

Tato Taborda:

Sobre K.

“Está vendo aquele senhor ali, no meio daquela roda de gente? Aquele de cabelos brancos, terno branco, sapato branco e camisa azul turquesa? Preste atenção: se você não o procurar amanhã para ter aulas com ele, não me dirija mais a palavra!!” Escutei isso em Julho de 1976 no Parque Lage, Rio de Janeiro, dito em tom imperativo por um pernambucano transplantado em São Paulo, o compositor Willy Correa de Oliveira. Nessa época, eu tinha aulas com uma aluna dele, Carole Gubernikoff, que já me havia falado de K. Faltava só ligar o nome à pessoa. Carole, ex-aluna de Willy na USP, havia se mudado há pouco para o Rio e dava aulas na Escola de Música Villa-Lobos, que na época era dirigida pelo compositor Aylton Escobar.

Quando Willy vinha ao Rio, por conta de algum concerto, haviam sempre as mesas de bar no após. Ali, o que havia sido escutado um pouco antes era o combustível para um papo interessantíssimo, que corria solto. De repente, no meio de algum assunto cabeludo Willy se virava para mim e perguntava, provocativo: “ e aí, Tato, o que você acha?” Eu, que tinha 16 anos e uma timidez curitibana, tinha que me virar e achar alguma coisa, bem rápido!

Antes que pareça que esse é um texto sobre o Willy, voltemos à K. Só precisava dar a dimensão do quanto aquele alerta ameaçador na abertura era para ser levado à sério. Willy era tão carismático quanto pontiagudo e um alerta como aquele era um comando que não se podia desconsiderar. Quando ele falava sério, era sério... Procurar K! Pouco depois, lá estava eu batendo à sua porta, ao lado dos colegas Tim Rescala, Sandra Lobato e Guilherme Alencar Pinto, para ter aulas de composição.

K. havia voltado há pouco para o Rio, depois de quase 15 anos de peregrinação por diversas cidades no extremo oriente, como Nova Deli, Seul e Tóquio, sempre como diretor local do Instituto Goethe. O Parque Lage, cenário do alerta, abrigava então o festival Contrapontos, criado por K, diretor recém nomeado do Instituto Goethe no Rio. K. fazia do Goethe no centro do Rio sua base. Imagino que em outras cidades por onde passou tenha sido também assim. Muitas das aulas

aconteciam lá, em seu escritório. Lembro de suas assistentes indo à loucura na espera de uma pausa para tratar com ele dos assuntos administrativos do instituto mas, a cada solicitação delas K. era taxativo: “não me interrompam, estou dando aula!” Aos poucos fui apreendendo que nada em sua vida tinha sido, era ou seria tão importante para ele quanto isso: dar aulas, com exceção talvez de chocolate. Agradeço muito, portanto, à Munique pela hospitalidade. Considero isso como uma espécie de bolsa de estudos clandestina. As aulas, no entanto, aconteciam principalmente em sua casa, onde um piano de cauda Yamaha faiscando de novo convivia em meio a instrumentos da música tradicional indiana e uma fauna de bonecos de pelúcia batizados com nomes de líderes políticos importantes. Tinha o Mao Tsé Tung, o Willy Brandt, Adenauer, Lenin, um cavalinho branco chamado Pompidou e seu favorito, um macaquinho chamado Fuss. No primeiro encontro nos fez cumprimentar um a um todos eles. Não queria arriscar que algum de seus convivas ficasse indisposto com seus alunos e poluísse a atmosfera das aulas.

Eu e meus três colegas escapamos por pouco de alguma medida judicial de restrição de aproximação, pois perseguíamos K. por toda parte. Do Rio à Teresópolis, São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte, Tatuí, Brasília, Fortaleza e aonde ele fosse. Tinha frases clássicas, que se repetiam em todas as praças, para nosso deleite de “iniciados”. (importante imaginar um sotaque alemão acentuado mas nada agressivo) “A palavra mais importante da língua é porque! Escreva em um papel e pendure em todas partes da casa, no banheiro, cozinha, ao lado da cama, na porta de saída”; “ a função principal do compositor é a de revelar as idéias de seu tempo”; “no futuro toda música será funcional”; “defendo uma estética relativista do paradoxal e do impreciso”; “o culpado é sempre o morto”; “saia da casca!”. As viagens eram oportunidades das quais K. se valia para incentivar seus alunos de diferentes lugares a se encontrar. Ele falava de uns para os outros e de outros para uns, fomentando a curiosidade recíproca. Queria de qualquer forma que nos conectássemos, como de fato fizemos. Emanuel Pimenta, Mauro Muskat e Sérgio Villafranca de São Paulo, Janete El Haouli de Londrina, Antonio Carlos Borges-Cunha de Vacaria, Rio Grande do Sul, Bernadete Zagonel e Chico Mello, de Curitiba passaram a ser companheiros de viagem frequentes nesse comboio de infinitos vagões e estações. Através de K., essa viagem de aprofundamento na música era

uma aventura tão fascinante quanto a outra que vinha como complemento natural, a de mergulhar na vida, no mundo, no tempo e espaço presente, lidar com ele, fazer dele assunto. Quando improvisava ou quando nos incentivava a improvisar, tinha uma percepção singular do silêncio, das pausas entre os eventos. O silêncio devia ser sentido, em uma dimensão de energia tensional interior que era quase o simétrico-oposto do esvaziamento zen-budista. Levávamos constantemente broncas por que atacávamos a nota seguinte uma fração de tempo antes ou depois daquele ponto “justo”, entre a conexão gestáltica e o desinteresse da separação demasiado esgarçada. Vê-lo fazer isso era sempre uma atração a parte pois havia ali uma percepção do discurso sonoro e da expressão, no sentido histórico do termo, que era absolutamente psicologizada. Isso, no entanto, era uma característica inalienável de seu charme pessoal. Nos sentíamos inteiramente recompensados pela cobrança quando depois da intervenção vinha um “isso, muito bom, justo!” Esse “justo” referia-se ao que K. considerava como “informação” ou o núcleo de sentido estrutural na composição. Isso, claro, estava muito longe de ser uma ciência exata e esse tempo jamais podia ser medido em grandezas numéricas fixas, em milissegundos. Sua escrita planimétrica propunha três durações básicas: curta, média e longa. Os intérpretes tinham de se virar com isso, e “sentir!”.

K. era, sem qualquer sombra de dúvida, uma figura extremamente carismática e atraente, o que frequentemente levava muitos dos seus ouvintes a prestarem mais atenção na ponta de seu dedo do que naquilo para onde ele apontava. Revisitando hoje minhas escolhas vejo o quanto foram influenciadas pela direção de seu dedo, pelo “veja isto”, “escute aquilo”, “preste atenção em fulano”, “leia esse livro”, “você precisa conhecer sicrano”, “prove esse chocolate”. Bom, esse era um assunto a parte em sua natureza (e na minha). Contava que devia muito de sua iniciação na música ao cacau. Aos 5 anos, havia sido punido por seus pais, de quem recebia uma educação militar, por roubar chocolates com amigos. Por isso, o deixaram em confinamento em um dos quartos da casa por vários dias. Uma flauta doce no armário salvou-o do tédio e, na falta do que fazer, começou a soprar e tirar dela os sons mais inusitados. E foi precisamente a natureza guinchante, insistente e alucinante dessas sonoridades a responsável pela abreviação do castigo. Era capaz de interromper uma frase sobre o quanto a composição devia à física quântica para

compartilhar a emoção pela descoberta de uma nova marca suíça “fabulosa”. Em uma de nossas peregrinações em seu rastro, fomos a Fortaleza para um curso de regência, experiência marcante em muitos sentidos para vários de nós. Ali, depois das aulas que eram sempre muito intensas, nos reuníamos em volta da piscina do hotel em torno de copos de caipirinha ou no seu quarto em ritos de degustação de chocolates. Certo dia ele perguntou no café da manhã, entre irônico e indignado: “quem foi que pegou a barra fechada de chocolate suíço de minha gaveta?” Bom, esse mistério nunca foi devidamente solucionado. O que sabemos é que, possivelmente motivado pela lembrança de sua iniciação musical, não voltou mais ao assunto.

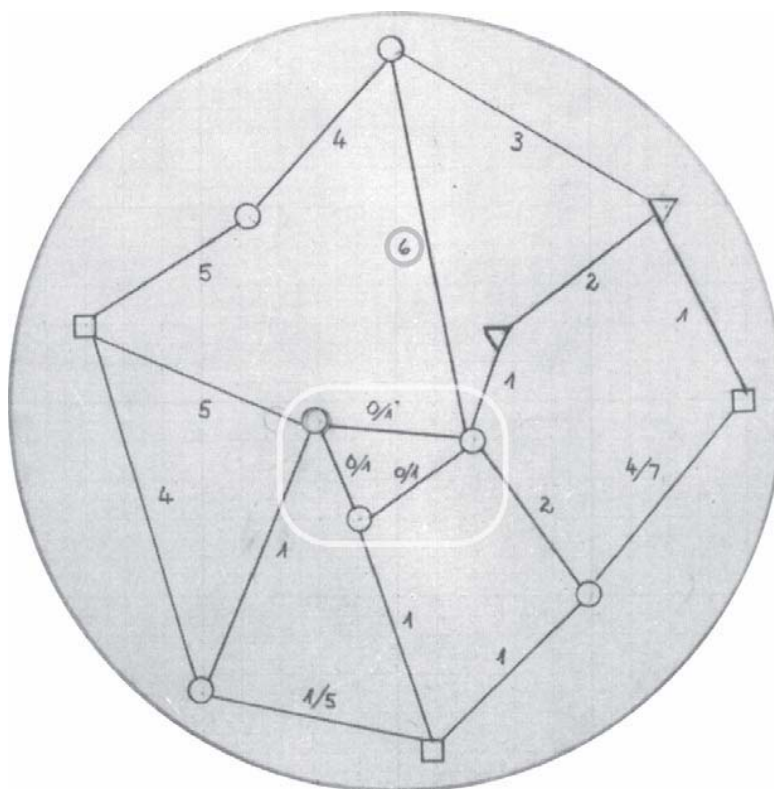
Suas composições eram uma parte intrínseca da sua atuação docente. Não compunha para o público, o “mercado”, satisfação de alguma vaidade artística pessoal ou pelo simples exercício de um ofício: compunha, no fundo, para os alunos. Para impressioná-los, trazê-los para mais perto e fundo das questões que investigava. Em todas as estreias e execuções importantes, lá estavam os alunos, segurando instrumentos inventados e insólitos no meio da Orquestra Sinfônica Brasileira, improvisando junto a músicos mais tradicionais ou apenas eles, muitas vezes em conjunto com sua corajosa esposa e parceira musical, a soprano alemã Margarita Schack. A obra *Acronon*, para piano solo e depois expandida em uma versão para piano e orquestra, tinha como partitura uma esfera de vidro (acrílico) onde os signos se recombinavam em diferentes configurações de acordo com a movimentação da “partitura”. Aliás, me lembro da “partitura” da estreia sendo desenhada por uma de suas secretárias no Goethe, a Monika Schülter, me lembrando de, mais uma vez, agradecer à chancela de Munique para a ação interferente de K. no meio musical brasileiro.

Sua obra *Wu Li*, cuja partitura está abaixo, é uma obra transparente, em muitos sentidos, da abrangência e potência da complexidade que se ocultava nas dobras do visível e aparentemente simples diagrama. K. não teve a chance, mas ficaria encantado com a versão proposta por seu aluno do último período docente, o paulista Alexandre Fenerich, que interpretou a obra, junto com um grupo de alunos da Universidade Federal de Juiz de Fora, em uma direção tão simples quanto radical. Em todas as versões que escutei da obra antes, os intérpretes sempre se

ocupavam de emitir, produzir sons, respeitando os percursos e durações aproximadas propostas. Fenerich, ao contrário, propôs que as ações dos intérpretes se dessem no extremo oposto, na pausa da emissão. Os executantes, munidos de microfones, faziam os percursos do diagrama de forma literal, como deslocamento no espaço de performance. Os “sons”, de curta, média ou longa duração, eram os períodos de tempo em que eles permaneceriam em cada ponto espacial que o deslocamento propunha. O que se ouvia seriam sutis modificações da paisagem sonora captada pelos microfones e, eventualmente, sons emitidos por alguém na plateia que decidisse entrar no jogo. O curioso é que a partitura, surpreendentemente, continuava irradiando sentido nessa versão onde o sujeito-autor convocava o sujeito-executante para que abdicasse de suas prerrogativas expressivas e se recolhesse, favorecendo a emergência do que só se pode ouvir quando paramos de emitir e fechamos a matraca.

Diagrama de Wu Li (1990).¹

¹ A imagem foi extraída do texto de Daniel Puig “Planimetria em Koellreutter e atratores estranhos como metáfora para a composição musical com improvisação guiada”. *In* Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música (I SIMPOM). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. pp.997-1005.



UT =unidade de tempo a critério do intérprete

○ =som ou pausa de duração de 1-2 unidades de tempo

△ =som, pausa ou silêncio de 4-8 unidades de tempo

□ = som ou silêncio de 10-20 unidades de tempo

Os algarismos ao lado das linhas de trajeto referem-se à duração das trajetórias de silêncio, pausa ou som em unidades de tempo.

As entradas dos instrumentos ou vozes ocorrem a critério dos intérpretes; da mesma forma densidade ou rarefação da polifonia.

Os sons de altura definida ou indefinida obedecem à tessitura dos instrumentos ou vozes respectivos, subdividida em sons graves, médios ou agudos.

Em uma entrevista para um canal de São Paulo que fazia um programa sobre ele em homenagem aos seus 70 anos, a entrevistadora perguntou a K., “qual o saldo, 50 anos depois, de sua chegada ao Brasil, com tantos embates, cumplicidades e semeaduras”²? K. deu uma baforada em seu cachimbo e, após um silêncio “sentido” que gerou uma pausa altamente expressiva, disse, envolto na fumaça: “Ao longo desse tempo, aprendi que meus adversários foram os meus maiores aliados”.

Rio de Janeiro, 2015.

² Não por acaso, quase todos os ambientes pedagógicos que promoveu, no Brasil e fora, tinham o nome de Seminários.