

ENTREVISTA¹ COM IRINEU FRANCO PERPÉTUO²

Revista EC: Irineu, você é um crítico que já tem uma trajetória longa. Começou muito jovem nesta atividade, não é? Quais foram as mudanças que você sentiu dos tempos da mídia escrita, lá pela década de 1990, para o que está acontecendo hoje?

Irineu Perpétuo: Nossa, é gigantesca. Foi a mudança no tempo de vida até, em função do que é essa profissão de jornalista. Quer dizer, desde a maneira de trabalharmos até a maneira de o nosso trabalho chegar às pessoas. Lá atrás, era um negócio muito vertical. Você tinha esses veículos de mídia. Isso, comigo, na minha profissão, não aconteceu. Mas eu lembro que a crítica de teatro no *O Globo* decidia se a peça ia continuar em cartaz ou não. Era aquela coisa quase imperial. Hoje temos essa coisa da interação que a internet faz. O leitor pode devolver, o artista pode devolver [sua opinião]. Eu acho até saudável, em um certo aspecto, que a gente não tenha mais essa posição tão imperativa. Porque lá atrás o cara podia mandar uma carta para o jornal, se ele se animasse, e aí eventualmente o jornal poderia publicar. Mas era uma coisa sempre assimétrica, desequilibrada. Hoje tem uma pluralidade de vozes. Em princípio, qualquer um pode postar qualquer opinião em um blog ou mesmo na rede social, no Facebook, no Instagram, etc. Logo, temos que enfrentar uma certa concorrência. Hoje tem uma pluralidade de vozes, mas não é todo mundo que é ouvido. A gente diz que na internet tem a tal da economia da atenção. Agora, o problema é quem vai conseguir ser ouvido. Todo mundo pode falar, mas ser ouvido é outra coisa. Então,

¹ A entrevista ocorreu de forma virtual em 15 de junho de 2022, por Diósnio Machado Neto – professor livre-docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) e professor dos programas de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da ECA-USP e Pós Graduação em Mudança Social e Participação Política (PROMUSPP) da EACH-USP. E-mail: dmneto@usp.br.

² Jornalista e tradutor, colaborador da Revista Concerto, e autor de *Como Ler os Russos (Todavia)* e *História Concisa da Música Clássica Brasileira* (Alameda Editorial). E-mail: irineup@hotmail.com.

you have this first paradigm shift. What I mean is, I'm not sitting on the throne issuing my opinions, like Moses who goes down with the tablets for you down there. People from below, they come here! I used to say that today we have, in this position, much less excuse for error. There's a book I love, by André Malraux, called *O Museu Imaginário*. Malraux wrote, in the 1950s, very fascinated by the advent of the commercial art book. He observed that, because it was accessible, a person didn't need to go to the Louvre to see the works in the collection. They could open a book and have a sense of it. Then, people talk today about a frame, open on the side and see. This entire imaginary museum of humanity is just a click away for us. There's a whole repository of knowledge accumulated that people can access easily. From this point of view, I find absolutely fantastic the technology. Then, when I go and write an article about anything, a text, I can find the birth dates, where the composer was born. I talk about a work X, and back then I had to go to the LP or the CD, pray to get it. Today not, it's all a click. Then the sources of knowledge are much closer. It's a thing that benefited me in my book *História da Consciência da Música Clássica Brasileira*. What I mean is, if I have accumulated knowledge about this in Brazil, I go back. And in the case of Brazilian music, sometimes it's the only source you have. Well, there's a guy who defended a doctorate at Unicamp in 2006. Hallelujah! I go there, click, down, see that. And that in the logic of the internet opens hyperlinks. The guy wrote a paper that's great. I see that in the bibliography and I can go to other things. In this sense, people benefit a lot from these tools in their profession. I see in a very positive way these changes.

Revista EC: Vamos aproveitar um pouquinho isso que você falou da história da música concisa. Seu livro segue uma grande tradição dos jornalistas. A gente já teve uma história da música brasileira do Andrade de Murici, do Mário de Andrade. Não sei se o Caldeira Filho escreveu. Eu acho que não.

Irineu Perpétuo: É... Eu, pelo menos, não achei nas minhas pesquisas. Gozado, ele escreveu muito artigo. É até uma pena que não tenham nunca sistematizado. Porque ele [Caldeira Filho] escreveu sobre várias estreias de obras de compositores brasileiros.

Revista EC: Verdade, vários críticos tiveram uma posição fundamental na discussão da música brasileira: Oscar Guanabara, Rodrigues Barbosa, o próprio Machado de Assis. Ou seja, a gente não vê o Machado de Assis como crítico. Mas em *A Semana* ele fazia esse papel.

Irineu Perpétuo: É. E ele fez muita crítica de jornal também. Ele tinha a técnica de performance de artistas que vinham para cá.

Revista EC: Pensando nesta perspectiva, falando destes personagens, hoje, como musicólogo, eu enfrento o seguinte dilema: qual é a minha capacidade de escrever uma história de música concisa, como você escreveu? Porque o que você falou é muito interessante. Quando você abre um texto monográfico, você pode fazer um monte de hiperlinks, isso se torna um universo incrível. Ou seja, hoje, sem considerar a ruptura das fronteiras dos universos musicais, parece que você está fazendo uma meia história, não é? Então, qual você acha que é o futuro? Você acha que ainda é possível termos textos neste modelo? Vai ser tudo na internet? Nós continuaremos lançando livros, histórias universais, ou veremos cada dia mais os hiperlinks organizando leituras individuais, com cada um organizando como pode e quer? Como você vê esse futuro?

Irineu Perpétuo: Pois é. Eu fiz esse, fazia tempo que não saía um livro com esse recorte. E não é por acaso, com essa especialização. O que eu fiz foi justamente isto: pegar o que muita gente como você fez em diversos períodos, e tentar colocar lá como síntese. Porque a tendência é essa: está todo mundo saudavelmente reescrevendo a história da música brasileira. A gente está fazendo uma biblioteca de Babel da música brasileira. Entrando nos vários períodos e nos vários

compositores. Realmente, daria para fazer uma enciclopédia que tende ao infinito. Eu resolvi produzir uma nova síntese porque eu acho que precisava alguém, de repente, juntar isso e falar: “Olha, aconteceu uma coisa desde o Vasco Mariz, o último David Appleby. De lá para cá aconteceu alguma coisa, só que eu quero mostrar que agora a bússola está voltando para um outro lado”. Nada contra esses trabalhos anteriores, mas só mostrar que o jeito geral de se pensar a música no Brasil mudou, e que aponta para essa direção. Então, a gente sentiu falta de uma síntese para dizer que alguma coisa aconteceu. Mas o bom dos dias de hoje é isso, é que essa síntese facilmente remete a esses capítulos individuais que vocês [pesquisadores] vêm escrevendo desde então. E acho muito provável que o virtual seja um bom depositário para isso tudo. Mas acho que hoje o impresso ainda cumpre uma função importante. Porque senão, até pela essência do trabalho de vocês, seria difícil produzir o nível de aprofundamento que se exige. Isso é perfeito, mas, de vez em quando, eu acho que precisamos de umas junções assim, para mostrar que isso faz sentido, que vocês não estão sozinhos e que tem uma corrente principal geral. Tem um *Zeitgeist* ali que aponta em uma direção. Acho que tem uma nova objetividade, uma nova profissionalização da musicologia aqui no Brasil, que eu acho notável. Isso não foi exatamente uma surpresa, porque eu vim acompanhando. Mas, quando eu tive que sentar em cima de cada área para contar a minha história, foi muito gratificante ver que em todos os períodos e com todo mundo que eu quero mexer, tinha trabalhos bons. Eu podia até, em alguns casos, escolher para que lado ia. Então eu acho que é uma condição recente, mas muito bem-vinda. E isso é irreversível. Os trabalhos que vocês fazem muitas vezes ficam no circuito acadêmico só. Eu acho que vale a pena dar uns truques para que eles transbordem para o resto da sociedade. Até porque, como jornalista, não por acaso minhas duas carreiras paralelas são muito parecidas: a de jornalista e a de tradutor. Porque a gente sempre tem que ser intermediário, na verdade. A gente é mediador de conhecimentos. A brincadeira que a gente faz no jornalismo é assim: jornalista não é o cara que sabe. Ele sabe quem sabe. Quando acontece

alguma coisa, eu tenho que saber com quem falar, quem é o interlocutor. Então, a gente identifica vocês no nicho e tenta trazer para essa esfera mais geral.

Revista EC: E também tem o lado de provocação, ou seja, o Guanabarino fazia isso, o Mário de Andrade fazia isso. Porque o Mário de Andrade, ao mesmo tempo, fazia trabalho jornalístico, mas era também o pensador desse processo, das epistemologias. Eu fico pensando, agora que você falou, como é importante aparecer nesses trabalhos. Mas, nos tempos da era virtual, como você acha que a gente alcança um grande público? Por exemplo, eu estava vendo uma entrevista sobre os 250 anos de Beethoven; entrevista não, uma conversa interessante que você fez sobre os 250 anos do Beethoven, não é? E eu havia proposto para o Roberto Minczuk e para o Rodolfo Coelho fazerem também uma conversa sobre este tema. E, quando eu assisto, eu vejo que são três visões diferentes: de um musicólogo, um compositor e um regente. E aí eu vejo o quanto de distância existe entre os três universos, não é verdade? Como nós podemos fazer, nos tempos da era digital, que seja mais palatável, uma linguagem leve? Você, na sua *live*, foi muito leve e ao mesmo tempo muito profundo. Mas como podemos desmistificar certas coisas? Por exemplo, na *live* você fala assim: "Olha, o Beethoven escreveu duas sinfonias absolutamente diferentes na mesma época, ou seja, uma que era a número cinco, uma tempesta, um tratado sobre como escrever métrica pírrica, e outra como um tratado de como escrever em cima de uma tópica, que é a pastoral, ou seja, um tratado. São tratados estilísticos." Como nós fazemos para desmistificar determinadas personalidades musicais muito fortes, muito marcantes, muito canônicas, e dar ao público uma possibilidade de um contato mais próximo com um pensamento das épocas? Porque a gente sempre junta tudo no cesto dos gênios. Bach, Beethoven, Mozart... E tudo que eles fazem é traduzido apenas pela ideia de genialidade. Não, eles são pessoas que pensam o problema musical dentro de uma cadeia de eventos. Como que a gente desmistifica isso usando a era digital, Irineu?

Irineu Perpétuo: Então, você tocou em vários pontos bacanas. Num certo vício de pensamento que tem nessa nossa área. A gente, talvez, muito preso a conceitos do século XIX, do gene inatingível, etc. É como o Romantismo cria essa ideia do gene. O que pode, certamente, fazer sentido em uma certa época. Mas, hoje, talvez a gente tenha que operar na função inversa. Mas a gente tem sempre que ter cuidado para que essa canalização não acabe na irrelevância da arte. Às vezes eu vejo o meio se defendendo. Eu vejo como uma estratégia de defesa. Uma coisa que obviamente eu faço, eu acho que você sabe, mas eu entendo o porquê. É o medo de que vão passar por cima dessa nossa atividade porque justamente ela, em certo sentido, não consegue se conectar direito com a sociedade, não consegue mostrar para as pessoas o que é relevante. Mas, de qualquer maneira, eu acho que a gente tem que sair daquela atitude. Eu vejo algumas instituições saindo desta cadeia. Lá atrás era o seguinte: em uma orquestra, estamos tocando Brahms, então você tem que vir assistir à gente porque isso é o máximo. E, hoje em dia, não. É dizer: “Olha, vem cá, vem ouvir porque isso é um máximo”. Entendeu? Não é uma obrigação, a pessoa não vai sair da casa dele por causa da orquestra ou do Brahms. Ela tem que estar convencido de que aquilo é o máximo. Mas a gente pode, também, fazer esse diálogo sem vulgarizar a coisa, sem banalizar a história, sem abrir mão de um compromisso de um certo rigor factual. Mas, de novo, eu não preciso inventar nada sobre o Beethoven para mostrar que ele é um gênio. Eu acho que as novas tecnologias nos dão, de novo, essas ferramentas. Quando você tem um debate sobre a tecnologia, em princípio é uma ferramenta. O avião me faz chegar à sua casa, mas pode me fazer jogar uma bomba também. Mas é, em si, uma máquina que voa. E na pandemia ficou muito claro o tipo de comunicação direta e imediata que as novas tecnologias permitem. Então, é pensar nas especificidades da ferramenta e usá-la a favor desse discurso que a gente quer fazer. Mas tem, antes, uma operação mental nossa de ajustar o discurso que nós vamos colocar na rede. É justamente o que você disse: mostrar como a arte é viva e tem uma relação imediata com as

peessoas, como era gente escrevendo coisas para gente. Nos últimos anos, no Brasil, tivemos que afirmar: como a arte é fundamental. A utilidade da arte tem essa coisa enigmática. A utilidade dela se basta a si mesma. Não é arte para. Não é “o cara tem que ouvir música porque ele vai melhor na prova de física”, entendeu? “porque ele vai arrumar um emprego melhor”. Não, a arte é mais. Acho que na pandemia ficou claro para todo mundo que, sem ela, a gente fica doido. No pior momento do confinamento, a gente viu como subiu a audiência de filmes, de música popular; de música clássica também. O pessoal ficou abismado como de repente começaram a ir atrás. Essa é uma dimensão que nos constitui como seres humanos. Sem essa dimensão estética, a coisa não vai. Então, eu gostaria que agora, já que parece a pandemia está dando uma trégua, a gente está voltando às atividades, que a gente não perdesse isso que conquistamos neste período. Não se esqueçam: nós precisamos reafirmar a relevância do campo estético na sociedade.

Revista EC: Na pandemia parece até que a gente conversou mais, por incrível que pareça. Eu fiz várias *lives* interessantes. As pessoas estavam dispostas. Antes da pandemia, as plataformas, esses aplicativos de encontro já existiam, mas a gente tinha muita dificuldade [com elas]. Após a pandemia, nós nos adaptamos muito rápido. Eu, por exemplo, fiz conversas incríveis com o Marc Evan Bonds, com o Eero Tarasti, com o Robert Hatten. Eles estavam a um clique da casa das pessoas, como eu estou fazendo agora com você. Você vê, nós estamos aí na cena musical, você é muito ligado ao Teatro Municipal de São Paulo. Eu fui conselheiro da Fundação Teatro Municipal, mas nós nunca sentamos para bater um papo. E agora a gente consegue fazer isso. Como você acha que vai ser, inclusive, essa nossa atividade de interação com os projetos, de interação com as políticas, a partir de agora? Ou seja, você acha que vai continuar essa dinâmica? E qual foi o impacto que elas tiveram na melhoria da qualidade da programação, ou na piora? Como que você

viu? Terminou a pandemia, nós entramos nesse universo. E agora, nesse retorno, como você está vendo isso?

Irineu Perpétuo: O digital veio para ficar. E foi bom até para tirar um pouco de medo. Quando tem uma troca tecnológica, sempre tem um medão. Era como o gramofone que ia matar a música ao vivo, o rádio que ia matar o gramofone, a TV que ia matar o rádio e a internet que ia matar isso tudo. E a gente vê que as coisas se complementam. Eu lembro que, quando aqui começaram a passar nos cinemas montagens do Metropolitan de Nova York, as pessoas acharam que isso iria matar a vida operística local, e isso não aconteceu. Na verdade, isso se complementa. Como lá atrás, um livro de arte não matou o Louvre. Pelo contrário, as pessoas vão querer ir mais ao Louvre, porque tem um efeito de sinergia e de multiplicação. Muito empiricamente, quando comecei a voltar à atividade de concerto e ópera, vi que tinha mais gente. Conversei com o pessoal de teatro e música popular, também [tiveram essa impressão]. As pessoas estavam sedentas pela volta desse contato presencial. Elas ficam vendo em *streaming* só a boquinha de todo mundo. Quando que eu vou poder ver ao vivo? E recuperou. Então, na verdade eu acho que era um processo que já aconteceria no caso aí das transmissões digitais e que apenas foi acelerado pela pandemia. Era uma tendência que se já anunciava. No caso das grandes instituições brasileiras, que já são grandes espaços, já têm orçamento, foi bom, porque elas foram obrigadas a investir nisso. E deram esse salto. Do ponto de vista das trocas, foi fantástico. Porque você pode fazer um simpósio internacional com todo mundo na sua casa. Claro que é muito mais gostoso e divertido se der para trazer as pessoas. Mas a gente sabe que nem sempre essas condições são dadas. Não temos mais dezoito anos, qualquer novidade tecnológica dá uma preguiça... Mas todos nós fomos obrigados a dar esse salto. Para o contato internacional, isso é absolutamente fantástico. Como você lembrou, dá para chamar o Tarasti aqui...

Revista EC: Irineu, falando então dessas experiências que vieram para ficar, você achou positiva essa experiência dos concertos *online*? Muita gente tentou. O Abel Rocha fez até mesmo um concurso para obras que pudessem ser veiculadas pela internet. O Roberto Minczuk também buscou alternativas. Eu imagino que todas as orquestras, para se manterem em atividade, tentaram. Corais também tentaram. Como você acha que foram os resultados? Saíram coisas boas? Foi um pouco frustrante? A qualidade musical piorou ou melhorou, ou valeram as novas experiências? E você acha que ela vai continuar? Ou seja, é possível a gente montar um concerto agora, como a gente viu o Elton John no quintal da casa dele, o Paul McCartney no piano dele. Isso vai continuar?

Irineu Perpétuo: Bom, de novo, acho que chega como complementaridade. Ninguém precisa ter medo de substituir, até mesmo porque, respondendo sobre a qualidade, dá para ver, especialmente numa atividade como a música de concerto, que a tecnologia ainda não dá uma resposta tão imediata em termos de qualidade. Inclusive porque há um tipo de interação de que você precisa. Eu estou aqui conversando com você, a conversa rola legal. Agora, se eu pegar aqui um violão, você pegar aí um piano e a gente interagir musicalmente, tem uma série de coisas que ainda não vão funcionar em um nível mais alto. Você citou o que o Abel Rocha fez lá em Santo André. Eu achei muito bacana. Ele não tentou fazer, nas condições dadas pelas restrições de encontros, aquilo que você faria ao vivo. O Abel teve a iniciativa, assumindo que era uma condição pandêmica, e deveria produzir nessas condições. Logo no começo, ele fez as oito microestreias da quarentena. Quer dizer, já sabendo que era quarentena, encomendou obras para oito compositores, o que foi muito legal. Isso eu fiz questão, embora eu soubesse que ficaria na internet, de assistir em tempo real à estreia de cada uma, para ver como estava sendo feita. Os convidados compuseram na pandemia, as obras foram mandadas na pandemia, os músicos foram ensaiando separadamente para colocar aquilo de pé. Foi uma reação ao que estava

acontecendo. No ano passado, o festival de Manaus de ópera foi todo *online*. E teve encomendas de óperas *online*, para ser feitas nesse tipo de condição de produção. A obra já é composta com essas condições. O compositor tenta antecipar quais serão as dificuldades e tenta lidar com elas. Eu achei absolutamente brilhante. Aí a arte mostra a que veio, mostra o que é. Mostra o que é feito dentro daquele tipo de estrutura. Essas obras não existiriam em outras condições. Eu preferia que não tivesse Covid-19, e não tivesse tido que fazer assim. Mas, uma vez que houve, não depende do Abel, não depende da organização lá em Manaus... Eu achei muito inteligente esse tipo de reação. Outros lugares também foram notáveis. Em Minas Gerais, eles fizeram transmissões de concerto de qualidade absolutamente incríveis. Era coisa de se pegar os vídeos de lá e [comparar com o] de qualquer outra orquestra a que você assiste da Alemanha, onde tenha melhores equipamentos. Não deixa a dever, foi uma resposta muito positiva. Realmente, os corpos artísticos reagiram, quiseram mostrar que estavam vivos e se mantinham relevantes. Abriu-se uma comunicação com o público muito bacana. Porque as orquestras passaram a cuidar do perfil no Facebook ou no Instagram, e passaram a conversar com o público dela. Nossas instituições precisam se comunicar com seu público, ainda mais no Brasil, em que geralmente essa atividade é pública, feita com o dinheiro público. Então, tem que ter um sentido de pertencimento das pessoas. Nós brincávamos, aqui em São Paulo, que em Campinas tinha três torcidas: Guarani, a Ponte e a Sinfônica de Campinas. Que lá atrás, muito antes do digital, o Benito [Juarez] soube fazer uma relação muito bonita da Sinfônica de Campinas com a cidade. O campineiro se identificou com essa orquestra que estava lá. Eu acho bacana, mas não só bacana, isso é fundamental que exista. Senão, chega um prefeito, diz que vai acabar com a orquestra, e 90% da cidade acham que tanto faz, porque nunca viram tocar e para eles não faz o menor sentido. Então, essas novas ferramentas podem servir muito para dar esse vínculo, esse pertencimento dos corpos. Na verdade, a nossa atividade musical é com as pessoas. A pandemia ajudou a dar esse tranco. A

música clássica brasileira foi obrigada, com duas décadas de atraso, a entrar no terceiro milênio, a entrar no século XXI.

Revista EC: Interagir. Até para fazer justiça. A OCAM também fez coisas muito legais. O Fábio Cury com a USUSP. A Orquestra de Guarulhos, de Santos, todo mundo se moveu. Nesse sentido, você acha que vai surgir uma estética da composição para ser transmitida na internet, ou você acha que já tem? Vai surgir daí uma nova linguagem? Será que os compositores contemporâneos estão prontos para usufruir desse tipo de plataforma?

Irineu Perpétuo: Nessas iniciativas que a gente citou, já teve um ensaio disso. Essa interação de música com tecnologia já é tão antiga quanto as duas coisas. Se a gente pensar na tecnologia, por exemplo, a invenção do piano é uma invenção tecnológica. Resolver pegar um teatro e abaixar o fosso para a orquestra ficar mais baixo, isso é uma invenção tecnológica. Você está influenciando na arquitetura diretamente. E nessa tecnologia mais nova, eletrônica, a gente pensa no IRCAM [*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*] em Paris, que foi feito para isso, é bacana. Eu acho que, inclusive nas esferas mais radicais, experimentais da música, virá, e acho que já começou a vir agora. Eu não me surpreenderia que tenha coisas que sejam especificamente para esse meio, como tecnologia de gravação. Acho meio inevitável que o artista tenha esse defeito de caráter, surge qualquer coisa, ele quer usar.

Revista EC: Deixe-me reconfigurar. Porque você se colocou muito bem. Ou seja, a gente já tem no próprio Brasil um núcleo de música e tecnologia desenvolvido. Mas eu quero te perguntar: você acha que no Brasil está surgindo aquele compositor que tinha sua perspectiva de escrever para orquestra sinfônica, ou será algo pontual? Talvez seja essa a questão, de todo mundo se abrir a isso.

Irineu Perpétuo: Todo mundo não, mas eu acho que, conforme a tecnologia vai avançando, o artista é obrigado a reagir, entendeu? Como na minha área, tinha

gente que demorou para entender o computador, e achava romântico ainda ficar na máquina de escrever. Mas tem uma hora que... Porque é o seguinte: essa tecnologia impacta muito a recepção da obra. E, mesmo quando dizem o contrário, o artista é um ser humano, quer se comunicar. Embora ele diga que faz a sua arte para si, e às vezes faça só levando os seus critérios em consideração, ele faz sempre na expectativa de que alguém ouça, leia, veja aquilo que ele está fazendo. Por esse impacto na recepção, muitos serão arrastados à sua revelia. Vão fazer charminho na mesa do bar e dizer que preferia não. Mas, como não tem jeito, isso vai configurar o fazer musical. Até a questão de chegar ou não em algum lugar, essa sua música vai depender da adesão à tecnologia. Claro, não vai ser todo mundo hoje que vai começar a fazer isso. Mas acho que os mais antenados estão pelo menos pensando. Também não precisa migrar tudo para o digital. Mas acho muito difícil não levar esse fator em conta. Mesmo quando o cara vai fazer uma peça para ser tocada por uma orquestra de São Paulo. Pô, bah, vai ter um *streaming* no concerto, já pode influenciar algumas coisas ele saber que vai ter. No fim, é uma difusão muito maior do que se a sala estiver cheia, das 1.500 pessoas que vão lá assistir em uma noite. Só saber que isso vai ser multiplicado e vai continuar no ar.

Revista EC: Eu lembro que, há muito tempo, o CMU-ECA recebeu uma proposta de aulas interativas com o Royal College. Foi o Marco Antônio da Silva Ramos quem fez esta proposta. Esse projeto não foi para frente. Mas estou falando de uns quinze, vinte anos atrás. Depois, teve uma proposta de aderir a uma assinatura de programações *online* no Teatro de Barcelona, com Jordi Savall. Coisas incríveis, inclusive com música antiga, com instrumentos de época, coisa e tal. Acho que essa tendência vai crescer no Brasil. As orquestras vão criar assinaturas nesses espaços, vão abrir seus concertos em tempo real. Já está acontecendo isso? Como você vê a discussão da própria programação? Isso vai trazer mais música contemporânea, mais interação com a música popular? Eu sei que é um exercício

de futurismo, mas você, como crítico, tem uma posição... Você trabalha no quente, ou seja, no que está acontecendo ali. Nas discussões que você tem, como você acha que isso vai influenciar, e no quê?

Irineu Perpétuo: Bom, primeiro, a tecnologia também vai evoluindo. Há quinze anos você ter uma aula virtual do Royal College não era a mesma coisa do que você ter hoje. Que não tenha rolado há quinze anos eu entendo. A própria conexão da internet, você não conseguia garantir do jeito que você consegue garantir hoje. Agora, na criação, acho que é um momento desses “nichos dentro do nicho”. A música contemporânea é um nicho dentro do nicho da música clássica. É como a banda de garagem dentro do nicho do rock. É uma coisa mais de gueto. Ou como, na literatura contemporânea, a poesia que a gente tem impressão de que o poeta escreve para a poeta, um no vai lançamento do outro, compra seus livros e fica assim. A música contemporânea é quase isso, e os concertos também, porque quem pode escrever levando isso em conta são os compositores contemporâneos. Por mais visionário que fosse o Beethoven lá atrás, ele não tinha como prever o que está acontecendo. Então, ele compôs para a mais avançada tecnologia que ele tinha à disposição há duzentos anos. A pessoa que continuar compondo nos moldes do século XIX vai concorrer com os compositores do século XIX. Boa sorte. Seja você também o Brahms de hoje. Mas, hoje, quem estiver antenado com o hoje vai poder produzir coisas que não existem intrinsecamente no repertório, porque esses compositores morreram muito antes de tudo isso acontecer. Deveria ser uma janela de oportunidade. Você falou das assinaturas virtuais. Muito antes, há dez anos, a Filarmônica de Berlim já começou a se preparar. E vende já, há alguns anos, a assinatura da sua série de concertos. Em princípio, é o Real Madrid das orquestras. É a orquestra mais rica do mundo. Não precisaria fazer isso. Mas fazem isso justamente porque sabem onde estão e vão continuar ali. Uma vez que todo mundo teve que dar um salto tecnológico na pandemia, seria muito sábio não perder esse saber acumulado. Seria muito sábio continuar construindo a partir

daí. Isso gera um capital simbólico muito interessante, traz muita coisa para a marca dessas instituições, para a inserção delas na sociedade. E, de novo, eu não acho que briga com a atividade presencial, só agrega. A gente vê o *streaming* da Filarmônica de Berlim e fica mais entusiasmado para ir àquela sala maravilhosa. A música contemporânea deveria tentar, na sua briga, usar isso ao seu favor.

Revista EC: No Brasil, qual você acha que é a experiência dessas instituições, dessas orquestras ou desses coletivos, que está mais adiantada? Se você pudesse nos apontar: “Olha, esse projeto é um projeto que está sabendo surfar essa energia da era digital”, dentro daquilo em que somos especializados, que é a música de concerto?

Irineu Perpétuo: Como qualidade de transmissão, o que a Filarmônica de Minas Gerais fez é muito bacana. Todo mundo deveria olhar para aquilo. Tinha equipe. Você precisa ter uma equipe. No filme, tem um roteirista. O roteiro, na música clássica, chama-se partitura. Então é legal que tenha alguém que leia aquilo para dizer: “Olha, daqui, opa, segura aí que vai entrar”, que corta e tal. Além da qualidade intrínseca dos equipamentos. Tem uma sensibilidade mínima de saber que você está transmitindo um espetáculo de música, um concerto, você tem que seguir a lógica daquele espetáculo. Você não vai transmitir um jogo de futebol com a câmera colada na trave. Embora a trave seja o gol, e quando a bola entra é importante – a informação mais importante do jogo é essa –, você não vai ficar com a câmera na trave o tempo todo só para ver se a bola entra ou não. Na música clássica é a mesma coisa. Tem que ter alguém para acompanhar aquela dinâmica. Diferentemente do jogo de futebol, na música clássica você já sabe o que vai acontecer, porque o cara te mandou um roteiro chamado partitura. Então, tem que ter alguém ali olhando e pensando nesse tipo de coisa. Desse ponto de vista, o que aconteceu nas transmissões de Minas Gerais é muito bonito, fazendo no Brasil o que se faz lá fora. Agora, de pensamentos estéticos... Minas Gerais não é mais rica, mas tem certo suporte financeiro. Mas, lá em Santo André, o Abel

mostrou que não é porque você não tem este suporte que você não vai ter ideias inovadoras. Ele teve essa iniciativa das microestreias. Depois, ele fez minidocumentários da vida das pessoas na quarentena. Depois fez uma ópera *pocket*. Estava sempre pensando para, nas especificidades desse meio, como continuar trabalhando. Todo mundo tentou continuar a trabalhar nas suas atividades. Mas, lá em Santo André, ele conseguiu pensar dentro daquilo que era oferecido pelas condições objetivas. O que Manaus fez no ano passado também achei muito bacana, porque encomendou obras que já seriam feitas nas condições pandêmicas. Dentro do que aconteceu na pandemia, é o que eu destacaria. Minas Gerais fez o tradicional, mas em um nível muito alto. Manaus e Santo André pensaram o novo, dentro das condições dadas.

Revista EC: Irineu, agora vamos expandir um pouco [a conversa] para a formação do músico. Eu sou um cara de dentro das orquestras, comecei aos catorze anos. Nasci dentro da música erudita. A minha primeira professora de iniciação musical, aos seis anos, foi a Beatriz Roman, veja só. Lembro que, há uns sete ou oito anos, eu almocei com ela e o Gilberto Mendes, foi muito emocionante. Passei por todos esses nomes: Claudio Santoro, Aylton Escobar, Marisa Lacorte, Eduardo Martins... e assim vai.

Irineu Perpétuo: Bom, tem umas cabeças aí. Você teve o privilégio de ter pessoas [em sua formação] que, para usar esse clichê de hoje, sabem pensar fora da caixa.

Revista EC: Pois é, Aylton Escobar.

Irineu Perpétuo: Então. Quem começa com a Beatriz Roman não vai aceitar menos do que Aylton Escobar.

Revista EC: Pois é. A Beatriz era muito jovem, mas já fazia um trabalho incrível. Enfim, eu estou nesse mundo desde muito novo. Eu sei que o músico tem uma formação muito tradicional. Mas há muito tempo eu não lido com a formação do

instrumentista. Qual você acha que tem sido a maior dificuldade do músico para compreender a sua profissão em um momento no qual essas instituições têm que buscar novos espaços? E ele mesmo tem que buscar novas linguagens para se manter? Teve um tempo, eu ainda estava ligado ao departamento de Ribeirão Preto, que eu estava com uma sensação de que a gente formava só músico para tocar em casamento. Aquela geração, que era a minha, do Fábio Cury, do Alexandre Ficarelli, do Roberto Minczuk, do Joel Gisler, Sílvio Ferraz, Abel Rocha, Claudio Cruz, todos esses que você conhece bem, tínhamos um ideal de sermos grandes instrumentistas, compositores, regentes. Passado tudo isso, como você vê o músico diante dessas novas aberturas e qual, você está vendo, vai ser um grande entrave? Se é que tem.

Irineu Perpétuo: Quando você falou os nomes, eu entendi por que você virou musicólogo. Você teve o privilégio de lidar com gente que não tinha esses vícios de formação terríveis, tipo o Chaplin em *Tempos Modernos*, que é só para apertar aquela engrenagem. Todos aqueles caras que você falou são pessoas de cultura humanística muito grande. Lembro de conversas que eu tive com o Aylton, que eventualmente iam para a música também. Mas não necessariamente ficavam aí.

Revista EC: Aliás, ele tem a interface que você tem com a literatura. O Aylton Escobar é um leitor e um crítico literário fabuloso.

Irineu Perpétuo: Sim. Quer dizer, uma parte do pedaço é isso. Nem é culpa do jovem, quer dizer, você tem uma exigência para a formação de instrumentista aqui que é cada vez mais alta, do ponto de vista técnico. Então, a tendência é mesmo que fique praticando escalas o tempo todo, porque é esporte de alta performance. É tipo um jogador de futebol, um cara do atletismo. A resposta muscular dele tem que ser imediata. Senão ele não vai ter um emprego. Mas isso é muito cruel, porque aliena a atividade-fim dele. Vai ter um cara que fica praticando, praticando, e às vezes não consegue se comunicar muito com a

música, [prioriza] a questão física, de produzir uma certa sonoridade de acordo com o que o regente que está à frente dele manda ele devolver. Isso já era um problema lá atrás. Tenho um amigo que estava dando aula de história da arte em uma determinada instituição, ele dizia que chegavam uns alunos e falavam: “Meu professor disse que não era para eu assistir a essa aula, que tem que ficar praticando em casa”.

Revista EC: Ah, eu sofri isso.

Irineu Perpétuo: Imagino. E olha que você está falando, teoricamente, do material de trabalho do cara.

Revista EC: Você vai falar de música para ele, o cara vai falar: “Não, não, isso não me interessa muito”.

Irineu Perpétuo: O cara vai ter que tocar Mozart. Mas, se você for falar de Mozart para o cara, ele vai dizer que aquilo não interessa. Importante é onde que ele vai colocar o dedo. Como você falou, parece que você está formando realmente um autômato. Antes das tecnologias isso já era um problema. Mas, de novo, eu acho que cada vez mais seria usar isso para tentar abrir a cabeça. Esse cara ficou confinado também, esse aluno. Ele passou por essa experiência e teve que usar essas ferramentas também.

Revista EC: Irineu, você está muito ligado a este universo do jovem instrumentista, porque você fez um programa que eu achava fabuloso. Eu assistia todo domingo. Até porque eu tinha muito aluno que ia lá.

Irineu Perpétuo: O Prelude.

Revista EC: É. Você está perto desses jovens. No Teatro Municipal, na Escola Municipal, interagindo com eles. Você acha que a escola brasileira está preparada para esses novos tempos? Você, como crítico, acha que tem uma geração que

vai fruir nestas novas condições? Outro dia eu disse para o Joel Gisler e para a Erica Hindrikson que a nossa geração mudou muito a cara da música em São Paulo. Nós “substituíamos” os professores italianos, nós mesmos nos habilitamos para um novo tempo. Surgiu o Osesp, essas coisas todas. Essa nova geração e as escolas que elas estão frequentando, você acha que estão preparadas? Ou o que você acha que deveria acontecer para o músico continuar profissionalmente dentro dessa música de concerto?

Irineu Perpétuo: Instituição não é um negócio eterno e imutável. Eu achei muito bacana esse seu depoimento sobre essa troca de geração. Vocês, em um certo sentido, nacionalizaram o ensino musical, trouxeram para mais próximo da nova realidade. Tem sempre uma atualização de mentalidades que é inevitável. Eu vejo o pessoal que vocês estão formando e acho bacana também. Já são frutos dessa conjuntura de mudanças. Vocês são quase sobreviventes dessa formação que tiveram. Não por serem essas pessoas que você falou, mas quem teve que estudar no embate mais duro com essa geração anterior. Especialmente quando era a coisa do instrumento só mesmo. Ok, foi herdada muita coisa, mas é um custo até pessoal, e emocional, duro. Eram coisas que eram normais em relação à sua época e hoje são absolutamente intoleráveis. E que bom que é intolerável. Então, o meio mudou. A geração de vocês conseguiu mudar um pouco essa coisa. Vocês estão formando gente já mais saudável, e com uma tendência a ser mais antenada. O que está em aberto é quase uma disputa hegemônica, nas instituições, de a gente poder tentar, cada um do seu lado, do jeito que dá, fazer com que elas andem nessa direção. A instituição, quando você fala, é sempre um grande negócio, sempre o tempo dela é outro, sempre é mais engessado, mais complicado. Mas eu acho esse seu depoimento otimista, no sentido de dizer: “Não, é possível, nós não estamos na São Paulo da década de 1950”, entendeu? Mal ou bem, teve uma troca de geração e junto uma troca de mentalidade, uma troca de práticas. Então

acho que, se de repente a gente assumir o processo como dinâmico em disputa, eu acho que a gente pode tentar brigar por isso em que a gente acredita.

Revista EC: É, eu lembro muito, e acho que você também deve ter lembrado do embate da Osesp.

Irineu Perpétuo: Poxa, eu cobri aquilo.

Revista EC: Aquilo não foi fácil, não é? A gente veio substituir toda uma geração, mesmo dentro da ECA. Substituir pessoas como o Olivier Tony, o Willy Correa de Oliveira, o Gilberto Mendes. Foi um momento muito complicado... A gente realmente deu a cara a tapa e foi à luta. Primeiro fomos muito jovens para o exterior e essas coisas todas, depois assumimos cargos nas escolas e universidades. Enfim... Mas, neste momento, eu gostaria de ir para um último ponto: a questão do tempo presente. O Rubén López Cano, um querido colega, professor de Barcelona, fala que a era digital é a era de um movimento contínuo de dispersão e reconcentração. Com a linguagem musical não é diferente.

Irineu Perpétuo: Concordo.

Revista EC: Outro fenômeno é que, hoje, qualquer pessoa numa comunidade carente, na periferia de São Paulo, pode ter acesso a muitos estímulos, inclusive à música do Bach, e reelabora aquele material a partir da linguagem dele. Isto nos leva a uma expressão que, desde a década de 1960, vem num crescendo muito forte: o identitarismo. E isso tem surgido como um espaço de muita discussão. O próprio Teatro Municipal de São Paulo hoje busca aproximar esses universos que antes seriam interditados, por, justamente, serem de territórios e usarem linguagens “estranhas” ao público tradicional do Teatro. A presença do Emicida, que eu acho um artista incrível, quebrou este estigma. Agora a Ópera Café também traz assuntos que poderiam ser considerados territorializados, ou pelo menos polêmicos ideologicamente. Como você vê esse impacto na música de concerto? Você

acha que a gente vai ter um novo rebrote daquela utilização de materiais ditos folclóricos, hoje com outra feição? Eu acho muito saudável que esta diversidade tenha espaço fora de seus nichos. Eu tenho encontrado artistas incríveis, como Tantão, Nego Léó, Marina Mathey, para citar alguns, entre uma infinidade de jovens artistas potentes. Artistas que resgatam até mesmo uma arte experimental, desde territorialidades marcadamente identitárias. Trabalhos como o do Coletivo Namíbia, que vem trazendo a discussão sobre a música negra. A discussão sobre a própria ancestralidade. Inclusive, o que vem a ser a música negra em uma perspectiva de ancestralidade. Artistas como Suede Nunes, uma jovem de 21 anos que compreende muito bem todo esse trânsito da música negra no Brasil. Como você vê isso a partir do ponto de vista da música de concerto? Vamos usar até palavras que podem estar aí contaminadas, um campo da expressão da branquitude dominante. Como você vê esse fenômeno que é das redes?

Irineu Perpétuo: É. Você vai em uma orquestra brasileira, você acha que está, na melhor das hipóteses, no sul da Europa, mas não reflete a composição social do país. Tem gente lá na frente, chefia de instituição, e você não vê [negros]. É como no futebol, a maioria dos jogadores são negros, mas tem um ou dois técnicos identificados com a negritude. Quando é na hora de mandar, não, né? Para mulher é a mesma coisa. Nas orquestras é um pouco melhor. Mas na composição, não. Quando você vai olhar no século XIX, a proporção entre homens e mulheres compositores era descomunal. Hoje em dia tem quase a mesma proporção. E continua o mesmo entre os contemporâneos, ainda homem fazendo mais, branco...

Revista EC: E tem a questão do gênero. Eu imagino que vai ser muito difícil começar a ver no Brasil uma regente trans, por mais genial que seja. Mas eu acho que esta pessoa vai enfrentar muitas barreiras, você não acha?

Irineu Perpétuo: Na verdade, a armadilha é essa. Quando você não coloca ninguém, ela não tem nem modelo para se olhar. O artista trans que tiver talento musical para a música de concerto vai desistir porque não está vendo ninguém, ou quase ninguém, fazendo... Diz: “Então, isso aqui não é para mim”. Agora, felizmente, hoje pelo menos é possível a gente ter essa conversa e você colocar isso para mim. Hoje, pelo menos a questão incomoda. Porque lá atrás essa situação seria completamente um mundo da natureza, o estado da natureza, a vida como ela é.

Revista EC: Aliás, você trouxe uma palavra que eu usei na semana passada com o meu grupo de pesquisa. Discutindo identitarismo dentro do laboratório que coordeno, uma das pesquisadoras falou: “Ah, mas o identitarismo é um campo que tende a ficar na inércia”. Respondi: “Tudo bem, ele até pode ficar discutindo o mesmo ponto da afirmação, e eu não o vejo assim, mas pelo menos ele traz um incômodo.” E esse incômodo movimenta. É evidente que ele se movimenta. O Emicida no Municipal se movimentou. Pode ser que não tenha tido uma política para isso. Eu acho até que não. Acho que é uma abertura. O *Café* veio trazer esses pontos. Esse incômodo é importante.

Irineu Perpétuo: Então, você falou de coisas que aconteceram e não aconteceram de graça. Aconteceu justamente porque tem um movimento social para que isso aconteça. E o que você falou do fato do Emicida é importante, às vezes, quando a situação é de tanta exclusão que tem um fato simbólico desses, que se torna catalisador. Um fato desses pode desencadear uma política depois. “Ah, então o Emicida foi lá”. Então, a partir daí, os novos Emicidas podem surgir. Antes de isso acontecer, parece que não era possível um cara como o Emicida chegar. Se chegar um, a gente pode talvez puxar políticas a partir daí. E, de novo, as novas tecnologias dão as ferramentas da pressão mais imediata, inclusive. Eu acho que tem que incomodar. Eu sonho com uma sociedade em que não seja necessário o

identitarismo. Mas como a situação é assimétrica, entre gênero, entre tudo, então acho que ainda é muito necessário que tenha esse tipo de ação afirmativa.

Revista EC: Na própria revista *Concerto*, da qual eu sou um leitor assíduo, li um texto do Rubens Kunze que toca neste ponto, mas pelo outro lado da questão. Disse: “Como podemos fazer frente a todo esse impacto que tem Anitta a partir do nosso universo?” É um questionamento. Hoje mesmo houve uma crítica de um concerto que traz música contemporânea com uma linguagem muito jovem, nessa série de música de câmara do SESC. Isso tem a ver com esses impactos das redes. Eu sinceramente acho que você harmoniza muito isso com o seu espírito de tratar coisas que são eruditas com a leveza que você trata. Eu também tento fazer isso sempre, meu espírito é assim.

Irineu Perpétuo: Não por acaso eu te cito no meu livro.

Revista EC: Obrigado.

Irineu Perpétuo: Eu tenho que te agradecer, porque você resolveu um problema para mim. Senão, se não tivesse o seu texto, eu não sei como falaria daquele tema, inclusive.

Revista EC: Por fim, Irineu, vamos falar um pouquinho dessa sua grande interface que é com a literatura. O Mário Vieira de Carvalho, que é o meu grande tutor, junto com o Regis Duprat, tem um livro que se intitula *Escutando a Literatura*. Ele sempre chamava a minha atenção. Nós temos que falar mais de música lendo os grandes textos. Eça de Queirós, Machado de Assis... Você é um especialista em Dostoiévski. O que você aprende de música com Dostoiévski?

Irineu Perpétuo: No caso, esse é um que, não parece, mas gostava bastante de música. Tem livros dele em que ele faz aquela coisa, que eu acho sempre interessante na literatura, quando o cara descreve uma moda musical que não

existe. O cara pensa em uma obra, que tem um romance chamado *Adolescente*, que tem uma coisa em volta do falso. Um cara fala como seria a composição, até meio que antecipando o que o Thomas Mann vai fazer depois, no *Doutor Fausto* dele. Eu sou o cara que não faz a música, eu escrevo sobre música. Então, para mim, sempre vieram muito cruzadas essas duas coisas, estudar a fertilização cruzada das artes. Entender várias artes do período ajuda você a entender o *Zeitgeist*, o espírito da época. Mesmo que seu interesse último não seja a questão musical propriamente dita, saber as obras que ele estava ouvindo, quem estava pintando naquela época, vai te ajudar a chegar no projeto poético daquele artista. Por exemplo, você falou do Machado de Assis. A relação do Machado com a ópera é muito próxima. Machado até traduziu libreto de ópera para a Ópera Nacional.

Revista EC: Aliás, o Machado de Assis tinha uma tese sobre a música brasileira, a da impossibilidade de originalidade frente à colonização intensa. Ou a falibilidade dessa colonização. Ele sempre vai ironizar com uma visão tipo “o fulano até tenta escrever uma sonata, mas acaba mesmo escrevendo uma polca”.

Irineu Perpétuo: Quer dizer, o Machado inventou o Nazareth antes de o Nazareth nascer. Nesse conto ele está inventando Ernesto Nazareth. A grande questão mental de Ernesto Nazareth era essa: não se aceitar como o Pestana, o compositor do Machado, e querer ser um cara. Tem uma história que o Francisco Mignone contava, de que o Arthur Rubinstein veio para o Brasil e o Nazareth queria tocar Chopin para ele. Quer dizer, queria tocar uma música deles. E o Rubinstein ainda conta que o Nazareth, aos prantos em um concerto da Guiomar Novais, disse que queria ter sido a Guiomar Novais. Tudo bem, o que foi a Guiomar Novaes a gente não questiona, mas ele foi o Nazareth. Esse compositor o Machado de Assis inventou, antes de existir o Nazareth. Ele explica o Nazareth antes de o Nazareth existir.

Revista EC: E qual é a tese do Dostoiévski sobre a música? Você poderia extrair alguma coisa depois de tanta experiência que você tem dele? O que ele pensa da música?

Irineu Perpétuo: O que ele pensa da música é o seguinte... como a música ajuda a entender o Dostoiévski? Eu vou levar [a conversa] para outro lado. Um dos pensadores que ficaram mais famosos na reflexão sobre Dostoiévski é Mikhail Bakhtin. Bakhtin, para analisar Dostoiévski, cria a história do romance polifônico. Ele diz que não tem uma voz. Que não é a voz do narrador que manda. Os romances de Dostoiévski têm diversas vozes que se equivalem, que brigam com a opinião do próprio Dostoiévski. E isso nos ajuda a entender a poética deste grande escritor. São obras literárias com arquitetura musical.

Revista EC: Aliás, o Mário de Andrade também busca esta metalinguagem. O *Macunaíma* é moldado a partir de um pensamento rapsódico.

Irineu Perpétuo: Exato. Uma escritura de rapsódia para informar. Para formar a obra, que é uma obra formadora da literatura brasileira do ouvinte.

Revista EC: Irineu, com isto terminamos. Eu te agradeço muitíssimo, tenho certeza de que você deu uma grande contribuição para compreendermos algo do tempo presente na sua relação com a cena musical. Você é uma pessoa referencial da área e muito generosa.

Irineu Perpétuo: Eu que te agradeço.