

ENTREVISTA COM ALBERTO ANDRÉS HELLER
REVISTA MAFUÁ – JULHO 2007

1. Sua primeira experiência em musicar poesia foi em 2004, com sonetos de Cruz e Souza, certo? Daí, surgiu a idéia de ampliar o trabalho. Então, qual o barato em musicar poesias? E, em especial, qual o barato em musicar poesia catarinense?

Na verdade, eu já havia musicado poemas bem antes, apesar de a maior parte de minhas composições estar antes dedicada à música instrumental (principalmente para piano, música de câmara e orquestra) - nos anos em que vivi na Alemanha – de 1993 a 1998 – musiquei, por exemplo, poemas de Goethe e de Hermann Hesse. Sempre achei – e continuo achando - muito difícil (e uma enorme responsabilidade) a idéia de musicar poemas; como o poema possui uma musicalidade intrínseca, muito própria, o fato de musicá-lo facilmente se transforma numa espécie de violência ou despudor para com ele. Não consigo (ou não quero) ver num poema a possível “letra de uma canção”; são questões diversas (a letra de uma canção e um poema) e processos de composição também diversos. É claro que você pode separar, analisar e apreciar a letra de uma canção de forma similar à de um poema, mas seu sentido mais profundo está na inter-relação original com a música. A questão não é que a letra de uma canção não seja poética, mas sim que sua poética está, de antemão, amarrada, acoplada a uma outra poética: a da música. Já o poema está lá, independente e auto-suficiente. Daí a dificuldade e a responsabilidade de qualquer intervenção. Além do fato de eu amar poesia, creio ser esse desafio o que me instiga a compor não “sobre” a poesia, mas a partir dela.

Agora, por que a poesia catarinense? Por várias razões: em primeiro lugar, porque é de excelente qualidade (lamentavelmente ainda pouco divulgada e conseqüentemente pouco conhecida nos outros estados brasileiros); em segundo lugar porque, devido à proximidade geográfica, tenho a possibilidade do contato pessoal com os poetas, aprendendo e trocando idéias com eles; e em terceiro lugar, mas não menos importante, é que este trabalho não deixa de ser uma homenagem e um agradecimento a Santa Catarina, estado que me acolheu tão bem e no qual vivo com alegria e orgulho.

2. Como é o teu processo para musicar as poesias? Conte-nos como acontece, desde o ponto de partida até o momento que você considera o trabalho pronto.

Não sei se posso dizer que há um processo específico – certamente não no sentido de um “método” ou “sistema”. Há, antes de mais nada, uma aproximação lenta, um disponibilizar-me, um acostumar-me, um gradual habituar-me ao poema. É complicado e perigoso você ler um poema já querendo algo dele, já querendo “usá-lo”. É fundamental que a atitude inicial seja da máxima passividade, da máxima neutralidade, da máxima abertura. Olhar não significa ver, e às vezes, para enxergar, é preciso um certo olhar difuso, vago, do qual lenta e espontaneamente algo surge e nos chama a atenção. Esse algo pode tornar-se, então, um ponto de partida – pode ser um ritmo, uma sonoridade, uma cor, uma disposição gráfica, uma imagem que o poema evoque, qualquer coisa.

É importante que não se sucumba à tentação do caminho mais fácil, que em geral é o do clichê, da causalidade primária e ingênua, do tipo: se o poema fala em queda, a

melodia descende; se o poema fala em tristeza, a harmonia modula para um tom menor; se o poema se agita, a música acelera etc., de onde teríamos apenas redundância e psicologismo barato. A importância da imprevisibilidade é um elemento artístico fundamental. Lembro do filme *Poltergeist* de Spielberg: quanto vem aquela famosa música de suspense com trêmulos de violinos em intervalos dissonantes, nos preparamos para o susto, que porém não vem; aí começa uma música suave e infantil, quase como uma caixinha de música, que nos faz relaxar, e é nesse momento que, no filme, a assombração ataca, aumentando o susto a uma potência que, do contrário, não aconteceria. Por outro lado, às vezes o clichê funciona tão bem que não usá-lo demonstra apenas arrogância (é incrível como às vezes até o *kitsch*, se colocado na hora certa e do jeito certo, pode levar-nos à experiência do sublime). De qualquer forma, para evitar os clichês é preciso conhecê-los, e se você os evitar sempre, acaba se tornando também previsível (aliás, quantos artistas ditos “radicais” não caíram nessa armadilha!).

Ao musicar um poema, disponho de elementos tais como a altura, que combinada com a duração engendra a assim chamada melodia (geralmente superestimada), a harmonia (entendida tanto no sentido de disposição harmoniosa quanto no das seqüências harmônicas, isto é, dos acordes ou sobreposições sonoras), o timbre (a *cor* do som: numa composição, soa diferente se uma frase do poema é cantada pelos sopranos ou pelos contraltos – lembrando que musiquei esses poemas para coro e piano -, e soa com outra cor se, ao invés de todo o naipe dos sopranos, cantam apenas uma ou duas vozes essa mesma melodia), o ritmo, a intensidade, a dinâmica, o andamento (velocidade), o caráter etc. A cada palavra do poema posso combinar e acrescentar sentidos; não busco “o” sentido do poema: amplifico-o. Também não crio simplesmente um “ambiente” para a palavra cantada: transformo a palavra em palavra cantada. A música, aqui, não é um mero veículo ou transporte para uma letra com um significado determinado a ser ouvido e compreendido, assim como a língua não é um mero veículo de informações. Por outro lado, o fato de o poema estar sendo cantado não faz com que seu “conteúdo” fique delegado a um segundo plano; apenas que, por estar combinado a uma série de outros elementos, o poema se abre a outras possibilidades, tornando-se, por assim dizer, (mais) ‘poroso’.

Em algum momento, coloca-se um ponto final no trabalho, o que não significa que ele esteja pronto ou terminado. Durante a composição abrem-se centenas de possibilidades, entre as quais faço minhas opções; mas ao ouvir, depois, o resultado, parece que aquelas opções continuam latentes, fazendo-se ouvir numa espécie de presença pulsante, halo, virtualidade de possíveis, profundidade invisível e inesgotável que me dá a sensação do incompleto, do inacabado, do provisório, do frágil. Mas talvez seja justamente isso que torne viva uma composição.

3. Como você escolheu as poesias?

Eu havia, inicialmente, musicado seis sonetos de Cruz e Sousa para coro e piano. Encorajado pelo êxito que essas composições obtiveram, resolvi dar continuidade e fazer da idéia um projeto de maior fôlego. Mas, à opção de musicar mais poemas de Cruz e Sousa, preferi a idéia de trabalhar também com outros autores. Como meu conhecimento de poesia catarinense era (e, em função de sua grande quantidade, continua sendo) bastante limitado, comecei lendo antologias, de onde fui, aos poucos, fazendo minhas opções. Em alguns casos, me encantei com o estilo de alguém e fui procurar outros livros de sua autoria, em

outros casos foi amor à primeira vista com um poema específico. Minha pesquisa se deu ao longo de uns seis meses, relativamente pouco tempo – agora, quando já se passaram quase três anos, conheço um número bem maior de autores e vejo como teria sido importante a inclusão de outros nomes, o que espero vir a fazer em outro momento.

4. Uma das poesias é uma inédita do Franklin Cascaes, que você encontrou no Museu da UFSC, certo? Comente sobre ela, como foi a “descoberta” dela, como foi musicá-la, o que ela representa.

Franklin Cascaes é um artista ainda a ser descoberto: são escassas as publicações sobre sua obra, e o que se conhece é apenas uma parcela dela. A maior parte do acervo encontra-se, atualmente, no museu da UFSC. Foi vasculhando esse acervo que me deparei com o poema ainda inédito *Vassoura Bruxólica*, de 1975, baseado na lenda recolhida e relatada por Cascaes em 1950 sob o mesmo título (e que pode ser lida em *O fantástico na Ilha de Santa Catarina*).

A maior parte dos poemas que escolhi para *As Vozes da Poesia* não tem uma métrica definida, o que já não ocorre com *Vassoura Bruxólica*, escrita em quadrinhas com a sonoridade bem coloquial do linguajar *manezinho* (característica de Cascaes e de sua vasta e profunda pesquisa da cultura popular local). Creio que a dificuldade maior (à qual eu mesmo me submeti) foi trabalhar com o popular sem deixá-lo popularesco. Outra dificuldade, esta de ordem antes técnica, foi encontrar elementos musicais que criassem a sensação física do vôo bruxólico na vassoura. O que o poema representa? Bem, ele representa muitas coisas, mas em especial um contagiante canto de louvor à Ilha de Santa Catarina, como se lê no último verso: “*Ilha das cinco lagoas / Três no sul e duas no norte / Sou teu eterno namorado / Mesmo até depois da morte*”.

5. Além dessa poesia, diga se tem mais alguma que você destacaria e por quê.

Creio que as vinte composições que fazem parte deste trabalho têm, cada uma, suas particularidades. Provavelmente se reconhecerá meu estilo pessoal em todas elas, mas tentei explorar sempre caminhos, técnicas e recursos diferenciados. Em *Dos meandros do Rio Paraíba*, de Alckmar Luiz dos Santos, o coro canta em uníssono sobre uma mesma nota enquanto o piano modula constantemente, sendo que as duas mãos tocam ao mesmo tempo acordes diferentes (politonalidade). Em *Poema do Apocalipse*, de Aníbal Nunes Pires, brinco metade da música apenas com a última frase do curto poema, que é a palavra ‘seiscentos e sessenta e seis’: um naipe do coro canta seis-seis-seis, outro canta meia-meia-meia, outro seiscentos e sessenta e seis, cada um com um motivo rítmico próprio e que vai intercambiando, criando assim um efeito obsessivo e hipnótico. Em *Solidão*, de Júlio de Queiroz, a temática é bem feminina, razão pela qual optei em trabalhar apenas com coro feminino, dividido em três solistas e três naipes (sopranos, mezzo-sopranos e contraltos).

Mas creio que uma das músicas que mais se destaca em termos de concepção é *Os Assassinos do Rei*, de Rodrigo de Haro, que musicuei para coro masculino. Após uma introdução bem lírica, em estilo barroco (uma *Overture Française*, para ser mais exato), entra uma música densa e dramática, carregada de dissonâncias, onde o pianista em vários momentos toca diretamente nas cordas do piano; ao fim da música, ouve-se novamente o

estilo barroco por apenas dois compassos. Creio que foi o único caso em que me deixei contagiar pela biografia do poeta: Rodrigo de Haro nasceu na França, e suas grandes paixões musicais, segundo ele mesmo, são a música barroca e a música moderna e contemporânea.

6. O tema da sua tese de doutorado é o silêncio em John Cage, certo? Como esse estudo aparece em *As Vozes da Poesia*, se é que aparece?

Realmente, estou na fase final da redação de minha tese de doutorado em Teoria Literária na UFSC (sob orientação de Marcos José Müller-Granzotto), cujo título é *John Cage e a poética do silêncio*. Cage foi um dos artistas que mais trabalhou a questão do silêncio, tanto em sua obra artística (música, literatura, pintura) quanto em seus escritos teóricos. Para ele, o silêncio não está necessariamente ligado à ausência de som, não se reduzindo, portanto, à questão do fenômeno acústico. O silêncio não se opõe ao som: envolve-o. É possível tecer paralelos com outros temas e autores, como o invisível em Merleau-Ponty, o neutro em Blanchot e em Barthes, o Real em Lacan e em Zizek, o inatual em Husserl, o tempo em Heidegger, o nada na tradição Zen.

Não creio que essa pesquisa tenha ligação direta com *As Vozes da Poesia*. Indiretamente, porém, tem tudo a ver, especialmente pelo fato da pesquisa e das composições serem contemporâneas. Quando saio dos livros e do computador e me sento ao piano para compor não há uma ruptura de pensamento. Há, sem dúvidas, especificidades, mas há também continuidade e entrecruzamento.

7. Em janeiro você lançou o livro *Fenomenologia da expressão musical*, na 25ª Oficina de Música de Curitiba. Fale um pouco sobre ele: qual a idéia do livro, e de que ele é resultado.

Eu quis discutir nele não a Música, mas o musical, isto é: sem recorrer à estética nem à psicologia, tentar observar o que é esse gesto musical, o que é a ação musical, ou ainda: como se dá a experiência do fazer música. Daí a necessidade do viés fenomenológico.

Se, por exemplo, os livros de técnica instrumental discutem a melhor maneira de se mover o corpo, minha preocupação se dirige antes ao próprio movimento, ao corpo e ao pensamento, bem como às suas inter-relações. Quando se fala em ‘técnica’, subentende-se um meio rápido e eficaz para alcançar um objetivo, e nessa separação entre meio e objetivo estabelece-se uma relação de causa e efeito onde o fim do fazer é o produto. Heidegger chama nossa atenção para o fato de que, na história do pensamento grego, o termo *techné* recebe diferentes acepções: numa delas temos o significado hoje popularizado, de meio eficaz para um fim (a mentalidade de reprodução: a técnica nos possibilitando o acesso a um produto - uma ação com um fim); noutra, porém, o termo técnica não se refere a um fazer, mas a um *deixar acontecer*, um ‘deixar aparecer’ (encontra-se uma idéia similar no pensamento oriental nas noções de ‘não-ação’ ou ‘inação’). Aparentemente, o pianista faria seus dedos se moverem *para* produzir música, o bailarino faria seu corpo se mover *para* haver dança, o orador faria seus lábios se moverem *para* falar. A ação, transformada em meio para se alcançar algo, torna-se objeto da vontade, comando ditado por um sujeito.

Mas não é isso o que experienciamos no dia-a-dia: o orador não fica pensando palavra por palavra antes e durante a fala; o bailarino, enquanto dança, não fica dando ordens ao seu corpo do tipo ‘levante a perna, dobre o joelho, sorria, pule’, nem o pianista dando ordens aos seus dedos enquanto toca. O pianista toca esquecido de seus dedos, o bailarino dança esquecido de seu corpo, o orador fala esquecido de seus lábios. A ação expressiva é, portanto, de outra ordem que a ação volitiva. Numa, meu corpo se move; na outra, *faço* meu corpo se mover. Na expressão temos ação ao invés de operação. Na operação (na técnica de senso comum) temos um sujeito (uma consciência) que opera seu corpo (corpo dado como massa inerte à mercê de um indivíduo que o comanda) em função de um determinado objetivo. Essa operação técnica prevê, portanto, um mecanismo de causas, meios e fins: um sujeito usa um corpo que usa um instrumento que produz um som que produz uma música que atinge o ouvinte. Mas tal separação entre expressão e expresso, sujeito e objeto, consciência e corpo, meios e fins não condiz com o que vivenciamos na ação. O corpo não é uma “massa inerte”; a consciência não é auto-suficiente nem a expressão um “conteúdo a ser transmitido a alguém”. É certo que posso mover meu corpo, mas também é certo que o corpo se move (é movido e movente); há uma motricidade espontânea que coordena meus movimentos independentemente de uma ordem ou comando, razão pela qual dizemos que esse corpo é um corpo *motriz*.

A experiência musical, antes de ser um saber, é uma *vivência*, que é o tema por excelência da fenomenologia. Através das noções fenomenológicas de intencionalidade, corpo-próprio, esquema corporal, expressão e tempo vivido (citando apenas alguns exemplos), tentei, nesse livro, compreender melhor os fundamentos da ação musical.

8. Percebe-se nas conversas que cercam, e nas que habitam, o livro *Fenomenologia da Expressão Musical* uma diferente concepção no que diz respeito ao tempo e ao ritmo. Bem sabemos que estes são elementos fundamentais para quem pensa e, acima de tudo, para quem faz música. Fale-nos um pouco sobre o entrelaçamento do ritmo e do tempo. Como é essa história de compreensão primitiva do tempo a partir do corpo? E como isso pode ser anterior ao pensamento?

O livro começa justamente com a distinção entre ritmo e metro, distinção que passa despercebida mesmo para a maioria dos músicos. Por metro entendemos a medida simétrica, regular e homogênea, tal como é marcada por um relógio ou por um metrônomo. Já o ritmo tem a ver com uma temporalidade específica do gesto, do corpo (da ordem do vivido, portanto). Um músico pode tocar uma peça rigorosamente junto ao metrônomo e nem por isso obter uma execução rítmica. O gesto rítmico caracteriza-se, em geral, por sua espontaneidade, por um deixar que o movimento ocorra (deixar esse que não é uma passividade, mas a atividade da passividade - a não-ação ou inação do pensamento oriental -; trata-se da diferença entre ação e operação, entre produção e reprodução, entre fazer e afazer, entre trajeto e projeto). Mario de Andrade fala do tempo dividido como “organização abstrata do movimento”, e do ritmo como “organização expressiva do movimento”. Tempo representado, tempo vivido. Daí a frase que te chamou a atenção no livro, de que o ritmo é uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-lo com o pensamento. O problema é que estamos demasiado apegados à idéia de compreensão enquanto a apreensão cerebral de determinado

conteúdo. Mas a própria percepção (como nos mostra brilhantemente Merleau-Ponty) já é uma compreensão.

9. Você é músico e também estudante de literatura. De que forma essas atividades interagem uma com a outra na sua vida?

A música e a literatura estão tão entrelaçadas em minha vida que nem sei onde termina uma e começa a outra. Conscientemente, tento articulá-las; inconscientemente, são elas que me articulam. Agora, o fato de eu trabalhar profissionalmente como músico (no caso, como intérprete e como compositor) não faz com que eu deixe de ser um estudante também de música. A frase “somos eternos estudantes” é um clichê, mas é impressionantemente verdadeira no campo das artes, onde dois mais dois nunca é quatro e onde você nunca pode dizer se o que está apresentando está terminado.

Tecnicamente, os entrecruzamentos da música com a literatura são inúmeros. Inicialmente, podemos observar o literário no musical – o que não se limita, de forma alguma, aos textos usados na música cantada (canção, *Lied*, ópera etc.). Apesar da eterna (e já quase enfadonha) discussão sobre se a música é ou não uma linguagem (bem como se ela é ou não universal), há, sem dúvida, estruturas similares entre ambas – tanto que, desde a Idade Média (sobretudo com Boécio), se fala numa *retórica musical*; os sons articulam-se uns aos outros formando pequenos agrupamentos que, por sua vez, se articulam a outros da mesma forma como letras formam palavras que formam frases etc.; em música se fala de motivos que formam membros de frase, que formam frases, que formam períodos ou sentenças etc.; há frases suspensivas e conclusivas (similarmente aos pontos de interrogação e finais, vírgula e ponto e vírgula); há a criação de marcas e desvios - temas, variações, desenvolvimento, inversões – enfim, há toda uma nomenclatura baseada nas estruturas lingüísticas (não aplicável, obviamente, a todo e qualquer tipo de música – especialmente na música do século XX – apesar de que nem Schönberg, nem Strawinsky e nem Stockhausen – citando apenas alguns exemplos - conseguiram se furtar a essa tradição).

Podemos observar o musical no literário: o ritmo, a harmonia, a sonoridade, a velocidade, o timbre, a textura, a duração, a recriação literária de efeitos musicais, o contraponto, a utilização de certas formas musicais tradicionais (fuga, sonata, variações) etc. E podemos observar, ainda, o musical com o literário, ou seja, as criações artísticas nas quais ambos são pensados conjuntamente – aí sim, a canção, o *Lied*, o teatro cantado e a ópera. Em relação a essas áreas de pesquisa temos, no Centro de Comunicação e Expressão da UFSC, o NEPOM, Núcleo de Estudos Poético-Musicais (do qual faço parte), criado pela Prof^a Tereza Virginia de Almeida e coordenado por ela e pelo prof. Emílio Gozze Pagotto, bem como a REPOM, revista eletrônica na qual podem ser lidos diversos artigos e ensaios referentes ao tema (www.repom.ufsc.br).

10. Você é músico, mas fiquei sabendo que, quando você era criança, queria ser escritor. É verdade? O que é ser escritor pra você? Você de alguma forma realizou, ou realiza, essa vontade de criança?

Lembro-me que, quando ainda não sabia ler, eu pegava os livros e chegava a chorar por não conseguir decifrá-los. Assim que aprendi, passei a ler incansavelmente. Foi sempre uma paixão. E, junto à paixão de ler, foi vindo a vontade de escrever – já aos oito anos eu tentava escrever pequenos contos (adorava escrever, sobretudo, histórias de terror – sendo que o verdadeiro terror ficava provavelmente por conta dos que tentavam lê-las). Acabei escrevendo bastante, especialmente poemas. Mais tarde, paralelamente ao curso de Música iniciado em Curitiba, estudei Letras na UFPR, abandonando ambos na metade ao ir estudar piano na Alemanha.

Hoje é muito raro eu tentar fazer literatura (provavelmente pelo fato de eu conhecer boa literatura). A maior parte do que escrevi joguei fora, devem ter ficado uns duzentos poemas (que nem sei se pretendo publicar um dia). Mas não há aqui a mínima frustração. Ao contrário: sinto-me plenamente realizado com o que faço, isto é, com o trabalho de escrita mais voltado ao teórico. Mas os escritos ditos “teóricos” depreendem, a meu ver, tanta criatividade e inventividade quanto os ditos “literários”. Não sei se consigo que meus escritos tenham essa qualidade (nem sou eu a pessoa apropriada para dizê-lo). Mas procuro que tenham.

Quanto à questão sobre o que é, para mim, ‘ser escritor’, acho difícil responder adequadamente, pois essa palavra é usada em tantos sentidos e com tantos propósitos! De forma geral, ocorre como com a palavra ‘compositor’: as pessoas acham que ou você nasce compositor, ou nunca o será, e as biografias que os mitificam apenas corroboram essa idéia (nos referimos a eles como ‘os grandes compositores’, e à sua obra como se fosse o “evangelho segundo Bach” e o “evangelho segundo Chopin”). Esquece-se que mesmo um Beethoven já foi apenas um simples aluno de música com composições medíocres. Seu talento só se revelou gradualmente, graças a um esforço fantástico e a uma disciplina de trabalho inacreditável (a velha história dos 10% de inspiração para 90% de transpiração). Por outro lado, a idéia de que basta escrever para ser um escritor também é absurda. Mas é o ponto de partida: palavra após palavra, e todo o imenso trabalho em volta delas. Muito lentamente forma-se (às vezes, nem sempre) algo como uma obra (cuja definição também é difícil), e é a partir dessa obra que reconhecemos/intuímos/percebemos um autor. Mas esse autor é e permanece uma construção fictícia. No decorrer do processo de escrita pensamentos se articulam à sua ignorância e/ou revelia, caminhos se abrem quer ele queira quer não, campos de desconhecimento para ele mesmo - tanto que é comum quando, ao ler mais tarde seus livros, ele se pergunta: “fui eu quem escreveu isso?”. E é justamente esse desconhecimento que nos leva a escrever e a continuar escrevendo. Não escrevemos “para colocar algo para fora”: escrevemos para nos deparar com um nada, um vazio, um silêncio. E, quanto mais escrevemos, mais silêncio há.

EM ANEXO:

Seis poemas musicados por Alberto Andrés Heller, interpretados pelo *Polyphonya Khoros* sob regência da maestrina Mércia Mafra Ferreira e com o próprio compositor ao piano – do CD *As Vozes da Poesia* (cada música precedida pela leitura do poema feita pelo próprio poeta)

1. Os assassinos do rei (poema de Rodrigo de Haro)
2. Cinza de Fênix (poema de Alcides Buss)
3. Ninfografia (poema de Dennis Radünz)
4. Solidão (poema de Júlio de Queiroz)
5. Dos meandros do Rio Paraíba (poema de Alckmar Luiz dos Santos)
6. Vassoura Bruxólica (poema de Franklin Cascaes – lido por Peninha)