

# Música e diálogo

Entrevista com o compositor

## Paulo Costa Lima

Por João Luiz Sampaio

O baiano Paulo Costa Lima possui uma atuação marcada pela diversidade. Membro da Academia Brasileira da Música, professor da Universidade Federal da Bahia, Costa Lima é apresentador de um programa na Rádio Vida FM, em parceria com o Neojiba, e autor de ensaios e livros que tratam desde a relação entre a criação musical e a psicanálise à reavaliação da herança da cultura afro-brasileira, passando pela música popular. E, claro, dedica-se à composição, com um catálogo de mais de cem obras.

A mais nova delas é *Cabinda: nós somos pretos*, que a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo estreia neste mês em São Paulo, sob regência da maestrina Marin Alsop – ele também terá uma nova obra apresentada ainda em 2015 na Bienal de Música Contemporânea, promovida pela Funarte, no Rio. *Cabinda*, ele explica, é uma síntese de seu percurso como artista, iniciado no final dos anos 1960, quando entrou para a Universidade Federal da Bahia, onde estudou com Jarmy Oliveira, Ernst Widmer e Lindembergue Cardoso, entre outros, antes de partir para a Universidade de Illinois, nos Estados Unidos. De volta ao Brasil, não parou mais, trabalhando sempre em prol do estreitamento de relações entre a universidade e a sociedade.

Paulo Costa Lima foi editor fundador da revista *ART*, coordenador da Semana de Música Contemporânea e diretor da Escola de Música da Ufba (na qual reiniciou a série de Seminários Internacionais de Música) – e essas são apenas algumas das diversas atividades de sua trajetória, lembrada por ele nesta entrevista à Revista CONCERTO, durante a qual falou também a respeito da nova peça, do cenário da composição no Nordeste, da falta de diálogo entre as regiões do país e de temas de seu interesse, como a herança cultural afro-brasileira.

### AGENDA

**Estreia da obra *Cabinda: nós somos pretos*, de Paulo Costa Lima**

Osesp. Marin Alsop – regente  
Sala São Paulo, dias 16, 17 e 18 de abril

**A Osesp estreia em concerto neste mês sua abertura sinfônica *Cabinda: nós somos pretos*. O senhor poderia falar um pouco sobre a gênese da obra?**

Busquei um caminho de criação que representasse meu percurso. Pensei, assim, em reverberar a consciência do papel civilizatório da África entre nós, “pela ética e pela estética”, como gostava de frisar o musicólogo Gerard Béhague. O título vem do maculelê – “nós somos pretos da Cabinda de Luanda” –, mas a peça não deriva de uma única fonte, pelo contrário, investe na construção de um mosaico, um ciclo de referências. A obra não quer “folclorizar” nem preservar nada, quer, sim, experimentar com possíveis lógicas de encadeamento coisas aparentemente díspares. Sendo assim, surge de uma grande interrogação: quantas coisas cabem numa mesma gamela? É uma pergunta que se aplica também à sociedade brasileira. E isso gera situações de *non sequitur*, além da sensação de que tudo é possível, na medida em que práticas composicionais diversas se aninham e se estranham num mesmo fio narrativo. Voltando ao dito de Béhague, esse impulso na direção de incluir é de natureza tanto ética como estética, pois há nessa forma de pensar e de agir o registro do “ser de grupo” que desenvolvemos por essas bandas, da sensação de coletivo, desafio ao qual vinculo meu esforço de compositor. A criação pode ser solitária, mas representa o todo.

**O senhor iniciou seus estudos de composição no final dos anos 1960, na Universidade Federal da Bahia, com Jarmy Oliveira, Ernst Widmer e Lindembergue Cardoso, entre outros. Qual é sua lembrança do ambiente cultural e musical daquele período? Em que sentido o senhor acredita que o cenário atual é diferente?**

Minha formação básica como compositor tem duas pontas: uma na Bahia e outra na Universidade de Illinois, nos Estados Unidos. O início dos anos 1970 na Bahia foi um período bastante rico, de consolidação daquilo que havia sido iniciado nos anos anteriores. A década de 1960 foi meio mágica. Depois de apenas seis anos de existência, o programa de formação de compositores da Bahia comparece ao Festival da Guanabara (justamente em 1969) revelando compositores maduros. Ficou uma pulga atrás da orelha de todo mundo: o que está acontecendo na Bahia? E o que estava acontecendo era o ensino impactante de Ernst Widmer. Houve também Walter Smetak com seus instrumentos arcaico-futuristas, Agnaldo Ribeiro e seu *Korpus-et-Antikorpus*, Rufo Herrera, Milton Gomes, entre outros. O ensino de Widmer foi impactante assim justamente porque deu início a um movimento, e esse movimento continua vivo até hoje. Mais do que ensino, uma convocação para o engajamento político. E essa é uma sensação fantástica, saber-se parte de algo bem maior que você, maior que a formação de grupos, que marca diversas gerações de compositores até hoje. Talvez seja o traço mais acentuado da composição na Bahia, sua longevidade como movimento.

**O senhor estudou a relação do Grupo dos Compositores da Bahia com a tradição afro-brasileira. Como a geração atual dialoga com essa herança?**

A Bahia, como lugar de fala, como lugar de escuta, está presente de forma contínua nas obras do movimento local de composição. Há inúmeros exemplos dessa aproximação: em Widmer e sua paixão pelas melodias do São Francisco, em Lindembergue e seu namoro com ritmos do candomblé, em Fernando Cerqueira, que faz um quinteto imaginando a *Chegada de Lampião no inferno*, e mesmo no próprio Smetak, ao se apropriar da cabaça como material constitutivo de suas estéticas sonoras. Coube a mim o papel de arauto pioneiro dessa visão interpretativa, a

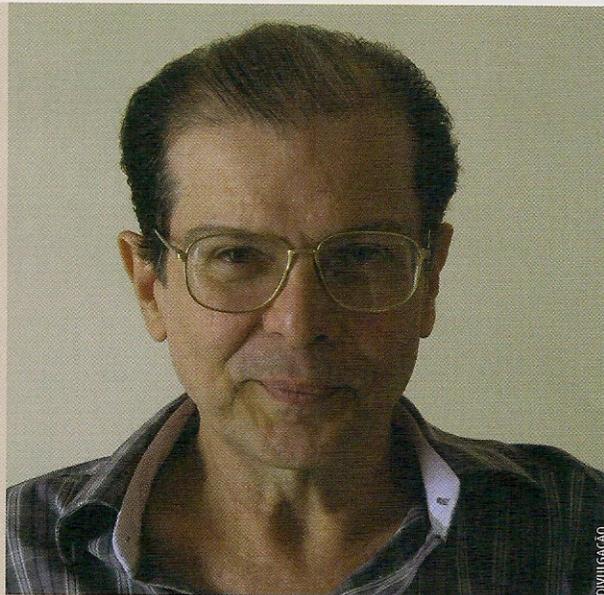
dimensão cultural do compor na Bahia. Assim disse a pesquisadora Ilza Nogueira, que tem aprofundado esses caminhos em diversos trabalhos. Widmer se viu envolvido por uma espécie de travessia cultural, da Suíça para a Bahia, e seus alunos fizeram uma espécie de percurso simétrico, aprendendo a falar e desfalar as linguagens das vanguardas. Aprenderam um falar que buscava tanto o pertencimento ao movimento internacional como uma resistência interna. É preciso fundamentar melhor a visão e o trabalho no momento nessa direção investigativa: as estratégias criativas aqui imaginadas como marcas desse lugar de fala que é a Bahia, o Brasil. O lugar de fala altera a mensagem, insere nela seus traços característicos. E creio que será possível demonstrar isso nas escolhas narrativas, nos gestos de humor, na escolha de referências, textos, sistemas.

**O senhor também se dedicou ao estudo da música popular e, em *Música popular e outras adjacências*, analisa obras como *Águas de março* ou *Expresso 2222*. O senhor acredita que existe, ainda hoje, um preconceito do universo erudito com o popular?**

O terreno é bem mais pantanoso do que isso, pois não dá para definir com nenhum grau de confiabilidade o que seria popular ou erudito. Escrevi crônicas mostrando a presença de sofisticados processos de organização em algumas canções do chamado repertório popular. Espero ter contribuído para desconstruir a ideia de que esse repertório é ingênuo. Sempre trabalho com a síntese: cultura letrada, saberes tradicionais e cultura na mídia. Os letrados têm uma forte vinculação com a Europa, correm o risco de reverberação de eurocentrismos. Os saberes tradicionais exigem preservação e enfrentam o pesado desafio de sobrevivência no mundo atual. E a cultura na mídia está sempre eivada pelos mecanismos de promoção do lucro. Porém, cada um dos campos tem potencialidades maravilhosas, e precisamos descobrir formas de diálogo. Eis um desafio bastante brasileiro, que deveria ser o grande tema do plano de educação para todo o território nacional: garantir que os alunos construíssem uma cidadania cultural capaz de promover o acesso a todos esses tesouros simbólicos.

**Como se dá a relação entre o cenário musical no Nordeste com as demais regiões do país? Há um diálogo entre os estados, seus artistas e suas instituições?**

“Somos um grande arquipélago”, disse Aylton Escobar, em 1985, sobre o Brasil e seus criadores. Deixamos de sê-lo? Claro que a área de composição é ainda um microcosmos, então, conhecemos boa parte das lideranças. Mas esse conhecimento vem mais por eventos de proporção nacional do que por intercâmbios diretos. Na área de música, as relações muitas vezes são mais frequentes com grupos internacionais. Há o paradigma do centralismo e a ingerência inegável dos contextos internacionais na definição de prestígio. A performance de uma obra em Nova York pontua bem mais no sistema Capes do que a mesma performance em Tanquinho de Feira de Santana (BA). Essa conformação que se volta para fora tem aspectos positivos e negativos. Pode ser bastante destrutiva. O livro de Alex Ross, *O resto é ruído*, celebrado mundialmente, dedica apenas duas frases a Villa-Lobos (equivocadas, inclusive). Temos, portanto, um sério problema de projeção da imagem de nossos criadores. Por outro lado, há o avanço tecnológico. Quando colocamos uma interpretação nos “tubes” da vida, tornamos possível uma série de diálogos nacionais e internacionais. Mas (re)conhecimento é poder. Colocar à disposição ainda está longe de representar um movimento legítimo de reconhecimento.



**Um dos focos de sua pesquisa é a relação entre música e psicanálise. De onde surgiu seu interesse pela interseção das duas áreas?**

Em 1991, trouxemos o educador/cognitivista Keith Swanwick para dar um curso em Salvador. E uma aluna perguntou a ele, ao final de uma sessão: “É possível chegar ao orgasmo tocando?”. O visitante disse que iria almoçar e responderia na volta. Quando retornou, disse: “Tenho a resposta para sua pergunta. Depende do dedilhado”. Eu era o diretor da escola naquela época e, quando soube do ocorrido, pensei com meus botões: a piada é boa, mas a pergunta foi escamoteada, a área de cognição não tem uma boa explicação para a relação entre prazer e música. Ora, quem tem uma teoria sobre o prazer? Talvez esse tipo de questão seja mais bem conduzido através de um diálogo entre teoria da música e psicanálise. A questão parecia também fundamental do ponto de vista da criação, questionando o tratamento um tanto uniforme a ela concedido pelas vanguardas. Perguntando pelo prazer, chega-se rapidamente à bipolaridade prazer/desprazer e à questão do inconsciente em música; ao fato de que a música também ouve o ouvinte, ouve algo que havia no ouvinte e de que ele próprio não tinha se dado conta.

**Por seu currículo, sabe-se que o senhor é compositor e educador – “um pleonismo”, segundo o texto. Em que sentido o senhor acredita que o compositor também é um educador?**

Só dá para entender a figura do educador como a de um criador de caminhos de conhecimento. O professor compõe seu ensino. Gosto de me lembrar da frase de Feyerabend: “É preciso imunizar as pessoas contra todas as formas sistemáticas de educação”. E o que seria essa imunização? Justamente o desenvolvimento da capacidade de criar, de não se ater ao que está sistematizado. De não ser vítima da sistematização. Ora, a capacidade de desestruturar o que já existe e de reestruturar tudo em outro formato é o atributo distintivo do compositor e do criador em geral. Ninguém educa ninguém a não ser pela abertura para a criação. O grande indicador de cidadania é justamente esse, a capacidade de criar, de ser autor de sua própria visão de mundo. O cidadão é aquele que interpreta, critica, em suma, cria. É com essa abrangência que entendo a missão de compor.

**Obrigado pela entrevista. ♦**