

Entrevista com o violinista barroco Luis Otávio Santos Interview with the Brazilian baroque violinist Luis Otávio Santos



André Cavazotti (UFMG)

e-mail: cavazotti@ufmg.br

Pierre Guedes Bredel (UFMG)

e-mail: p_bredel@yahoo.com.br

O violinista barroco Luis Otávio Santos é natural de Juiz de Fora (MG). Em 1990, ingressou no *Conservatório Real de Haia* (Holanda), estudando violino barroco com Sigiswald Kuijken e cravo com Jacques Ogg. Em 1996, recebeu a graduação máxima da Instituição, o “Solist Diploma”. Desde 1992, é membro da *La Petite Bande*, e integra outros grupos, como *Ricercar Consort*, *Le Concert Français* e *De Nederlandse Bachvereniging*. Atuou sob a direção de importantes artistas, como Sigiswald Kuijken, Phillippe Pierlot e Gustav Leonhardt. Desde 1998, é professor de violino barroco no *Conservatório Real de Bruxelas* (Bélgica). Leciona regularmente violino barroco em vários festivais, como o *Stage de Musique Baroque de Barbastre* (França), o *Festival de Música de Brasília*, a *Oficina de Música de Curitiba* e o *Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga* (Juiz de Fora, MG).

A presente entrevista foi realizada na Sala Sérgio Magnani da Fundação de Educação Artística (Belo Horizonte, MG) em 29 de julho de 2003.

PER MUSI: Segundo Jane O'Dea, “nenhuma mudança influenciou mais profundamente a interpretação musical nas últimas duas décadas que o crescimento do movimento de performance histórica”¹ (O'DEA, 2000, p. 67). A mídia, com sua costumeira e voraz necessidade de rotular, tem divulgado este fenômeno como uma proposta de interpretação “autêntica” das práticas musicais européias dos séculos XVII e XVIII. A partir de sua convivência com alguns dos principais protagonistas deste movimento, o que você acredita que tenha motivado o surgimento deste fenômeno?

Luis Otávio Santos: Eu tive a sorte de cair de pára-quedas num celeiro desses grandes cinco ou seis artistas que, nos anos cinqüenta, iniciaram essa história toda. A partir do depoimento deles, eu vejo que tem um fundamento de verdade o fato que a coisa perdeu um pouco o controle. Hoje em dia, existem muitos que gravam primeira audição mundial disso ou daquilo sem nenhum fundo de qualidade artística. Simplesmente pelo fato de ser a primeira gravação. Há uma espécie de corrida para ver quem chega primeiro em tal primeira audição ou tal primeira gravação de tal peça que não foi ainda executada em instrumento antigo. Não deveria ser essa a mola mestra que leva um intérprete a querer mudar de instrumento, a querer tocar de outra forma. O que deveria movê-lo, sempre, deveria ser o gosto e a necessidade – quase física – de interpretar determinada peça de outra forma porque ela depende dessa interpretação.

¹ Tradução para o português realizada pelos entrevistadores. Original inglês: “No change has more profoundly influenced musical interpretation during the last two decades than the growth of the historical performance movement”.

O que moveu esses grandes artistas, essa pequena comunidade de grandes músicos, foi a aproximação com a obra de arte em si. O gosto pela música antiga chegou a um grau tão alto de paixão, de proximidade, de identificação com a obra de arte, que levou a esse processo de pesquisa, de redescoberta. Se você se dedica, por exemplo, só à música do período barroco, você chega à conclusão inevitável de que é necessário fazer transformações radicais em termos de instrumentário, sistema de afinação, ornamentação, articulação. E quanto mais você estuda peças desse repertório, mais você vê como a estética que temos hoje em dia é cem por cento proveniente dos conceitos românticos de intérprete e criação. A música barroca, por outro lado, possui um sistema muito mais codificado e teorizado que aquele que fundamenta o ideal romântico.

Acho importante enfatizar que este foi o caminho inicial do movimento de música antiga, para que não caiamos num pejorativo de sensacionalismo e oportunismo que, infelizmente, é decorrente do *boom* de vendas que está ocorrendo: hoje em dia: nas lojas de CD da Europa, por exemplo, mais de sessenta por cento dos títulos são de música antiga com instrumentos de época. Na verdade, a coisa se descontrolou e perdeu, de certa forma, o rumo.

PER MUSI: Como você concebe a questão da autenticidade na interpretação contemporânea da música barroca?

Luis Otávio Santos: Há tradições que continuam e tradições que foram interrompidas. A partir do momento que você tenta retomar uma tradição interrompida, você está começando de novo. Por exemplo, as tradições orais dos “rabequistas” das músicas populares da Irlanda, da Macedônia, dos Estados Unidos nunca foram interrompidas. A tradição barroca, devido à Revolução Francesa e à invenção do conservatório de música – do estudo institucionalizado de música – perdeu-se para sempre.

É importante enfatizar que o verdadeiro intérprete tem a consciência absoluta de que, quando ele está executando, ele não está fazendo uma volta ao passado. Ele está simplesmente tentando executar aquela peça da melhor forma possível. É esse gosto pela música bem feita que move o intérprete, o bom músico. Essa concepção do músico/pesquisador é uma coisa nova, deve ser cultivada também fora do ramo da música histórica.

Nós não sabemos se estamos retomando coisa alguma, mas a impressão sonora e a gratificação artística que temos – e que o público tem – é que há um melhoramento na interpretação dessa música. Ela é tocada de uma forma mais vibrante, mais coerente, quando utilizamos as evidências da época. Por exemplo, depois que temos a experiência com a ornamentação italiana, é impensável ouvirmos uma gravação de um violinista que não coloque absolutamente uma gôta de bagagem musical barroca, de ornamentação, de idéia de retórica, de mudança de afeto. Eu acredito que estamos criando uma outra tradição, uma tradição moderna da interpretação da música antiga.

NIKOLAUS Harnoncourt, que foi um dos principais protagonistas deste movimento, disse que a própria definição da palavra “autêntico” é que você seja você mesmo. Então, quando estamos tocando, estamos fazendo uma música ultra-autêntica, porque ela é coerente com o que estamos pensando. Não porque alguém nos falou para tocar assim, ou porque eu aprendi dessa forma na escola. Autêntico é o que está partindo de você e faz parte desse momento específico, e

amanhã já não será mais. Então, a melhor coisa do movimento de música antiga é essa quebra com tradições ensebadas pelo tempo, coisas enferrujadas, que precisavam ser movimentadas para que as coisas tomassem outros rumos.

PER MUSI: *O perfil do performer especialista em repertórios dos séculos XVII e XVIII parece incluir uma dose significativa de conhecimento de análise musical e musicologia histórica, territórios normalmente considerados pelos performer como exclusivos dos teóricos da música...*

Luis Otávio Santos: Para fazer música, é necessário pensar e tocar inteligentemente. A idéia do performer puramente mecânico – que pode ser uma consequência talvez da idéia romântica, pós-guerra de competição quantitativa – não cabe nesse tipo de concepção. Se você parte do princípio que uma partitura do período barroco, por exemplo, é simplesmente um plano, um esboço do que é para ser feito, você se depara com essa questão do conhecimento, da pesquisa, da necessidade de aprender outras coisas, extra-mecanicamente, extra-musicalmente.

Eu incentivo meus colegas que não querem saber de música antiga que pensem dessa maneira porque, assim, você não só vê as coisas por outra perspectiva, outro prisma, mas você toca melhor porque a mensagem musical é imbuída de uma bagagem que é tua. Quanto mais conhecimento acumulado, quanto mais pluralidade de idéias você tiver, melhor essa música vai ficar.

É interessante para o intérprete que ele mantenha a cabeça aberta, que ele tenha essa curiosidade. Nietzsche fala que “a convicção é a inércia do espírito”. Um intérprete, como músico que atua, que cada dia é diferente, precisa manter essa curiosidade, essa dúvida, esse questionamento. No momento em que ele está convicto de alguma coisa, ele já está regredindo, não está se multiplicando como pessoa, como ser pensante.

PER MUSI: *A música das cortes e igrejas européias dos séculos XVII e XVIII fundamenta-se em uma retórica bastante desenvolvida e codificada que expressa, por sua vez, a experiência humana daquele contexto cultural específico. Como você explica a significativa ressonância que esse repertório tem encontrado no homem contemporâneo?*

Luis Otávio Santos: Esse gosto pelo passado que temos hoje é algo muito interessante, que precisa ser analisado em maior profundidade. Na minha opinião, é devido ao vazio experimentado pelo homem contemporâneo. E que, talvez, deva-se à incapacidade de absorver tudo o que é oferecido em termos de informação hoje em dia. O homem contemporâneo tem um excesso de informação. Um estudioso do século XVI, XVII ou XVIII, por exemplo, tinha que percorrer um longo caminho para encontrar seu mestre que estava numa cidade “x”, e lá passar vários anos para absorver o que ele estava falando. O processo de síntese do conhecimento, na relação mestre-aprendiz, era muito mais lento e, talvez, melhor, porque você adquiria sua própria visão. À medida que você vai recolhendo, apreendendo as informações de um e de outro, você acaba criando a sua própria.

Hoje em dia você é capaz de saber o que está sendo feito nos Estados Unidos e na Europa sem nunca ter pisado lá. Na verdade, o que você está sabendo é simplesmente um verniz do que está acontecendo. E você pode perfeitamente passar a sua vida inteira só com esse verniz, e ser feliz com ele. Eu acredito que isto seja uma forma de esvaziamento. Há muita gente que

se contenta com isso e acha que está muito bom, e se equipara, inclusive, com pessoas que passaram a vida inteira se aprofundando em um determinado assunto. Ou seja, essa disparidade entre o fácil, o que parece que já está pronto, e o caminho longo que chegaria na “coisa”, foi que criou esse conflito.

PER MUSI: Como você caracterizaria o papel do violino na música européia dos séculos XVII e XVIII?

Luis Otávio Santos: O violino representa e sintetiza a revolução musical que foi o barroco. O final da renascença levou a um beco quase sem saída em termos de possibilidades artísticas, pois o contraponto tornou-se uma ciência tão fechada, tão auto-suficiente, que não permitia mais a criação do novo. Então, a partir do retorno à retórica clássica antiga, e da descoberta que as grandes tragédias gregas eram cantadas, alguns compositores da época acharam que a música deveria ser feita de outra maneira: não era possível colocar a tragédia, o afeto, o sentimento, o que está sendo passado em termos psicológicos, dentro de regras matemáticas contrapontísticas.

Assim, num período de dez a quinze anos, houve uma ruptura brutal com o que era feito antes. A expressão musical tomou, nessa época, um novo rumo, abriu um leque de expressões desconhecidas na música da renascença. O violino entrou quase como um emblema dessa nova estética da música, que buscava representar emoções, descrever, declamar... Era um instrumento capaz de imitar, como nenhum outro, as articulações e diferenças timbrísticas da voz humana, assim como os sons dos animais. Em termos de *cantabile*, de sonoridade, o violino era infinitamente mais potente que os instrumentos renascentistas como as *violas da gamba*, as *vieles*, as *lira da braccio*. Era realmente um instrumento *avant garde*.

Outro elemento importante é a questão do virtuosismo como efeito retórico. O objetivo da performance do orador – ou seja, do virtuose verbal – era impressionar as pessoas com sua eloquência. O violino, cuja extensão é mais ampla que o registro de soprano, podia mostrar uma qualidade puramente individual, humana. Foi então que teve início a concepção do instrumentista como virtuose. Antes, era algo muito dissolvido: o instrumentista tocava vários instrumentos, além de cantar. A idéia de performance musical era muito mais abrangente e, talvez, menos específica. No barroco, surgiram os primeiros grandes virtuoses que mudaram a história, como os violinistas Corelli, Veracini e Geminiani e os cravistas Frescobaldi e Froberger. Esses exponentes não eram compositores no sentido antigo da palavra, ou seja, indivíduos que cuidavam de toda a vida musical de uma sociedade como, por exemplo, os *kappelmeister*. Eles, munidos simplesmente de seus pedaços de madeira, fizeram carreira, e transformaram o curso da história da música com estilos de performances muito individuais e particulares. Virtuosismo não é só malabarismo, mas, sim, fazer uma coisa muita bem feita. O virtuosismo, na arte antiga, está ligado à preciosidade, ao nível de perfeição, de elaboração.

PER MUSI: Como você vê a evolução do violino, como instrumento, a partir do século XVII?

Luis Otávio Santos: Em arte não há evolução, não há uma linha reta progressiva. Não podemos dizer, por exemplo, que as obras de Leonardo da Vinci sejam inferiores às de Picasso. Podemos, igualmente, afirmar que um instrumento musical, de certa forma, não evolui. Ele é transformado, prestando-se ao gosto vigente da época. Portanto, a questão da transformação do violino não é

evolutiva. A partir do fim século XVI, o violino não mudou em termos de concepção. As alterações realizadas devem-se simplesmente às mudança de gosto, de ideal estético.

PER MUSI: Qual tem sido a contribuição do movimento de música antiga para a música brasileira? E como anda o movimento de música antiga no Brasil?

Luis Otávio Santos: A música antiga deve acontecer como especialização, como “aquilo que vem depois”. Antes de falarmos em articulação, *inegalité*, temos que falar de educação básica de música, da boa teoria musical, da história da música. Do ponto de vista do processo educativo, acredito que o ensino da música antiga é algo que deve vir depois que a pessoa já toca bem, e já conhece alguma coisa. Senão, é como colocar o carro na frente dos bois...

O movimento de música antiga no Brasil caminha com heroísmo, às custas do gosto, da paixão de algumas pessoas. Considerando a precariedade da situação, a música antiga no Brasil está indo muito bem. Há quatorze anos, por exemplo, o festival de Juiz de Fora [*Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga*, nota dos entrevistadores] promove a música colonial brasileira. Hoje, há um interesse muito maior em escutar essa música. O público a conhece muito mais, e as orquestras modernas já absorveram isso em seus repertórios. A OSESP [Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, nota dos entrevistadores], por exemplo, freqüentemente inclui música colonial brasileira em seus programas.

O movimento de música antiga entrou como um *plus* nisso tudo porque a música colonial brasileira é totalmente arraigada no contexto em que foi composta. A música de Bach, por exemplo, é atemporal: como conceito de arte ela está “além”. Mas muito do que foi composto na época tinha uma finalidade prática, ou seja, era ligado a uma praxe da época. A música colonial brasileira executada de uma forma romântica torna-se algo insuportável, primário, medíocre. Mas se você recoloca essa música sob a luz da redescoberta, da pesquisa, da boa interpretação imaginativa, ela se revela como prazerosa de ser ouvida, e tem momentos musicalmente muito interessantes.

PER MUSI: Considerando a complexidade e riqueza da cultura musical brasileira, não seria alienação dedicar-se, no Brasil do século XXI, à música européia dos séculos XVII e XVIII?

Luis Otávio Santos: Esta pergunta evidencia uma atitude de evidente fundo colonialista. Estamos falando de patrimônio cultural da humanidade como um todo. Ou seja: Bach é tão nosso, Vivaldi é tão nosso, quanto é dos europeus. A questão da apropriação da música como identidade nacional pode ser que tenha valor em um certo tipo de discurso político ou sociológico. No âmbito artístico, o que é de um, é de todos. Faz parte de um outro nível de consciência, de criação, que temos o dever de manter. Devemos interpretar muito a música dos outros e também a nossa. Que todo mundo saiba muito bem quem é Bach, quem é Monteverdi, pois isso faz parte da cultura do ser humano com um todo.

Referência bibliográfica

O'DEA, Jane. *Virtue or virtuosity?: explorations in the ethics of musical performance*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.