

ENTREVISTA

# MÚSICA DE CONCERTO NA TERRA DO SAMBA

PRODUÇÃO E PERFORMANCE



Presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, Harry Cowl é um compositor cujo catálogo beira 80 obras, contabilizando execuções em uma plêiade de países que vai do Chile às Ilhas Faroas, passando por Alemanha, França, Reino Unido, Holanda e Suécia, entre muitos outros, tendo atraído a atenção de grupos como o Quarteto Moyzes, da Eslováquia, o Ensemble Nord, da Dinamarca, o George Crumb Trio, da Áustria, e o Trio Fibonacci, do Canadá.

Além disso, o autor, nascido em 1958, vem atuando consistentemente como musicólogo, tendo sido responsável pela descoberta e restauração de várias partituras de compositores brasileiros do período colonial. Harry Cowl é ainda produtor de programas da rádio Paraná Educativa, professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e diretor artístico da Orquestra Filarmônica Juvenil da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Como se vê, uma atuação multifacetada, que vai



Harry-Crowl  
FOTO: SIMONE TRISTÃO

A música brasileira ainda é muito pouco conhecida no exterior de um modo geral.

Porém, quase sempre provoca surpresas.

Causa espanto saber que existe uma produção ininterrupta de música erudita no nosso país desde o século XVIII até os dias de hoje.

desde a pesquisa até a criação de música de concerto, passando por seu ensino, performance e difusão (maiores detalhes podem ser obtidos em <http://sites.uol.com.br/harrycrowl>). Pela representatividade de seu trabalho como compositor, bem como pelo caráter abrangente de suas atividades, Harry Crowl foi escolhido por **Textos do Brasil** para dar um depoimento sobre os desafios e perspectivas de escrever, investigar, ensinar, tocar e difundir música “clássica” em um país dominado, reconhecido e aclamado pelo vigor de sua música popular.

IRINEU FRANCO PERPÉTUO: *É evidente a predominância de difusão da música popular sobre a música de concerto no mundo inteiro. No Brasil, a música “clássica” parece estar ainda mais deslocada, porque a música popular, além da ampla aceitação do público, goza de prestígio junto à intelectualidade. Qual a real inserção da música erudita em geral na sociedade brasileira? Como aumentá-la? Toca-se música de concerto no Brasil? O quanto se toca? E o quanto se toca de música escrita por autores brasileiros?*

HARRY CROWL: A difusão da música no Brasil está diretamente ligada ao lado puramente comercial. Tanto a música popular de qualidade quanto a música de concerto estão relegadas a um segundo plano. No caso da música de concerto, creio que há um reflexo direto da inexistência até o momento, de políticas culturais mais direcionadas no país. Nos últimos anos, pode-se perceber um certo aumento de orquestras em diversas

regiões. Porém, ainda carecemos de políticas que estimulem a formação de pequenos grupos estáveis, como quartetos de cordas, quintetos de sopro, grupos de música contemporânea, etc. A resposta do público a este tipo de música tem sido cada vez mais favorável. A única atitude que pode aumentar o público é a constância de concertos e o aumento da programação do repertório nas rádios oficiais e comerciais. Toca-se música de concerto no Brasil com certa frequência, porém com pouca variedade de repertório. Há uma certa insistência num repetitivo repertório clássico-romântico europeu. Música de compositores brasileiros só é tocada quando há um trabalho de divulgação feito pelos próprios compositores, associados ao eventual espírito magnânimo dos músicos e regentes. É claro que há exceções. Há intérpretes que primam por fazer somente o repertório brasileiro.

IFP: *O que é a SBMC? Como ela atua? Quais suas maiores dificuldades e projetos? Qual a real inserção internacional da música erudita brasileira, quer antiga, quer contemporânea? Como ampliá-la?*

CROWL: A Sociedade Brasileira de Música Contemporânea foi criada com o objetivo de divulgar e promover a música de concerto de compositores brasileiros no exterior e também, divulgar a música contemporânea internacional no Brasil. Todas as ações realizadas até hoje pela SBMC foram iniciativas vinculadas aos seus dirigentes, com exceção da indicação de obras para os “Dias Mundiais da Música” (World Music Days). Este evento acontece desde a década de 1920, e desde a década de 70, a SBMC vem indicando obras brasileiras para o festival. Talvez, este seja o maior evento mundial de música contemporânea. Nele, todos os países afiliados têm direito a pelo menos uma obra executada. Estamos nos esforçando para aumentar a participação do Brasil e da América Latina neste grande evento. Em 2002, o festival aconteceu em Hong Kong e teve a obra *Circunsonantis*, para quarteto de cordas, de Eli-Eri de Moura, da Paraíba, apresentada. Em 2003, já na Eslovênia, onde estive presente, foi a vez da obra *A Vision of Sulis*, para conjunto de câmara, do carioca Marcos Lucas. Em 2004, o festival aconteceu na Suíça

e, em 2005, na Croácia. O contato com as nossas sociedades irmãs tem sido muito proveitoso. Temos enviado informações e materiais gravados a várias delas, assim como temos recebido muitos CDs principalmente, para os programas de rádio que produzimos em Curitiba divulgando a música atual do Brasil e do mundo. Os primeiros frutos desses contatos começam a aparecer. Em março e abril de 2004, o programa “Geografia dos Sons”, da Rádio Portuguesa, Antena 2, produzido pelo compositor português Luís Tinoco, apresentou oito programas dedicados exclusivamente à música contemporânea brasileira, com material inteiramente fornecido por nós. A música brasileira ainda é muito pouco conhecida no exterior de um modo geral. Porém, quase sempre provoca surpresas. Causa espanto saber que existe uma produção ininterrupta de música erudita no nosso país desde o século XVIII até os dias de hoje. Nos outros países não europeus essa tradição apresenta vácuos. Tanto na América de língua espanhola quanto inglesa, as práticas musicais cultas tendem a ter um grande declínio após a independência dos países. Somente no século XX é que há um renascimento dessa música nos outros países.

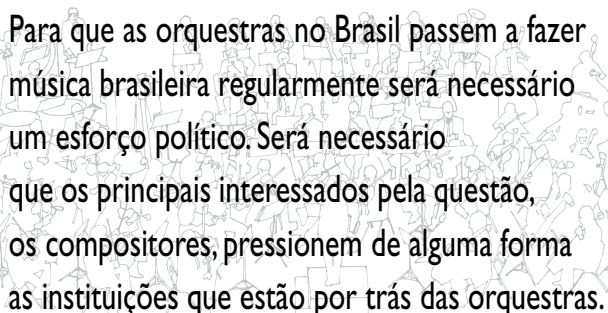
A SBMC não conta com qualquer subsídio. Os únicos recursos são provenientes do pagamento das anuidades dos associados. Praticamente, todo esse recurso é utilizado para o pagamento da anuidade da ISCM/SIMC (Sociedade Internacional de Música Contemporânea). Se a nossa sociedade tivesse algum subsídio, poderia produzir CDs de divulgação dos nossos compositores e até mesmo eventos.

*IFP: Você é a favor do ensino musical obrigatório em todas as escolas? Por quê? No que tange ao ensino musical profissionalizante, qual seu estágio atual no Brasil? Houve uma evolução? É possível ter uma boa formação musical profissional no Brasil sem ter que sair do país?*

*CROWL:* Claro que sim. Além de desenvolver habilidades básicas como coordenação, concentração e raciocínio abstrato, a música passa a fazer parte efetiva da vida dos cidadãos, permitindo que interajam com mais um riquíssimo aspecto da produção humana. O ensino musical no Brasil está ainda num estágio muito

amador do ponto de vista prático. Algumas escolas particulares oferecem formação musical de acordo com as suas conveniências, mas a maioria dos interessados em estudar música tem que procurar ensino específico. Em grande parte dos cursos superiores de música, principalmente aqueles oferecidos pelas universidades públicas, há cursos preparatórios, pois não há como ter um indivíduo preparado para a formação superior (de música) fora destes cursos. Mesmo em regiões onde há conservatórios desvinculados de universidades, como no estado de São Paulo, o modelo é o mesmo, ou seja, os interessados têm que entrar para um curso fora da escola regular e desenvolver um estudo paralelo até estar mais ou menos apto a frequentar um curso superior. Os nossos cursos superiores estão diretamente ligados ao prestígio dos professores que atuam nas faculdades. Não conheço nenhuma instituição no Brasil, que ofereça uma boa preparação para todos os instrumentos e igualmente dê uma boa base teórica. Não me parece que tenha havido qualquer evolução. Quando Villa-Lobos criou o método do Canto Orfeônico, durante o Estado-Novo, parecia que um caminho inédito e promissor seria aberto. Havia problemas com este tipo de educação musical, sem dúvida. Villa-Lobos era um intuitivo, e não um teórico. Porém, o que deveria ter sido feito era aperfeiçoar o sistema, e não simplesmente extingui-lo, como foi feito por uma dessas leis de diretrizes e bases da década de 60. Hoje, ainda é possível se obter uma formação de alto nível sem sair do país. Porém, o custo disto é muito alto. É preciso um esforço hercúleo e uma grande força de vontade para correr atrás de vários professores. Os festivais e oficinas de música que acontecem no país durante os meses de janeiro e julho são uma boa ajuda, mas não são suficientes. A formação nos países mais desenvolvidos nesta área é muito menos penosa. Há no Brasil hoje, uma série de estudos muito importantes realizados através das pós-graduações das universidades públicas sobre a situação do ensino e até mesmo soluções muito bem elaboradas. Porém, falta que estas sejam de fato colocadas em prática.

*IFP: Qual o estado das orquestras e teatros de ópera no Brasil? Estão concentrados geograficamente ou difundidos?*



Para que as orquestras no Brasil passem a fazer música brasileira regularmente será necessário um esforço político. Será necessário que os principais interessados pela questão, os compositores, pressionem de alguma forma as instituições que estão por trás das orquestras.

*As orquestras estão majoritariamente em crise ou dá para falar em um “renascimento” (ou nascimento) sinfônico no Brasil? Qual o papel dos intérpretes em geral e, especificamente, das orquestras, na difusão da música brasileira, quer no Exterior, quer aqui? Poderia haver um apoio maior das orquestras/teatros aos compositores brasileiros contemporâneos? Como isso funcionaria?*

CROWL: As orquestras são mantidas por órgãos públicos estaduais ou municipais, ou mesmo universidades federais. Por um lado, estão sempre às voltas com os mesmos problemas do funcionalismo público de um modo geral: salários e estabilidade. Por outro, como não há qualquer política de divulgação de um repertório mais amplo, os programas tendem a ser sempre os mesmos. Em alguns casos, como o da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), um novo paradigma foi implantado. A orquestra vem se pautando pela excelência e pela diversidade do repertório. A Orquestra Petrobrás Pró-Música, no Rio, parece estar seguindo um caminho semelhante. Existem hoje, orquestras espalhadas por todo o país, principalmente nas capitais. Já os teatros de ópera há muito perderam a razão do nome. Não há mais temporadas no Brasil, com exceção do Festival de Ópera de Manaus. Há apenas montagens esporádicas de algumas mesmas óperas tradicionais. Considerando que o Brasil já teve temporadas internacionais ao longo de mais de um século, o retrocesso foi enorme.

Do ponto de vista da criação musical, percebe-se nitidamente as conseqüências desta situação. Os compositores mais jovens escrevem cada vez menos para orquestra e raramente escrevem ópera.

A música de câmara e com recursos eletroacústicos tende a atraí-los mais.

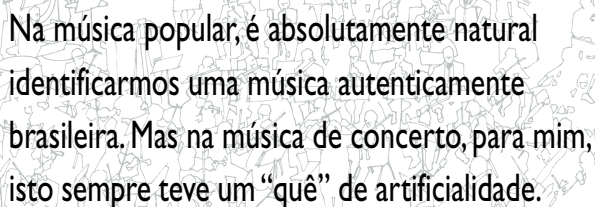
Alguns regentes fazem um bom trabalho de divulgação da música brasileira, de maneira isolada quase sempre. Não há estímulo para que isso aconteça. Neste caso da música para orquestra, não existe no Brasil ainda a figura do compositor-residente, como nas orquestras de grande parte dos países desenvolvidos. Acredito que as orquestras deveriam trabalhar com compositores em caráter permanente, não somente para executar as suas obras, mas também para montar o repertório. Recentemente, em turnê pela Europa, a OSESF apresentou obras de compositores brasileiros. A última vez que isto aconteceu, que eu saiba, foi na década de 70, quando a Orquestra Sinfônica Brasileira fez uma turnê pelos Estados Unidos e pela Europa, inclusive gravando dois discos LP. Creio que já que as orquestras são mantidas com dinheiro público, elas teriam a obrigação de encomendar e fazer obras de compositores brasileiros. Lembro-me de uma história contada pelo compositor português Amílcar Vasques Dias sobre o que fizeram os compositores holandeses para conseguir que as orquestras de seu país tocassem suas obras, especialmente a *Concertgebouw*. Ele relatou que, em algum momento da década de 70, numa apresentação do balé *Quebra-Nozes*, os compositores organizaram uma algazarra com brinquedos musicais no meio da platéia. Todas as vezes que o maestro tentava começar a música, um grupo de quase cem pessoas punha-se a fazer um barulho infernal. A confusão acabou com a chegada da polícia, pois o público pagante queria linchar os compositores e seus simpatizantes. Em seguida, todos queriam saber o porquê daquela atitude. A resposta foi simples: “somos compositores, é a nossa profissão, portanto queremos que as orquestras holandesas, que subsistem à custa dos impostos dos cidadãos, toquem a nossa música”. Não quero aqui fazer qualquer proselitismo de arruaças, mas dizer que sem luta não se consegue nada. Para que as orquestras no Brasil passem a fazer música brasileira regularmente será necessário um esforço político. Será necessário que os principais interessados pela questão, os compositores, pressionem de alguma forma as instituições que estão por trás das orquestras.

IFP: *Fale um pouco sobre as relações entre suas experiências de compositor e musicólogo, e sobre como uma influencia a outra.*

CROWL: O meu interesse pela musicologia veio como uma necessidade de conhecer aquilo que havia sido produzido no Brasil em épocas passadas. De uma certa maneira queria buscar modelos para a minha própria criação a partir da observação de procedimentos originais de compositores brasileiros. Acrescento a isso também o fato de sempre ter tido um grande interesse em História de modo geral e na História da Música e das Artes. Quando estudava nos Estados Unidos, na década de 70, tomei conhecimento das vanguardas européias e americanas. Ouvia tudo que podia. Conheci melhor a música do século XX. Cheguei a me identificar com os compositores da Escola de Viena, especialmente Schönberg e com os compositores poloneses atuais, em particular Penderecki e Lutoslawski. Um dia, achei que não tinha nada a ver comigo escrever música como aqueles compositores. Comecei então a ouvir com mais atenção compositores brasileiros, hispano-americanos e alguns norte-americanos. Descobri um mundo novo através da música de Villa-Lobos, que não suportava quando vivia antes no Brasil, por puro preconceito; dos americanos Charles Ives, Charles Ruggles, do argentino Alberto Ginastera, e dos mexicanos Silvestre Revueletas e Carlos Chavez. A partir daí, comecei a pesquisar obsessivamente a música erudita brasileira e a de outros países não-europeus com tradições ocidentais. Como não existia quase nenhuma gravação disponível, especialmente de música de compositores brasileiros, comecei a correr atrás de colecionadores e a gravar em fitas cassete tudo que encontrava. Quando achava também as partituras das obras gravadas, estudava-as a fundo. Fui voltando no tempo histórico até chegar no período colonial. Percebi logo que esta era uma matéria da qual muitos falavam a respeito, mas poucos de fato conheciam alguma coisa. Quase nada havia de gravações ou partituras dessas obras. Interessei-me profundamente pela questão e comecei a estudar tudo que cercava a matéria: História do Brasil na época colonial, Atuação da Igreja Católica no Brasil, Processos de colonização, História das Artes na Colônia, História de Portugal, as Práticas Musicais nos

Países Católicos, etc. Trabalhei com este assunto junto à Universidade Federal de Ouro Preto por mais de 10 anos. Fiz a reconstrução de aproximadamente 20 obras de compositores da época colonial. Acabei encontrando alguns procedimentos em compositores como Lobo de Mesquita, João de Deus de Castro Lobo, Manuel Dias de Oliveira, que diferiam dos modelos europeus mais conhecidos. Havia nesses compositores uma mistura de procedimentos da 1ª metade do século XVIII com o operismo do início do século XIX. Mais tarde, percebi que os portugueses já tinham feito coisa parecida anteriormente, quando misturavam o estilo napolitano com o romano. Como compositor, isto foi para mim uma grande descoberta. Percebi que poderia usar estruturas formais observadas nas obras destes vários compositores e inventar o que quisesse. A primeira obra em que utilizei um modelo antigo foi a *Aluminium Sonata (1985) para violino e piano*, onde usei como referência a *Sonata em Sol maior para piano e violino “obrigado”*, do compositor português Francisco Xavier Baptista (morto em 1797). Mais adiante, criei uma obra mais ousada que foi o oratório *Memento Mori (1987) para vozes e conjunto de música antiga*, sobre o texto “Barrocolagens”, de Affonso Ávila. Nesta composição, utilizei-me da *Oratória ao Menino Deus para a Noite de Natal*, de Ignácio Parreiras Neves (Vila Rica, 1734?-1794?). Daí em diante, várias foram as obras nas quais parti de “modelos” de música antiga brasileira ou afim. Devo acrescentar, porém, que as referências mais contemporâneas anteriores permaneceram, pois toda a minha obra está construída sobre uma sintaxe atonal livre, derivada do serialismo. O que mais me marcou foi a possibilidade de criar um mundo em labirinto não linear encontrado tanto na música de Villa-Lobos ou Ives, assim como nos compositores coloniais, principalmente nos mineiros. Um discurso musical totalmente avesso a um neo-classicismo racional ou a um neo-romantismo ultra sentimental, ou mesmo um expressionismo exagerado.

IFP: *É possível falar em uma única linguagem “contemporânea” para a música de concerto, ou estamos em um período em que todas as linguagens são possíveis?*



Na música popular, é absolutamente natural identificarmos uma música autenticamente brasileira. Mas na música de concerto, para mim, isto sempre teve um “quê” de artificialidade.

*Os termos “vanguarda” e “nacionalismo” ainda fazem sentido ou são duas faces de uma moeda já fora de circulação?*

*Existe “brasilidade” em música? Se existe, o que é isso?*

*Faz sentido cobrar de um compositor que seja “nacional”? Dá para falar em uma tendência hegemônica nacional (ou, até, internacionalmente) “retrô”, de volta a uma música “simples, tonal, acessível”? Como você vê esse tipo de tendência?*

CROWL: Vivemos uma época de pluralidade absoluta. Falar tanto em “vanguarda” como em “nacionalismo” é muito saudosismo. Há correntes estéticas que predominam em regiões do mundo. Mas isto é muito mutável. A facilidade com a qual as informações viajam hoje em dia faz com que a música de qualquer lugar seja conhecida em qualquer outra parte. O que se percebe é que as linguagens mais elaboradas e herméticas como a “super complexidade”, do Brian Ferneyhough, por exemplo, ou mesmo os remanescentes do serialismo integral, subsistam somente dentro de instituições acadêmicas. O “minimalismo” americano está confinado a uns poucos compositores, porém com forte apelo comercial. Há vários movimentos “neo” alguma coisa. Uns retomando a estética do antigo realismo socialista soviético, como a atual fase de Krzysztof Penderecki, outros escrevendo no estilo de Tchaikovski, como alguns colegas nossos aqui no Brasil. Há também um certo ecletismo por parte dos compositores nórdicos e do leste europeu. E, finalmente, há uma escola engraadinha, ou seja, que vive de fazer piadinhas musicais e que se autodenomina de pós-modernismo holandês e flamengo, além da “nova simplicidade” dos seguidores do italiano Giacinto Scelsi. Em países como os EUA, Alemanha e França encontra-se de tudo,

porém nos EUA predominam a criação tonal neo-romântica; na Alemanha, talvez predomine um neo-expressionismo remanescente de Schönberg; e, na França, a música espectral. O que mais vem chamando a atenção, porém, é o surgimento cada vez maior de compositores orientais. A grande maioria deles faz música como os ocidentais, mas no caso de alguns japoneses, e do chinês Ju Jian-er, há uma feliz tentativa de combinação das tradições do oriente com o ocidente. Não creio, como a maioria, acho eu, em “brasilidade”. Este termo, aliás, tem forte conotação ideológica. Se não estou enganado, foi amplamente difundido por Plínio Salgado, nos tempos do Integralismo. Na música popular, é absolutamente natural identificarmos uma música autenticamente brasileira. Mas na música de concerto, para mim, isto sempre teve um “quê” de artificialidade. Com exceção de Villa-Lobos, que fez um uso um tanto intuitivo de ritmos e melodias de origem popular, todos os outros compositores nacionalistas o fizeram consciente e calculadamente. A criação musical, hoje em dia, está mais ligada a universos culturais genéricos do que a fronteiras territoriais. Haja vista a diversidade da música dos nossos compositores.

*IFP: Diz-se que o maior desafio dos compositores, hoje, é a busca de uma linguagem própria. É isso mesmo?*

*Como você encontrou a sua, e como a define? Entrevistas com compositores brasileiros sempre terminam com uma nota triste, com queixas de abandono, de falta de apoio... Contudo, você parece não subscrever esse pessimismo conformista e está sempre trabalhando pela difusão de suas obras. Que caminho você aponta para a novíssima geração de compositores que está surgindo no Brasil? Você acompanha suas obras? Apontaria nomes de destaque? Que conselhos daria a eles?*

CROWL: Muitos compositores não consideram isso importante. Contentam-se em ser epígonos de “escolas” estabelecidas, ou escrevem cada vez num estilo diferente. Particularmente, sempre tive horror a isso. Acho que cada compositor deveria achar a sua própria linguagem. Busquei isso desde o início. Não sosseguei enquanto não comecei a identificar o que era meu e o que era dos outros na minha própria música. Comecei a colocar os epígonos de lado. Como já

mencionei antes, tomei por modelo aqueles compositores que se adequavam àquilo que buscavam. Embora não goste da definição de pós-modernista, pois acho que não quer dizer muita coisa, vejo-me numa situação onde o resultado final do discurso musical é o que interessa, e não como ele foi construído. Importa-me como a música soa e estimula a imaginação do ouvinte, não como está escrita.

Acho muito cômodo ficar reclamando e não fazer nada. Há no Brasil, ainda, um sonho romântico do gênio incompreendido que um dia será descoberto. Os compositores adoram se esconder atrás disso, em vez de procurarem espaço para a sua música. A música de concerto nunca vai ocupar um lugar semelhante ao da música popular. Nem aqui nem em nenhum lugar do mundo. Mais uma vez repito, as orquestras e intérpretes individuais só executarão obras de compositores brasileiros vivos se tiverem acesso ou forem obrigados num primeiro momento. Tenho conseguido muito espaço junto a intérpretes e algumas orquestras. Mantenho contato com grupos no exterior também. Procuo acompanhar tudo que acontece com a minha música. Não acho as coisas no Brasil tão impossíveis. Tenho excelentes intérpretes aqui em Curitiba, como as pianistas Leilah Paiva e Clénice Ortigara, o violinista Atli Ellenderson, o clarinetista

Jairo Wilkens, o saxofonista Rodrigo Capistrano, além de outros em várias partes do Brasil, como no Rio, Porto Alegre, Manaus e São Paulo, como no caso do regente Roberto Duarte.

Acho que apontar caminhos seria um pouco pretensioso, mas creio que buscar a própria linguagem é caminho interessante. Isso só se consegue naturalmente, com muita prática e pesquisa. É preciso compor sempre, ouvir muita música, interessar-se por outras artes. Enfim, fazer parte do mundo contemporâneo, com todas as suas benesses e mazelas.

Sinto na maioria dos compositores entre 20 e 40 anos, uma atitude muito conservadora em relação à criação. Tudo que tenho ouvido é repetição de velhos modelos acadêmicos, sejam eles românticos ou modernos (século XX). Pois, considero que compor como Webern, Schönberg, Stravinsky, Boulez, Ligeti ou Berio, tão acadêmico quanto fazê-lo à maneira de Tchaikovski, Franck, Brahms, ou mesmo Prokofiev ou Debussy.

Prefiro não citar nomes de jovens compositores, mas diria para eles que compor é mais importante do que lecionar composição. Sei que a sobrevivência só é possível no Brasil através do magistério, mas a criação deve vir sempre em primeiro lugar, como uma religião. Porque senão, ensinar o quê?

IRINEU FRANCO PERPÉTUO

*Jornalista, colaborador do jornal Folha de S. Paulo e da revista Concerto, correspondente no Brasil da revista Ópera Actual (Barcelona) e secretário da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. É co-autor, com Alexandre Pavan, de Populares & Eruditos (Editora Invenção, 2001).*