



# Egberto Gismonti, música volátil

*Ana Paula da Matta Machado Avvad\**

*Nathália Martins\*\**

A presente entrevista foi realizada na residência do compositor, em 8 de novembro de 2012, a fim de elucidar algumas questões específicas sobre a peça *Maracatú*, objeto de pesquisa da dissertação de mestrado “Uma abordagem semiológica da peça *Maracatú*, de Egberto Gismonti”, do Programa de Pós graduação em Música da UFRJ. No entanto, Gismonti concedeu uma entrevista aberta, não respondendo diretamente ao questionário previamente elaborado. Ao falar metaforicamente, sem dizer claramente a sua concepção da peça, o compositor versou sobre sua formação musical, trajetória profissional, processo criativo e composicional e, sobretudo, sua relação com a música, vista, segundo suas palavras, como algo sagrado.

**Egberto Gismonti:** Para falar do universo do compositor, não adianta estudar a música dele. A música dele é consequência do universo dele.

Você sabe o que eu faço da vida hoje? Às vezes eu viajo para fazer estas diversões aqui e fora. Desde o final de 2010, quando morreu a minha grande amiga Tina Pereira, que dirigia os meninos da Pro-Arte, eu fui às missas e depois de três meses eu resolvi reunir, extraí 20 ou 22, formei um grupo. E não só no Brasil tocamos muito, como já os levei para Europa. Eu não tenho nenhum interesse comercial nisto. Eu tenho interesse que as sementes brasileiras sejam plantadas cotidianamente. Porque a música brasileira está se perdendo, bem como as músicas alemã, francesa e italiana. E eu tenho intimidade com estes lugares, porque eu moro lá, frequento todo dia. É uma lástima se ver que as pessoas deixaram-se levar pelas informações e não pela formação, pela sedimentação. É muito triste ver isso.

Quando começamos a falar, eu estava dizendo que meu interesse não é em responder perguntas. As perguntas estão boas, mas não querem dizer nada sobre o

---

\* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: paulamt@globo.com.

\*\* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: nathmart\_rj@hotmail.com.



universo do compositor. Até mesmo por haver perguntas relativas a dados técnicos: “é maracatu tipo a, tipo b ou c?” Isso não interessa! Quem tem que concluir é você. Até por que eu já fiz o maracatu e se eu quiser digo que é o maracatu dos passarinhos amarelos. Pronto. Você vai ter que colocar isto no trabalho e vão dizer: “Esta mulher está maluca!”

Eu aprendi muito desde os anos 1970, quando eu fui para a França estudar com Boulanger e, quando voltei, estudei e tive uma amizade profunda com a Esther Scliar. Nenhum dado técnico entrava! Zero! Por exemplo: um belo dia, a Mme. Boulanger, eu tinha 22 anos, me dizia: “Eu quero te mostrar uma música e quero que o senhor reconheça e me diga o que parece”. Isto foi nos anos 70, o que significa que em 68 houve uma concentração na França não só política, mas a finalização de um contexto. Como temos Semana de 22 no Brasil que ecoou até muito recente, ou desencoeu, pedindo autorização ao Manoel de Barros, porque ele inventava qualquer palavra. Na França, em 68, as atitudes relativas à liberdade estavam residindo lá. Então, quando estudei com esta mulher – Boulanger – um pouco depois disso, ela já era uma senhora de 80 e poucos anos que não dava mais aula e um dia ela disse para mim: “Vou te mostrar uma coisa”. Coloca então numa vitrola uma música que eu ouço e não entendo absolutamente nada. Era uma música escrita em memória às vítimas de Hiroshima, do Christoph Penderecki, e eu não entendi absolutamente nada. Ela parou depois de 30 segundos e aí é uma aula, pois ela disse assim: “O que você está ouvindo?”. Veja bem, é o que você está ouvindo! E eu, ao mesmo tempo morrendo de medo, pois estava com uma amiga do Stravinsky, e não sabendo o que era me veio à cabeça – você sabe que a linguagem dos super agudos, ou seja, nota mais aguda na primeira corda, nota com vibratos rápidos e lentos mexendo o dedo são sonoridades que não existiam através desse instrumento tradicional chamado orquestra, podia tê-los em outro formato. As características da aula da Boulanger relacionavam o que se ouve com a sua vida. Em Memória as vítimas de Hiroshima a música começa hiper agudos de cordas – disse para ela: “A senhora me desculpe, mas no Brasil tem um estádio de futebol, chamado Maracanã, que quando todo mundo quer ficar contra o juiz assovia igual...” Ela disse assim: “Isso é lindo! Que maravilha!”. Eu disse: “Então é isso?!”. E ela: “Não! Não é isso! Mas é isso, porque o senhor acabou de me mostrar uma cultura que nós não temos mais. Isso é uma cultura viva!”

O meu convite para vocês virem aqui não é por causa de pergunta e resposta. Isto é bobagem! Aquelas perguntas são muito fáceis de responder com uma linha, mais difíceis com 10 linhas, e pessoalmente com quantas linhas você quiser.

Por que não é o valor da minha resposta que qualifica o seu trabalho, e sim a compreensão de que o compositor tem um universo que independe e não tem relação direta com a sua música. Mas que coisa contraditória é esta?! Por que eu sou miscigenado! Sou brasileiro!



**Ana Paula da Matta Machado Avvad & Nathália Martins:** O que você acha da música contemporânea brasileira?

**Egberto Gismonti:** Contemporâneo aqui é estar vivo. Este tipo de colocação só pode ser falado pessoalmente, pois esta mistura que é a minha casa é uma mistura de quem reverencia o Brasil o tempo inteiro. O que quer dizer isto? Por que pintores famosos seriam melhores pintores do que uma amiga que fez um quadro e me dedicou? Mora todo mundo junto! Então a minha cabeça funciona assim, bem como a música que eu faço.

**APMMA & NM:** Como você assimilou o conhecimento erudito adquirido na Europa para posteriormente compor uma música que pode ser considerada 100% brasileira?

**EG:** Tem uma frase do Darcy Ribeiro que responde esta pergunta maravilhosamente bem. Quando foi perguntado sobre as culturas estrangeiras e as invasões ele respondeu assim: “Nós não temos medo de nenhuma cultura estrangeira, porque nossas elas sempre foram!” Pronto, é isso.

O fato de sentar com Mme. Boulanger, que não dava mais aula, e que resolveu marcar encontros quinzenais, informais. Dia 1 e dia 15 com ela e dia 7 e 21 com um sujeito chamado Jean Barraqué, discípulo de Webern. (Dedicou 25 anos, morreu no final da Segunda Guerra. Barraqué e Webern estavam juntos na Áustria, no Tirol. Os soldados americanos estavam festejando o fim da guerra e quando os dois foram à sacada ver o que acontecia. Os soldados americanos acharam que eles eram nazistas e atiraram, matando Webern.) Ou seja, quando fui à França, aproveitando para estudar com a Boulanger e com o Barraqué.

Aprendi a conviver desde a época dos meus pais, meu pai árabe e minha mãe italiana. Eu não só tenho contratos com a Nova Filarmônica de Tóquio, na qual a cada 12 meses eu tenho que apresentar algo. A cada 18 meses com uma Orquestra em Amsterdã. Eu escrevo para estas orquestras e vou até lá tocar junto. Isso já é suficiente. Como hoje eu escrevo muito bem, não tenho dúvida, pois já testei, quando vou tocar, por exemplo, se eu escrevo esta célula rítmica predominante na música brasileira (semicolcheia- colcheia- semicolcheia) para os alemães quando eu sentava com eles para tocar era uma dificuldade, porque a música sempre foi minha amiga e através dela eu sempre pude compreender que eu havia doado a minha vida a algo que não existe, e isto já é suficientemente louco. Eu não preciso de nada mais louco do que isto para viver. Se qualquer religião diz que se deve reverenciar aquilo que se considera sagrado, ou seja, isso no meu caso é a música. Se dizem que você tem que doar a sua alma, a minha já está doada há muito tempo. E isso criou uma série de coisas como, por exemplo, qualquer palco que eu entro, e meus filhos foram picados pelo mesmo vírus, a gente adora! Pois a gente sabe que ali não tem problema. É um porto seguro. Um momento que tem uma pessoa ou 100, 1000 ou 10.000 que pararam



suas vidas, pois doar o tempo a alguém é parar a sua vida, e disseram para você: “mostre”. A música me ensinou a entrar no palco, olhar e falar. De uns 5 ou 10 anos para cá eu falo com as pessoas, eu digo estar vendo a primeira geração, a qual é a mesma geração que a minha, com seus filhos que têm cerca de 40 anos, com seus filhos. Quem são os meus patrocinadores a vida inteira? São estas pessoas. E o que fez com que a minha música fosse qualificada em muitos lugares do mundo? Não sou eu! Foram as pessoas que qualificaram, ou seja, eu não sou compositor coisa nenhuma, eu sou um apontador de música.

Aprendi que não dava para brigar com os alemães e franceses, falando de duas raças bem sólidas de formação, porque os alemães têm marcha como cultura [cantarola Beethoven...] é delicioso, é lindo, é representativo do folclore! Isso é música folclórica de colheita. Se eles têm a marcha como cultura, e a marcha é “Tum-tum...um-um... um e dois e três e quatro...” é tudo acentuado. E a gente aqui é tudo no “e” como se tivesse um cara meio bêbado. O maracatu é o pai do “estou bêbado, toca bem” Você já pensou na caixa do maracatu? [exemplifica cantando a forma da caixa soar no maracatu].

Os alemães quando tocam esta célula (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) como precisam de algo para ter o ponto de apoio da marcha [exemplifica a forma como os alemães tocam esta célula]. Onde eu quero chegar na prática é que hoje eu toco duas coisas completamente diferentes, faço *accelerandos* e *ralentandos* com mãos diferentes, porque eu toco 20 anos com orquestras estrangeiras e eu quero que a música seja privilegiada e não a minha música, à música.

Quando a Martha Argerich me chamou duas vezes para gente tocar junto e o Yo-Yo-Ma é porque eles sabem que atrás do irresponsável tem a cultura européia, quer dizer: eu sei como estudar. Enfim, isso me ensinou a polirritmizar a minha audição e a minha vida em não achar que eu sou um compositor, eu sou um apontador.

Se você vai tocar com um francês com esta mesma célula, a cultura francesa é nenhum ritmo. É a *chanson*. Isto (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), estou tocando com orquestra. Eu encho de semicolcheias e colcheias porque eu sei que eles vão me criar uma possibilidade, pois eles transformam isto em tercinas [exemplifica cantando]. E sorrindo felizes! É lindo! E isso me dá a chance de ouvir [exemplifica cantando toda a polirritmia que acontece ao tocar esta mesma célula em diferentes países]. É divertidíssimo! A maneira de sobreviver feliz, porque é a música que tem que ser privilegiada e como eu não conhecia alguém tocando semicolcheia e colcheia com gente com tercina e o outro tocando marcha eu descobri uma outra música.

**APMMA & NM:** Como é tocar no Brasil e no exterior?

**EG:** Então, quando eu escrevo, penso assim: se for no Brasil ninguém vai tocar direito, porque não vai. E aqui eu não estou dizendo que talvez. Eu gravei discos fora com



orquestra, experimentei aqui no Brasil e não dá certo no Rio, em São Paulo e em lugar nenhum. Mas não é porque não tenha músicos bons. É que é uma coisa que eu espero que você não admita na sua vida que é a preguiça. No Brasil, coitadinho do Brasil, nem começou e já está cansado. E sabe as orquestras que eles ensaiam 3 horas com uma pausa de 15 ou 20 minutos. Eu me pergunto por que o sujeito chega para trabalhar cansado. 1h15min depois tem que parar porque está muito cansado e aí pára 20 min, não volta a tempo e nunca toca direito. E eu não to falando da orquestra lá do fundo do quintal. Eu estou falando das orquestras, porque aqui no Rio já toquei com todas e fui à São Paulo há pouco tempo, pois a OSESP fez uma homenagem. E está tudo muito bem, falei com o Arthur (Nestrovsky) que é meu grande amigo e disse: “Olha está tudo ótimo, mas está bem mal tocado isso aí.” E ele disse: “Mas é mesmo?” e eu disse assim: “Você quer que eu escreva?” Aí eu sento e vai um relatório formal explicando porque está mal tocado. Mas a minha função não é esta.

Eu não entendo por quê e espero que os músicos brasileiros sejam impregnados do conceito japonês. Você sabe quantas horas é um dia de ensaio com a orquestra? 9 horas. Cinco horas de manhã, com duas pausas de 20 min. E 4 horas à tarde, com 3 pausas de 15 min. Não estou dizendo que eles não estudaram o suficiente para se prepararem e para tocar junto. Quando você toca junto com o regente, ou melhor, quando você toca com uma orquestra, você precisa tocar com o regente. Você sabe que existe ensaio chamado ensaio a seco? É o solista tocando e na posição que vai ficar o regente regendo uma orquestra que não existe. É só assim que a gente estuda como é que vai tocar junto. O gesto e a sonoridade têm que ser aprendidos. E quando a orquestra chega, segue o regente, que me segue, e eu sigo o melhor naipe da orquestra para colocar a música junto. Não tem concerto ruim, tem concerto que a gente gosta mais.

A conversa (musical) nunca é técnica, porque você não vai mexer com uma pessoa que você vai passar dois ou três dias ensaiando. Ninguém aprende em dois ou três dias o que não sabe. Você pode acrescentar alguma coisa.

A música não é muito compatível com o cotidiano. Mas, na realidade, se você está doando a sua vida ao que não existe isso não tem nada de prático, quer dizer, a sua decisão é que não é prática. Então não dá para misturar a sua decisão com aquilo que é cotidiano.

Jean Barraqué, que morreu com Webern, foi um cara nunca reconhecido no mundo, vivia solitariamente e feliz. Vamos falar de alguém mais conhecido: Carlos Gesualdo, príncipe de Venosa. Eu hoje faço parte da comunidade Gesualdo em Nápoli. Escreveu madrigais e como ele era extraordinário no momento em que os modos maiores e menores e o canto gregoriano prevaleciam; ele ouvia cromatismos. Ele antecede Bach, era príncipe, ou seja, tinha uma posição política muito importante e o irmão



dele era cardeal. A Inquisição está durante a vida dele, no entanto, ele escrevia madrigais a 5 e 6 vozes e ninguém cantava, porque seríamos nós hoje tentando cantar os microtons de músicas orientais e indianas. Como era uma desafinação absoluta e uma incompetência, ele, um dia enlouquecidamente, matou um dos cantores que também namorava a mulher dele. Ele matou felizmente, eu diria, porque então os poetas o cantaram através de versos durante 4 séculos. Um belo dia, Robert Craft e Igor Stravinsky lêem sobre um compositor louco que assassinou a mulher e fazia uma música insuportável, isto no início do século passado. Este compositor levou ao extremo a doação dele à música, porque música é a coisa mais volátil que existe.

**APMMA & NM:** O que é música volátil?

**EG:** Se você pegar um bambu, fizer um buraco e assoprar, é igual a 8 milhões de anos atrás, porque o bambu é o mesmo, soprou, o som é igual. Só que, como você não guarda, isso é volátil. Na realidade, não tem nenhuma ideia que tenha durado tanto sem ter sido praticada no mundo que os madrigais de Gesualdo que ficaram perdidos. A gente não analisa nunca a música sobre a realidade dela. Você sabe por que nós conhecemos Mozart, compositores dos séculos XVII e XVIII? Porque os copistas que faziam as cópias para os reis guardarem, roubaram a cópia, e é por isso que a gente conseguiu. Os reis morriam e enterravam tudo junto com eles. Nós não teríamos acesso à música de ninguém se os copistas não tivessem copiado.

Tem-se que olhar para outro aspecto para acreditar que o cotidiano não é a música que você faz. Não é. Vou te dar mais um exemplo: Quando minha filha Bianca e o Alexandre tinham 11 ou 12 anos, Regiane e eu nos separamos e por alguma razão, que não vem ao caso, eles ficaram comigo. Coincidiu que foi um ano que eu tinha recebido o Grammy com o disco “Dança das cabeças”; mas as minhas amigas que são as minhas ex-mulheres, pois eu casei 5 vezes, e as 4 frequentam a minha casa normalmente, pois você perde o homem e a mulher, mas a amizade não. Elas disseram que eu tinha que topar e, por conta disso, eu fiquei tomando conta dos meus filhos durante 3 ou 4 anos e parei minha vida profissional. Parei porque a música não se restringe à música profissional.

Um belo dia, eu estava ouvindo a Bianca feliz, sorrindo, o que era maravilhoso porque ela andava triste por causa da separação. Eu descii e quando eu abri a porta do quarto dela, ela estava de costas com um fone sorrindo me olhou e me disse que estava ouvindo um K7 se eu não queria dar o disco. E eu disse: “Claro que dou!”. E era um disco da Madona. E naquela época eu ainda tinha algum preconceito, pois hoje eu não tenho mais nenhum, mas já tive muito. Eu disse: “Da Madona? Tá bom...” Aí eu fui na loja e dei para ela. Três dias ou uma semana depois, ela disse que queria uns outros discos lindos da Madona também, e eu disse: “Pois não”. E para fechar, me pediu um livro da Madona.



Um belo dia, admitindo que a música é minha chefe, ela estava sorrindo muito mais e eu abro a porta tem o livro da Madona, o CD player, um monte de outras coisas, ela feliz... E eu olhei aquela cena, talvez segundos depois eu estava feliz demais, porque eu estava procurando uma maneira de ser feliz, dela ser feliz, e me dei conta de uma coisa que modifica a minha cabeça totalmente com música. Eu disse: “Posso ser idealista, mas não sou burro! Se ela está feliz e se eu estou feliz, é por conta da Madona”. Quando ela deixou de gostar, quando ela parou de ouvir Madona, eu também parei. Eu disse: “Sim, mas eu não desgosto da Madona”. E aí eu descobri que só tem duas músicas: é a que eu preciso hoje, senão eu vou morrer, e a que eu vou precisar amanhã, que eu ainda não conheço. Só isso. Só tem duas. Como é que alguém faz uma música que é gravada por Sarah Vaughan, Herbbie Hancock, Wayne Shorter, um monte de músicos do mundo inteiro, e depois Yo Yo Ma, eu toco com a Martha Argerich? Como é que pode se ter uma música tocada por A a Z? Não é por minha causa.

É porque eu não sou um milésimo do que a música representa.

A música me ensinou que todos os casamentos que terminaram, o único direito que eu tinha era de preservar a alegria de ter vivido 1, 2, 5 anos com alguém e ter recebido e me dado tanto. Se já não cabe isto com aquilo, mas a música é que me ensinou. E por que foi a música? Se algo que eu não admitia na minha vida, que era ficar envolvido com música pop há 15, 20 anos me deu alegria e força para segurar a criação dos meus filhos. Depois disso eu resolvi parar de trabalhar. E o que aconteceu quando eu parei de trabalhar? Com a música eu não posso parar. Daí eu fui estudar orquestração num nível que eu nunca tinha estudado e hoje em dia eu escrevo.

**APMMA & NM:** E você hoje estuda sozinho?

**EG:** Claro, porque eu já tenho a formação. Eu fui estudar um negócio que hoje em dia é o que eu uso.

**APMMA & NM:** Qual sua percepção da realidade atual?

**EG:** Eu não uso celular, eu não tenho Facebook e não tenho site! Eu me nego a qualquer relação. É por que eu não saiba? Não. Em compensação, os aplicativos de indexação de tudo que eu tenho em casa quem escreveu fui eu. Meu problema não é computador, o problema é que eu tenho um outro *approach*. Eu não quero que a minha vida se torne dirigida por coisas que custam 200 ou 300 reais, é barato demais. Música eu continuo escrevendo numa prancheta ou fichário. É o computador mais veloz do mundo que eu abro e escrevo, porque eu tenho códigos, você tem códigos na sua vida. Não existe sistema operacional ou aplicativo que tenha códigos. Eles tornam aquilo realidade e eu não quero realidade quando eu falo em música. Se eu sei usar Sibelius? Meu número de série é 585 e já são 15 milhões no mundo. No



primeiro ano que foi lançado, eu já sabia. Este disco “Alma”, na versão alemã, foi feito com o Finale bom. Na brasileira, saíram as partituras dentro com uma versão tão precária, porque não existiam ainda impressões a laser, e o conceito era de feixe de pinos. Eu não tenho dificuldade com computador; eu só não quero que a música se transforme em algo verdadeiro, visível. Eu não quero que a minha fé seja visível. Eu só escrevo música assim e depois eu tenho uma equipe que coloca isto dentro do computador, imprime uma página sem nenhuma edição, daí eu faço correções, volta e depois eu faço a edição final que seja quando a edição final está pronta a isto: [mostra o livro de 70 minutos de cordas dedicado à miscigenação impresso e pronto] e já tem várias orquestras no mundo que incluíram alguns movimentos no repertório de orquestra. Claro que eu fico feliz como compositor, mas o fato de fazer música brasileira para instrumento europeu e o resultado funcionar sempre.

**APMMA & NM:** Como é seu processo de criação?

**EG:** Eu escrevo 12 compassos por dia há 30 anos. Doze compassos no mínimo. É o pagamento que eu tenho que fazer para a música, porque se eu abandonar a música 2 ou 3 dias ela vai embora. Eu não posso correr este risco e acabei pegando o gosto. Como eu faço 12 compassos e tenho uma cabeça com uma certa organização para as coisas, eu anoto 12 compassos com uma ideia. E 12, por que 12? Porque 12 está ótimo. Não tem uma razão técnica. Do mesmo jeito que eu não gosto de adjetivos que são usados pela classe de músicos quando vão a concertos, como: “impressionante”, que não quer dizer nada. Eu também não gosto de explicação para o que não quer dizer nada. A verdade é que 12 compassos foram a primeira tentativa que eu fiz e eu disse: “Tá bom! Está de bom tamanho”. E passados 3 ou 4 meses eu estava com uma pilha de páginas de arquivos, feito fichário, e eu disse: “Espera uma pouco, este material é muito pequeno, por que eu não guardo diariamente”. Entrei no computador, gastei 2 ou 3 dias copiando tudo e hoje eu tenho 30 anos de ideias diárias. “Quer fazer o filme tal?”. E eu digo assim: “Deixe-me eu ver o filme”. Eu me lembro que tenho coisas e aí eu vou ao banco de dados e desenvolvo. Com isso eu já fiz 30 filmes, 30 peças de teatro. Não é porque eu espere alguém me chamar para compor. Eu trato de escrever. Evidentemente a cada mês vem uma ideia mais ou menos, que dizer, a cada 2 ou 3 meses vem uma melhor.

**APMMA & NM:** De onde parte a sua ideia inicial para compor?

**EG:** De qualquer coisa. Ziraldo diz: “Eu só me dou por satisfeito quando eu morro de rir. Aí fica todo mundo feliz”. Ele é muito engraçado.

Quando eu disse que falta um pouco de cultura e informação, porque a classe musical não lê nada e o que significa ler muito? Ver muito? Comer no sentido de qualidades, cozinhar? Quem sabe cozinhar vai compor melhor, vai tocar melhor. Claro que sim!



A coisa do minimalismo de você saber dividir as necessidades, as suas competências. E a execução é isto.

Quando você vai tentar tocar e pára numa frase [cantarola a melodia de “maracatu”]. Se você quiser racionalizar você diz assim: eu posso fazer de 2 em 2, eu posso fazer de 3 em 3 [cantarola a melodia em 3...]. Se você acentua de 3 em 3, você tem uma valsa. Se você acentua de 2 em 2, parece que estou ninando alguma coisa, estou acalentando alguma coisa. Se você acentua todas, você entende que fraseologia tem que ter expressão e ligadura, senão ela perde a função. É como você pegar um livro, abre e tira todos os acentos e pontuação. A fraseologia que determina que expressão usar.

Então o exercício da chamada “cultura”, faz com que 3 notas te dêem ideia extraordinárias que não estão prontas, mas aquilo provoca em você a sua percepção do que está sedimentado em você. O que está sedimentado em você é o que faz você fazer bem ou qualificar bem aquilo que é estipulado. Então a composição fundamentalmente é isso.

Resumindo, teve um momento há 10 anos que me deu uma melancolia desgraçada, lembrando dos encontros com Mme. Boulanger. Ai que saudade eu tenho daquela senhora! Ela fazia charadas, uma coisa que não se usa mais, que força você a raciocinar. Ela dizia assim: “Ah! Você quer saber qual o comportamento de um compositor diante da composição?” Que eram as minhas dúvidas! Eu tinha 22 anos. E ela: “Pegue um papel. Escreva aí: Rua..., que é uma região fora de Paris. O senhor vai a este lugar e quando chegar lá o senhor vai olhando o vale na beirada do riachinho, vai olhando e você vai ver uma meia água. Pare lá e descubra a resposta”. E claro que eu fui! Fiquei sentado, duas vigas de madeira, um telhadinho e um banquinho. Era um ponto de ônibus e eu sentado com o riachinho na frente. O riachinho tinha 1,30 de largura, era um troço que você pode pular. Então não era um rio. E depois de 15 ou 20 minutos, já entrando em parafuso, eu olhei para cima e via que tinha na madeira do lado direito do riachinho uma plaquinha de metal. Subi, me estiquei “Nesta beirada durante o período tal o senhor Claude Debussy ficava descansando nos períodos...”.

Fui para casa, não encontrei muita coisa em casa, e aí desandei a ir para biblioteca. “Ano 1000 e não sei quanto, Claude Debussy, foi o período que ele compôs La Mer”. É a obra mais importante da vida dele, de maior dimensão. Ele olhou um riacho e transformou isto num mar.

As aulas com a Boulanger foram assim. Ele dizia: “Você não entendeu não?” E eu: “Não”. E ela: “Vá estudar então”.

Este período na França, por conta da Boulanger, eu acabei (porque sempre tive interesse por Beethoven, Webern). E ela me disse assim: “O senhor sabe onde é a Rua de Roma? O senhor vá lá e peça as edições para alunos de conservatório para graduação”. Mas que diabo é isso? Eu tenho Beethoven, tenho Debussy, Ravel,



Webern, Schoenberg, obras completas e partituras de bolso com análise musical dentro, que antigamente tinha.

Você sabe quem é Odette Ernest Dias? Tomo mundo sabe. Ela é bisavó, ou avó, ou tataravó de cerca de 1.700 pessoas. E a gente acabou ficando muito amigo. Ela deve ter hoje uns 80 e poucos anos.

Quando eu voltei da França, afiado com música contemporânea, conheci Odette e passava pela Sala Cecília Meireles concerto de músicos mais contemporâneos e a gente ia junto. Ela dizia não gostar de nada disso e acabou me contando uma história que é definitiva na minha vida, que diferencia muito das gerações posteriores. Ela disse assim: “O papai chegava de Paris com uma partitura e dizia que dentro de 50 dias esta obra vai ser tocada na Sala Pleyel e nós ficávamos loucos estudando a música para poder desfrutar melhor quando fôssemos ao concerto”.

Eu gosto de partitura por causa disso. Eu não sento no piano para tocar, porque eu não escrevo no piano, eu escrevo sentado. Não vou limitar o que eu toco. Eu quero tocar muito melhor sempre. Então, por isso, que eu saio escrevendo e depois xingo o compositor de tudo. Mas aí o problema é do compositor. E quando ela contou essa história eu fiquei maravilhado. Tem uma pessoa viva que é a história viva da necessidade que se tem desse tipo de coisa.

Enfim, essas variantes todas aí, fulano, beltrano, de Debussy à Boulanger e não sei o que é para te dizer, depois desta história, o que não vai te parecer muito simplório, que o meu desejo de dar a entrevista, porque se eu escrevesse talvez parecesse uma resposta sem respeito você.

**APMMA & NM:** Como é sua relação com a música brasileira?

**EG:** Como eu passei 5, 10 anos da minha vida correndo atrás do sotaque, do gestual, do que fosse da música brasileira. Hoje eu tenho uma percepção de Mário de Andrade que não é pelo que ele escreveu, é como ele escreveu. O Mário de Andrade musicólogo, o que viajou, ou não viajou, o que sabia e não sabia, se revela com muita clareza na contradição do exercício. Ele exercitou os heterônimos. Pouca gente pára para pensar nisso, mas já existem 20 ou 22 livros com as cartas que o Mário respondeu. E eu, quando trouxe estas 600 páginas xerocadas do Mário que estavam no almoxarifado, eu as reconheci, porque ele usava uma máquina de escrever chamada Manoela. E eu, estava tão familiarizado com esta coisa do Mário que eu procurei as páginas pela máquina dele, porque tinham vogais que trepavam com não sei o que e era fácil.

Então, eu trouxe as 600 páginas para casa, separei por assunto as 600 páginas e não fechava, e eu dizia que isso não fazia sentido. Até que resolvi separar por datas e me deu conta que eram respostas que ele estava escrevendo. O que é pior, que vem agora, é que eu concluí que ele respondia o que o outro, que ele respeitava,



quisesse ouvir, e não exatamente o que ele achava, porque não adiantava nada. Eu to falando assim: correspondência dele com Villa-Lobos, dele com Portinari, dele com Drummond de Andrade. Era gente que tinha o pé fincado tão firme quanto o dele. E como ele não precisava se afirmar – que é uma coisa linda demais ele não precisar de confete nenhum – politicamente sempre se deu mal, foi jogado para um lado e para o outro e quando eu percebi que no mesmo dia ele respondeu a duas pessoas sobre um assunto parecido, falando que era azul para um, amarelo para o outro e vermelho para o outro, eu disse que isso era uma contradição. Mas não é uma contradição, era que o exercício da liberdade chegava a tal ponto, que ele, para respeitar a amizade ou aquilo que o sujeito está falando, ele diz o que o outro quer com o ponto de vista dele. Depois de 6 meses, Drummond de Andrade, por exemplo, quando autorizou a publicação das cartas, pediu que as cartas dele para o Mário não fossem incluídas no livro, já que o Mário respondia cada parágrafo dele repetindo a frase. Disse: “Não repita, pois minhas cartas já estão dentro, e passado anos vocês aí colocam a minha tréplica, porque eu respondi passado anos que ele me convenceu de que estava certo”. E coisas assim: “Mário estive na sua cidade 15 dias e não consegui te encontrar”. E Mário responde assim: “Meu caro Carlos, você continua tendo o meu grande respeito como escritor”.

Mário espinafrando Villa-Lobos, que é lindo! Pouca gente sabe que Villa-Lobos se inscreveu em concurso nos EUA como compositor e quem ganhou não foi ele, foi Santoro, e que o Mário escreveu dizendo: “Está vendo seu bobo! Você está pensando que você é o maioral, mas na hora de se inscrever botou só as iniciais! Está pensando que eu não sei ler a sua música?!” Que lindo né? “Esta música que eu te informei é uma das músicas de maior relevância na miscigenação brasileira”.

Você sabia que as mães palacianas não gostavam de deformar seus corpos e que, assim que tinham seus filhos, os entregavam para as mães de leite que eram as negras africanas? E os meninos foram muito bem nutridos, também musicalmente, porque elas cantavam todos os pontos de candomblé e a nossa miscigenação se dá através das mães de leite. E essa modinha que você vai cantar aí que se chama “Miudinho”, da quarta *Bachiana*, é uma canção que as mães de leite cantavam [cantarola a melodia da *Bachiana nº4*].

Isto é o que me interessa em música! Não me interessa se a música tem intervalo de segunda ou terça. Isso me interessa quando eu escrevo ou quando estou com um músico. A minha música que é modificada, eu acho que está ótimo também. Eu não tenho o menor problema com isso. A minha partitura é a prova do artista e o resto é reprodução.

O Villa-Lobos, como autodidata, não escrevia o que a gente considera certo, se comparado com partituras. Você alguma vez já ouviu ou já pensou que existem, e eu tenho muito interesse e tenho muitas coisas, as primeiras gravações da obra de



Ravel? As primeiras gravações de Stravinsky? As primeiras gravações não têm nada a ver com o que a música se transformou, ou seja, o que era certo se tornou certo diferentemente.

Hoje ninguém consegue ouvir Beethoven se não for com aquela magnitude, aquele exagero. Vocês já viram a regência do Toscanini? Já viu o vídeo dele regendo no início do século? Sabe que tamanho tem aquela orquestra? Eu parei a cena várias vezes para contar e tem um momento que você vê. É um negócio de lado, uma filmagem muito ruim. Incluindo o coro tem oitenta pessoas. Hoje só de coro tem 300 e a afinação é uma afinação baixa que foi subindo, subindo, ou seja, a música com defeito originalmente é uma coisa. Os instrumentos para tocarem melhor foram evoluídos. Você já imaginou que os instrumentos eram feitos com toda a falta de comunicação que as cidades e os países tinham entre si, quer dizer, quando você juntava um flautista não sei de onde para tocar com não sei quem aqui. As flautas eram de ébano com um pedacinho de metal dentro. Eu imagino que quando Mozart viajava nas charretes para tocar no meio da rua, era uma desafinação desgraçada e tudo isso vai mudando.

**APMMA & NM:** Para você, o que é o Folclore?

**EG:** Eu acho que o Guimarães Rosa escreveu. Que folclore é a melhor ideia. E por que é a melhor ideia? Porque você partir de algo que já está aprovado por milhares de pessoas, você não vai copiar, você vai se estimular. Você tem uma avó? Seria um “o folclore” e não “um folclore”, porque senão a coisa fica pejorativa. Você não copia a sua avó, mas sua avó te fala coisas que te fazem refletir em coisas que só você sabe, ela, sua avó, não sabe. É o estopim para acender a bomba que você vai soltar. Folclore é tudo aquilo que foi aprovado por um monte de gente num local que não tem competição e rivalidade. Você ganhar uma eleição, ganhar um concurso, ganhar qualquer coisa que tenha rivalidade depende de uma série de coisas.

Eu, quando fazia meu último exame de graduação, que ganhei uma bolsa para Viena, os professores gostavam tanto – e era no Municipal que se fazia o concurso. Só que já me conheciam, pois eu era um aluno que sempre se destacava por saber tudo de cor. Na hora do exame tinham três, quatro concertos no dia e, na hora do último exame, a Dona Antonieta de Souza, que era diretora do Conservatório Brasileiro de Música, olhou para mim e disse assim: “Hoje nós temos três concertos. Qual que você prefere tocar?” Eu disse: “Qualquer um”. E ela: “Você não tem uma preferência?” Eu: “Minha preferência é o Ravel”. “E se eu pedir para você tocar o Ravel e depois pedir para tocar parte dos outros?” “Eu prefiro tocar parte dos outros primeiro, porque o Ravel eu quero tocar de cabo a rabo”.

Minha vida é toda fundamentada em histórias e as melhores que eu ouvi, ou casos brasileiros residentes no período em que o folclore era vivo, porque as pessoas os carregavam para um lado e para o outro. Hoje em dia os elos estão perdidos.



**APMMA & NM:** Você é considerado um compositor que transita bem nos universos erudito e popular. O que você pensa a respeito?

**EG:** Sabe por que eu toco dois instrumentos que não casam? Pois piano e violão não casam. Não é que eu toque piano e violão como eu toco outros instrumentos. Os outros eu mexo por serem orquestrados e eu preciso tocar. Toco violoncelo razoavelmente bem, clarinete, flauta, mas não toco para exprimir a música.

Eu toco piano e violão que o meu pai árabe dizia para a minha mãe que tinha que ser um instrumento aristocrático, porque ele tinha vindo de Beirute, então queria um instrumento aristocrático. E meu pai tinha uma profissão que ele viajava muito, que hoje em dia não existe mais. Ele tinha uma coletoria e era uma espécie de coletor de impostos. Hoje em dia isto não existe.

Minha mãe dizia: “Mas onde está a serenata?! Eu quero saber de uma guitarra”. Se você pega qualquer moleque de seis anos e diz: estuda! Sabe línguas? Certamente você tem conhecidos que têm filhos que falam cinco idiomas misturados. O dia que ele descobrir que são cinco boiadas diferentes e ele conhece todos os bois das cinco boiadas.

E ninguém me disse que não podia e, por isso eu estudei dois instrumentos. Eu desenvolvi a mão esquerda tocando como um pianista clássico e a mão direita assim [mostra a mão com os dedos espalmados, mais esticados], porque eu tenho que ter unha para tocar violão e eu não quebro unha. E não muda nada! Velocidade zero. Porque eu achava que era assim mesmo. Os professores de piano, todos aceitaram isso e o curso foi todo feito assim.

Como meu pai tinha essa profissão dele de viajar e passar dias fora, por vezes ele ia a alguns centros que eram maiores e chegava em casa com disco. Ele sabia que o filho dele tinha que ouvir muita música, então ele trazia de tudo. Eu me lembro dele me dar um disco, eu tinha uns 9, 10 anos, Thelonious Monk, tinha um cachorro basset na capa. Uma coisa que eu nunca tinha ouvido. E como eu ouvia de tudo um pouco, violão, por exemplo, não tinha professor em Friburgo e para que eu tivesse partituras para estudar.

**APMMA & NM:** Como foi a sua formação pianística?

**EG:** A gente sempre se preparou no Conservatório Brasileiro de Música para ser pianista de corpo de baile russo, ou seja, aquele pianista que você senta, abre a partitura, às vezes é uma partitura de orquestra que você tem que resumir enquanto toca. É isso.

Você sabe o que a minha geração estudava? Digamos na chamada especialização, você terminava e fazia mais 1 ou 2 anos. A gente tinha que escolher 3 dos transcendentais de Liszt – e aquilo ali é osso duro –, e uma coisa que tinha que eu achava impressionante é que tinha que se tocar de cor, não tem esse negócio de partitura, ela é para você



ler em casa, você não vai carregar os livros, você trata de ler, sedimentar e acabou. E você sabe que esta diferença de geração que vai mudando, isso eu posso te garantir, pois tenho amigos que tem prêmios do Conservatório de Paris como flautista, como violinista, pianista, e não mudou nada, o placar é o mesmo e o ato de estudar é o mesmo.

**APMMA & NM:** Qual foi o seu interesse em escrever um maracatu para piano?

**EG:** Estou falando da década de 1970, em que de partitura não se tinha nada, disco era o LP, era complicado. E eu, na hora de estudar maracatu, disse: “Que diabo é isso?” O interesse foi descobrir o que era maracatu, como eu queria descobrir o que era frevo, choro, modinha, valsa rancho, e assim eu compus música para 65 discos, que é o que já fiz na vida. Eu continuo procurando o que é a música brasileira. O meu interesse é conhecer o Brasil e, para conhecê-lo, eu não posso simplesmente usar uma teoria. Você então estuda, entende e é a partir deste conhecimento que você vai produzir.

**APMMA & NM:** Como você conheceu o maracatu?

**EG:** Quando eu decidi ser músico profissional, eu dei a sorte de ter no primeiro projeto que eu fiz na vida um sujeito que eu agradeci publicamente num dos discos chamado Wilson das Neves. Todo mundo sabe quem é como percussionista. Em seguida, dei a sorte de conhecer pessoas como: Robertinho Silva, Airton Moreira, Nenê, Naná Vasconcelos; que são amigos cotidianos que sabem tudo do Brasil. Eles não teorizam por não ser a praia deles, mas se o Naná chegar para você e perguntar: “Quer que eu fale sobre maracatu?” Senta e se acomoda, pois serão seis horas dele tocando coisas diferentes e você pode dar nome aos bois.

Todos eles são aqueles donos de boiada, mas de uma boiada imensa, que ele chega perto da porteira e diz assim: “Ôooooo!” e todos os bois olham para ele. O Naná e o Airton são pessoas que tem uma linguagem cultural que nós temos, que é completamente anárquica. Se você disser quem veio primeiro a corda do berimbau, o berimbau ou a cabaça? E não interessa saber disso. Por que se usa essa cabaça há 150 anos? Porque esta aqui é uma beleza! Por quê? Porque ela é muito bonitinha! E acabou.

Ao mesmo tempo estas pessoas sabem tanto o que querem. O Naná tem um disco chamado “Saudades” e a gente é parceiro na vida, amigo. Ele me ajudou demais num disco que eu fiz, chamado “Dança das cabeças”, que ganhou prêmio em tudo quanto é lado e eu sempre fiquei com uma dívida com ele, que o nome dele está no disco, só que era o primeiro disco que eu fazia para esta companhia, S. M. Records, que queriam que fosse meu nome no disco. E eu dizia: “Mas e o Naná?” e eles: “Ele vai com fotos atrás”.



Passado uns anos, ele foi fazer um disco para a mesma companhia chamado “Saudades”, e a gente era tão amigo que eu podia propor isto que a gente viajava o ano inteiro junto. Eu disse que já sabia tanto do berimbau que ele tocava que queria mostrar tudo que já tinha escrito. Eu gosto de estudar música. Eu, quando toco, tenho cadência e não improviso. Eu escrevo cadências e eu posso escolher a que eu quiser e são frescas iguais a texto de teatro, ou seja, quando você repete o texto que o outro nunca ouviu ele está fresco e cadência é isso.

O Naná viajou junto comigo e eu dizia para ele para pegar o berimbau e fazer [imita o som com a voz] e depois faz isso e isso... O que você ouve quando faz isto? E isso eu conto por ter na prática o disco feito. Aí ele cantarolava... E eu perguntava se cantarolando isto ele cantaria uma segunda voz e eu cantarolava e ele cantava não sei o que. É berimbau e orquestra. É um disco comigo e não tem meu nome como orquestrador. Foi a maneira de agradecer o Naná. Se o nome dele não é compositor no meu eu também não sou no dele.

Eles sabem tudo. Você pega um João do Pife. Além de ser um cara de conceito filosófico que você vai ficar ouvindo-o falar durante horas. João, o que é felicidade? Eu perguntei. Eu não te falei que isto que você está fazendo hoje, eu faço a minha vida inteira. Pessoas que eu admiro e gosto eu vou e entrevisto até hoje. Aí trago para casa e ponho no meu Ipad que é mais fácil de carregar para não sair com 200 mil páginas.

O João do Pife nesta entrevista me disse: “Felicidade a gente não conquista não, a gente ganha”. Eu nunca tinha visto isso na vida. Se eu tenho liberdade de falar com vocês, é por vocês estarem me dando a liberdade e a recíproca é verdadeira. Não adianta você chegar cheio de liberdade e o cara falar: “Creio que o intervalo de nona...”. Danou-se a tese, pelo menos a conversa da tese. Quem te dá liberdade é o outro. Você pode possuí-la, mas exercê-la não. Depende do outro, o que é lindo, não é?

Então, estes caras sempre me ensinaram e, quando eu quis saber de maracatu, cada um deles tocava um troço diferente e me contavam uma história de 3 dias que daria 3 livros e meio. Eu disse que não queria saber da teoria, até porque isso é para quem toca ou para quem vai fazer análise. Eu não quero saber disso, eu quero entender. “Cante outra vez”. O Nenê, que é um baterista excepcional, mas é pianista antes de ser baterista, e é um compositor e orquestrador. É o único baterista que existe que não toca, pelo menos comigo, que não mostra o tempo para o grupo. Ele sabe que todos sabem onde está o tempo [ele toca em outro lugar], e por conta disso que eu entendi o negócio do caixa do maracatu.

Esse maracatu que você está se baseando, a mão direita fica [cantarola as colcheias da mão direita], e o caixa que vem [cantarola as caixas]. E a melodia que sai dos dedos da mão direita [cantarola a melodia]. Isso, se eu não escrevesse, jamais estudaria isso.



“Isso é um louco! Como vai tocar a oitava repetida com a melodia no meio?” Mas escrevendo, se pode escrever, pode tocar. Pronto! Você sabe o que estou falando como pianista. Se está escrito, dá para tocar. Ou então, tentou e não conseguiu, então o compositor errou e não conhece o instrumento.

A razão do maracatu é a procura que eu continuo fazendo da música brasileira. E a forma, como ela ficou, não tem cara de maracatu pela harmonia que tem, pela melodia que tem, mas é um maracatu porque a única coisa que tem no meu maracatu é a forma mais complexa rítmica do que os maracatus todos que eu ouvi continham, que é semicolcheia em todos os tempos. Não deixa de ter semicolcheia nunca. Existem grupos que tocam mais com tambores, pois você tem espaços [cantarola os tambores]. Isso que me ensinaram e a conclusão que afunilou, depois de fazer muitas manobras, foram chegar ao agogô e tudo isso é pensado antes de pensar em música. Como é que representa? Tem o agogô o tempo todo. Bom, esse agogô não precisa ter duas notas como eles têm (duas alturas), eu posso ter o [cantarola o agogô oitavado em colcheias] e quando tem a melodia [cantarola a melodia em colcheias], sempre vai ter um ponto de apoio para o primeiro agudo do agogô.

A mão esquerda [cantarola] isso tem que ser quinta. Então, a articulação tem que ter uma nota no meio para ter inversão de mão (referência à quinta do acorde que vem antes da oitava acima). Tudo isso é pensado. Música escrita comigo é um negócio que eu adoro.

**APMMA & NM:** E como foi a sua escolha para colocar todos esses elementos no piano?

**EG:** Hoje em dia é fácil. No período em que essa música foi feita, era um período que eu não tinha um bom grupo que eu pudesse chamar de grupo. Eu tinha amigos, mas para depender de encontrá-los, ficaria muito complicado. Então, eu tinha que tocar esse negócio e queria ouvir como é que seria isso em nível de alturas, harmonias e melodias.

Vou te falar de uma coisa mais complexa, mas que tem a ver com isso: um certo dia eu resolvi, acordei e disse: “Mas que ideia linda!” Eu tinha tido uma ideia completamente maluca, mas que achei que fosse uma maravilha. E se O Stravinsky viesse morar no Nordeste brasileiro? Eu conheço o Stravinsky. Conheço porque estudei com a Nadia Boulanger e pronto. Se ele viesse, ele certamente faria música brasileira com a sonoridade dele. Fiz uma série que tem a sonoridade de Stravinsky só que é música brasileira. Os motivos são esses.

Quando pensei no maracatu, quando pensei no frevo, no choro eu tinha; e não tinha a habilidade pianística que eu tenho hoje; eu tinha técnica pianística de tocar concertos. Mas eu não tinha a habilidade que eu tenho hoje. Habilidade e desprendimento de saber que, se povo de não sei onde deu para o Mário de Andrade a informação dessa



Modinha, desse miudinho, que foi dada para o Villa-Lobos e ele colocou com a cara dele, eu tenho também esse direito. É um direito que você adquire que é o caminho a se transformar em pessoa contemporânea, ou seja, viva. Não é contemporâneo europeu, não. Eu digo: como contemporâneo, se isso é de 1950? Isso aí é de 1950. Isso não é contemporâneo, isso foi contemporâneo. Senão você aniquila o verbete brasileiro. O verbete brasileiro é você estar vivo? Então. A sua música está viva? Pode não estar, porque você está amadurecendo. Quando ela chegar ao que você é como pessoa, a sua música é contemporânea.

A do João do Pife é contemporânea porque ninguém sabe ter uma banda de pife e tocar melhor do que ele, então é contemporânea por causa disso.

Eu não toco piano melhor que ninguém. Eu toco a minha música melhor do que qualquer um. Piano eu não toco melhor.





**"A FALA DA PAIXÃO"** (1993) ①

FOR ARS NOVA  
+ PIANO

*♩ = 82*

**(A)** (LEGATO)

**(B)**

**(C)**

*dim. SEMPRE*

*dim. SEMPRE*

*A, T, B SEMPRE LEGATO WITH "OH"*

*OH (AND)*

for Nr. 196, 10 System.

Figura 2. Rascunho vocal da música "A Fala da Paixão" (1993) para para o grupo ARS NOVA. (Acervo pessoal de Egberto Gismonti)