivesse certo, estava, não estivesse, pouco importava.

Agora, você precisa ouvir as canções do Guarnieri por cantor que saiba cantar a nossa língua.

W.B. – Mas daí o texto passaria a ser um problema, não?

S.V.C. – Não pelo seguinte: É um negócio muito engraçado, quando a gente canta música em outra língua, geralmente a gente não entende. Eu por exemplo não entendo alemão, inglês um pouquinho, francês um pouco mais, mas, mesmo assim, se você presta atenção nas letras, são uns negócios... Mas, eu escrevo poucas canções porque eu sou muito exigente nesse aspecto. Se não for uma poesia que me dê chance de dizer alguma coisa, eu não faço. Agora, o Guarnieri, não. Se você chegasse com uma poesia, ele fazia uma canção na hora, pois o Guarnieri era capaz de encontrar a melhor saída para musicar qualquer texto. A técnica que ele nos passava era fantástica. Por isso eu acho que as canções dele são muito boas. Ele dizia o seguinte: "nunca comece a escrever uma canção sem que você saiba declamar a poesia de trás para diante, mas não digo declamar, você tem que dizer a poesia, tem que ler, ler até memorizar, porque a música tem que sair da poesia." Ele até citava o exemplo de um compositor que começa uma canção com a palavra depressa (ele canta bem lentamente a palavra). "Mas esse cara não tem pressa nenhuma". Porque não atentou para a palavra. Então o sentido do ditongo, enfim, a palavra, o que ela está expressando, ela tem um significado musical. Então, ele exigia muito esse tipo de coisa e as canções dele são assim. Agora, se o cantor não está sabendo dessas coisas e está influenciado por outra escola, ele não vai fazer nunca. O problema é só de interpretação.

Sabe que em uma ocasião, eu fiz parte da Comissão Estadual de Música, quando o Souza Lima era presidente. A comissão contratava artistas para fazerem turnês pelo

interior de São Paulo, e naquele ano foi decidido que os programas seriam todos de música brasileira. Aí, os artistas chegavam lá e se revoltavam. Uma vez chegou um pianista: "mas eu não sinto a música brasileira, e vocês querem me obrigar a tocá-la". "Em primeiro lugar ninguém o está obrigando, você que veio se oferecer. Nossas condições são estas, se você não quer tocar, tchau. Agora, você sendo brasileiro, dizer que não sente música brasileira, então vá para a Alemanha tocar música alemã." E aliás, aconteceu isso. Ele foi para a Alemanha tocar as 32 sonatas de Beethoven. Levou paulada de todo lado. Vai tocar Beethoven na Alemanha... E no canto é a mesma coisa. São muito poucos aqueles que sabem realmente cantar a canção brasileira.

W.B. – Mas isso é diferente em outros lugares do mundo? Há algum lugar que fugiria da técnica do canto lírico em música erudita?

S.V.C. – Há. Os Estados Unidos. Pelo menos quando eles cantam Gershwin...

W.B. – É que o Gershwin já tem uma coisa de popular, é cantado por cantores populares, mas...

S.V.C. – O Bernstein no West Side Story...

W.B. – Que também foi um momento popular...

S.V.C. – É da Broadway, mas... não sei se você já ouviu uma gravação da *Magdalena*, feita pelo Mantovani. Todos são cantores americanos, cantando em espanhol uma música de um compositor brasileiro. É um pastiche aquilo lá, mas muito bonita...

W.B. – Eu tenho algumas restrições... mas acabamos de novo voltando ao princípio. Da mesma forma que nos Estados Unidos há um canto popular interessante, no Brasil você tem também cantores populares com técnica própria. Ouvir uma Nara Leão, uma Elza Soares é outra coisa também. Mas agora em canto de música erudita, há algum lugar?

S.V.C. – Na Alemanha. Os cantores wagnerianos. Ninguém faz Wagner como eles. Porque eles têm uma escola de canto alemã. Os italianos também têm uma escola de canto italiano.

W.B. – Mas todos eles continuam a ter problemas de impostação, é difícil de entender…

S.V.C. – Bom, isso para nós.

W.B. – Bem, mas dá para notar determinadas coisas. O tipo de prolongamento que fazem. Nota-se que há alguma coisa que não dá para pegar direito.

S.V.C. – Mas, como já disse, eu transferiria isso para todos os outros instrumentos. Como meu instrumento é o piano, eu presto muita atenção nos pianistas. Raramente um pianista brasileiro toca a música brasileira como deve ser tocada. São raríssimos. Pode-se citar um pianista, no Rio, Alberto Boavista — e parece que se suicidou —, que tocava muito bem Villa-Lobos. O Roberto Szidon é muito bom também.

W.B. – Do Szidon eu não gosto de tudo. Do Villa, ele toca muito bem o *Carnaval das Crianças*, mas as *Cirandas* com ele são um pouco duras. As *Cirandas* da Anna Stella Schic ainda acho melhores…

S.V.C. – A Anna Stella estudou com o Villa-Lobos. Ela preparou com ele…

W.B. – Mas, na verdade, as melhores gravações que eu ouvi foram de apenas 4 *Cirandas* tocadas pelo Arthur Moreira Lima. Depois ele gravou de novo, em uma integral, mas não conseguiu nem de longe o mesmo resultado[1].

S.V.C. – O melhor intérprete de Villa-Lobos, para mim, foi o Vieira Brandão. Inclusive as composições dele, quando você ouve, nota que ele chupou o Villa-Lobos. Ele entrou de corpo e alma na obra do Villa-Lobos. Fantástico! Agora, há alguns outros… a Eudóxia mais ou menos chegou próxima do Nazareth, mas eu prefiro o Arthur. A Anna Stella, no Villa-Lobos, realmente… A Isabel Mourão chegou muito bem nos *Ponteios* do Guarnieri. Mas, enfim, no Brasil nós já podemos dizer que temos uma escola de piano, de canto não

[1] Na gravação desse LP com 4 Cirandas, Arthur Moreira Lima dá um gingado interessante, junto com muita cor. Já na gravação completa, a música fica dura, perde impulso e naturalidade.

temos. Então, enquanto não aparecer alguém que adapte a técnica à nossa língua, vai continuar esse problema.

W.B. – A questão do canto lírico também não tem a ver com volume, com intensidade, pelo fato de não se cantar com microfone? Se fosse cantar como um cantor popular o som não ficaria muito fraco, ou alguma coisa assim?

S.V.C. – Até pode ser, mas…

W.B. – Embora eu acho que deveriam usar microfone de qualquer forma.

SVC – Pois eu acho exatamente o contrário sobre o microfone. E o pessoal confunde muito cantor de ópera com cantor de câmera. Se você vai cantar uma canção de câmera, você tem que cantar com uma voz adaptada ao recinto. O *lied*[x] é outra coisa. Então aqueles vozeirões italianos e alemães wagnerianos, aquilo é para um teatro de ópera. Mas se você vai cantar numa sala como esta, para que berrar daquele jeito? Vê a Elizete Cardoso quando cantava, que maravilha que era! Ela deixava a voz fluir. Agora, por que o pessoal não se baseia nos cantores populares? Misturando tudo, pense numa Elizete, pensa num João Gilberto, pense no Martinho da Vila. Então você vai criar um jeito nosso. Veja, isso não é nacionalismo, isso é a maneira nacional de dizer. Nacionalismo é você querer imitar.

W.B. – Embora, o canto lírico já é um canto italianizado.

S.V.C. – É um nacionalismo italiano. E veja essa questão da composição sobre o serialismo: quando Schoenberg criou o sistema dodecafônico, a música francesa dominava. E ele começou a fazer os estudos com o atonalismo, sair do wagnerianismo, e conseguiu montar o sistema. Aí ele escreveu uma carta para um amigo na qual ele disse o seguinte: "criei um método de composição que manterá a hegemonia da música alemã por mais um século." O que é isso senão nacionalismo? Aí ele se revelou um nacionalista alemão.

W.B. – Na verdade mostra mais um imperialismo que um nacionalismo, pois não há nenhum referencial intrínseco à cultura alemã visível na música serial. Mas como foi criado lá, ele passa a ser identificado pela sua origem apenas.

SVC – É aí que você se engana. O cerebralismo, a autodisciplina, a aparente ausência da emotividade, o comedimento, tudo isso tem muito a ver com a maneira de ser do alemão.

Mas, no Brasil, houve uma época em que eu levei paulada de todo o lado por ser aluno do Guarnieri. Só o Koellreuter[xi] é que era bom, porque fazia música antinacional. É a tal história, é problema de escolas. Ele era amigo do Guarnieri, inclusive. Tudo por uma questão única e exclusivamente política.

W.B. – Essa questão do nacionalismo também não teve seus problemas na Carta Aberta[2]? Ela não acabou trazendo mais problemas para o Guarnieri?

S.V.C. – Trouxe por uma razão. O Koellreuter chegou ao Brasil em 1937. Era amigo do Guarnieri, tocavam juntos. Inclusive, ele esteve hospitalizado durante muito tempo, e o Guarnieri pagou a hospitalização dele. Mas o que o Koellreuter fez? Dentro daquela filosofia de Schoenberg, da implantação da hegemonia da música alemã, ele começou a juntar alunos... por exemplo, a Eunice Katunda era aluna do Guarnieri. O Guerra-Peixe fazia música nacional. Aí puxou o Santoro e o Edino Krieger. Quando ele juntou um grupo de alunos, ele começou a combater frontalmente os que faziam música brasileira. E o Guarnieri se sentiu na obrigação de refutar aquilo. E escreveu a Carta Aberta. Só que isso estava ligado a uma posição política. Porque o Koellreuter até hoje ninguém sabe se era judeu, se era nazista, se era comunista, porque a cada hora ele era uma coisa. Ele era um camaleão. O que aconteceu? O Guarnieri sentiu que havia uma imposição política por trás disso. E escreveu a Carta Aberta. Só que o irmão do Guarnieri, o Rossini, era membro do Partido Comunista. Que era perseguido pelo governo do Getúlio Vargas. E vivia toda hora na cadeia. E o Guarnieri toda hora tirando o irmão da cadeia. Então começaram a associar

---

[2] A Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, foi escrita em 1950, por Camargo Guarnieri. Em grande parte, a função da carta me pareceu ser a de evitar que os novos compositores se apegassem ao dodecafonismo como uma técnica mecânica, apenas por modismo. Contudo, para isso Guarnieri atacou o dodecafonismo como um problema, como se fosse ele responsável por levar "à degenerescência da música brasileira."

Mas o que me parece mais incômodo na carta são as comparações que Guarnieri faz para refutar o dodecafonismo: "É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura, ao Hermetismo, em Literatura, ao Existencialismo, em Filosofia, ao Charlatanismo, em Ciência." Como é possível perceber, a comparação se prendeu aos aspectos mais superficiais e preconceituosos do que seriam essas "correntes" — na falta de palavra melhor — e acabou por criar ou ajudar a criar a imagem, tristemente, de que Camargo Guarnieri representava uma facção profundamente conservadora na música.

o Guarnieri ao comunismo. E quando houve o tal de debate que era para ser feito no Auditório da Folha, o Guarnieri simplesmente disse que não tinha nada para debater, e não foi. Aí é que se juntou do lado do Koellreuter... eu não sei como você enxerga isso, eu vejo uma coisa bem clara: o comunismo teve duas facetas, o alemão, marxismo, e o comunismo que foi implantado na Rússia. Como o Koellreuter era alemão, ele juntou do lado dele todos os que pensavam pelo lado do marxismo: Oswald de Andrade, Pagu etc., que tinham uma ligação muito grande na imprensa. O Guarnieri teve ao lado dele o irmão, que era do Partido Comunista, perseguido, e mais alguns amigos dele. A projeção do Koellreuter se deu aí.

W.B. – Há alguns problemas nisso. A Carta foi muito mal escrita. É muito fácil de refutá-la.

S.V.C. – Depende do ponto de vista...

W.B. – Mas há uns comentários um pouco ingênuos...

S.V.C. – Por exemplo?

W.B. – Quando ele mistura tudo, falando que o dodecafonismo (uma técnica) em música é como o abstracionismo (estilo, talvez) nas artes plásticas, e o hermetismo (dificuldade de compreensão apenas) em literatura. Essa mistura é muito forçada.

S.V.C. – Não pelo seguinte. Analise o ponto de vista não do que está escrito, mas aonde ele quis chegar. Ele compara o dodecafonismo na música com o abstracionismo na pintura. Por quê? O dodecafonismo é uma técnica de composição, não é a composição. E é um recurso técnico que se você aprender, você não precisa ser músico para fazer. Do mesmo modo, o abstracionismo. Você pode nunca ter pintado um quadro e fazer um quadro abstrato.

W.B. – O que não significa que o resultado vai ser pior.

S.V.C. – Não significa que necessariamente vai ser pior, mas significa que... e aí ele faz a comparação com o charlatanismo na medicina, ou seja, um cara que não sabe medicina e começa a medicar os outros é um charlatão. Às vezes você pode curar uma pessoa, mas você pode matar também. Ou seja, não é ao pé da letra que deve ser entendido aquilo, mas onde ele quis chegar.

W.B. – Mas é justamente por isso eu digo que ela está mal escrita. Não refuto aqui o porquê de escrever aquilo. Mas o modo como ele escreveu aquilo cria uma fragilidade muito grande nos comentários dele

S.V.C. – Em uma ocasião, quando eu escrevia na Folha, eu fiz uma análise da Carta Aberta justamente por causa disso. Porque muita gente fala o mesmo que você está falando. E tentei mostrar por a + b qual era a intenção da coisa ali. Em primeiro lugar, o Guarnieri é um compositor, ele não é um escritor. Então é evidente que a construção verbal não é a mesma da construção musical. Logicamente, ele pode ter cometido alguns deslizes. Eu não me apego ao pé-da-letra da carta, mas sim à postura dele.

W.B. – É isso que eu estou dizendo, ele quis defender, mas as falhas na Carta acabam inviabilizando a defesa.

S.V.C. – Mas isso você vai sempre encontrar. Veja a nossa situação política atual. Um fala uma coisa e outro reinterpreta de outra maneira. E é nesse ponto que os advogados levam vantagem sobre todo mundo. Então fica difícil.

W.B. – Há inclusive uma carta que o Manuel Bandeira mandou ao Guarnieri falando da Carta Aberta. E eu concordo muito com os argumentos ele dá. Ele diz que o Guarnieri não podia comparar certas coisas desse jeito. Isso piorou a situação para ele mesmo.

S.V.C. – Apesar disso, eu acho que aquela Carta foi muito oportuna, apesar dos defeitos, e, não sei, ali se deu o momento, de um lado bom, de um lado ruim. Bom, porque obrigou o Guarnieri a criar a Escola de Composição dele. Do outro lado foi muito ruim, porque houve uma cisão. E o que aconteceu nessa cisão foi que um grupo começou a se digladiar com o outro. E isso atrasou o desenvolvimento.

W.B. – E como o Guarnieri estava do lado com menor forças, ele sumiu…

S.V.C. – Sumiu momentaneamente. E agora está havendo o contrário. Do Koellreuter todo mundo fala como compositor. O Koellreuter não era compositor. Se alguém me falar que o Koellreuter era compositor, eu digo: "Cante uma música dele, assobia pelo menos". Você não é capaz. Agora, que ele foi um indivíduo de uma cultura muito grande, carismático, um líder mesmo, isso eu não discuto. Mas eu ouvi o Koellreuter tocar flauta e era péssimo, regendo é medonho, musicalmente não é compositor. E quem ele formou como compositor? Ele só fala do Tom Jobim. Mentira. O Tom Jobim, numa entrevista para Globo, disse que nunca estudou com o Koellreuter. Ele disse que era pequeno, parece que a mãe dele tinha uma hospedaria ou um hotel, o Koellreuter se hospedeu lá, e ela cismou que o Tom Jobim tinha que estudar com o Koellreuter. Daí o Tom Jobim falou: "o Koellreuter começou a querer ensinar o dodecafonismo, e eu caí fora, que aquele não era meu campo". Agora, ele formou bons regentes, não há dúvida. Ele formou bons jornalistas, não há dúvida. Ele abriu a cabeça das pessoas. Agora, compositores ele não formou. O Santoro já era compositor, o Guerra-Peixe já era, a Eunice Katunda já era, e o Edino Krieger também.

W.B. – De acordo com um professor do Departamento de Artes da UFPR, Álvaro Carlini, ao entrevistar o Koellreuter, o Koellreuter disse que não havia sido ele quem procurou o Santoro, e sim o Santoro quem o procurou, na verdade.

S.V.C. – Até pode. O Santoro na época já era um compositor que fazia umas coisas bem avançadas. Quando ele soube que o Koellreuter estava ensinando, logicamente, teve a curiosidade de saber o que o Koellreuter estava fazendo.

W.B. – Ainda de acordo com o professor, o Koellreuter disse que muito mais o Santoro podia assumir uma posição de líder. Só não aconteceu isso pela credibilidade que o Koellreuter tinha como professor.

S.V.C. – E mesmo toda essa linha de música internacionalista que o Koellreuter tentou colocar aqui só vingou mesmo na Bahia, e por causa do Widmer. Que o Widmer é um músico maravilhoso. Então, ele criou um grupo excelente na Bahia. O que o Koellreuter

nunca foi capaz de fazer. Ele juntou o que já existia. Agora o Widmer, não. Ele pegou o barro e fez. Como o Guarnieri, pegou caras que estavam começando e fez. O Koellreuter não foi capaz de fazer isso.

W.B. – Eu conheço pouco essa história do Widmer. Pode comentar mais um pouco?

S.V.C. – O Koellreuter foi para a Bahia, para ser o chefão lá. Aí, não sei o que aconteceu que ele acabou saindo. E para substituí-lo trouxeram o Widmer da Suíça. E o Widmer acabou virando um baiano com pronúncia arrevesada. E era um músico maravilhoso. Com um conhecimento fantástico. Ele começou na universidade a juntar os alunos, vendo quem tinha talento. Pegou o Lindembergue, pegou o Jamary, o Milton Gomes, e foi juntando a turma lá. E formou o grupo de compositores da Bahia, do mesmo modo que o Guarnieri fazia aqui. O Widmer sim criou uma escola de compositores na Bahia, agora o Koellreuter eu não acho que tenha conseguido fazer isso. Só que como o Koellreuter estava ligado a todo o pessoal da esquerda e da imprensa, ele teve uma divulgação muito maior.

W.B. – E a sua própria situação depende disso?

S.V.C. – É. Porque até hoje existe essa perseguição. Raramente você vai ouvir música minha na Rádio Cultura. Ou em qualquer outro lugar. E quando aparece, como eu sempre falei, eu não me chamo mais Sérgio Vasconcellos Corrêa. Meu nome agora é "outros". Porque quando eles anunciam as músicas, eles anunciam fulano, fulano, fulano e outros. E eu estou sempre no meio dos outros. Acredite, é uma verdadeira "Caça as Bruxas", faz lembrar, e muito, a época da caça aos comunistas em Hollywood, após a Segunda Guerra Mundial.

2

Wellington Bujokas – Eu queria agora retomar um tópico do início da entrevista. Você falou que hoje nós não temos mais grandes nomes na poesia, mas ao falar em música você só citou nomes de gerações passadas, como o Guarnieri, Villa-Lobos e Mignone. Quais seriam esses grandes nomes de hoje?

Sérgio de Vasconcellos Corrêa. – Hoje você tem um Almeida Prado, um Marlos Nobre, bem ou mal, gostando ou não gostando, você tem o Lacerda, você tem o grupo da Bahia, o Lindembergue. Uma quantidade imensa. O Harry Crowl, o Tacuchian, Edino Krieger, que é ainda remanesceste do grupo Música Viva[xii]. No Rio você tem um monte, basta ir às Bienais. E agora mesmo, há uma meninada muito boa aparecendo.

W.B. – Sem dúvidas nomes como o Almeida Prado e do Edino Krieger são realmente grandes, mas do modo como você falou sobre a poesia, tratava-se do topo do topo. Você juntou a esses nomes vários bons compositores, que têm um trabalho interessante, até muito interessante, como o Lacerda e o Tacuchian, mas que não podem "competir" com os grandes nomes. Esse topo do topo existe?

S.V.C. – Existe. Mas o topo do topo, eu vou ter que pegar ainda gente que está na faixa dos 50, 60 anos. Porque os jovens é muito cedo para poder julgar. Há alguns que a gente vê: "Bom, esse tem alguma coisa para dizer", mas será que vai conseguir? O caso do Glauco Velásquez é sintomático. Foi um cara que apareceu e formaram até clube Glauco Velásquez, e de repente sumiu. Ninguém mais ouviu falar dele. Isso deve ser pensado.

W.B. – De qualquer forma, o Villa-Lobos e o Guarnieri começaram com um pique alto. Você pega aquele *Trio* para cordas, do Guarnieri, ou mesmo aquelas músicas mais afrancesadas do Villa, os *Quartetos de Cordas nº2*, *nº3* e *nº4*, a *Segunda Sonata* para violoncelo e piano, a *Pequena Suíte*, são obras que impressionam.

S.V.C. – Só que você se esquece de uma coisa: naquela época você não tinha rock, você não tinha essa divulgação maciça pela imprensa da música popular. Você não tinha essa

total ignorância sobre a música erudita. Você tinha como Ministro da Cultura um Gustavo Capanema, não era um Gilberto Gil. Se a imprensa, se o rádio e a televisão dessem chance de mostrar… Você sabe quantas obras eu tenho? São 658 já. Você mesmo falou, conhece duas ou três.

W.B. – Conheço mais algumas miniaturas também. A *Seresta*[xiii], por exemplo, é bonita, mas imagino que nem você vai querer considerar base da sua obra.

S.V.C. – Claro. Agora, as coisas importantes que eu tenho ninguém conhece. Em compensação, você liga a televisão, a toda hora estão anunciando um cara maravilhoso. E você nunca ouviu falar naquele cara. Agora o *2 Filhos de Francisco* vai concorrer ao Oscar e um filme maravilhoso como *Oriundi*[xiv] passou em brancas nuvens.

W.B. – Mas o filme é bom.

S.V.C. – Sim, o filme pode ser bom. Mas por que os *2 Filhos de Francisco* tem que ser cantor de música sertanojo? O enredo pode ser ótimo, a técnica do filme pode ser maravilhosa, os atores podem ser fantásticos. Agora, a temática… a temática não ajuda a música erudita. Uma vez eu vi uma entrevista do Chico Buarque dizendo: "no Brasil não existe música erudita". Isso da boca do Chico Buarque! Melhor ficar quieto do que falar uma asneira dessas. Então esse é o problema.

W.B. – E essa falta de divulgação dificulta conhecer as obras, ou o aparecimento delas?

S.V.C. – Tudo. Porque veja bem, se o público não conhece a obra, não conhece o compositor, aquilo não aparece. Então, quando você diz "O Villa-Lobos…", tudo bem, mas na época dele havia concertos em que iam assistir às obras dele. Hoje, se eu faço um concerto com obras minhas, como já fiz, vão 20 pessoas. Por quê? Porque o nome é conhecido de gente mais antiga. Alunos meus não sabiam que eu era compositor. Então não há como.

W.B. – Em alguns momentos eu vejo situações um pouco melhores. O Harry Crowl fez um concerto com música de câmara dele, e o concerto estava bem cheio. Esses dias atrás, a

Camerata Antiqua tocou James MacMillan[xv] e o teatro estava praticamente lotado. Isso são coisas que me impressionam.

S.V.C. – Agora eu vou dizer para você: o Harry eu conheço por quê? Porque me falaram dele. Mas eu ouvi uma única obra dele na Bienal. Esse outro de quem você falou eu nem sei quem é. Então, veja como a divulgação é importante.

W.B. – E, nesse processo, como você vê a atuação das orquestras brasileiras?

S.V.C. – Péssimas. Para dizer com franqueza, eu não conheço a Sala São Paulo. Porque eu me recuso a ir para a Sala São Paulo para ouvir coisas que eu tenho em gravações muito melhores. Ir daqui para São Paulo para ouvir Beethoven, Mozart, Haydn, Ravel, eu pego um disco muito bom, ouço, estou num ambiente sem perigo de ser assaltado, sem problemas para estacionar o carro. Agora, se fizessem concertos com obras de compositores brasileiros que me interessam, com certeza eu estaria lá.

W.B. – E quando, de vez em quando, fazem?

S.V.C. – O único que fazia era o Lutero. Eu várias vezes fui daqui para o SESC Belenzinho ouvir concertos do Lutero. Porque ele fazia música brasileira que me interessava conhecer. Ou mesmo que não seja brasileira, eu não estou generalizando. Há compositores que eu acho fantásticos e que ninguém conhece. Você pega, por exemplo, Darius Milhaud, ninguém toca. Você pega Honneger, eu acho fantástico e ninguém faz.

W.B. – A OSESP tocou há dois meses…

S.V.C. – Mas foi uma coisa esporádica e pequena. Não foi uma obra importante[3]. Você vê, tocam muito Bartók. Tudo bem, eu adoro Bartók. Mas e os outros? E Kodály? Ninguém toca Kodály. Pega os russos, é só Tchaikovsky e Rachmaninov. Você não ouve um Glinka, Mussorgsky muito pouco.

[3] Era a *Sinfonia nº3 – Litúrgica*, do Honneger, uma obra importante do compositor. Em um programa que ainda contava com o *Tributo a Portinari*, do Guerra-Peixe.

E, por exemplo, há um compositor em São Paulo do qual acho que você nunca ouviu falar, Theodoro Nogueira[xvi]. Ele deixou 10 sinfonias. Ele tem um *Concerto* para viola caipira e orquestra, um *Concerto* para piano e coro, quartetos em uma quantidade imensa. O cara morreu e ninguém sabe. A única coisa que ainda dá uma esperançazinha são as Bienais do Rio de Janeiro. Lá pelo menos é uma vitrine. Goste ou não goste, pelo menos você fica conhecendo o que o pessoal está fazendo.

W.B. – E o Festival Música Nova, aqui em Santos?

S.V.C. – O Festival Música Nova tem, do meu ponto de vista, um defeito. O que é música nova? Eles consideram só o que é vanguarda. Ora, há muita música que nunca foi ouvida e que, portanto, é nova.

W.B. – E ainda dá para considerar a palavra vanguarda?

S.V.C. – Eles consideram. Eles mudam de nome, o novo som, ou novo isso... não adianta inventar rótulo. Eu acho que você tem que pegar a produção que existe, que é menos tocada, e mostrar. O público é que vai decidir se bom ou não. Ano passado tocaram o meu *Concertino* para piano e orquestra. Tocaram aqui e repetiram em São Paulo. Mas fizeram um ensaio e o pianista nunca havia tocado com orquestra. Então não dá. Ou a coisa é bem apresentada ou não faz. O coitado se esforçou, mas não teve os ensaios suficientes... perdeu entradas, por não estar acostumado...

W.B. – E todos esses problemas tem a ver com a burocratização da música erudita, não?

S.V.C. – Eu acho que a música tem que conseguir o que conseguiram nos Estados Unidos: se separar do poder público. Deixar o poder público correr atrás da música e não a música correr atrás do poder público. Porque aí eles estão correndo atrás, e você pode exigir. Agora se você está correndo atrás, eles dizem: "você tem isso aqui, se quiser". Você tem que ir atrás dessas multinacionais, empresas particulares, que estejam... mas é que a cultura no Brasil... aqui no Guarujá é uma calamidade. Eu toquei aqui no ano passado em novembro no Teatro Municipal. Foi o secretário da Cultura que me chamou, se eu queria fazer o concerto. "Só que nós não temos dinheiro". "E?" "Nós cedemos o auditório, você

vende os ingressos. Nós fazemos a propaganda". A propaganda que eles fizeram foi colocar uma faixa na praça no dia do concerto. Na bilheteria teve que ficar um vizinho meu vendendo ingressos. Quando cheguei ao palco, um pouco antes do concerto, o piano ainda estava na coxia. Fui procurar se havia um funcionário, e não havia nenhum no teatro. Eu mesmo tive que empurrar o piano para o palco. Aí fui procurar o iluminador, e não havia nenhum. Aí falei com um senhor que estava lá, ele disse que entendia mais ou menos. Aí vou tocar…

Esposa do **S.V.C.** – Mas antes havia ensaiado.

S.V.C. – Sim. Eu tinha ensaiado. Eu chamei o afinador, o afinador disse que o piano não dava mais afinação. Era um piano de um quarto de cauda que o falecido Zácaro[xvii], quando veio fazer um festival de música italiana, mandou pintar de branco com rolinho de tinta óleo. Acabou com o piano. Eu sei que aquilo não foi um concerto, foi uma tourada.

Esposa de S.V.C. – Mas saiu bom.

S.V.C. – Sim, saiu bem, mas eu me lasquei. E para quê? Para 60 ou 70 pessoas que estavam lá assistindo. Inclusive, eu queria gravar, porque eu toquei a primeira audição de uma música que o Almeida Prado dedicou para mim, não foi gravado. Também nem adiantava, com aquele piano eu não ia entender nada. Agora eu estou pensando em ir para São Paulo, e fazer uma gravação em estúdio, tentar gravar um cd e colocar a música do Almeida Prado.

W.B. – Bem, música, pelo menos, para piano ainda dá para gravar e encontrar, mas música orquestral e música de câmara é uma tristeza.

S.V.C. – O Max de Barros tem uma editora em Nova York, a Ponteio. Ele está há cinco anos para editar o meu *Trio* para piano, violino e violoncelo. Ele gosta do *Trio* — inclusive já tocou lá — e quer editar. Só que ele deu para um rapaz que trabalha com o *Finale*[xviii]. O rapaz fez a cópia e me mandou. Olha me deu tanto trabalho para fazer a correção, que eu disse para o Max: "Fala para ele me mandar o CD, que eu mesmo faço a correção e te mando." Até hoje. Faz um ano e meio. Vou acabar eu escrevendo o *Trio* inteiro no Finale e

mandar para ele lá. Se não, não vai sair nunca editado. Então, é tudo complicado, tudo difícil. E chega uma hora que a gente cansa. Dar murro em ponta de faca não dá.

W.B. – E há alguma possibilidade de mudar alguma coisa nos meios de divulgação, na Rádio Cultura, na OSESP?

S.V.C. – A OSESP, depois do artigo que eu escrevi defendendo a Sinfonia Cultura, não imagino que vai tocar música minha. Nunca tocaram, nem vão tocar. Porque aquilo foi uma mutretagem que fizeram para o John Neschling aparecer. O Neschling tem um salário muito grande na OSESP, mas era só aquela divulgação. Faz um concerto, saía a noticiazinha no jornal e acabou. Aí, acabando com a Sinfonia Cultura, não sai apenas o nome dele na Revista Concerto[xix], sai a fotografia, a programação. Agora o nome dele está justificando o salário que ele ganha. Mas para isso colocaram 70, 80 professores desempregados e mais o maestro, que fazia música brasileira. Política é política.

W.B. – E o que você tem achado das gravações de música brasileira que a OSESP fez para o selo BIS?

S.V.C. – Eu acho positivo o fato de eles terem gravado, mas não gostei da qualidade. É a tal história, o Neschling pode ter nascido em Niterói, mas não é brasileiro. Ele não sente a música brasileira. Aquela Suíte Vila Rica, do Guarnieri, até na regência do próprio, que não era um bom regente, está muito melhor que a gravação do Neschling.

W.B. – Mas é impossível ouvir aquele CD. Quase não sai som daquilo. Aquilo pode ser jogado fora.

S.V.C. – Mas como interpretação a gente vê que aquilo tinha uma intenção, que a do Neschling não tem. É sem sal, sem açúcar. Agora quem faz música brasileira muito bem e está gravando fora muito bem é o Roberto Duarte.

W.B. – Mas eu não sei, não gosto de boa parte das gravações. O *Amazonas*, do Villa-Lobos, por exemplo, ficou com as cordas muito pesadas.

S.V.C. – Mas isso é da própria orquestra.

W.B. – Mas aquilo atrapalha muito a música do Villa…

S.V.C. – Nesse ponto, o Max de Barros teve muita sorte. Aquela orquestra de Varsóvia tem uma transparência que é fantástica[xx]. E há também um outro regente muito bom, que está começando a aparecer lá no Rio… se deixarem aparecer… Mas sabe o que é? Nós temos poucas orquestras. É muito regente para pouca orquestra. Muito cacique e pouco índio. Então é um puxando tapete do outro. O Tibiriçá tem talento, mas não faz música brasileira. O Ailton Escobar, como compositor brasileiro, deveria fazer mais música brasileira. Não faz. Nem dele mesmo.

W.B. – O Tibiriçá vai tocar o Choros 9, do Villa…

S.V.C. – É, mas ele fica naquele repertório que todo mundo faz. O pessoal só se baseia naquilo que é garantido.

W.B.- Mas, mesmo pouco tocado, o Choros 9 é repertório garantido? [4]

SVC – E porque não?

[4] O Choros nº9 é raramente tocado. Tanto que só há uma gravação, feita pela Orquestra Filarmônica de Hong Kong.

3

Wellington Bujokas – Como experiência pessoal, eu vejo uma radical mudança no modo de se produzir música no século XX, mesmo entre os que são chamados de conservadores. Há uma mudança tão grande na dinâmica da composição, nos ritmos e no aproveitamento de timbres, mas principalmente na intensidade, na tensão... a música se tornou tão mais pulsante, tão mais forte, que não consigo encarar a música anterior a Mussorgsky — ponto de partida que dou — junto com o que veio depois. Qual é o seu posicionamento?

Sérgio de Vasconcellos Corrêa – Se você pensar bem, Bach já fez uma mudança muito grande, Beethoven, Mozart, Chopin, Liszt fizeram uma mudança muito grande. Todos esses que de uma certa maneira ficaram como pilares na história da música fizeram mudança. O próprio Mussorgsky fez. Pena que ele não tinha a formação necessária para ser mais do que foi. O Tchaikovsky fez mudanças. O Rachmaninov, apesar de todo mundo dizer que era um romântico atrasado, mostrou caminhos. Na história da música eu nunca vi um compositor que soubesse desenvolver as idéias tão bem quanto o Rachmaninov. A música dele você ouve, e aquilo vai e vai, e quando parece que vai acabar, ela continua e vai dando aquela angústia, ela continua indo e não pára. Ou seja, ele tem um raciocínio linear fantástico. E isso poucos compositores têm. Geralmente o pessoal tem aquela idéia curta de oito compassos. Ele não, vai embora. Mas há certos compositores... Erik Satie não me diz nada. De Mahler também não gosto. Ele tem coisas bonitas, mas eu não tenho paciência para ouvir uma sinfonia de Mahler. Stockhausen, eu detesto. Não consigo ouvir. Tirando *Le Marteau Sans Maître*, as outras peças do Boulez não são tão impressionantes, embora boas. Agora, ouvir um Debussy é maravilhoso. Um de quem eu gostei demais quando apareceu, mas que sumiu agora, foi o Penderecki. Lutosławski também é fantástico. Aquele *Concerto* para violoncelo dele para mim é maravilhoso. Mas, em compensação, se você quiser pegar hoje, está difícil. Dá a impressão de que o poço secou. Está na hora de aparecer alguém, mas eu não vejo ninguém. O mundo está muito esquisito...

W.B. – Não é justamente um período de hiato?

S.V.C. – Pode ser que seja uma Segunda Idade Média, tomando forças para dar um pulo adiante. Mas com todo esse avanço tecnológico, isso em parte está prejudicando... Toda a evolução tecnológica que houve no campo da música veio *a posteriori*. Ou seja, primeiro você desenvolvia as coisas. Por exemplo, Beethoven começou a achar o teclado do piano pequeno, aí sentiram a necessidade de aumentar o teclado do piano. Hoje, não, já inventaram o negócio lá para você explorar. Então o cara se perde ali dentro. Não foi uma coisa que surgiu por necessidade. A tecnologia está sendo imposta, para o cara criar.

W.B. – E precisam surgir nomes rapidamente?

S.V.C. – Rapidamente não surgem.

W.B. – Mas é necessário?

S.V.C. – Não. Tudo que aparece rápido desaparece rápido. E eu ainda continuo na minha, a grande fonte que o pessoal está desprezando é a música verdadeiramente popular. Não essa comercial. Música comercial para mim é lixo.

W.B. - Sempre?

S.V.C. – Olha, em 99% dos casos. Sempre que há o apelo comercial, aparece o modismo – que até pode ser agradável – mas não deixa de ser modismo. O que se salva disso tudo é muito pouco para tanto estardalhaço.

W.B. – Mas isso não vale para a música erudita também? Não é por isso que se toca tanto Beethoven? E mesmo na produção, se se pensar bem, 1% da produção não é um valor tão pequeno dentro da arte. Mesmo na produção séria, dedicada, pouca coisa se salva.

S.V.C. – Também. Embora não tenha termo de comparação, porque Beethoven a gente sempre ouve com prazer.

W.B. – Eu pularia algumas coisas. Algumas sinfonias...

S.V.C. – É a tal história. Eu adoro pudim de leite. Agora, se você me dá no café da manhã, no almoço, na janta, de sobremesa, uma hora eu não quero mais. E é o que está acontecendo. Quando você não escuta rock, é Beethoven. Então não dá. Enjoa.

W.B. – De qualquer forma, a *Sinfonia nº4* não me parece se desenvolver bem. Ela cai muito em clichês.

S.V.C. – Tanto que ela não é das mais…

W.B. – O *Concerto nº1* para piano…

S.V.C. – Eu adoro. Você já ouviu a gravação do Gulda? Daí você vai mudar de opinião. É que aquilo é tão mal tocado. Tocam aquilo como se fosse Mozart. Não é! Eu tenho a gravação dele com o Karl Böhm. Ele tinha 18 anos quando gravou aquilo. É fantástico. E é difícil encontrar esse CD aqui. Aquilo ali eu vi o Gulda tocar em São Paulo. Um assombro. Mas o Gulda sempre foi um cara muito malucão. Então ele fazia o Beethoven que era o Beethoven. Não aquele Beethoven clichê que todo mundo faz. Inclusive, ele fez uma gravação de uma *Sonata* de Mozart, em dó maior, em que em cada compasso há uma improvisação. E vai improvisando como se fosse jazz. A crítica caiu de pau em cima dele. Eu adorei (risos).

W.B. – Isso não é um problema de um respeito excessivo que existe na música erudita? A música está lá e o intérprete aqui.

Esposa de S.V.C. – Há vários compositores que dizem algo como. O Lacerda, por exemplo, não gosta do Horowitz, porque o Horowitz modifica alguma coisa. Mas como?! Não há o que falar, a pessoa toca tão bem…

W.B. – Mais vale ter a peça tocada corretamente do que alcançar expressividade[5].

[5] Não que sejam excludentes, mas se o intérprete não se identificar com o correto, qual a utilidade?

S.V.C. – Acontece de alguém querer tocar alguma música minha, e quer que eu ouça antes. Vem, toca, e pergunta: "o que você sugere?". "Nada, se você sentiu assim está ótimo!" O Osvaldo Lacerda, ao contrário, a primeira coisa que faz é pegar o metrônomo para ver se você está tocando no andamento. Tem que ser no andamento que ele marcou. Que é isso? Nem eu toco minhas músicas no andamento que eu marquei! Depende do momento. Há horas em que eu quero tocar mais rápido, há horas em que eu quero mais lento. E daí?

W.B. – Na entrevista com o Harry Crowl, eu comentei que achava impressionantes as interpretações do Stokowski. O Harry comentou que o problema é que o Stokowski tinha ficado desacreditado por mexer na partitura. Porque o Stokowski achava que houve um erro em tal trecho, então ele "corrigia". E aí havia um problema.

S.V.C. – Você vê, é esse o ponto que eu comentei logo no nosso começo de conversa, sobre a crítica. Os críticos são às vezes incoerentes. Por exemplo, criticam o Stokowski por fazer isso, no entanto, todo mundo acha que os concertos de Chopin não podem ser tocados com a orquestração que o Chopin fez, porque são muito fracas. Tem que ser as reorquestrações. Eu prefiro a que ele fez, porque ele fez um concerto para **piano**, inclusive ele fez o original com quarteto de cordas. Ele não tinha uma orquestra, então tocava com um quarteto de cordas. Daí colocou uma flauta ali, mais uma coisa ali, mas é o necessário, porque o que você vai ouvir é o piano, a orquestra é secundária no caso.

W.B. – A questão das gravações do Villa como regente também. Não que ele acerte em todas, mas algumas das gravações que ele fez funcionam muito bem. Principalmente a do *Choros nº6* e a do *Choros nº10*. Tirando a gravação do próprio Villa para o *Choros nº6*, eu ainda gosto da do Roberto Tibiriçá, com a Orquestra Petrobrás Pró-Música, e acho a do Lorin Maazel, com a World Philharmonic Orchestra, muito interessante. E do *Choros nº10*, só a versão do Eduardo Mata, com a Orquestra Simon Bolívar da Venezuela, eu acho melhor. Principalmente no *Choros nº10*, há um problema que para mim é muito grave nas gravações, que a primeira parte inteira da música costuma ficar muito dispersiva. A música fica muito interessante, praticamente em todas as versões — umas mais, outras menos —, quando entra o coro, mas poucos conseguem tocar aquela primeira parte minimamente. Fica muito fragmentado, diluído.

S.V.C. – Uma vez, conversando com um argentino que escreveu um livro sobre o Villa-Lobos, ele disse: "Eu não sei porque vocês têm a mania de falar que Villa-Lobos era um péssimo regente, porque todas as gravações que eu ouvi dele são as melhores".

W.B. – Eu estou para descobrir ainda qual é o problema. O Harry Crowl disse, em primeiro lugar, que ele não seguia as partituras, mas que não considerava um improviso. Seria incapacidade de conseguir controlar a orquestra.

S.V.C. – Era nada. O Villa-Lobos, como já te falei, não ficava preso a detalhes. Ele queria ver o todo, como soava aquilo. Se você tocasse uma nota errada, ele não estava nem aí. Uma vez eu tive uma discussão. Estávamos eu, ela (a esposa de S.V.C.), o falecido José Luiz Paes Nunes e o Ailton Escobar na escadaria do Teatro Municipal. Depois de um concerto da Filarmônica de Londres, estávamos conversando, os quatro, encantados com o concerto. Aí chegou um amigo do Ailton Escobar. Ele disse: "Falam tanto, mas não vi nada demais nessa orquestra". Daí o Ailton embarcou na dele: "Eu também não. Na Sinfonia de Haydn, no compasso 87 do segundo movimento, a flauta tocou si natural e era um si bemol." Quando eu ouvi aquilo, eu parei a conversa, e falei: "Ailton, me canta esse compasso. Como você sabe que era o compasso 87 porque a flauta tocou si natural em vez de si bemol? Você pode fazer isso no meio de gente que não entende de música, agora no meio de músicos falar um negócio desses, saí de perto!" Mania de querer se mostrar. Não existe isso. O Villa-Lobos não estava nem aí, "toca a nota do que você quiser".

W.B. – Na minha percepção, a aproximação maior que o Villa tem com a música popular é justamente essa liberdade de não precisar marcar que isso pode ser diferente. Se for sentida a necessidade, que se faça. E é normalmente essa liberdade que falta na maior parte das gravações.

S.V.C. – Veja, quando eu fiz o curso de regência com o Hans Swarowsky, ele dizia: "Se for para marcar tempo do compasso, não precisa do maestro, põe o metrônomo, vocês não estão lá para marcar compasso, estão para fazer música". Então um exemplo que ele deu (cita um exemplo bem duro e marcado). Ele dizia então: "Isso não pode ser musical nunca". Reja (cita o mesmo exemplo com mais suavidade e fluência). "Aí você entra no

ritmo. Deixe a orquestra se expandir." A primeira vez que fui reger aqui, eu fui fazer como o Swarowsky disse. A orquestra brigou comigo, porque eu não estava marcando compasso.

O problema é que todo mundo está preso naquela história de que semibreve vale quatro tempos. Esse é o problema. O cara não se convence de que você dá para a semibreve o valor que você quiser. E aí você vai reger do jeito que você quiser. Se você vê os vídeos do Karajan, a maior parte do tempo ele está virando mingau, você não entende nada do que ele está fazendo, mas a orquestra está. É isso que importa. Não adianta você ficar contando compasso. Não é isso, música não é isso. A música está no tempo e no espaço. E música é expressão. Você tem que expressar alguma coisa. E o Villa vai por aí. O Guarnieri mesmo muitas vezes se embananava na regência. Mas a música estava lá. Isso é que é importante.

W.B. – Mas ele não era preciosista?

S.V.C. – Ele era na composição, na regência ele não era bom. A técnica de regência ele não tinha. Mas compensava com a musicalidade. Ele se fazia entender.

W.B. – Mas ainda assim ele não era tão bem sucedido quanto um Villa-Lobos?

S.V.C. – Não. O Villa era um vulcão. Ele é meu xodó. Não adianta. Quer virar meu inimigo, é falar mal do Villa. (risos)

W.B. – O problema é quem fala bem. Daí começa a falar em alma brasileira, selva brasileira. E isso dói. É uma redução tão grande…

S.V.C. – Ah, não. Mas daí a pessoa mostra que não conhece.

W.B. – Mas nem sempre é assim. A Sonia Rubinsky, que está gravando a integral do Villa-Lobos para a Naxos, e que já chegou a defender tese sobre o *Rudepoema*, quando foi apresentar o *Rudepoema* lá em Curitiba neste ano, disse: "Percebam, aqui está toda a alma brasileira". E é uma especialista.

S.V.C. – Sabe o que é. Uma vez eu falei isso do José Eduardo Martins, ele ficou oito anos sem falar comigo. Ele fez um artigo na Folha dizendo que o único compositor brasileiro que sabia escrever para piano foi o Henrique Oswald. E nenhum dos outros sabia. Li aquela crítica — eu também escrevia na Folha — e no diga seguinte publiquei: "Pianista devia se contentar em tocar piano e ficar quieto, e não escrever, para não falar besteira." Ficou oito anos sem falar comigo.

Mas não é uma questão de criticar a Sonia Rubinsky. Cada um tem seus motivos, e a imagem que faz da música é diferente.

W.B. – Por sinal, até podem dizer que o Villa não sabia escrever para piano, mas ainda acho impressionante. A textura que ele criou para o instrumento é muito diferente. Se fosse para escolher entre a música dele para piano e a para violão, não seria nada difícil escolher a para piano.

S.V.C. – Quem diz isso o faz porque não é pianista, e pensa que é. Já ouvi dizerem que Chopin, por escrever seis sons na mão direita contra quatro na esquerda (Fantasia Improviso op.66) era antimusical. Há coisas que o Villa faz no piano e que você jura que ele era pianista. Porque ele revolucionou a técnica do piano.

W.B. – De certa forma ele era pianista.

S.V.C. – Ele tocava.

W.B. – Se for escolher uma gravação do *Choros nº5*, eu fico com a dele. E da *Lenda do Caboclo* é praticamente a única versão que eu consigo ouvir. Antes eu achava que era uma obra ruim…

S.V.C. – Mas engraçado é o *Polichinelo*, em que ele erra toda vez no mesmo lugar. Ele toca e repete o mesmo erro. (risos)

Engraçado que com ele acontece a mesma coisa que… por exemplo, uma vez, eu estava conversando com um aluno do Guarnieri, e ele falando que o Rostropovich era um péssimo regente. Aí o Guarnieri chegou e falou: "ele pode ser um péssimo regente, mas é um grande músico." Acabou. O Stravinsky, por exemplo. Você quer um regente pior do

que o Stravinsky? Mas eu tenho uma gravação dele do *Jeux de Cartes* que é fantástica. Agora, o Stravinsky regia com os óculos na ponta do nariz, um dedo na partitura e a outra mão balançando marcando o compasso.

W.B. – Ao Stravinsky eu tenho algumas ressalvas. Eu gosto do balé *Agon* dele…

S.V.C. – É bom.

W.B. – Acho magnífico, mais até do que a *Sagração da Primavera*. E a gravação dele às vezes perde um pouco de fluência… ele pode ter escolhido fazer assim, mas ela é um pouco quebrada demais.

S.V.C. – Ele realmente não era um bom regente, mas era um bom músico. Isso não dá para discutir. É como o Ravel. Eu tenho uma versão dele para *Pavane*. Vai tocar mal daquele jeito. Ele era um pianista medíocre. Mas que música! Já o Debussy era um bom pianista. A Beatriz Balzi uma vez me emprestou um disco só com gravações dele tocando. E eu nunca mais consegui. Mas tocava bem à beça. Era um disco gravado na Argentina. E é uma pena, porque devia ter alguma gravadora fazendo esse tipo de gravações. Eu tenho gravações do Grieg, do Bartók, do Villa… e eu gosto de ouvir o próprio autor tocando.

W.B. – O autor, teoricamente, não tem problemas com essa história de mudar o andamento…

S.V.C. – Não tem. Eu quero assim e acabou.

4

Wellington Bujokas – A música erudita contemporânea teoricamente tem no exterior um circuito bastante bom.

Sérgio de Vasconcellos Corrêa – Sabe que são grupos. É como o grupo Música Nova de Santos. Eles fazem o Festival de Música Nova e têm o Madrigal Ars Viva. É um grupo de 15, vinte pessoas que fazem o movimento. Mas o público não está ligado. Isso no mundo inteiro. Agora, se você quer lotar teatro, é fazer o repertório tradicional. E se não faz parte do cânone, se você não é Beethoven, Mozart ou Bach, e se também não faz parte do um grupo de vanguarda, então você está excluído. Você é uma excrescência ali no meio.

W.B. – Quando eu estava entrevistando o Horácio Costa, ele falava sobre o fato de a poesia não ter mercado. Ainda assim a produção é grande, e para quem está dentro do meio, o acesso é relativamente bom. Mas evidentemente ela não vai atingir outro tipo de público. E você tem que se acertar com essas regras. Você concorda com isso, ou seu interesse é atingir grandes públicos?

S.V.C. – Olha, se eu atingisse o público interessado, já estaria muito bom. Acontece que você não tem como chegar a ele. Por exemplo, no caso da poesia, se você colocar um livro de poesia numa livraria qualquer, você sabe que não vai vender, mas se você fizer uma livraria só de poesia, então o pessoal interessado sabe que é ali que vai encontrar. Esse seria um caminho. Agora, veja o que está acontecendo com a música. As casas de música fecharam, devido a essa música toda que eles chamam de "instrumentos eletrônicos". O piano, por mais que você não goste, é bem ou mal era uma maneira de fazer música erudita em casa. É difícil juntar um quarteto ou outro tipo de instrumentação, exceto grupo de choro, mas daí a gente cai na música popular. Música erudita era piano, sarau de canto e piano ou canto e violino. Ou seja, tirou-se o piano de dentro de casa, acabou o mercado e as lojas de música fecharam. Outro dia eu precisava dos estudos para piano do Rachmaninov, fui procurar em São Paulo. E não achei porque não existe mais. Não há mais loja de música. As editoras fecharam. Ricordi não existe mais, Irmãos Vitale praticamente não existe mais, Fermata fechou, Artur Napoleão fechou. Tudo fechou.

Então, se eu quiser divulgar minhas músicas, eu tenho que editar e dar de graça para as pessoas, ou colocar na internet para quem quiser pegar. Gravadoras não se interessam porque não vende. E não vende por quê? A Folha de São Paulo está lançando todo domingo um CD muito bem feito. Com uma parte muito bem escrita, por sinal. Mas eu já tenho aquilo, estou cansado de ter. O último que saiu foi a *Sexta Sinfonia* de Beethoven. Tudo bem, é muito bem gravado, e é uma gravação recente, de um regente que morreu no ano passado. Para quem nunca ouviu está ótimo. Mas agora, se você puser uma coisa de música mais atual, o pessoal não vai comprar. Você precisaria de uma casa especializada para isso. Então, é o que está acontecendo. A parte cultural infelizmente perdeu espaço para o esporte — que é uma coisa boa, mas tudo que é demais... não existe uma divisão eqüitativa das coisas. Então deveria haver para cada segmento, para cada gosto, lugares onde você pudesse encontrar. Mesmo na década de 50, quando eu fui estudar com o Swarowsky no Rio, ele mandou estudar a terceira Sinfonia de Beethoven. Eu tive que vir do Rio para São Paulo, porque no Rio não existia. Aí eu vim para São Paulo, encontrei uma redução para piano a quatro mãos e deixei encomendada a partitura. Eu tive que estudar a parte de regência ouvindo o disco e marcando na partitura de piano a quatro mãos quais eram os instrumentos que estavam tocando ali, para poder reger. Então, é tudo muito complicado.

Outra coisa que prejudica são os direitos autorais. Se você me perguntar, eu nunca recebi direitos autorais. No entanto, eles ficam correndo atrás desses coitados, dizendo que são piratas. Pirata é gravadora, é editora! Porque a editora edita uma música sua e diz: "Fizemos 200 exemplares". Mas quem lhe garante que fizeram 200 e não 2000? Aí, eles lhe pagam 10% do preço de capa. E quem lhe garante se eles venderam uma, 20 ou 30, ou 100? Você não tem controle. Então eles o estão roubando. Gravadora agora está assim, se você quer gravar uma música minha, eu tenho que dar uma declaração para você abrindo mão dos direitos autorais, se não eles não a gravam. Então quem é pirata? É um roubo descarado. Eu sou totalmente a favor da pirataria, pirataria desses coitados, mas não da dessas gravadoras e editoras. Quanto à pirataria deles eu sou contra, agora esses coitados que põe banca na rua para vender disquinho que fizeram em casa, que vendam! vai, estão divulgando.

Note, o Teatro Municipal de São Paulo, por exemplo, diz que é difusão cultural, não paga direito autoral. Agora, se você puser uma vitrola no barzinho da esquina, eles vão lá e cobram. Só que o autor não recebe.

W.B. – Mas há uma coisa que me intriga ainda nessa história de divulgação: qualquer bandinha de fundo de quintal grava seus álbuns e consegue uma divulgação mínima para sua música. Por que em música erudita é tão difícil isso acontecer?

S.V.C. – Primeiro, se você forma uma banda de rock, na pior das hipóteses está em três ou quatro. O público é muito mais receptivo. Se você chega para um grupo de amigo e diz: "Eu vou gravar um disco, não quer comprar antecipadamente, quando sair, você recebe", seus amigos vão concordar com isso. E você vai adquirir algum dinheiro para poder pagar o estúdio e a gravação. Agora, eu sou pianista, eu quero gravar um disco de piano, eu vou ter que arcar com o problema sozinho. E vou ter a certeza de que vou ter que gravar isso para dar de graça, porque se eu chegar para um amigo meu: "Pô, você vai cobrar de mim? Você tem que me dar o disco!" Então não gravo.

W.B. – E essas divulgações em banca não têm a mínima possibilidade de funcionar?

S.V.C. – Não, porque não aceitam. É o caso da Ricordi, por exemplo, que era minha editora na época que existia. Eu cheguei a editar 48 músicas lá. Daí, numa ocasião eu fiz uma edição particular de uma peça minha e levei para eles. Falei: "olha, já que vocês têm a editora, vocês não podem distribuir?" "Ah bom, mas nós cobramos direitos de distribuição". "Tudo bem, quanto é?" "É 90% para nós, e 10% para você?" Ou seja, a mesma coisa que se eles tivessem pago a edição. Falei: "Vão roubar no inferno. Então, eu vou dar de graça isso daqui."

Então, há esses problemas de distribuição. Você vai numa banca de jornal, eles até ficam com ela lá, mas botam no fundo do balcão. Ninguém sabe que está lá, e não vai vender, acaba estragando e você não recebe nada. É tudo um comércio. Quando eu era presidente da Sociedade Pró-Música Brasileira, nós fizemos dois álbuns. Um álbum para peças para piano e outro com peças para coro. Chegava concertos da sociedade, nós púnhamos os álbuns para vender. Se um regente comprasse um álbum para coro, ele mandava tirar xerox e tirava para o coro inteiro. E pianista não ia comprar, pois esperava o autor dar de presente.

W.B. – É, então voltamos a um problema de como se montou a música erudita. Criou-se uma burocracia interna que não permite dar mobilidade. Me impressiona ouvir que depois do concerto não se conseguia vender os álbuns.

S.V.C. – Não vende.

W.B. – E mesmo com os concertos da OSESP lotando, e com o bom público dos concertos que eu citei, de música contemporânea, você não acredita que poderá haver uma melhora? E a internet?

S.V.C. – A internet poderá servir como meio de divulgação, mas não de subsistência do autor. Tanto que agora eu estou fazendo minhas músicas e estou colocando na internet para quem quiser. Basta puxar pelo Emule. As gravações também. Ganhar dinheiro com isso eu sei que não vou ganhar.

W.B. – E esses problemas de divulgação e subsistência não está muito ligado ao fato de que os compositores do século XX do não se pautavam exatamente pelo público — embora não gosto de colocar nesses termos —, e que isso levou a uma dissociação com o público?

SVC – Até pode ser que sim, no entanto, no passado dava-se o mesmo problema. Bach sofreu com isso, Schumann idem, Bizet nem se fala, Stravinsky foi vaiadíssimo, e o nosso Villa? Basta ler as críticas do Oscar Guanabarino e de outros para não julgar a postura dos compositores do século XX. Acredito que quando você se refere ao século XX está querendo falar na chamada "música de vanguarda". Acredito mais é que tanto o público como a crítica, e até mesmo muitos músicos (compositores ou não) não possuam a tranqüilidade necessária para tentar entender "o que está acontecendo", para só depois, optar pelo que gostam e pelo que não gostam.

Mas há também uma outra situação. Numa ocasião, eu estava em casa, e veio um colega meu que ia mudar para a Bahia. Ele foi fazer uma visita de despedida e me levou uma composição dele para piano. Eu peguei e agradeci. Ele então perguntou se eu não ia tocar. Então eu fui para o piano e fui tentar decifrar o negócio. Mas, leitura a primeira vista de um negócio serial é complicado. Eu comecei a tentar ler e quando vi que não dava, eu fui mais ou menos seguindo o que estava lá. Leitura à primeira vista, o que deu, deu.

Quando acabei de tocar, me desculpei pelas falhas. E ele disse: "não, saiu perfeito. É exatamente isso." Bom, pensei: "Aqui tem coisa." Passados muitos anos, num concerto em que eu ia reger uma peça minha, e antes da minha apresentação o (George Olivier) Toni estava regendo a peça de um outro compositor, de vanguarda. E eu estava na coxia, com esse compositor, ouvindo a música dele. Quando acabou, vira o compositor: "Que porcaria! que droga!" E eu perguntei: "O que houve? A orquestra tocou mal, o Toni regeu mal?" "Não, essa música aí. Não foi nada disso que eu pensei." Ou seja, o cara escreveu uma coisa, mas não era o que ele tinha pensado. Então, esse tipo de coisa afugentou o público. Porque o público não é burro. O público entende, aos poucos, quando o negócio é uma novidade, mas bem feita. E quando é uma picaretagem. Dura algum tempo, mas logo some. É aí que estou de acordo com a Carta Aberta, do Guarnieri, quando ele fala do charlatanismo, pois até os charlatães tem os seus cinco minutos de glória.

Em outro dia eu estava vendo um filme na televisão, de um dos mais famosos pintores americanos, e o cara vendia cada tela dele por uma fábula. Não era um documentário, era a vida dele romanceada. Então, como é que o cara pintava: ele punha a tela no chão, aí pegava a lata de tinta, fazia um furo embaixo, ou pegava uma brocha, ia jogando tinta de tudo quanto era cor possível, passava o pé. Fazia os quadros dele e ganhava fortunas. Mas ele tinha consciência do verdadeiro valor do que produzia e sentia que estava enganando o público. E isso afugentou o público.

W.B. – Muito embora eu fico pensando. Você pode usar esses recursos e conseguir um ótimo resultado. Há outras formas aí de controlar a sua produção.

S.V.C. – Veja bem, você é jornalista. Você é uma pessoa que trabalha com a palavra. Digamos que você chega no jornal e comece a escrever as palavras que dão na cabeça: "governo de lã choveu telhado o passarinho caiu", coisas sem sentido. O que está acontecendo? Ou você pirou, ou você está querendo chamar os outros de tonto. Alguma razão tem para um cara fazer um negócio desses. Um vez o Mário Ficarelli me falou que a lógica não existe mais. Como não existe? Claro que existe. Lógica é a lógica. Então, se existe alguma coisa que foge à lógica, isso leva à desconfiança.

W.B. – Mas se você estiver sempre dentro dá lógica, você não está se restringindo? Não posso defender o quadro do artista, já que nem sei quem é, mas muitas vezes ele pode

controlar de outra forma a produção do quadro, e aquilo gerar um impacto visual que jamais se poderia dentro da lógica.

S.V.C. – Pode. Mas eu sou da seguinte opinião — não sou o dono da verdade —, obra de arte tem que ter um mínimo de controle do artista. O acaso não é uma obra de arte, porque se for, todo mundo é artista. Eu parto desse princípio. Então, se você faz um trabalho na qual você se baseia apenas no acaso, você não fez nada. Então você não é um artista. A obra pode até ser boa, não estou criticando a obra. Pode ter dado certo, saiu um negócio lindo. Mas você não teve o controle sobre aquilo, aquilo foi o acaso quem fez, não foi você.

W.B. – Mas você pode controlar o acaso por seleção posterior, por exemplo. Se não gostou, você faz outro. É posterior, mas é um controle.

S.V.C. – Mas o acaso nunca se repete. Vai sair outro acaso. Mas, por exemplo, Chopin gostava de brincar, ele molhava a caneta e salpicava sobre o papel. E onde caíam as bolinhas, ele ia lá e começava a escrever as notas. E aí harmonizava. Quer dizer, o acaso te deu o ponto de partida, mas daí você trabalha o acaso. Como o Villa-Lobos, por exemplo, na melodia da montanha. O acaso é a montanha. Ele botou no papel quadriculado e achou as melodias, as harmonias, os ritmos. Está tudo ali. Então, a intelectualidade dele dirigiu o trabalho. O acaso não se produziu por si só.

Mas o negócio é complexo. É que hoje em dia tudo ficou desse jeito. Veja, a criminalidade toda descontrolada. Os laços familiares praticamente se dissolveram. Tudo por quê? Por causa do acaso. Cada um faz o que dá na telha. Agora, como educador, eu sempre me pautei pelo seguinte: eu não sou professor e me ofendo quando me chamam de professor. O professor ensina, eu não ensino. Eu pego o aluno e o deixo se desenvolver. Eu posso ampará-lo. Quando eu vejo que ele vai cair, eu dou uma segurada, crio um problema para ele resolver, e ele que se vire. Eu acho que a maneira correta de se educar seria essa. Eu sou contra o professor.

Então existe o conceito e o preconceito. O conceito existe, o preconceito você cria. Então, a educação é um preconceito, você criou o sistema de educação. O conceito é a própria natureza, que se desenvolve, ela vai sozinha.

W.B. – Mas isso também não é um acaso?

SVC – Pelo visto você não compreendeu a minha colocação, explico: o educador mostra caminhos, aponta imperfeições, cria situações problemáticas para que os educandos encontrem saídas, porém tudo planejado visando a um objetivo final que é: desenvolver o "raciocínio lógico" a "perspicácia", a "perícia" e as "habilidades" para que o aluno encontre o meio de expressão mais adequado ao seu temperamento.

24/9/2005

Notas

[i] Autor de *Novo Método para Piano:Teórico, Prático e Recreativo*, ed.Irmãos Vitale.

[ii] 3 obras para piano e orquestra.

[iii] Miniaturas para piano solo.

[iv] Os quartetos de cordas são ao todo 17. Foram escritos praticamente durante toda a vida do compositor, exceto pela década de 20, e muito embora a maior quantidade se concentre nos últimos quinze anos de vida do compositor.

[v] Ciclo de 14 obras de Villa-Lobos composto para formações variáveis, quee vão desde uma peça para violão solo, *Choros nº1*, até peças para banda e duas orquestras, *Choros nº13* (partitura perdida). Foi escrito inteiramente na década de 20 e representa o momento mais inovador do compositor. A idéia ao escrevê-lo foi de fazer peças com grau de complexidade crescente.

[vi] Solo de trompete na parte final do Choros nº10.

[vii] Peça para piano solo. Também há uma versão para orquestra.

[viii] Série de 50 miniaturas para piano solo, começada em 1931 e terminada em 1959.

[ix] Os choros do Guarnieri são peças para instrumentos solistas e orquestra. São 7 ao todo, sendo o primeiro o Choro para violino e orquestra, de 1951.

[x] Nome dado à canção de câmara (origem alemã).

[xi] Hans Joachim Koellreutter (1915-2005). Compositor, flautista e professor, foi fundador do movimento *Música Viva*, em 1939.

[xii] Movimento criado em 1939 por Koellreutter. Estava ligado a música dodecafônica e ao universalismo musical, em contraposição à música nacionalista. Participaram do movimento músicos, musicólogos e professores, com destaque para os compositores Cláudio Santoro (1919-89), Guerra-Peixe (1914-93), Edino Krieger (1928-) e Eunice Catunda (1915-).

[xiii] Miniatura para piano, 1963.

[xiv] Filme de Ricardo Bravo, 2000.

[xv] Compositor escocês (1959-).

[xvi] Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002).

[xvii xvii] O Maestro Zácaro atuava na TV, em São Paulo, com um programa de música popular italiana.

[xviii] Software para escrever partitura.

[xix] Revista de São Paulo dedicada à música erudita (www.concerto.com.br)

[xx] O pianista Max de Barros está gravando uma integral dos Concertos para piano do Guarnieri para o selo Naxos com a Orquestra Filarmônica de Varsóvia.