

Livio Tragtenberg



Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1227>

DOI: 10.4000/pontourbe.1227

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Referência eletrónica

«Livio Tragtenberg», *Ponto Urbe* [Online], 1 | 2007, posto online no dia 30 julho 2007, consultado o 28 julho 2022. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1227> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1227>

Este documento foi criado de forma automática no dia 28 julho 2022.



Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Lívio Tragtenberg

NOTA DO AUTOR

Entrevista concedida a Lilian De Lucca e Bruna Mantese em fevereiro de 2007.

A rua é o espaço da diversidade. Costuma-se defini-la a partir de sua função de circulação, de passagem, por oposição ao “estar”; como “lugar público” em contraponto ao “espaço privado” da casa. Mas a experiência urbana faz ver que a rua é muito mais que uma via, trilha ou caminho. A expressão “alma da rua” remete à sua face social: espaço de encontros, de troca de informações, vivências coletivas, relações; território de reapropriações impensadas pelos planejadores e urbanistas. Assim, a rua pode ser, e frequentemente é, lugar de estar. Já se pensou em banir a rua como espaço de interações humanas e substituí-la por vias expressas, ocupadas somente por veículos, sem obstáculos como faróis e pedestres. Tudo em prol da rapidez, do fluxo ininterrupto, da economia de tempo que rege o sistema capitalista de acumulação de riqueza. Mas a rua resistiu. E nela, a diversidade de ações, a polissemia de sentidos, a multiplicidade de experiências culturais. A rua não é espaço neutro. Nela, os grupos imprimem suas identidades, seus sinais diferenciadores, dialogando entre si e com o espaço. As ruas de um bairro predominantemente habitado por migrantes nordestinos têm sonoridades, odores, movimentos, faces e atividades muito distintos daqueles dos imigrantes coreanos, por exemplo. É esta polissemia, estas diferentes identidades, bem como os diálogos inter-grupos que o trabalho do músico Lívio Tragtenberg ressalta. Seu olhar apurado da diversidade que comportam as cidades e seus atores gerou este projeto, a Orquestra dos Músicos das Ruas de São Paulo, que reúne músicos que tocam nas ruas com músicos de comunidades de imigrantes. Personagens que contribuíram e contribuem para a formação/transformação de São Paulo, como nordestinos, latinos, japoneses, entre outros. Em muitos casos, sonoridades e vozes invisíveis, porque apresentados fora de espaços artísticos convencionais – ao invés de salas de concertos e teatros, ruas e espaços culturais comunitários. Vozes e sonoridades que foram resgatadas e reunidas em combinações impensadas (emboladores da região central com as melodias tradicionais paraguaias, bolivianas e japonesas) retornam aos ouvidos dos

paulistanos, tornando vivas a história e a memória de sua cidade.



- 1 **Ponto Urbe:** A sua música quase sempre aparece conjugada a outras linguagens - ao cinema, à poesia, à literatura, à ópera. Qual foi sua trajetória e quem o influenciou?
- 2 **LÍVIO TRAGTENBERG:** Na verdade, sou autodidata em música, não fiz nenhuma escola de música, de instrumento, teoria, nada disso. Então, brinco que não tenho formação, tenho informação. Fui buscando as informações que me interessavam. Na época em que comecei a me interessar por essas coisas, na adolescência, conheci o Augusto de Campos, que pra mim foi uma ótima referência. Ele foi muito generoso comigo e com o grupo de pessoas com quem eu trabalhava. A gente começava a produzir coisas, a ler coisas em conjunto. Então, o Augusto deu um apoio pra gente. A gente editou uma pequena revista e levou pra ele, ele gostou. Começamos uma convivência. Minha trajetória vem, da literatura, dessa convivência com o Augusto, depois um pouco mais tarde com o Haroldo e com os amigos poetas, da poesia visual, o Julio Mendonça. E a música, ao mesmo tempo em que tocava bateria numa orquestra de jazz, dixieland, de bairro, estudava música serial, música atonal. Pra mim essas coisas vieram juntas, a experiência de tocar e estudar música. Minha mãe é atriz, portanto convivi muito com essa coisa do teatro, da televisão; pra mim era um universo em que eu já transitava, era um meio natural. Na verdade, minha trajetória é essa reunião. Em casa tinha muitos livros por causa do meu pai, que era sociólogo. Tinha muita coisa de literatura. Tudo à mão. Então, já nasceu a minha personalidade, isso de ir misturando as coisas, não só em termos de linguagem, mas também na música, misturando a música popular com a erudita, contemporânea, experimental, sem o menor problema.
- 3 **Ponto Urbe:** “Neurópolis” é o nome do espetáculo e do CD que acabou de ser lançado pelo Selo SESC. O que significa “Neurópolis”?
- 4 **LÍVIO TRAGTENBERG:** “Neurópolis” significa, literalmente, “cidade dos nervos”. Por quê? Vendo como esses músicos de rua atuam nesses anos todos na cidade, percebi que eles são como pessoas invisíveis na cidade. Existe a cidade visível, que é a cidade da mídia, em que as pessoas reconhecem a cidade, que é a televisão, o rádio. Esses músicos não estão dentro desse universo, são invisíveis. As pessoas meio que tratam eles como coisas invisíveis, como se passa por um poste, mas de um poste se você não desviar você

quebra a cara. Então, a idéia é pegar essas poéticas, essas leituras da cidade que estão invisíveis, como os nervos estão invisíveis no organismo da gente, estão dentro, só que eles é que dão vida à coisa. Então a metáfora é essa.

- 5 **Ponto Urbe:** Quando e onde o espetáculo “Neurópolis” foi apresentado pela primeira vez?
- 6 **LÍVIO TRAGTENBERG:** Foi um evento importante, pra inauguração da sala Olido, no centro da cidade, em Novembro de 2004. Foi interessante porque eu já vinha batalhando há uns dois ou três anos a realização dessa Orquestra. Houve os 450 anos de São Paulo, todo aquele "oba-oba", mas não rolou a Orquestra. O projeto ficou lá, porque mandei para a comissão dos 450 anos. Aí um dia, a Secretaria Municipal da Cultura – na época o Celso Frateschi era o secretário, a Marta era a Prefeita – me ligou falando, olha, aquele teu projeto, nós estamos interessados nele. Aí fui lá conversar com eles. Falei, olha, preciso de dez dias de ensaio aqui no palco. A gente vai ensaiar todo dia e, ao final desses dez dias, a gente estréia o trabalho. Eles aprovaram o projeto. Foi uma aventura. Aí eu tinha um mês pra escolher essa Orquestra, juntar esses músicos e começar o ensaio. Saí que nem doido pela cidade atrás desses músicos. Fui onde eles normalmente se encontram, Zona Sul, no centrão, na Benedito Calixto. Fui atrás de músicos de rua, porque essa Orquestra é feita de dois tipos de músicos: músicos de rua e músicos imigrantes. Então, é o “genérico“, que é o músico de rua, que é o que toca o que for, o que o cliente pedir, o embolador “manda” o tema que você pedir, como se fosse um “genérico“; e o músico imigrante, que é um músico “de grife“, quer dizer, tem instrumentos típicos, uma linguagem musical típica, um idioma típico, então pratica a coisa bem fechada, num universo fechado. Queria fazer com que esses dois tipos de cultura, que é São Paulo, se encontrassem nessa Orquestra. Então era uma loucura. Tinha senhoras japonesas, que são muito reservadas, aquela coisa de japonês, tímidas, recatadas, ao lado dos dois emboladores da Praça de Sé, que só fazem emboladas de sacanagem na Praça da Sé, que é o que o povo gosta. São tipos diferentes. São tipos rudes, é gente da rua, e elas, que são muito delicadas, aquela cultura, a coisa da sutileza. Então, a convivência foi muito interessante e foi muito fácil. Eu, inicialmente, achava que ia ser difícil. Bolei toda uma estratégia, os horários do pessoal, e foi sempre tudo muito fácil. Então, “Neurópolis” nasceu em dez dias. No primeiro dia ninguém se conhecia; em dez dias a gente tava estreando um trabalho que ficou até hoje.
- 7 **Ponto Urbe:** Quanto à apresentação feita em 25 de Janeiro no SESC Pinheiros, aquela é a formação original da Orquestra?
- 8 **LÍVIO TRAGTENBERG:** É. Não mudei nada. Isto é um fato, também, em que a gente tem que prestar atenção, que é interessante. Estamos há dois anos tocando juntos, não houve mudança de músicos, não houve problemas pessoais, não houve inimizades. Só tem aquela tiração de sarro normal na sociedade: o maranhense tirando sarro do paraguaio, porque o paraguaio tem esse estigma, brincando com a japonesa, tirando sarro do boliviano; são os preconceitos que estão aí, que é natural que florescessem lá, nesse grupo pequeno. Então, um tira sarro do outro, mas dentro de uma coisa saudável, e natural até dentro da sociedade. Seria estranho se todo mundo virasse “freira” lá dentro, o que não é a idéia. A idéia é justamente que a identidade de cada um seja colocada.
- 9 **Ponto Urbe:** Fale sobre a identidade de uma Orquestra que é composta por um “conjunto de identidades”.

- 10 **LIVIO TRAGTENBERG:** É o seguinte: a Orquestra erudita ela é... a idéia da música erudita européia é que o músico, a identidade do músico, desapareça. Ele é um veículo para a partitura que está sendo tocada. Não importa se é o José, se é o Ernesto, se é o Pedro que estão tocando clarinete, desde que ele consiga tocar o mais próximo do que está escrito na partitura. Esta minha Orquestra é o inverso. Inclusive, a gente não tem partitura. A partitura é o background de cada um. O que me interessa? É justamente o que é o diferencial de cada um. Como cada um toca. O que a gente compõe é um misto de composição coletiva com uma finalização que eu faço. Começo as músicas assim: peço para um músico “toca pra mim alguma coisa que você gosta”. Sei que dentro do universo dele... Já escolhi os músicos em função de criar uma palheta interessante de identidades, então, sei que falando pra um boliviano “me toca um tema interessante, que você gosta, da tua música”, sei que vai vir algum tema ligado à música boliviana. Já tá dentro do meu jogo de composição esse dado. Aí ele vem com a coisa de que mais gosta. É o contrário da Orquestra convencional, em que o compositor já fixou a música e a Orquestra vai dar vida àquela música. No nosso caso não existe uma música pronta e é a contribuição de cada um que vai formando como um mosaico.
- 11 **Ponto Urbe:** Eles têm uma autonomia.
- 12 **LIVIO TRAGTENBERG:** Eles estão 100% lá dentro. Nunca falo pra um: mas toque isto daí melhor. Às vezes eu falo: toca pior. Mas nunca melhor. O Tinhorão escreveu o texto para o CD e notou isso: “legal que você pegou os caras e não lapidou, não botou eles nos padrões sonoros clichês”. Porque você entra em estúdio de gravação, tem todo aquele clichê, aquele padrão de sonoridade, que é o aceite como bom. Muitas vezes, quando se levam grupos que não têm esse tipo de som, o produtor musical vem e arredonda o som. Então, fica com aquela cara mediana, aquela cara normal, de uma sonoridade normal. No meu caso, o que eu quero? Queria justamente essa aspereza dos instrumentos que eles tocam, que têm um som X, não é o “melhor” som, mas é o que dá a cara do som.
- 13 **Ponto Urbe:** Os instrumentos são deles?
- 14 **LIVIO TRAGTENBERG:** Lógico.
- 15 **Ponto Urbe:** Nada foi acrescentado?
- 16 **LIVIO TRAGTENBERG:** Eles tocam os instrumentos deles, que eles tocam nas ruas. E os imigrantes também: as japonesas tocam o Koto, o Sanguen. Os paraguaios tocam guitarra, harpa paraguaia, a requinta, que é um violão tenor. Os instrumentos são deles e a idéia é fazer esse som. O que interessa é esse som e não arrumar esse som. Trazer esse som.
- 17 **Ponto Urbe:** Já que, efetivamente, nem todos os músicos da Orquestra tocam nas ruas diariamente, por que a opção em manter o título “Orquestra dos Músicos das Ruas de São Paulo” para este projeto? Qual é o sentido atribuído à rua neste contexto?
- 18 **LIVIO TRAGTENBERG:** Não é uma Orquestra de músicos de rua; isso faz toda diferença. Das ruas porque somos todos nós, que é a idéia do amador, que é a idéia que está implícita nesta Orquestra. Todos nós podemos fazer música, se reunir e fazer música. A gente não precisa ficar só passivamente assistindo outros fazerem música. Você pode fazer da forma como você faz; não precisa estudar quinze anos, ser um virtuose. Música tem que ser parte da vida e não uma coisa que te tira da vida. Músicos das ruas, porque envolve gente que tá nas ruas e gente que anda pelas ruas, engloba todos. É também o que a gente ouve nas ruas.

- 19 **Ponto Urbe:** A particularidade seria, então, eles não terem passado por um ensino oficial de música, ou isso não entrou como um critério de escolha? Eles até poderiam ter estudado música?
- 20 **LIVIO TRAGTENBERG:** Poderiam e alguns até estudaram. Um dos paraguaios pesquisa música latino-americana. A questão não é se estudou ou não. A questão é se o que ele faz reflete essa cidade, seja na rua, seja nesses espaços, porque eles tocam em restaurante, festa comunitária. Isso é a cidade, e não o que a televisão mostra; essa é a cidade que a gente encontra pelas ruas.
- 21 **Ponto Urbe:** São Paulo é o lugar da diversidade cultural, mas também do estranhamento. Músicos de tradições culturais tão diversas sentiram algum estranhamento ao serem reunidos?
- 22 **LIVIO TRAGTENBERG:** A questão é a seguinte: houve um estranhamento natural, principalmente as duas japonesas nunca tinham tocado fora do contexto da música japonesa. Elas são musicistas amadoras. Ensinam Koto, Sanguen, dão aulas, mas dentro daquele universo fechado, como uma flor de estufa. Quando se juntaram aos outros músicos, o tipo de música, o tipo de dinâmica era diferente, o tipo de proposta profissional era diferente. Então, houve um estranhamento inicial, mas o mais importante é que esse estranhamento nunca chegou a inibir ou atrapalhar o trabalho, porque sempre fiz questão de manter os ensaios num tom muito objetivo, e eu trabalho muito rápido. Então, em três dias a gente tinha feito o repertório, doze músicas. Foi assustador pra eles. Não deu tempo de estranhar. É trabalho, fazer três músicas por dia, quatro. Então, isso foi uma coisa que eu aprendi: não deixar tempo ocioso para que venham questões que não sejam o foco da gente. Qual era o foco da gente? Criar um show musical juntos. A gente tinha dez dias pra ter um show musical pronto. Isso também é importante pra eles sentirem que não existe nenhuma outra intenção a não ser musical. Fiz questão, na hora de escolher os músicos e roteirizar o espetáculo, que cada um tivesse o seu solo. Então, ninguém se sente menos participante, menos importante que o outro. A idéia da Orquestra é justamente essa: um conjunto de solistas. Então, no roteiro que fiz, fiz de um jeito que, numa ou noutra música, vai naturalmente aparecer um solo. Então, esse estranhamento, que foi natural, hoje fica no pitoresco, essa brincadeira de tirar sarro, trocar a letra das músicas paraguaias, coisa de colégio. Quando você junta muita gente muito tempo, infantiliza. Isso acontece em Orquestra, acontece em escola. Não tem problema lá, porque há dois anos a gente mantém esse ambiente jovial. Como a gente ensaia pontualmente, não dá tempo de surgirem questões do tipo alguém querer se destacar. É um processo interessante, porque quando a Orquestra começa a ganhar projeção, claro, as pessoas começam a ter aspirações, é natural que queiram. Administrar isso pra que não deturpe o conjunto da coisa, com eles, é muito fácil, mais fácil do que com músico profissional.
- 23 **Ponto Urbe:** A rua é o lugar das trocas sociais em meio à diversidade. Grupos distintos demarcam seus territórios, espacial e simbolicamente falando. Há diálogos intergrupais e também negociação, competição. Os músicos das ruas trazem consigo este tipo de experiência?
- 24 **LIVIO TRAGTENBERG:** Sim. Eles são da rua. Vou pegar um exemplo: o Jorge do Cavaco, que toca com um outro músico, o Franco. O Franco toca violão e o Jorge canta e toca cavaco, na rua, na 15 de Novembro e agora na Praça da Luz, Parque da Luz . Acontece o seguinte: o centro é muito agressivo hoje em dia. Eu reparo em músico de rua há uns vinte e cinco anos. Fui notando, ao longo do tempo, que os músicos de rua no centro

foram diminuindo cada vez mais, porque o centro é agressivo. Os mais fracos vão perdendo espaço. É a lei da selva. Como é a lei da selva, os fortes ficam. Por exemplo, o Jorge tem dois caras que tocam percussão ao lado dele, mas que na verdade a função deles é ficar de olho na grana, no chapéu, porque passa a molecada e leva, e o Jorge não tem condições de sair correndo atrás. Tá com o instrumento, já tem uma idade. O dia a dia deles é muito influenciado por isto e eles criam estratégias de sobrevivência, e isso é o mais legal. Outro exemplo, a dupla de emboladores, o Peneira e o Sonhador. Veio um suíço e fez um documentário sobre eles, levou pra Europa e nunca mais apareceu. Lançaram na Europa o documentário, teve até uma certa repercussão lá. Eu cheguei a ouvir no festival em Berlim. Tava numa outra sala, “pô, eu conheço essa voz”, fui lá e era um documentário sobre eles. O cara nunca pagou nada, e tal. Então, um dia eles conseguiram uma cópia desse documentário. O que eles fazem hoje em dia? Copiam esse DVD e vendem. Agora, quem é o pirata? É o suíço ou são eles? Evidentemente, o suíço é o pirata. Eles estão se reapropriando de um bem deles, que é a arte deles, que foi roubada. Essa também foi uma questão interessante. Quando comecei a abordar os músicos, sentia inicialmente da parte deles uma certa resistência, porque já foi tanta gente roubá-los, e eu um cara que eles nunca viram, branco, de óculos, chega falando... Mas aí de cara eu já desmontei a coisa. Falei, olha, o negócio é o seguinte, não sou um produtor, sou músico como vocês, a gente vai fazer um trabalho musical, vai durar de tal a tal dia, vocês vão ganhar tanto por esse trabalho, tal dia vocês vão receber e no dia depois do último show vocês vão voltar pra rua, que eu não quero ver a cara de vocês. Pra não ficar essa coisa de que eu venho com uma tábua de salvação ou com um “venham comigo porque nós vamos mudar sua vida”. Nada disso. Ninguém vai mudar a vida de ninguém, isso não é um trabalho social, é um trabalho musical. Insisto nisso porque não quero ser confundido com essas coisas de inclusão social, de Ong, que vêm e... Na verdade, o pobre é um mal necessário. No meu caso, toda essa coisa de inclusão naturalmente vem, porque uma vez que eles circulem num ambiente outro, expandem-se as possibilidades, mas é pelo mérito deles, não porque eu vou ficar como empresário dos caras. Não é do meu interesse. É da própria convivência nova que eles têm. Uns já foram figurantes num filme da Laís Bodanski, como os músicos de orquestra que tocam no filme, outros já participaram de uma cerimônia aqui na Sala São Paulo, entrega de prêmios. Então, o show atrai um público diferente do que vai ao centro, e esse público diferente os leva pras coisas diferentes também. Isso amplia o mercado de trabalho dos caras.



- 25 **Ponto Urbe:** A idéia é replicar esse show em outros lugares, ou, por exemplo, se alguém convidar vocês vão, ou é uma coisa que acabou.
- 26 **LIVIO TRAGTENBERG:** Inicialmente, eu ia fazer a temporada no Olido e parar, mas o trabalho ficou tão bom que falei eu não posso abrir mão de um negócio desses que tá sendo tão bom pra mim. Porque pra mim é uma experiência nova, totalmente nova. Então, não podia abrir mão de uma coisa dessas. Não é todo dia que a gente tem uma experiência nova realmente bem sucedida em termos de criação. A Orquestra existe, vai continuar existindo, saiu o CD agora, a gente vai continuar fazendo shows. Vou mudar alguns músicos da Orquestra, porque eu quero que ela mude um pouco. Vai entrar alguém de Hip Hop. Ela é mutante como a cidade.
- 27 **Ponto Urbe:** Apesar da grande diversidade de músicos e músicas que compõem a Orquestra, ela não repõe, um a um, todos os personagens sonoros de São Paulo (nem poderia). Como e por que você elegeu esse e não um outro recorte possível entre tamanha variedade? Há mudanças em vista? Novos grupos étnicos ou novas sonoridades poderão ser agregados?
- 28 **LIVIO TRAGTENBERG:** Olhe só, isso é realmente uma coisa bem pragmática. Eu tinha um mês pra montar essa Orquestra. Foi o que de mais interessante eu pude encontrar em um mês pra montar a Orquestra. Então, deixo também que o acaso me leve, não gosto muito de predeterminar totalmente as coisas. Agora, o “Neuropolis” é um mapa de tempos muito fechado: eu tinha músicas de três minutos, de um minuto e meio, de quatro minutos, de seis minutos, como num mapa em branco pra ser preenchido com as cores de cada formação musical, de cada cultura musical. Mas, o meu lado compositor tava ali bem fechado. Então, ele funciona como uma composição sinfônica, que a gente divide em seções, movimento rápido, movimento lento, movimento de solo, movimento “tutti”. Agora, quando cheguei nesse grupo inicial, já o achei suficientemente rico pra uma primeira experiência. Nessa primeira temporada no Olido, a gente fez um Workshop com o público, e o público de Hip Hop veio e cobrou, “cadê o Hip Hop, a gente quer participar, quer fazer junto”. Como o Hip Hop tem outras. Tem um senhor que toca Balalaika lá na zona Leste que quase consegui trazer. Por problemas pessoais, de saúde, não pude trazê-lo. São Paulo ainda tem muitas coisas a se explorar, nessa

idéia da Orquestra refletindo a cidade. As mudanças vão vindo. Agora, inicialmente, minha idéia era que todo som dessa Orquestra ia passar pela minha mesa de som e eu ia remixá-lo com recursos eletrônicos, ia filtrar, distorcer, mudar. Minha idéia inicial era essa. A partir dos ensaios, da criação, vi que era tão interessante o som deles que tava rolando, que fui tirando aos poucos minha parte de processamento eletrônico. Pensei “esse som acústico tá tão vivo, tá tão surpreendente, que o meu filtro aqui é burro”. Então, tirei tudo. Ao longo da criação já saiu 90%. Ainda ficou um pouquinho que tirei agora depois do disco. A gente brinca que são *samplers* acústicos, como se eu estivesse com uma máquina de *sampler* com que vou editando. Agora, montei uma outra Orquestra similar a essa em Miami, a “*Nervous City Orchestra*”, que é uma outra sonoridade. Agora vou partir pra outras orquestras. Porque, no fundo, a palavra orquestra é favorável. Duas coisas: uma, porque ela é um grande guarda-chuva, você pode fazer orquestra de tudo. Orquestra quer dizer “um agregado de gente fazendo junto”. Segundo porque, como moeda social, ela tem um valor alto. Tudo que vem precedido da palavra Orquestra ganha um status de prestígio na mediocridade da cultura mediana. Minhas próximas orquestras vão ser “Orquestra de Assoviadores de São Paulo”, só com assoviadores. Vou montar a “Orquestra das Empregadas Domésticas de São Paulo”, só com as mulheres que cantam pra valer. Vou aproveitar essa idéia de orquestra pra explorar essas outras tonalidades e a idéia de que na orquestra você tem um monte de gente junto, gente diferente junto, gente que não foi treinada para estar ali com aqueles pares. Essa situação nova pras pessoas é interessante também.

- 29 **Ponto Urbe:** É um pouco o que acontece na cidade também.
- 30 **LIVIO TRAGTENBERG:** Na verdade é isso, é o que acontece na cidade: um dia você tá aqui, você dobra a esquina é uma outra história, depois você tá fazendo outra coisa, mas sempre com o foco bem definido, musical, criar uma expressão musical, uma invenção musical.
- 31 **Ponto Urbe:** A cidade de São Paulo permite vários recortes musicais.
- 32 **LIVIO TRAGTENBERG:** Não só São Paulo, quase qualquer cidade. É só a gente ter ouvido pra isso, não se fechar, porque a riqueza é grande, não só em São Paulo.
- 33 **Ponto Urbe:** Cidades diferentes resultam (ou resultariam) em Orquestras diferentes, então?
- 34 **LIVIO TRAGTENBERG:** Sim. Porque o que diferencia esse trabalho de um trabalho normal de composição, é que ele não é só composição, é uma vivência, uma experiência de vida. Tenho uma experiência aqui em São Paulo, nasci aqui, vivi sempre aqui. Em Miami tenho uma experiência longa, são quase quinze anos que vou lá trabalhar. Em Berlin, já tenho vários anos de experiência. São coisas que você vai compondo, não exatamente quando você senta pra compor. Quando você senta pra compor, na verdade, já está tudo composto, porque são coisas que você vai colecionando. São vivências, idéias, observações. Especialmente observar o que acontece em volta. Então, cada orquestra desse tipo, tanto a de São Paulo como a *Nervous City* de Miami, é uma leitura da cidade, o ponto de escuta, de vista, da cidade, como você vê e ouve a cidade. Cada cidade vai ter uma conformação de expressão diferente. É evidente que, de um país pra outro, muda muito fortemente a cultura e mudam as questões. Por exemplo, em Miami, a questão mais interessante é com relação aos imigrantes latinos, que estão fora do sistema cultural americano. Vivem uma vida de comunidade, festa de igreja, festa de comunidade. É um *apartheid*. Aqui, em certa medida, também é assim, mas lá é muito forte. Então, quando juntei esta orquestra, tinha inclusive americanos, o único

músico de rua era um americano mesmo, os outros tocavam em restaurante, o que o pessoal comentava é que era a cara de Miami, mas não a cara oficial. Não é a cara que a cidade vende pro turista, mas é a cara de quem vive na cidade. O cidadão de Miami, que vive em Miami, reconhece ali Miami. Turista nem tanto, porque não é um show de cabaré, não é um show étnico, de música latina, nem nada disso. Portanto, o objetivo da música tem a ver com o *approach* dessas pessoas na cidade.

35 **Ponto Urbe:** Uma Orquestra em Berlim que cara teria?

36 **LÍVIO TRAGTENBERG:** Pois é, estou tentando lá, mas em Berlim existe uma questão interessante. Por exemplo, pra você tocar na rua em Berlim, você precisa ter uma autorização da Prefeitura. Pra ter essa autorização da Prefeitura, você tem que fazer uma prova com uma comissão, tem que tocar pra uma comissão. A comissão vai avaliar se você tem nível pra tocar na rua em Berlim, vai avaliar, inclusive, seu instrumento, o tipo de volume de som, pra adequar um espaço na cidade. Vai te colocar num lugar X, numa estação de metrô, de modo que não atrapalhe um músico que está num outro extremo da estação, ou numa região em que eles achem que vai ter uma aceitação melhor. É todo um controle da cidade, das sensações da cidade. Está tudo mapeado. O problema lá é que os músicos interessantes e de rua, são todos músicos ilegais. Tem muito músico do leste europeu lá, ilegal, que seriam os músicos perfeitos para essa orquestra. O grande problema lá é que o Estado que seria o patrocinador natural pra esse tipo de projeto cultural não pode contratar o ilegal. É um ponto difícil de atravessar. Eles são ilegais, o Estado não pode contratar... Existe até um festival que se interessou em fazer, mas 'como é que a gente justifica pagar esses caras se eles estão ilegais aqui, não posso pagar com dinheiro do Estado'. Aí, o que é ilegal? Dizem que é ilegal pagar com dinheiro do Estado esses caras, mas ao mesmo tempo esses caras trabalham ilegalmente para os alemães. Em Berlim, essa orquestra teria também a cara de uma orquestra como a de Miami, a de imigrantes que estão apartados da vida da cidade, mais do que em São Paulo. São Paulo é de tal forma maleável... Você vê, os coreanos aqui do Bom Retiro criaram o ambiente deles, eles dominaram. Não são segunda categoria, eles dominam, compram segurança, compram visto, têm um poder. Os bolivianos, que são a ponta mais fraca dos imigrantes, estão se organizando. Os chineses já estão pondo a cara; há dois ou três anos que eles comemoram o ano novo chinês na rua. Até agora eles não comemoravam; era uma comunidade que vivia meio na sombra. São Paulo tem, assim, uma tolerância bem maior ao imigrante. A nossa estrutura social abre espaço. Eles entram e encontram espaço. Lá é muito difícil abrir espaço, tanto em Berlim como em Miami. Sempre há um *apartheid*. Então, essas orquestras vão ter mais uma cara de uma orquestra de *apartheid*.

37 **Ponto Urbe:** Você comentou, no Workshop dado no SESC Pinheiros, que muitas pessoas confundem "músicos das ruas" com "moradores de rua". Essa confusão não encontra eco, na verdade, naquela dicotomia presente nos meios científicos entre o erudito e o popular, passando pela desvalorização do popular enquanto sinônimo de "iletrado"?

38 **LÍVIO TRAGTENBERG:** Sem dúvida, tá dentro do mesmo pacote de mentalidade. Na verdade, é uma mentalidade que se julga superior; porque estudou na escola, acha que tem um conhecimento superior. Pode até ter uma cultura letrada maior, mas sabedoria e conhecimento não são coisas que se aprendem só na escola. Me irrita quando as pessoas vêm querendo elogiar e falam 'puxa, que legal esse trabalho com moradores de rua'. Meu, não tem nenhum morador de rua. Na verdade, o que a pessoa quer dizer é o seguinte 'olha como sou legal, gosto de um trabalho que apóia morador de rua'. Na

verdade, é uma forma de apaziguar a consciência de culpa da própria classe média. A pessoa faz uma catarse, consegue se purificar, porque essa é uma das funções mais antigas da arte. Purificação através da catarse. As pessoas saem leves, achando que as coisas são mais possíveis depois de ver aquele negócio. Tem uma mensagem de otimismo naquilo, bem pragmático, mas tem. É natural que tenha. Isso fiz questão, na primeira temporada: a orquestra entrava de casaca, como uma orquestra erudita. Por quê? Porque queria que as pessoas pegassem o ruído entre a face e a roupa. Meio que aquele trocadilho verbal, que a roupa não faz o homem. Então, eles olhavam aquela roupa toda composta e olhavam na cara do cara e era gente do povo que toca na Praça da Sé, era o boliviano, o paraguaio. Eles nunca vêem essas caras dentro dessas roupas. Então, meio pra criar esse ruído, no sentido de 'olha, vou chamar isso de orquestra, botar roupa de casaca nesses caras pra vocês sentarem a bunda aqui e ouvirem esses caras, porque quando você passa por eles na rua você quase chuta o cara, você não vê; então, o problema cultural tá em você também; é uma questão de qual é a sua mentalidade com relação às coisas que estão a sua volta'. Abandonei a casaca porque ficava muito caro o aluguel. Mas as japonesas entram com as roupas típicas, os paraguaios, o boliviano, isso acho legal.

- 39 **Ponto Urbe:** Qual o lugar das culturas indígenas na Orquestra? Qual o lugar da cultura negra?
- 40 **LÍVIO TRAGTENBERG:** Como é um projeto musical, não um projeto antropológico, não estou fazendo musicologia nem antropologia musical lá, porque inclusive me aborrecem muito esses trabalhos pseudo-antropológicos, étnico-musicais, porque uma coisa é você tirar uma música de um contexto, botar ela num outro e ignorar o contexto de chegada. Música, arte, é uma coisa viva, que tem que funcionar onde ela acontece, e não como museu, como referência, como cultura no pior sentido da palavra, como aquela cultura morta. Também não quero pilhar cultura musical dos outros, pegar um pouco da japonesa e fazer uma coisa à moda de... Não. Pego a música japonesa e ponho ali. Todas as coisas que entram no Neurópolis são as músicas deles. Não componho música à la japonesa. Nesse sentido é muito próximo da colagem. O papel de cada cultura dentro da idéia da Orquestra é como um *input* musical. Atrás do musical vem tudo o mais, toda a herança cultural do idioma, da temática, da forma de tocar, do imaginário que o público tem. Por que gosto dos paraguaios? Porque os paraguaios são parte da escória (é ou não é?), no imaginário da América Latina. Eles só não estão piores atualmente do que os bolivianos. A gente tem um preconceito contra os paraguaios por causa das coisas falsificadas, são os falsificadores. Isso me interessa mais do que a própria coisa da cultura paraguaia. Como a gente vê os paraguaios e o efeito que vai ter, de repente, você ouvir uma música paraguaia e falar 'pô, que legal isso'. Atravessar o preconceito. Então, nunca pensei nesses termos, "que papel tem". Sempre pensei em termos musicais: preciso de instrumentos graves, médios e agudos; preciso de instrumentos de sopro, de percussão, de cordas; preciso de culturas tradicionais e preciso de músicos de rua. O que couber nisso tá valendo. Nunca pensei em termos de cultura negra, música negra, música africana. Naturalmente vai vir no Nazareth, que toca percussão, a música negra. Naturalmente os emboladores vão trazer a coisa do improviso, da poesia oral. Naturalmente os paraguaios vão trazer a música latina. Um mosaico, e incompleto. Sempre vai ser incompleto. Senão vira aquelas orquestras da ONU, 'We are the world'. Uma pseudo-pagelança; não é a idéia.

- 41 **Ponto Urbe:** Falando um pouco do Symphonia, agora. Não é a primeira vez que a cidade de São Paulo aparece como tema/mote/inspiração/cenário/realização de trabalhos que você desenvolveu. Quais são as diferenças e as semelhanças entre “Neurópolis” e a trilha elaborada para “São Paulo, A Symphonia da MetrÓpole”?
- 42 **LIVIO TRAGTENBERG:** O Neurópolis só pode acontecer porque aconteceu o Symphonia. Porque no Symphonia aconteceu uma coisa única. Quando a gente estreou no Cine SESC, em 1997, foi uma temporada maluca: fechou a Rua Augusta, o trânsito da Rua Augusta, quebraram a entrada do cinema, pra ver um filme mudo de 1929. Então, o que aconteceu? Nas sessões, as pessoas de idade vinham pra rever a cidade com essa visão nostálgica; as pessoas de meia idade vieram pra rever, mas com o sentido já do presente, de estabelecer relações. Enquanto uns vieram totalmente afetivos, como o pessoal de mais idade, o pessoal de meia idade já veio com o olhar mais crítico, também com uma dose de nostalgia; a molecada veio pra saber o que é que era isso daqui que deu nisso. E o choque foi para os três. Acabavam as sessões, as pessoas vinham pra gente com os comentários mais inusitados. A molecada vinha descobrindo São Paulo, porque na verdade essa é uma cidade que apaga a história dela. Pra eles foi um choque, a seqüência da Penitenciária do Estado... Então, teve uma empatia de forma diferente segundo cada geração. A partir daí pude, pela primeira vez num trabalho, mais fortemente testar essa relação da música na cidade. O que é a música na cidade, conversando com a cidade. Não só você tocando e o público passivamente... a platéia gostando ou não, aplaudido ou não. Semelhança, na verdade, é essa: o Neurópolis pra mim é como se fosse um filme que passa, só que é um filme de hoje. Na Symphonia eram os olhos de 29 com os ouvidos de 97. No Neurópolis são os olhos de hoje com os ouvidos de hoje. São dois projetos de música dialogando com a cidade.
- 43 **Ponto Urbe:** Conte um pouco sobre a história do Symphonia, como surgiu a idéia de musicar o filme, como foi o trabalho de pegar o filme e compor a nova trilha.
- 44 **LIVIO TRAGTENBERG:** Na verdade, a já falecida diretora da Cinemateca, Tânia Saviato, que era cineasta, me chamou pra fazer a música do Symphonia da MetrÓpole. Perderam-se as partituras usadas originalmente, do maestro Gaó Gurgel. Porque não havia banda sonora, o que havia era uma coleção de partituras, que se imagina que era uma coleção de peças musicais como era típico na época. Não era exatamente uma partitura original. Não se sabe. Minha intuição é que era um *pout-pourri*... Especialmente porque o maestro, o Maestro Gurgel, era um maestro de orquestra de baile, de arranjo, então tinha um repertório muito vasto. Não era exatamente um compositor de partitura, erudito. Quando então, a Tânia me chamou, pensou numa orquestra, seria o natural por causa de um projeto de grande extensão, meio um épico da cidade. Nós fomos a todos os bancos, a Cinemateca foi atrás de dinheiro. Aí tive a idéia de ir ao SESC de São Paulo. Juntei a Cinemateca e o SESC um dia numa reunião, ela e o Danilo Santos de Miranda. O Danilo adorou a idéia e restaurou o filme. O SESC viabilizou restaurar o filme que estava se perdendo, materialmente em combustão, se perdendo. O filme passou vários meses em processo de restauração na Cinemateca. Aí a idéia da orquestra sinfônica, pra mim, já era insuficiente. A orquestra sinfônica, na verdade, é um instrumento ligado à cultura européia, a uma cultura musical, a um público que não me interessava. Queria a cidade de hoje, não fazer uma visão da cidade de hoje pelo filtro da orquestra do século XIX. Convidei o compositor Wilson Sukorski, que já tinha trabalhado comigo em várias coisas, pra gente fazer como se fosse uma retrospectiva do som no cinema. A gente começa como se fosse um filme

sonoro, mas só com “ruidagem”, sonoplastia de rádio, como novela de rádio, e vai evoluindo. Aos poucos entram os pianeiros, que foram os primeiros sonorizadores dos filmes no cinema. Aí a trilha que vai ganhando uma independência. Então, o *Symphonia* é como se fosse uma retrospectiva do som no cinema e da trilha sonora no cinema ao longo do filme. Essa foi a idéia. A cidade sempre está no meu trabalho, em tudo que faço. Não vou buscar nas teorias, nos livros, o meu estímulo de criação. Eu o encontro na cidade. Mas nunca busquei isso intencionalmente. Agora posso dizer, depois de quase trinta anos de trabalho, sempre foi o meu tema. Na verdade, a cidade é o meu tema, seja em diferentes expressões, diferentes angulações, mais focado, mais geral: a vida da cidade, das pessoas na cidade. Isso é o que me interessa. Nunca me interessei pela coisa rural em si, a não ser ela na cidade. Como é a orquestra: a Orquestra de Músicos das Ruas tem um lado rural, são os emboladores.

- 45 **Ponto Urbe:** O “Neurópolis” parece tratar mais sobre espaço: pessoas de lugares diferentes que se encontram num mesmo lugar – São Paulo. Em “*Symphonia*” o tempo parece estar mais em foco: de um lado temos uma cidade da década de 20, quando o filme foi rodado, e do outro uma de 2006 ou da década de 90, a partir de quando a experiência dos músicos permitem remusicá-la. O diálogo entre ambas as cidades é produzido também a partir de imagens, quando alguns takes do original são refilmados nos dias de hoje e projetados com sobreposições em certos momentos... Como você pensa as dimensões de espaço e tempo na cidade?
- 46 **LÍVIO TRAGTENBERG:** Se se pegasse os caras e dissesse vamos fazer um *Symphonia* da Metrópole, que vocês fizeram em 29, hoje, em São Paulo, os mesmos planos, as mesmas tomadas, a mesma montagem, como se criássemos um clone, atualizado, porque se a gente mantém a mesma coisa a diferença da cidade é que vai aparecer. Mantendo o filme, a cidade é que vem pra frente e não o filme. Ela passa a ser o tema principal do filme. O filme como estrutura não tem forma, tem fôrma, aquela fôrma de 29. O que eu queria era “estuprar” o filme de 29, essa idéia de que não existe registro imutável e sacralizado no tempo. Então, “estuprar” com as imagens de hoje em dia. Por isso um filme entrava no outro, uma imagem entrava na outra, pra justamente criar uma dificuldade de visão. Sobreposição mesmo, mais do que comentário ou um gesto artístico, estético. É mais essa coisa material minha, gosto... Imagem entra no filme, sai do filme, essa coisa material. Para isso chamei o Lucas Gervilla e a Joana Cancio – que estudaram comigo num curso rápido que dei na PUC-SP – para registrar essas tomadas iniciais. Isso também pra dessacralizar o próprio *Symphonia*, porque o *Symphonia* como ideologia é muito reacionário. É 100% São Paulo.
- 47 **Ponto Urbe:** O filme da ordem...
- 48 **LÍVIO TRAGTENBERG:** Até hoje. O prefeito de São Paulo é totalmente identificado com essa ideologia, não só o prefeito. O prefeito é o espelho da grande maioria da população de São Paulo, que é ainda muito reacionária. Dessacralizar o que você, de certa forma, chamou atenção e sacralizou, pra evitar essa coisa do culto. Qualquer culto é estático. Na verdade, não existe tanto movimento no tempo e no espaço em São Paulo. São Paulo de 29 é muito parecida com a de hoje, o que diferencia é a escala. Mas para aquelas pessoas, aquilo lá era uma megalópole, um milhão de almas, na época. Pras nossas dezoito milhões, a escala é a mesma de megalópole. O que mudou? São as relações, são as pessoas. Quero trazer ênfase para as pessoas, não tanto para a arquitetura da cidade, essa questão mais visível. Por isso também, a coisa do Neurópolis, os nervos. O que me interessa é o que é invisível, o que não está nas estatísticas, o que você só consegue ver

se pára e observa. Essa observação é que traz para mim a essência do que está acontecendo. Muito do se que lê, nessas megateorias universitárias. Só que elas enchem de termos, que eu procuro evitar o máximo, essa terminologia acadêmica, ou *high-tech* acadêmica. Às vezes a terminologia cria tantas mediações entre o que você está falando e sobre como você está falando, que você passa a falar sobre o falar, que é a academia. A idéia é a da observação diletante, entre aspas, amadora. Walter Benjamim é o melhor exemplo disso. A filosofia dele, em grande medida, vem da observação.

49 **Ponto Urbe:** Tanto “Neurópolis” quanto “Symphonia” foram apresentados por ocasião das comemorações do aniversário da cidade. Trata-se de uma data mais favorável para enfocar a cidade ou há um “que” de homenagem também? Afinal, você gosta de São Paulo?

50 **LÍVIO TRAGTENBERG:** Como todo paulistano típico, amo e odeio a cidade. O paulistano tem isso, não vê a hora de pintar um feriado e cair fora. Muito diferente do carioca, que fica na cidade no feriado. Mas, enfim, por que muito no aniversário de São Paulo? Porque é a chance que a gente consegue de pegar um gancho, uma carona, nesse oficialismo. Quando o Memorial da América Latina ia botar minha música lá dentro? Ele precisa ter um grande álibi, uma grande desculpa, uma desculpa que fique bem pra eles. Então, o filme *Symphonia*... Muitas vezes, compram o filme e levam a música de brinde, mas eles não sabem bem o que é, acham que a gente vai fazer uma louvação, e o que a gente faz não é uma louvação, é uma crítica à mentalidade de São Paulo, não ao filme. O filme tem planos maravilhosos, tem gestos maravilhosos, é desigual como tudo em São Paulo é desigual, tudo é meio feio meio bonito meio mal acabado. No Rio de Janeiro a natureza é exuberante demais, ela te oprime pela exuberância dela, você vira um observador pequeno daquela grandiosidade; mas você convive com toda aquela majestade da natureza de uma forma natural. Em São Paulo não tem nada bonito naturalmente. O que há de agradável e confortável aqui é construído. Nossa relação com a cidade é totalmente diferente. Quando a gente faz alguma coisa sobre a cidade, tem que trazer esse lado da coisa mal acabada, da coisa assimétrica, mal resolvida, por isso não acredito nessa coisa de homenagear a cidade com uma coisa louvatória.

51 **Ponto Urbe:** Em seus trabalhos muitas vezes podemos perceber uma cidade com um certo ordenamento, inteligível, cheia de significados para aqueles que nela vivem... Os sons e movimentos ritmados da vida cotidiana em “*Symphonia*” apontam bastante para isso, assim como a possibilidade de entendimento mútuo entre pessoas de tradições musicais tão diversas trazida por “*Neurópolis*”. Isso é correto? Como você vê a relação entre música e cidade? E como você vê São Paulo nessa dimensão humanizada, das pessoas conseguirem transitar e viver aqui?

LÍVIO TRAGTENBERG: A música na cidade tem camadas. A cultura, a vivência do lazer, da música são camadas. Vou entrar numa coisa que pode parecer meio simplória em termos de um sociólogo, mas é simples e verdadeiro. O pessoal que tem grana convive com a música de um jeito; o pessoal que tem um pouquinho menos de grana convive de outro; o pessoal que não tem grana convive de outro. A música na cidade tem muito a ver com a classe social. A vivência musical das pessoas na cidade é muito diferenciada. A classe média tem uns funis na sua visão de cultura: é a televisão, o jornal, a revista que informam a gente sobre a cultura da cidade. Isso é um erro. Isso faz a gente deixar de viver 80% do que acontece na cidade. Porque 80% do que acontece na cidade não interessa a essa mídia, porque a essa mídia só interessa aquilo que eles trocam por valor, grana, anúncio. Todo aquele circuito da cultura como negócio. Viver a música na

cidade passa pelo músico amador, e essa é a questão principal do Neurópolis, da Orquestra dos Músicos das Ruas e desse trabalho que comecei, “A Balada do Deus Morto”, que é em sistema de oficinas. Não escolho, não faço seleção. Isso é o maior choque pras pessoas. ‘Você não vai selecionar?’ Não. Por que tenho que selecionar? A vida seleciona. Isso tem um pouco do Cage, que é um músico que me trouxe grandes toques, entre eles esse: saia, abra espaço, tire seu ego, suas idéias, seu julgamento. Lide com o surpreendente, o inesperado, mas não o inesperado em termos calculados, como é no Jazz. Fala-se que se improvisa no Jazz; no Jazz não se improvisa mais, no Jazz você faz uma estilização em torno de um repertório. Digo, improvisar tudo mesmo, como aqui, nessa oficina para criar “Balada do Deus Morto” de Flavio de Carvalho. Em três semanas veio gente que não selecionei, não fiz nenhuma restrição quanto à idade, habilidade. Acredito que, se não posso criar com o que está à minha volta, não sou um artista necessário. Se preciso de condições ideais, ou de condições que não são as que tenho, então o que vou fazer não vai ser interessante. Vai só expressar o quão habilidoso posso ser na minha arte, vai ser só mais uma forma de expressar o meu ego, a minha diferença. Quero expressar a minha diferença, mas não no sentido de me colocar na frente, mas de criar situações... Se vou ficar fazendo música a vida inteira, preciso transformar isso daqui em uma coisa interessante pra mim, não só numa reafirmação do meu ego. Não vejo a carreira de criação como uma carreira cumulativa como a carreira do executivo, que você vai acumulando bens, não só materiais mas bens simbólicos. O interessante, na minha forma de ver, é que monto uma coisa e desmonto no passo seguinte, vou pra outro lado. Essa coisa do músico amador, que é uma coisa totalmente abandonada, que foi desprezada, porque é coisa de pobre, pobre é que fica tocando cavaquinho, pobre é que fica tocando em boteco, fica tocando na rua. Não é valorizado. Filho da classe média já ganha instrumento muito bom. O moleque não sabe tocar nada, já vai estudar na escola de música. A música tem que ser muito mais do que isso numa cidade, num país tão diverso como o nosso. Meu enfoque principal é esse: como resgatar práticas de música amadora, mas dentro do mais alto nível de criatividade, sem nenhum tipo de concessão pra “inclusão social”, pra paternalismo,



nem paternalismo cultural.

- 52 **Ponto Urbe:** E os trabalhos com a Banda Operária da Lapa? Dentro da sua trajetória de trabalhos sobre a cidade, que lugar ela ocupa?
- 53 **LÍVIO TRAGTENBERG:** É uma coisa engraçada. Me lembrava da Corporação Musical Operária da Lapa, que ela existia. Há muitos anos passava por lá. Aí me lembrei dela e me veio uma idéia musical simples: nessa música tecno, música eletrônica de pista, o

metro é binário, são dois tempos, como na marcha, no dobrado. Então, pensei, que interessante juntar dois mundos a partir de uma solução musical muito simples, os dois se encaixam musicalmente perfeitamente. Mas são dois universos opostos, de tempo, de público, de linguagem. Vamos juntar isso. Quero ver a molecada... que é tão excludente como é essa molecada da música eletrônica, que é da tribo, essa idéia da tribo, da nossa tribo, que não é uma idéia generosa em termos de cidade, que é a idéia dos Estados Unidos, vamos nos fechar na nossa tribo e a cidade vira um campo de batalha das tribos. Queria ver como seria essa experiência, tanto em termos musicais, juntar velhos dobrados com música eletrônica, e como o público de um festival de música eletrônica de moçada *clubber* ia reagir com aquela energia daquela banda. Aí fiz esse projeto praquele festival *4Hype* do SESC Pompéia, um festival de música eletrônica pra moçada. Naquele contexto, ali, tinha uma leitura a mais. Colocar essa experiência musical naquele contexto, um estilo musical que a moçada que também despreza, trabalhar com esses preconceitos, música antiga, música de velho. Eles não tiveram nenhum preconceito de tocar junto com as batidas eletrônicas que eu fiz, isso é que é interessante. Quando comecei a aparecer com as batidas nos ensaios, ficavam curiosos com aquilo acontecendo, entende? Muito diferente do preconceito da moçada que se diz da vanguarda, do comportamento pós-moderno. O preconceito é a base desse trabalho. A base é musical, fazer tocar junto essas batidas, *drum'n bass*, essas coisas, com os dobrados antigos. Você tem a rítmica, uma sonoridade entre aspas moderna, novidadeira, que já é velha, mas é o novidadeiro do dia, o que estão vendendo como novidade essa semana, e você tem em cima disso uma harmonia, uma melodia, um timbre totalmente relacionado a uma coisa do passado, visto como antiquado, obsoleto.

54 **Ponto Urbe:** Tem algum músico da Banda Operária no Neurópolis?

55 **LÍVIO TRAGTENBERG:** Não. Ainda, não. Mas pode migrar. Porque são instrumentos... bombardino, tuba, que você não encontra por aí. Migro eles pra outros trabalhos meus. Vou fazer uma adaptação de uma novela do Karl Marx, vou chamar um tubista da Corporação da Lapa pra tocar junto com uma atriz que fala. É como um baralho. Vou embaralhando as coisas, pego uma coisa daqui... Quando o Neurópolis viajava pelo interior, no ano passado – agora a gente vai voltar a viajar – eu ia antes a cada cidade, encontrar um músico de rua da cidade, escolher um músico, pra tocar com a gente. Ia, gravava o cara, ensaiava uma música dele, e quando a gente chegava na cidade ele era nossa grande estrela do show, o que era um constrangimento muito interessante pra população da cidade, porque ela via o cara todo o dia, de segunda a segunda, tocando na frente do banco lá, e de repente eles pagaram ingresso, num lugar bacana, que tá conferindo a eles um status cultural, social, e vão ter que aplaudir aquele cara. Esse é o lado teatral do Neurópolis. A narrativa teatral é essa. Daí vêm as pessoas no final, ‘é, sempre vejo ele tocar, nunca tinha...’ Aí passam a valorizar o cara, porque ele tava no palco, tocando com a gente no SESC. Não tem nada a ver com música. Na verdade, tudo isso que rola não tem nada a ver com cultura, são trocas simbólicas de status, problemas de auto-imagem das pessoas, dos grupos sociais. Tanto que os paraguaios, alguns deles, você fala ‘de onde você é’, ele fala ‘sou da fronteira’, ele não diz que é paraguaio. ‘Mas que fronteira?’ Mas inicialmente ele omite que é paraguaio, sabe que vem porrada. Pra que vai dizer que é paraguaio? Então, vou embaralhando. Esses vídeos que fiz na cidade com os músicos, virou um outro show meu, em que toco com eles, eles no vídeo e eu ao vivo, o “Personas Sonoras”. Nada tá fechado. A idéia é essa, não fechar nada. Vão mudar os músicos do Neurópolis, o Corporação vai vir com outras coisas, sempre mudando. Mas a Orquestra de Músicos das Ruas deve continuar. Quero chegar

num segundo CD, mais radical musicalmente, porque eles já estão mais preparados pra se soltar. Já estou pedindo pra uns tocarem outro instrumento, já estou interferindo um pouco mais. É outra etapa, já passou essa.

56 **Ponto Urbe:** Você pensa em fazê-los dialogar mais com a música atonal?

57 **LIVIO TRAGTENBERG:** Não, porque nunca trabalhei com música atonal no sentido da dissonância, nunca trabalhei. Estudei isso, sei fazer isso, mas não é minha expressão, não me sinto à vontade. Me sinto como um bom aluno, da academia. E se tem uma coisa que não sou é isso. Não julgo a música pela dificuldade. Tem um outro preconceito aí. As pessoas acham que o que dá trabalho é bom. Trabalho não garante qualidade em arte, em criação, no que for. Você ficou seis meses e pode ser uma porcaria; você fez em dois minutos, pode ser um negócio genial. Porque o tempo não é esse; é outro tempo. É como quando perguntam: ‘Quanto tempo você ensaiou pra fazer o Neurópolis?’ Falo: ‘Vinte anos’. Foram dez dias. Vinte anos que tive que condensar em dez dias, mas foram vinte anos. Você não faz nada em dez dias, em uma semana, em um mês. Esse trabalho “Balada do Deus Morto” foram três semanas de oficinas, só que não são três semanas. Fiz há vinte anos atrás para inaugurar as Oficinas Culturais Oswald de Andrade e me chamaram agora pra montar uma outra versão em cima da coisa do Flávio de Carvalho. Essa questão de sempre quantizar as coisas em termos de mercadoria é que é o problema pra cultura, porque as pessoas acabam acreditando nisso. E se a gente não toma cuidado, você embarca mesmo. Volta e meia me pego embarcando nessa lógica, que é a lógica da grana, do esforço, positivista. ‘Estudei quinze anos’. ‘Quantas horas você estuda por dia?’ O cara fala com a boca cheia ‘estudo seis, oito horas com meu instrumento’. Pra mim, honestamente, isso pode chocar as pessoas, não quer dizer nada. O cara pode estudar dez horas por dia, tocar muito bem um instrumento, e a coisa que ele faz ser completamente morta ou ser uma coisa totalmente ornamental, como um lustre. Aliás, o Baudelaire tem uma ótima definição. Vieram pra ele e perguntaram ‘O que você gosta mais no teatro?’ Ele falou: ‘O lustre’. A gente pode dizer isso da Sala São Paulo. Nem sei se tem lustre lá. No dia em que a Orquestra chegou a tocar na Sala São Paulo, na entrega do prêmio da revista Bravo, a gente tocou uma música só, no final, e o pessoal ficou de queixo caído. Então, tem um frescor que não tem a ver com música. É muito mais. Tem uma dimensão que é a experiência que te dá, de você ir acumulando camadas. Tem uma construção, meio casual, dessa coisa dos vinte anos de acaso. É uma constelação de situações. É como a cidade. Nada na cidade é organizado. E não venham organizar. Por que todo alemão é depressivo, o berlinense é a figura mais depressiva? Porque aquela trolha é toda organizada, não se consegue montar uma orquestra com músicos de rua. Não vêem a hora de vir pra cá, fugir de bala perdida no Rio de Janeiro. É divertido pra eles. Você não vê o pessoal que vem se hospedar na favela? Pra eles é como entrar num videogame real, o que é uma perversão.

58 **Ponto Urbe:** Quando a música feita para o filme é mais do que uma trilha sonora?

59 **LIVIO TRAGTENBERG:** Quando ela assume um papel narrativo e não só ornamental, só de reforçar situações que já estão na imagem, quando a música vem para reforçar o que a imagem já está dizendo. Ela reforça o significado ou de um diálogo ou de uma situação. Então a música diz a mesma coisa que a imagem. Ela é mais quando ela vem acrescentar um elemento que a imagem não está expressando; não precisa ser em oposição à imagem, mas que ela traga um elemento a mais pra leitura daquela imagem. Aí a música deixa de ser descritiva e passa a ser uma música de cinema no sentido mais criativo.

- 60 **Ponto Urbe:** Esse é o caminho que você faz quando compõe a trilha, não?
- 61 **LIVIO TRAGTENBERG:** Totalmente. Porque a minha idéia é que as pessoas têm ouvidos, têm olhos, então a gente pode conviver com vários estímulos simultâneos. Basicamente não gosto de manipular as pessoas, não gosto de usar o meu meio pra manipular a emoção, não gosto de filme que faz chorar manipulando. Tipo Central do Brasil, que pega você, manipula você, agora você vai se sentir muito mal, agora você vai chorar, agora sua má consciência pequeno-burguesa, isso é um nojo, ainda mais vindo de um filho de banqueiro. Esse uso da audiência acho nojento, procuro evitar esse tipo de relação quando é música de cinema. O cinema tem essa coisa arrebatadora, que te envolve. Procuro trazer outras coisas do que só fazer o público ser reativo. Você está ali conversando com gente, não com um monte de corpos reativos emocionalmente só. Tem outros níveis. Tem a coisa da cabeça, mesmo sensorial, não só no sentido de manipular uma emoção, chegar a um ponto, 'vou te levar pra cá'. Deixar as coisas dialogando mais.