

ENTREVISTA

CINEMA, ASTOR PIAZZOLLA E A POLIFONIA DA CIDADE DE BUENOS AIRES

Maurício Berú

*Entrevista a Antonio Rago Filho**

Neste número sobre “Polifonia e Latinidade”, a revista *Projeto História* entrevista Maurício Berú, cineasta argentino exilado e radicado em São Paulo. Nascido em 1927, na cidade de Buenos Aires, após sua formação como professor de artes plásticas, exerceu o cargo de docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (UBA) e na Faculdade de Arquitetura de la Plata. Conhecido, entre nós, por seu documentário *Certas Palavras com Chico Buarque* (1980), autor de obra fílmica sobre o tango em suas várias faces, companheiro por toda vida do músico Astor Piazzolla (1921-1992), realizou, talvez, um dos primeiros clipes da história do cinema: *Quinteto* (1970). O documentário plasma um ensaio do famoso grupo musical de Piazzolla, registrando os sons, a movimentação, os traços que assinalam a força do “Quinteto” e a personalidade criativa e obsessiva que seria a marca registrada do compositor de “Adiós Nonino”. Os planos dão conta do rigor da condução do maestro, o pulso exigido do contrabaixo, os glissandos deslizando os dedos nas cordas do violino, as percussões extraídas dos próprios instrumentos, piano e caixa apropriado ao *bandoneón*, as pulsações de uma música profundamente urbana. *Quinteto* registra a música piazzolliana, ao mesmo tempo em que o ritmo do cotidiano e as formas da cidade portenha vão sendo seqüenciadas.

Maurício Berú acompanhou muitas das aparições e apresentações musicais de Piazzolla na cidade de Buenos Aires. Amigo de um dos principais biógrafos do músico, o jornalista Natalio Gorin mantém proximidade, nos dias que correm, com os familiares do compositor. Continua a densa amizade com a artista plástica Odette Maria Wolff, Dedé, mãe de Diana e Daniel, filhos de Piazzolla. A entrevista se detém, em sua maior porção, na vida do criador do “Nuevo Tango”. Não é por acaso. Ao longo de décadas, Berú reuniu filmes, fotos, cartas, entrevistas, depoimentos, recortes de jornais, revistas, gravações e capas dos antigos discos em vinil e CD. Essa documentação ainda está à espera de sua maior criação fílmica: a vida e obra do músico portenho. O cineasta argentino que se

impôs como grande documentarista tem vasta produção, entre elas, “La puerta” (1959); “Guarani” (1963); “Café y bar” (1964); “Filiberto” (1965); “Fuelle Querido” (1966); “Quinteto” (1968); “Como nace una exposición científica moderna” (1972); “Medio ambiente y petróleo”, trabalho feito para as Nações Unidas (1976); “Certas palavras com Chico Buarque” (1980); “Tango y Tango” (1984); “Hablemos de tango” (1986), seriado de oito capítulos de uma hora cada; “Vamos tango todavía”, em co-produção com a Televisão estatal espanhola, (1990-92) e “Piazzolla em Buenos Aires” (2005), com as intervenções dos músicos que tocaram com Piazzolla, Gerardo Gandini, Oscar López Ruiz e Horacio Malvicino. Há que registrar também sua atuação como Diretor de arte em “Faena” de Humberto Ríos (1960) e em “Los Anclados” de Fuad Quintar (1961).

Em suas reflexões sobre o golpe de Onganía e as grandes greves operárias de 1969, os historiadores Osvaldo Coggiola e Edgardo Bilsky registraram a resistência dos movimentos sociais nesse período revolucionário, em especial o *cordobazo* dos dias 29 e 30 de maio de 1969, com as greves operárias, as manifestações populares e estudantis ocupando as ruas e ampliando sua base social. “Para permitir a participação na luta de toda a população, Augustin Tosco (de ‘Luz y Fuerza’, o sindicato eletricitário) impõe na CGT Córdoba a chamada ‘greve ativa, a partir de 10 horas da manhã, com concentração e saída organizada dos locais de trabalho. Em 29 de maio de 1969, pela manhã, os mecânicos e os eletricitários, armados com projéteis fabricados por eles mesmos, ‘descem’ da periferia cordobesa para a cidade, onde os aguardavam os metalúrgicos e os estudantes, já organizados”. À resposta ao ataque policial, com várias mortes, “o operariado organiza a cidade: não há saques, só ocupação das grandes empresas e destruição de certa documentação (dívidas imobiliárias, por exemplo). Uma nova ordem social, a dos que trabalham e estudam, nascia embrionariamente: a greve política de massas colocava a *revolução* na ordem do dia”.¹ Após a entrada do Exército na cidade, no dia 30 de maio de 1969, a CGT consegue a disseminação, para todo o país, das movimentações, com uma greve geral em solidariedade ao *cordobazo*. Além disso, na mesma intensidade com que jovens trabalhadores e estudantes punham-se em luta contra o grande capital e suas expressões políticas, jovens cineastas acompanham diretamente essas jornadas. Com suas câmeras nas mãos, registram vários momentos e planos desse acontecimento ímpar na história argentina. Como afirma Maurício Berú: “filmávamos desde as assembléias sindicais, as manifestações e combates de rua, os ataques policiais, até como fazer bombas molotov”. Daí nasce a obra coletiva denominada “Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación” (1970), num trabalho que marcou a cultura portenha, com um grupo de cineastas promissores que começavam a fazer cinema de resistência, com as mais variadas tendências como peronistas de esquerda, montoneros, socialistas, etc.

Cercado das imagens de Gardel e seus registros fotográficos de Aníbal Troilo, o Pichuco, de Piazzolla entre Chico Buarque e Caetano Veloso, em sua sala da rua Goitacás, Maurício Berú escreve sua obra sobre a vida e obra de Astor Piazzolla. Quando perguntado sobre o gênero musical do amigo, rediz a passagem seminal do escritor e poeta Ernesto Sábato sobre a natureza da música piazzolliana. *“Considero bizantino discutir sobre el derecho que tenga o no Astor Piazzolla de llamar tango a sus composiciones. A mi juicio, algunas lo son y otras no. Pero eso poco importa”*. Berú, por um momento, suspende a afirmação, como a repassar uma longa história de si, de sua cidade, da história do tango, e continua a citação do poeta: *“Lo que importa es que ha provocado una revolución en eso que con un sentido amplio puede llamarse música de Buenos Aires, que aun en sus casos más extremos es coesencial con el bandoneón, atributo indispensable y suficiente de la música porteña. Planteado así el problema, no hay posibilidad de discusión: Astor Piazzolla es el descendiente (aunque hosco y a menudo parricida) de aquella singularísima canción que alguna vez fue la cabal expresión del hombre de Corrientes y Esmeralda, del hombre que estaba solo y esperaba acodado en la mesita de mármol de alguna lechería o meditativo y melancólico en el estaño de un boliche cualquiera. Podemos estar seguros de que en la futura historia de nuestro arte ciudadano este hombre será un hito fundamental, que ha de separar dos épocas: el antes y el después de Piazzolla.”*²²

Ao lado do psicanalista Carlos Kury, do poeta Horacio Ferrer, da antropóloga Susana Azzi, do historiador Simon Collier, do jornalista Natalio Gorin, do guitarrista López Ruiz, o cineasta Maurício Berú, como podemos atestar nesta entrevista, coloca-se como um dos grandes conhecedores da vida e obra de Astor Piazzolla. Com o florescimento do tango eletrônico, a sua avaliação do “Gotan Project” é extremamente negativa. Maurício Berú acredita que seja mais um produto da indústria discográfica eminentemente mercantilista e de péssima qualidade artística. Segundo ele: “Não podemos esquecer lamentavelmente o nosso passado no que tange à colonização de nossa cultura. Todavia, segue valendo o axioma de grandes camadas da classe média, que assegura que todo o nacional é uma droga e que o que vem do *norte* é sempre o melhor. A pulverização dos gostos, todos pré-fabricados, obnubila ainda mais a já confusa percepção sobre os modelos e gêneros musicais, nivelados por baixo para conservar a hegemonia daquilo que chamam de sucessos das gravadoras, dos monopólios da indústria cultural. O resultado doloroso disto é, sem dúvida nenhuma, um pecado venial de não-estética”.

Numa entrevista com Ernesto Sábato, para o filme de Piazzolla, o escritor conta uma anedota para se referir a essa disjuntiva entre as coisas que são próprias do país, desprezadas, e às importadas. O autor de *Sobre heróis e tumbas*, em verdade, reproduzia um

chiste do fenomenal humorista Fidel Pintos, que dizia: “*Que vá ser artista esse, si vive a la vuelta de mi casa!*”.

Para o nosso cineasta, o autor de *Contrabajísimo* – música que serpenteia a sua própria vida – vem sendo apreciado na atualidade, de modo pujante, desde a Finlândia ao Japão; todavia, ainda será redescoberto pelos próprios jovens e músicos portenhos, fazendo eco à profecia de Piazzolla, segundo a qual sua música seria música do futuro.

Antonio Rago – Gostaríamos de saber um pouco sobre sua vida, seu itinerário, ou seja, como nasce o seu amor pelo cinema, a sua relação com o tango e com o notável músico argentino Astor Pantaleón Piazzolla e, se consentir, seu exílio na cidade de São Paulo?

Mauricio Berú – O meu roteiro é bastante longo, mas falando da esfera artística, eu vim das Artes Plásticas. Estudei todo o curso na Escuela de Bellas Artes, em Buenos Aires.

AR – Mas isso significa o quê? Pintura, desenho?

MB – Os dois juntos mais a composição plástica. Com respeito à pintura, deixei-a no mesmo ano que fiz a primeira exposição, mais precisamente em 1955.

AR – Este é o ano da radicalidade musical, é o ano da ruptura piazzolliana...

MB – Sim, claro. É o mesmo ano em que Piazzolla forma seu novo grupo “Octeto Buenos Aires”, com o qual gravou a maioria de suas composições. Nessa época, eu estava fazendo a primeira mostra, referente à finalização da graduação. Então, eu me formei em 1954 e, no ano seguinte, fiz essa primeira mostra. Porém, organizei o primeiro grupo com pessoas que gostavam de cinema. Artista plástico e “louco por cinema”, em Buenos Aires, são a mesma coisa, e isso acontece na história de modo geral, pois é uma repetição permanente. Veja: o Fritz Lang era artista plástico; o Eisenstein também o era; e outros, ingleses e franceses. O cinema parece compartilhar seus genes com as artes plásticas.

AR – Eisenstein, Saura eram polivalentes e Akira Kurosawa desenhava muito bem.

MB – Ele desenhava todos os figurinos, as roupas, armas e os emblemas de todos os seus guerreiros. Era uma iconografia incrível porque era o Japão inteiro que estava ali, digamos, de certa maneira. Kurosawa, um grande patriota, era um artista que pesquisava e investigava, como um historiador, as guerras e os eventos significativos da história; porém, além disso, era um artista de esquerda.

Então, na minha origem estão as artes plásticas e o cinema. Durante o exílio, eu me senti, em um dado momento, como se tivesse perdido a minha própria história, porque tudo se perdeu, em um depósito que ficou completamente coberto pelas águas da chuva. Deixei meus equipamentos, materiais de pintura, num depósito que foi inundado por chuvas

fortes que cobriram todas minhas pinturas. Foi um verdadeiro desastre, acabei perdendo tudo, isto me marcou muito.

AR – E quando você veio para São Paulo?

MB – Meu exílio foi aqui em São Paulo, na rua Barão de Tatuí. No começo, foram anos muito difíceis, em 1977. Quando abandonei a pintura, passei a me dedicar ao cinema em 1959. Depois desse percurso pelas Artes Plásticas, ingressei na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, e, no primeiro ano, em 1956, o professor titular me tirou, digamos, da aula geral e me colocou para lecionar para cerca de quarenta alunos. Assim começou minha carreira de professor, na qual fiquei por vinte anos ensinando em duas faculdades.

AR – E quais eram?

MB – A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Buenos Aires e a de La Plata.

AR – E nesse período, a partir dessa experiência, você fez alguma produção filmica?

MB – Claro. Eu fiz alguns filmes, como lhe contei. Formei grupos de cinema. Todos tinham uma especial paixão pelo cinema. Nós éramos um grupo com quatro alunos.

AR – E quais os nomes deles?

MB – Humberto Ríos, que depois se transformou em cineasta; Carlos Bocardo, que agora é um grande escultor, escultor premiado, e que continua ativo até hoje. O terceiro é Antonio Assis, que ficou na França. Todos nós pretendíamos fazer uma viagem à França para estudar. Eu fiz um pedido de bolsa para Jorge Romero Brest, que era um dos grandes críticos de arte na Argentina. Essa bolsa era para estudar com Vassarelli. Estava muito bem encaminhado até que, na última hora, eu soube, por outras pessoas, que a bolsa tinha sido dada para a sobrinha de outro pretendente. Então, permaneci, e meus três amigos viajaram para a Europa, moraram na França, estudaram. Um deles fez cinema lá. Foi Humberto Ríos que estudou no célebre Institute des Hautes Études Cinematographiques (IDHEC), em Paris, ao mesmo tempo em que eu começava a minha experiência com o cinema em Buenos Aires.

AR – E quais foram os recursos para fazer isso? Vinham da Universidade?

MB – Não, não eram da universidade. Nós formamos um grupo, depois pedimos recursos para uma empresa japonesa de ótica; eles nos deram de presente as três lentes e ainda pedimos uma câmera emprestada. Nós tínhamos entre 21 e 22 anos... Não havia dinheiro. A minha família era bastante humilde. Meu pai era operário.

AR – De Buenos Aires?

MB – Não, eram imigrantes. Meu pai e minha mãe eram ucranianos. Eles são da geração de imigrantes de fins do século XIX, e na história do tango tem muita coisa similar porque a gente se pergunta: como indivíduos, dessa geração de imigrantes, estão

imbricados de tal maneira com a música que, ao mesmo tempo, é uma paixão quase geográfica? Porque tinha a ver com o país, com a raiz, com a história, etc. Isso era muito comum no conjunto heterogêneo formado por imigrantes de tantos países diferentes. Para os imigrantes, a necessidade de adaptação e a luta pela sobrevivência, não só produzia pessoas que às vezes, engenhosamente, superavam suas dificuldades iniciais de adaptação, mas produziu infinitos casos de criadores na esfera das artes, que se destacaram em quase todos os campos artísticos. No caso dos homens que se dedicaram à música e, em especial, ao nascimento do gênero do tango, seus verdadeiros paradigmas do desenvolvimento de grandes figuras provinham especialmente da coletividade italiana de fins do século XIX.

Depois eles trilharam caminhos separadamente. No começo, tudo é nacional, popular, etc., e toda a nossa pesquisa e experiência coletiva, tanto aqui no Brasil como na Argentina, eram nacional e popular. Posteriormente, você descobre dentro do nacional e do popular facínoras, mentirosos, dissimulados, oportunistas e uma rale enorme, interminável, de figuras que não têm nada a ver com essa idéia original, que, lamentavelmente, repete-se na atualidade com o badalado tango eletrônico.

AR – Como você chega a essa paixão tanguera e a se projetar na área cinematográfica?

MB – Veja, de toda forma, eu me formei *tanguero*, porque as minhas primeiras experiências com o cinema foram filmadas na rua. Eu fiz pulso firme no nome do filme *La Puerta*, com uma atriz, que era um anagrama, com uma única mulher que espera que o homem venha vê-la. O filme inteiro tem quarenta minutos, e ela fica a sua espera; dança, fica embriagada e adormece. A dança rápida expressa a solidão e a esperança. Então, ele chega, bate na porta, mas não há resposta, pois continua adormecida. Ele vai embora, viaja e deixa um bilhete, que não era um pretexto, diz adeus, põe um fim no enlace, etc. Ela acorda, novamente fica alucinada, ouve a música, chorando e o filme foca nessa dor do desencontro, na solidão.

AR – Não vá me dizer que a música é a de Piazzolla?

MB – O filme começa com uma música muito famosa, *Tierra Querida*, de Julio De Caro, que já era muito conhecida no mundo inteiro; é um tango ao som dos músicos dirigidos por Piazzolla dos anos quarenta, quando ele ainda tinha a sua orquestra típica de tango, a *Orquestra 46'*.

AR – Daí nasce o impulso de sua carreira?

MB – Depois dessa primeira experiência com o cinema, eu fiz o primeiro documentário, que se chama *Café-Bar*. Fala dos cafês da cidade de Buenos Aires, que é uma vivência muito próxima da minha atividade de um estudante de artes plásticas. Passava as noites inteiras em um café junto aos meus companheiros de faculdade, e durante o dia estudava

nas Bellas Artes. Nessa vida de cafês, que a moçada vive em qualquer cidade, conheci um monte de coisas da vida cotidiana.

AR – É daí que nasce sua obsessão com relação ao documentário? Isto implica, ao menos na história argentina, uma ligação estreita do cinema com a política. Certa feita, ao responder se seus filmes sempre tinham motivação política, Carlos Saura disse que o cinema tem de ser cinema em primeiro lugar. As esferas da vida estão entrelaçadas e certamente a política faz parte dela, todavia, ele preferia seguir os caminhos enviesados, não os diretos. Como você vê esta questão, qual a relação de seus filmes com a política?

*MB – O documentário tem uma forte presença da vida. Está claro que a política sempre perpassa a atividade humana e ela é uma questão de níveis, de graus. Você, quando está filmando, pode passar por cima de toda uma circunstância especial que um país vivencia, todavia captura algumas nuances talvez vagas das circunstâncias políticas que estejam fervilhando naquela hora ou no lugar que esteja operando. Há filmes que possuem natureza política ou mesmo com nítidas conotações partidárias, como os documentários que narram os bastidores das últimas eleições presidenciais. É, indubitavelmente, um filme político, com um maior ou menor compromisso e pode estar mais próximo ou não à factibilidade do registro histórico. Se você examina os filmes de Frank Capra, cujos conteúdos que são comédias humanas, retratos de costumes sociais na cidade de Nova York com famílias, pessoas ricas e pessoas empobrecidas, mesmo ele sendo um liberal, há sempre uma situação de conflito social, de confrontos de classe. Então, de repente, ele faz com que um rico, um hiper-egoísta, que, por via das circunstâncias seja salvo de um atropelamento de rua por um mendigo. Ante essa ocorrência fortuita, o homem acidentado quer premiar o marginalizado, essa atitude, essa convivência faz com que ele mude sua atitude diante da vida. Veja, nessa simples ilustração, quero salientar que Capra não faz um filme propriamente político, mas plasma uma transformação ideológica, porém, muito liberal. Do mesmo modo, o filme de John Ford, baseado no livro de John Steinbeck, *As vinhas da ira*, assim como outros, toca em questões que narram situações de conflitos de classe, etc. Falamos da vida social, mas estão sempre rondando a esfera política, marginando nas arestas do fotograma. Assim, os problemas políticos nunca estão ausentes. Mesmo num filme apolítico, mais biográfico, sobre a vida de um pianista, verá que suas relações, seus elos sociais estão impregnados de elementos políticos, impossíveis de deslindar da prática humana mais elementar. No concernente a minha formação, comecei outros tipos de estudos e seminários sobre marxismo, análise social, filosofia, história, etc. Isso me conduziu a observar mais a realidade do que a fantasia, o imaginário, a pura invenção. Entretanto, eu tinha de inventar um mundo. Ora, a realidade estava aí embaixo, e a rua é minha protagonista. Comecei a filmar dessa maneira. Montei uma pequena equipe e*

filmamos a vida dos cafés da cidade. Os cafés são uma grande instituição em Buenos Aires. Em toda minha vida, inclusive a universitária, os cafés sempre formaram parte. Os cafés me impregnaram a memória. Descobri uma gama enorme de pessoas, de tipos sociais. Você passa horas lendo, estudando, relacionando-se, conversando sobre todo tipo de coisas. Dessa maneira, dediquei esse filme ao café. *Café-Bar* é um filme muito bonito, porque apresenta essa pletera de pessoas. Quarenta anos depois, e vejo essa história fresca em minha memória, está mais viva do que nunca. Então, descobri que o documentário era a verdade para mim. Simultaneamente, estava já ouvindo muito tango, lendo sobre a história do tango. Pesquisei a história do *bandoneón*, instrumento característico do tango, assim como o sax é o do jazz. O *bandoneón* é a voz do tango, sem a sua presença não há tango. Ele está tão integrado a nossa existência que não podemos mais separá-lo de nossa história. E os portenhos foram se tornando portenhos *tangueros*, desde os anos 80 e 90 do século XIX. Assim, nos cafés, assistíamos às melhores orquestras. Na rua Corrientes, encontrávamos todos os grandes músicos e todos iam escutá-los. Piazzolla fazia a mesma coisa. Tocava e, depois do trabalho, ainda procurava ouvir as melhores Orquestras Típicas. Nos cafés de Buenos Aires, era um verdadeiro inferno, havia torcidas organizadas que invadiam os clubes sociais e esportivos. Havia o fã-club de Osvaldo Pugliese, torcidas fanáticas de Juan D' Arienzo.

AR – E mesmo nas rádios onde essas orquestras tocavam ao vivo. Meu pai, o violonista Rago, foi convidado a tocar nos anos 1936 e 1937 na Rádio Belgrano de Buenos Aires com o cantor Arnaldo Pescuma, e ele ficava vidrado com o turbilhão desse “inferno” que você fala. Foi apresentado a Aníbal Troilo, que lhe fez uma apresentação especial.

*MB – Até os anos 50, essa é a cultura predominante da cidade de Buenos Aires, todavia, com a entrada do rock, isso vai desaparecendo lentamente. As orquestras típicas sem condições econômicas vão ser quebradas. A onda do rock, a música primeva que antecede o sucesso de Elvis Presley e, de fato, contém a descoberta de uma música popular muito vibrante, que seduz primeiramente o público jovem norte-americano. Na seqüência se descobre o seu potencial de música exportável. Em fins da década de 50 e já nos anos 60, a onda do rock está cobrindo todos os espaços sonoros, as rádios, e depois, com a televisão, golpearam a cultura nacional. Antes disso, o jazz convivía com a cultura do tango. Os mesmos músicos às vezes tocavam tango e também o jazz. Não havia exclusão. Os *tangueros* gostavam do jazz, tocavam com o mesmo apreço, domínio e exigência do gênero e da prática musical. O rock quebrou com o *status quo*. Não posso afirmar se desde o início havia essa intenção ideológica, mas ela escangalhou a música de nosso país. Não só em Buenos Aires, mas nas principais cidades latino-americanas, em vários rincões do*

mundo europeu, em suma, em todos os lugares o rock praticamente substituiu a cultura local. É um novo protagonista na história musical de cada país. Necessita de músicos de outro feitio, outra mentalidade, outra estirpe, outra ideologia. Não só fazem música, mas aparecem com um novo gestual, vestimentas, à maneira comportamental da imitação do padrão norte-americano. Em verdade, eles imitavam os grupos de rock estrangeiros, ingleses e depois norte-americanos. O monopólio das gravadoras norte-americanas inundou o mercado, impunham seus produtos, dominavam a propaganda, a indústria cultural fez valer sua presença. Da mesma forma como fizeram com o cinema. Disseminaram revistas e programas ditando comportamentos e idiosincrasias de atores e artistas, revelavam sua vida íntima, seus trejeitos, seus gostos. Era a invasão do “*american way of life*”. Todos queriam saber como Clark Gable se vestia, quais eram seus hábitos cotidianos. Se o romance que representava no filme *E o vento levou* era verdadeiro ou não, isso era levado para fora da tela, alimentando essa paranóia de fofocas, de intrigas absurdas; mas era o móvel segundo o qual os monopólios entravam num país. Uma das declarações de um *manager* do cinema estadunidense não escondia o motivo principal: “Aonde vai um filme USA, vai um produto USA”. Nós somos produtos da ideologia do império, da cultura norte-americana. Inundaram a colônia de uma música que não era do próprio país em sua subordinação econômica. Com as estrelas do sistema, o surgimento de grandes figuras, tudo isso redundou, coincidentemente, na transitória decadência do tango.

Nesse sentido, *Café-bar* hoje, é um documento histórico que já tem quarenta e poucos anos; é um levantamento muito especial da cidade, muito tocante e bonito. O filme seguinte eu já estava muito ligado ao tango, colecionava um monte de discos, etc. Como já estava lendo tudo sobre o tango nessa época, lia como busca pessoal. Então, tive a idéia de fazer um filme sobre os *bandoneonistas* e fui pesquisar. Encontrei-me com os cinco maiores solistas da história do *bandoneón*, que ainda estavam vivos; agora já estão todos mortos. O filme se chama *Fuelle Querido*. *Fuelle* é o mesmo que fole em português.

AR – *E quem eram eles?*

MB – Eram os maiores músicos do *bandoneón*: Pedro Maffia, Pedro Laurenz, que o Astor admirava loucamente, porque tinha uma sonoridade do músico de tango que tem de apanhar a pulsão imanente à própria vida. No tango se fala *si él no tiene roña; roña* é sujeira; sujeira da vida, ou seja, se ele não tem sujeira não é tango. Astor tinha, porque ele passou por todas as ruas de Nova York feito moleque. Ele brigava, brigava de punho, todos os dias nessas ruas. Ele falou em um livro da Diana, sua filha; não, no livro do jornalista Natalio Gorin, que ele poderia ter sido, muito bem, um gângster.

AR – *E ser tido como um deles, um mafioso. Eu acho que ele é sincero quando retrata a sua vida nos bairros pobres de Nova York, no Harlem, com os imigrantes italianos,*

irlandeses, os negros, a comunidade judaica, ao falar de suas sofridas experiências infantis.

*MB – Ele morava no bairro dos gângsteres judaicos e italianos. Ele, nitidamente, estava nas gangues dos judeus, que tinham proxenetas, exploradores de mulheres, e dos italianos, que eram mafiosos. Morou o tempo todo nesse submundo. Acredito que não é sem razão que o último disco que gravou chama-se *La Camorra*. É o último disco, do ano de 1988, que ele grava em Nova York. É um disco fenomenal que, de alguma maneira, todos nós, loucos por Piazzolla, ouvimos um milhão de vezes; é um resumo de todo o Piazzolla; é uma coisa que corta a alma, que fere a carne.*

AR – Com este filme, então, nasce a densa amizade entre vocês?

*MB – Quando fui fazer esse filme sobre os *bandoneonistas*, um dos confirmados era ele. Então, eu fui procurá-lo em sua casa, ele ainda morava com a primeira mulher, a mãe dos filhos, Diana e Daniel. A Dedé, de quem continuo muito amigo. E depois da entrevista em sua casa convidei-o para ir ao estúdio de cinema para trabalharmos lá, e o filmei tocando um tema clássico, *Mi Refugio*, que é solo muito próximo a um concerto que mais se parece com um concerto de órgão. Desse modo, reuni nesse filme *Fuelle Querido*, estas figuras expressivas: Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Ciriaco Ortiz, Aníbal Troilo, Eduardo Rovira e Astor Piazzolla, em suma, os maiores músicos de *bandoneón* vivos naquela época. Depois, quando trabalhei com o Astor, eu disse: “*Cazzo*, tenho que fazer alguma coisa somente com ele”. Daí nasceu o projeto que vai se objetivar no documentário *Quinteto*.*

AR – Esse filme é de 1968, o ano das convulsões estudantis em Paris, da Primavera de Praga na antiga Tchecoslováquia, do golpe dentro do golpe e nefasto AI-5 no Brasil...

*MB – E *Fuelle Querido* é de 1966.*

AR – Quando você filma o Piazzolla, dá-me a impressão que você tem uma tese; é um filme de tese, segundo a qual a música dele traduz as tensões e conflitos vividos pelos habitantes de Buenos Aires, a música como expressão da cidade...

*MB – No princípio, não tinha a intenção clara de que sua música expressasse a cidade. Eu filmei com Piazzolla e senti, de alguma forma, que a cidade tinha que aparecer. Porém, era simplesmente um fio intuitivo que terminou me ordenando durante toda a estrutura do filme e se converteu em uma partitura dupla de música e de imagens das ruas. Filmar Piazzolla era novidade porque ele, naquela época, já era bastante famoso e já estivera na televisão. Eu fui o primeiro a filmá-lo para o cinema como personagem; até então nunca se havia feito isso. Todo este filme, *Quinteto*, está centrado em Piazzolla. Isso não ocorre no anterior, *Fuelle Querido*. Porque o quinteto, o grupo musical, tinha uma presença física que era, ao mesmo tempo, um paradigma do tango, pois já deixara de ser tango,*

de alguma forma, e vamos esclarecer isso adiante. Que a música de Piazzolla não possa ser considerada tango é um absurdo. Em todo caso, isso é o que menos importa, porque é música.

AR – Esta é uma das grandes polêmicas que envolvem em especial o portenho: a música de Astor Piazzolla é tango ou não? Todavia, sua música é essencialmente portenha. É incrível como a história do tango perpassa suas composições.

*MB – É música da cidade de Buenos Aires. Ernesto Sábato foi o primeiro a falar incisivamente para Astor: “Tudo bem, você não está fazendo tango clássico ou tradicional, porém está fazendo música da cidade”. Todavia, “Qual é a música mais importante da cidade?” O tango. Com isso, afirmava: “É um dilema dicotômico”. Num dos filmes da minha série sobre a história do tango, *O Tango Instrumental*, tem um capítulo inteiro com Astor falando das diferenças estilísticas de cada artista do tango. O jornalista Natalio Gorin sintetizou essa fala: “Não é tango, mas tem cem tangos!”.*

Tango ou não é um absurdo, mas que ninguém consegue responder porque é assim mesmo, e a mesma experiência é obtida quando eu filmei na rua. Quando montei o filme na *moviola*. Eu sentia que a continuidade da música que ele estava executando compunha uma ponte ou uma rua qualquer; mas ele continuava sendo o quinteto. Não era uma rua da cidade, era uma partitura dupla convertida há 35 anos no primeiro videoclipe feito no mundo, e isto foi dito pelo próprio Piazzolla.

AR – Essa afirmação é fantástica! Podemos considerar Quinteto como uma espécie de videoclipe?

MB – Simplesmente, até então, o videoclipe não existia. Essa foi simplesmente uma percepção. Isso, acredito, deriva de minha própria situação social. Os garotos nessa época viviam na rua o dia inteiro. É lógico que minha vida está impregnada dessas percepções e vivência em agir de modo independente. Eu era um moleque que vivia fora de casa, esquecido e disperso, correndo pelas ruas, mas me inventei.

AR – Nessa mesma linha interpretativa, Piazzolla investiu em sua própria criação, típico da obstinação do grande artista. Ele se inventou.

MB – De modo algum pretendo fazer comparações com ele, todavia, Piazzolla se inventou, criou a si mesmo e a crítica foi impiedosa e demolidora para com ele. De outra parte, a crítica o ajudou a se construir porque, acredito, ninguém foi tão criticado, vilipendiado... Sinceramente, não tenho lembrança desde meus tempos de formação, de um artista que tenha sido tão odiado por causa de sua arte.

AR – Por suas criações, aliás, nas várias fases de sua carreira, isso é inacreditável, um verdadeiro absurdo!

MB – Foi criminal. A vida dele foi de lascar. Não somente pelo começo difícil, porque a família era humilde, classe média empobrecida, morava em Mar del Plata, onde ele nasceu. Os pais, quando foram para Nova York, meados de 1925, o levaram ainda muito criança.

AR – *Os pais, Vicente, o nonino, e dona Asunta Manetti, a nonina, ambos filhos de imigrantes italianos, amargaram, mas com decência, as precárias condições de vida. O pai tinha a profissão de cabeleireiro.*

MB – Cabeleireiro de bairro. Trabalhava para não morrer de fome. A mãe trabalhava numa fábrica de peles, de propriedade judia, na qual ela tinha que colar cabelo por cabelo nas peles. Você sabe o que é ser imigrante e viver sob essas condições?

AR – *Tenho essa dimensão em minha própria família, meus avós são imigrantes, parte italiana parte húngara. Mas como explicar que, num quadro tão negativo, indivíduos possam superar as perversidades sociais dessa origem e se construírem genialidades com este traço obsessivo.*

MB – Chegou por ânsia de superação. Por necessidade de extravasar a vida ruim. Ele se empenha de tal maneira que consegue tirar água de pedra. Era obsessivo como todo artista genial. Era uma espécie de água fluindo. Ele trabalhava o dia inteiro, era um fenômeno; estar com ele era como se estivesse com uma máquina. Escrevia uma partitura; começava a escrever num cantinho, escrevia com a mão esquerda. No *Quinteto*, ele aparece escrevendo com a esquerda, já no começo do filme. Começava aqui e terminava ali em baixo. Após o primeiro impulso da escrita, ele só parava quando o trabalho estivesse acabado. A cada minuto, hora, era sempre ágil, possuía leitura musical à primeira vista, ouvido privilegiado e conhecia as músicas de todas as latitudes. Posso te assegurar que, em poucos minutos, a peça musical estava na pauta com todos os refinamentos. Ele era realmente um caso muito especial, muito especial. Acredito que ele não teria sido esse vulcão sem essa eterna briga com o mundo; a luta pela sobrevivência; o dia inteiro na rua, com os pais trabalhando; ele tinha seus 8, 10, 12 anos...

AR – *Tinha que se defender. É o que ele faz: defende-se.*

MB – Ele estava no lado do Harlem e conhecia todos os músicos negros.

AR – *É, interessante esse quadro, pois essa história não fica registrada.*

MB – Todos os músicos negros adoravam Astor, quando ele já tinha formado o *Quinteto*; ele, embora morando na Argentina, ia muitas vezes tocar em Nova York, e os músicos o adoravam, etc. Conviveu com eles. E o fator Gardel não é um acaso; o fator Gardel é realmente uma coisa como *Alice no País das Maravilhas*.

AR – *O encontro com Gardel é simplesmente enredo filmico. O nonino solicitar ao filho para levar uma estatueta com a figura de um gaúcho solando uma guitarra, é*

simplesmente impressionante!

MB – Isso é fenomenal! Ele leva a estátua, mas Gardel estava dormindo e um de seus músicos está sem a chave. Então, solicita para o *pibe* que ainda segura a estatueta que salte pela janela. Ele pula, porém é tomado como um ladrãozinho. A partir daí, ficaram amigos. Depois, Gardel conhece a família Piazzolla, foi jantar uma vez na casa da mãe e ficou seduzido pelo *raviolis* que ela fazia. Astor levava Gardel para as compras e fazia o papel de intérprete na visita aos melhores alfaiates de Nova York.

AR – *Porque ele falava inglês e Gardel tinha dificuldade com o idioma.*

MB – Falava inglês. Ele era rápido, com rapidez de trem-bala, porque o Astor se virava como três e não como um. Ele estava permanentemente em ação, e, além de tudo, trabalhando. Ele acordava de manhã e trabalhava intensamente. Quando ia pescar tubarão acordava às três horas da madrugada, porque às quatro o capitão do barco vinha buscá-lo para irem para o alto-mar. Ele pescava...

AR – *Com que idade ele fazia isso?*

MB – Já tinha sessenta anos e estava em Punta del Este, sua residência no Uruguai. Então, nessas circunstâncias, só se pode gerar uma espécie de fenômeno, como é, de fato, o músico mais incomum que se possa pensar. Ele não se parece com nada, a não ser com o tango. Vivendo em um século de composição cultural única no mundo, porque o tango não se parece com nenhum outro gênero de música. Também se pode falar o mesmo da mistura que vem da *habanera* cubana, da polka, da *sandunga*, da milonga, que vem do sul da província de Buenos Aires, etc., que têm “mil origens”, e não se sabe o porquê. Há influência da música sinfônica, música de câmara, violão, flauta, harmônica. O tango nasce ali, mas ele nasce. Porém, como nasce? Pela dor dos imigrantes: analfabetos, incultos, mortos de fome, homens sozinhos, sem mulheres, freqüentadores de prostíbulos à procura de uma carícia. É um mundo fenomenal, pois o tango era uma coisa arrepiante de aventura humana. Você lê a história dos homens do tango e ela é assombrosa. O Piazzolla aprendeu tudo isso com Aníbal Troilo, o Pichuco. Ele conheceu Pichuco e sua Orquestra típica, quando tinha dezessete anos, e começou a tocar com sua orquestra típica. Mais tarde, vai estudar com o compositor Alberto Ginastera, que foi seu primeiro e único aluno, nessa época, pois começava sua carreira docente.

AR – *Nós tivemos a oportunidade de ouvir o duo Assad, Sérgio e Odair; talvez os maiores violonistas do mundo na atualidade, que tocaram os temas de Ginastera. E, depois, empolgaram com a música de Piazzolla, inclusive composta especialmente para o duo.*

MB – Piazzolla compôs para eles o *Tango Suíte*, em 1983, que gravaram no ano seguinte. São três temas; três pequenas suítes de uma delicadeza e de uma invenção

musical incrível. Há anos que não escutava as músicas de Ginastera com tal percuciência. Fiquei extasiado quando ouvi essas três suítes...

AR – Com o grande compositor argentino Alberto Ginastera, Piazzolla destrincha a obra de Stravinsky. Em Paris, encontra a grande professora Nadia Boulanger. Com todo o acúmulo de conhecimento da obra contemporânea, de Ravel, Bartók, Paul Hindemith, Kurt Weill, como Piazzolla encontra o seu próprio caminho?

*MB – Com Nádia, Astor aprofunda os estudos da grande música. Foi ela quem abriu a cabeça dele definitivamente; ao mesmo tempo, fechou a cabeça do concertista e abriu a de Piazzolla, porque ele ainda estava se interrogando. Ele chegou com certos escritos, sinfonias, sonatas, suítes, baladas, etc. para mostrar para Nadia. Ela lhe perguntou: “E o que você escreve?”. Ele lhe mostrou um monte de composições. Então, Nadia Boulanger olhou, olhou...” “Ah, tudo bem, está correto!”. Ela reconhecia nele o aprendizado com Ginastera, e este lhe deve ter passado um monte desses cânones, além da música clássica. Assim como os cineastas da *nouvelle vague* foram o que foram, porque plasmaram o cinema do mundo inteiro. Nomes como Godard, Truffaut e todo o grupo passavam o dia inteiro, 20 horas por dia, assistindo filmes, e, quando começaram a filmar, eles sabiam do que se tratava. Não é uma pessoa que delira – “Ah, eu gostaria de filmar...” – e não sabe absolutamente nada. Não sabe porque não viu, desconhece, e, por isso, a *nouvelle vague* e todos os seus filmes têm um sucesso fenomenal em Paris, porque tinham previamente fundado os cine-clubes que educaram a todos os parisienses antes de aparecer a *nouvelle vague*. Eles eram consumidores e, ao mesmo tempo, difusores do cinema. Foram eles que inventaram o cine-clube em Paris, que é o maior do mundo; foi a matriz de todos os cine-clubes do mundo. Saíram de lá os melhores críticos. Então, dessa maneira, ele escutou...*

AR – Estou supondo o profundo empenho de Piazzolla em compreender a obra de Bach, paixão que vem desde a infância, a música barroca, a música contemporânea, em suma, a ponte histórica construída com Ginastera.

*MB – Ele escutou muita música. Existe uma anedota fantástica com os colegas que se juntavam para fazer e escutar música, especialmente com José Bragato. Bragato era quem transpunha as partituras que Piazzolla escrevia; então, ele as limpava, fazia as partituras em separado para cada músico; era Bragato quem se encarregava disso; não era compositor, mas um excelente violoncelista. Eles se juntavam para escutar música e, um dia (talvez você já tenha lido isso), escutavam Bartok. Astor deu uma pausa e disse: “Espera um pouquinho, vou sair e já volto”. Ele sumiu por uns minutos, e quando voltou tinha escrito *Tres minutos com a realidade*. Por quê? Porque recebeu um fio condutor e sua cabeça era um gerador permanente. Ele trabalhava incansavelmente como qualquer criador. Não aquele criador que deixa de pensar em música porque está comendo raviólis*

ou apaixonado. Mentira, ele estava permanentemente ligado com a criação porque era obsessivo, e a sua vontade de criação era a arma mais poderosa que Piazzolla teve, que o defendeu do mundo, ao mesmo tempo em que ele nos brindava com suas obras.

AR – Agora, falando de sua personalidade. Dizem que todo gênio artístico tem um traço obsessivo. Piazzolla, me parece, reconhecia seus limites pessoais e intelectuais, isso ele revela dizendo que passou certa época a ler toda uma literatura e há sinceridade quando fala de seus percalços. Por exemplo, lendo a biografia escrita por Diana Piazzolla e mesmo a de Natalio Gorin, tenho a impressão que ele é muito sincero quando expressa seus dilemas e contradições.

MB – Se não tivesse esses traços de personalidade, certamente ele abandonaria tudo pelo caminho. Não teria agüentado essa crítica impiedosa e todas as circunstâncias que a crítica gerava, porque era atacado de todos os lados. Músicos e pessoas que saíam dos cabarés para insultá-lo. Ele brigou com adultos nas ruas. Além disso, era um enfrentamento permanente. Piazzolla viveu, quando jovem, nas viagens e turnês pelo interior da Argentina, tocando em lugares infectos e terríveis, que todos os músicos, quando começam, fazem isso em qualquer parte do mundo: dormindo no chão. Antonio Agri, que foi seu violinista, me contou, numa noite em que ficamos horas conversando na esquina da rua Floripa com Tucumán, que o grupo dormia no subsolo, no piso dos hotéis porque não tinham dinheiro para pagar uma cama. Então, os sacrifícios pelos quais ele passou foram muito grandes; e todos, em geral, passam por isso. Mas o que ele aprendeu foi outra coisa: “Não sou como os desaparecidos”, dizia ele. Isso foi cinqüenta anos antes; não, trinta anos antes. Ele aprendeu com as mazelas do país, com o significado de ser argentino.

AR – Era físico, violento.

MB – Se ele não estivesse tão seguro interiormente, ou seja, tendo consciência de si mesmo com um verdadeiro valor, não teria vencido essa luta.

AR – Aí surge esta personalidade própria do criador...

MB – Em todas as suas relações ele era muito exigente. Era exigente com seus músicos. Disciplinador, mas também era brincalhão. Fazia brincadeiras o dia inteiro. Essa fama que ele tinha de “chutar o pau da barraca” era porque ele buscava o máximo de rigor no que fazia. E quando ele estava com Aníbal Troilo, o Pichuco, sabe o que fazia? Trancava os dançarinos, que precisavam entrar em cena, em um camarote, e eles não podiam sair; coisa desse tipo. Porém, isso não dissimula de forma alguma, digamos, o que lhe fluía, pois, depois, quando ele escreve é de uma dramaticidade, uma tragicidade.

AR – Não há como não se comover com sua música...

MB – Pessoalmente, não consigo me preservar. Quando escuto *Contrabajísimo*, eu literalmente choro. *Contrabajísimo* é um tema querido. É uma música que tem dois solos de *bandoneón* que é para chorar sem interrupção.

AR – E, se pudéssemos dar uma síntese, o que é o tango?

MB – O tango reflete a solidão, a frustração; sobretudo a frustração, a postergação, a vida que não se resolve, a dor, a perda... Os amigos que se perdem. No tango, a amizade é um paradigma central, digamos assim. Entre todos os cantores de tango há uma coisa muito forte, uma ligação. Há um vínculo muito forte de irmandade, ao mesmo tempo de machismo estúpido, mas que é assim mesmo, como um cristal. Ele tem um brilho especial. O tango é a expressão popular de um grande desarranjo social crônico, que condiciona a vida das camadas populares, das classes subalternas, que, por sua vez, operam manifestando-se de modo extrovertido, cantando e criando, e, com isso, convertem sua energia e força criadora em paradigma nacional. Com base no pensamento de um célebre escritor, Fernández Arregui, responderia numa fórmula sintética: “O homem do tango é triste, porque o país não controla seu destino”.

AR – *Piazzolla costumava repetir que, pessoalmente, era alegre, porém dizia: “Minha música toda é intensamente dramática”.*

MB – Veja, quando ele escreve, o que flui é, digamos, a alma; é mesmo a alma de dentro. Isso é o que sai e aparece posteriormente grafado, impresso. A grande lástima, terrível lástima, é que a gente perca essas pessoas, porque Astor era uma personalidade em pleno ascenso composicional, que tinha projeto de grandes coisas. Era um músico que, sobretudo tinha um potencial a explorar. Eu exagero sempre nas comparações porque acredito que nas caricaturas aparecem traços fortes. Astor é como Shakespeare, pois seja qual a página que for aberta irá encontrar um chão que o sacode, que o faz tremer. Então, em sua música, vamos encontrar uma coisa assim de gênero portenho; é de uma tristeza de fazer chorar. Quando se ouve essa música, vêm-se imagens. As músicas se transformam, de alguma maneira, dialogicamente. Não sei por quais sistemas elas se transformam em imagens, pois são como uma espécie de transmutação para alguém. Talvez, para mim, tudo sejam imagens. Nessas etapas frustrantes, terríveis e duras, porque teve que trabalhar como um burro, tocar nas boates até as 4 horas da manhã, acordar às 7 horas para ir estudar com Ginastera, escrever, escrever, levava as partituras para Pichuco, que as riscava e falava: “Precisamos eliminar isso, porque para dançar não serve”. Uma noite, em um bar onde ele trabalhava – sempre chegava antes de todos porque a responsabilidade estava em primeiro lugar, sempre era o primeiro a chegar e o último a sair –, chegou para o ensaio e começou a tocar umas coisas que estava estudando com Ginastera, que era uma *fuga*. Lá estavam as meninas que dançavam com os freqüentadores, que serviam também

como prostitutas. Sabe o que fizeram? Começaram a dançar como dança clássica, como o balé *Quebra-nozes*, a partir da música dele. Então, tem-se muita coisa para contar sobre ele. Muitos músicos nunca passam por isso. Pergunte para o Chico Buarque e Caetano Veloso se alguma vez passaram por essa humilhação. Nunca, nunca. É fenomenal, porque é uma grande dor. Por isso, agora me vem a imagem dele numa foto com Mulligan, na qual ele está franzido como um animal. Ele nunca demonstrava dor. E quando alguém lhe perguntava, como você perguntou, se ele é dramático. Ele respondia: “Não, eu não sou dramático”.

AR – Você, como artista sensível, de extração argentina, traz essa qualidade de perceber uma história em uma vida...

MB – Claro, uma vida sim, também de um país. Piazzolla dizia que tocava o *bandoneón* com as tripas. Bom, em todo caso eu simplificaria essa coisa. Eu sinto com sua música um prazer tão infinito que é só felicidade. Eu sou imensamente feliz. Agradeço o que ele fez para nós... Gostaria de levar para a tumba os discos de Piazzolla. A música, em geral, é descongelante, tira-o do frio e do duro; abrandando-o, torna-o mais humano. Em todo caso, eu sou louco pela música, e Piazzolla não é o único autor. O seu mérito, o incrível mérito de Piazzolla é, de alguma maneira, sintetizar uma série de vanguardas da história do tango, porque ele não é produto casual de um ser humano dos anos 60, que era uma época de contestação e de loucuras. É naquele momento que aparece a cultura latino-americana histórica, florescendo em todos os cantos. Se começa em Paris, esse movimento se espalha. Isso significa, de alguma maneira, que o mundo funciona de outra forma a partir dos anos 60. Ele nasce da mesma maneira que o Chico Buarque, nessa etapa. Nada é historicamente casual. Então, o que não é casual e interessante demarcar é que Piazzolla também é grande porque ele se dirigiu a partir de um grande movimento, de um século de produção musical.

AR – O livro do Carlos Kury caracteriza o som piazzolliano como uma música-limite.

MB – Carlos Kury, um grande escritor, psicanalista, analisou esse estilo nos seguintes termos: “É uma música de fronteiras; é fronteira com muitas especificidades”. E enormemente com o jazz, o jazz de extração negra, cujo pulso é o *swing*. Essa música impactante, que nos deixa sem fôlego, no tango se chama *canyengue*. Então, ele se levanta a partir dessa enorme estrutura produzida em um século, mas através de exemplos musicais fenomenais. Esse Julio De Caro era o músico que o pai de Piazzolla escutava o dia inteiro na vitrola; ele adorava De Caro e Gardel. Piazzolla escutou De Caro desde criança. Julio De Caro foi o inovador da estrutura do tango nos anos 30, porque antes se escrevia o que se chamava de *guardia vieja*. Escrevia-se de uma maneira elementar.

Os músicos não eram cultos de estudos; eram não somente analfabetos lingüísticos, mas também no efeito musical, porque não sabiam ler uma partitura; tocavam o que se chama de “orelha”, ou seja, *a la parrilla*. Você sabe o que é *parrilla*? É aquela parte da churrasqueira que separa a lingüiça do carvão. Na *parrilla* se joga a lingüiça em cima e ponto. Eles tocavam dessa forma. Quando aparecem Julio de Caro e Juan Carlos Cobián, grande melodista que tocava junto a De Caro, e que depois se separaram porque Cobián foi para os Estados Unidos atrás de uma mulher. Ele era um mulherengo incrível, e deve ter ganho muito dinheiro lá. Agora, Julio De Caro inovou absolutamente o tango; ele é como o Stravinsky do tango.

AR – E o Piazzolla nos maravilhou com o tema Decarisimo, em sua homenagem...

MB – Numa entrevista que fiz com o Julio De Caro, ele me contou seu encontro com Piazzolla. Nela, ele comenta: “Ah, eu vou fazer um tango e você irá levá-lo para ele”. Então, ele tocou para mim um tango no piano, me deu a partitura e eu a dei para Piazzolla; aí ele me disse: “Que maravilha, é De Caro”. É incrível. Julio De Caro era uma belíssima pessoa; modificou absolutamente a estrutura do tango, e daí em diante todo o mundo era *decariano* ou *guardianueva*. Julio era violinista. O irmão, Francisco De Caro, era um grande compositor, pianista finíssimo e escritor maravilhoso. O repertório do tango está repleto de músicas do Francisco De Caro. Ele também ajudou Julio...

AR – E o Osvaldo Pugliese, como você o situa na história do tango? Piazzolla tem uma passagem marcante sobre o mestre. Considerava-o um criador de um estilo próprio e, além disso, uma personalidade íntegra que se manteve sempre coerente com sua posição revolucionária, como comunista.

MB – Pugliese começa sua trajetória artística nos anos vinte, na mesma época do estrondoso que foi o grupo de Julio de Caro. Em 1924, escreve uma composição que se tornará clássica: *Recuerdo*. Era um músico extraordinário. Ele é um *decariano*. No plano da militância política, adentra no partido comunista, assim como artistas e músicos próximos ao folclore como Mercedes Sosa, Cafrune, Victor Heredia e tantos outros. Ser comunista é uma opção política que qualquer ser humano procura numa ideologia que pretende aproximar pessoas que promovem a igualdade, a fraternidade, a felicidade para todos, e não o capitalismo, egoísta e acumulativo, com a ideologia do lucro e da concorrência.

AR – Pugliese também chegou a ser perseguido...

MB – Ele foi perseguido e chegou a ser preso. Pugliese foi um grande músico. É a pura expressão da música nacional e popular. Foi uma pessoa saída de um bairro pobre, bairro onde nasci, Villa Crespo. Pugliese é de Villa Crespo, um bairro “*tanguero hasta la muerte*”. Tinha um fã-clube enorme, uma torcida que vinha de caminhões com faixas

só para escutá-lo. Piazzolla disse dele que foi inteiramente coerente com sua carreira, com sua ideologia, com seu estilo, com seu compromisso musical. E, sobre Piazzolla, ele disse que “Astor fez com que todos nós voltássemos a estudar com mais profundidade”. Em troca, quando tocaram juntos em Amsterdã, Piazzolla ressaltou a importância do estilo pugliesiano para a história do tango e para ele mesmo. Compositor e orquestrador, formador de outros grandes músicos, como alguns dos integrantes atuais do Color Tango, que participaram de sua Orquestra Típica, Pugliese veio a falecer a 25 de julho de 1995.

AR – Berú, como é seu processo de criação, esse seu lado de historiador que se debruça sobre documentos, imagens, depoimentos. Naquela série sobre a história do tango e seus múltiplos elos, o tango e a dança, o tango e a mulher, o tango e as orquestras típicas, o tango instrumental, como se deu esse processo?

MB – Eu levo muito tempo preparando o material, pesquisa intensamente como todo historiador. Em Havana, em certa ocasião, propus para um diretor da TV espanhola fazer uma série sobre a história do tango. Fui aprofundando a pesquisa, penetrei em arquivos de televisão, ilustrações, arquivos fotográficos. Então, quando fui chamado para produzir os festejos do 100.º aniversário do nascimento de Gardel, no dia 11 de dezembro de 1990, apresentei parte desse projeto para a cidade de Buenos Aires, que armou uma grande festa. Os patrocinadores convidaram a todos os músicos de Buenos Aires, todas as orquestras que atuavam em diversos lugares. Depois de bom tempo de trabalho, com a moviola em São Paulo, levei para a TV espanhola por conta agora dos 500 anos do *seqüestro* da América. Essa série foi vista por cerca de dois milhões de pessoas.

AR – Você possui uma das mais vastas coleções de imagens sobre Piazzolla. E o livro de fotografias?

MR – Quando estava preparando a obra sobre Piazzolla, para não enlouquecer, pensei em fazer algo com as fotografias que armazeno: tenho aproximadamente umas mil fotos e concebi um projeto também grandioso que se chamaria *Astor Piazzolla – história fotográfica. Imagens de uma estética*. Passei os materiais para o escritor, psicanalista e grande conhecedor da obra de Piazzolla, Carlos Kury, que observou que até agora ninguém havia pensado algo parecido. Então, começamos a preparar os materiais, ele continua inclusive a coletar mais fotos em Buenos Aires. Da minha parte, continuo ordenando o meu arquivo. Nesse sentido, comecei as primeiras tentativas de diagramação, que, por certo, não é bem uma diagramação comum. Por ser um livro só de fotografias, vistas umas oitenta páginas, acredito que o leitor fique saturado. Então, inventei uma forma, retomando minha antiga vocação de artista plástico, e pensei uma página cheia de cores, figuras geométricas, ortogonais, nas quais as fotos ficam superpostas e combinadas. De tal forma que com essa sobreposição se pareçam com um quadro. Está organizado

segundo critérios estéticos válidos da linguagem pictórica. Esse projeto, já apresentei para o Ministério da Cultura do Brasil que o aprovou e ainda luto para a captação de recursos.

AR – Com o fim da ditadura militar argentina, surgiram vários filmes sobre este período e o tango renasce neles para sustentar musicalmente tragédias e dramas recentes, assim como as mazelas que o projeto neoliberal engendrou nas economias subordinadas de América Latina.

*MB – Em verdade, o tango, tomado como tal, em si mesmo, como obra acabada, como produto, é um mundo fechado. Se plasmas o quadro *Las Meninas* de Velázquez, podes ficar horas no Museu do Prado fruindo-o. *Las meninas* é um mundo próprio, fechado, que estoura para fora. Nessa tela, para além de qualquer intento de imputar-lhe um significado específico de talhe anedótico, descrevendo o conteúdo da cena pintada por Velázquez, só se pode mostrar ao espectador um arranjo pictórico de um território geométrico em que prevalecem cores, formas, luzes e sombras, com subdivisões pictóricas em tensões e harmonias dadas, todas pertencentes a um estilo de pintura de uma época e de autoria reconhecível. A dramatização da cena e dos personagens (tal como no teatro) têm um grande peso, porque encerra um pequeno enigma. O pintor divide o espaço que não é facilmente discernível na primeira mirada. Ou seja, ele dramatiza o espaço. Veja o jogo do reflexo no espelho em *Las Meninas*. Ali intervém a astúcia do pintor, ao querer extrair dessa reunião a frivolidade dos personagens da corte.*

Da mesma maneira que *Las meninas*, se me permita tal comparação, a música, e em nosso caso, o tango é um mundo próprio, e, acredito, não pode ser usado em qualquer situação, circunstância, aposto a qualquer coisa. Porque são objetos não intercambiáveis. Com isso, não estou, obviamente, expondo uma teoria que sustenta a impossibilidade do tango ser combinado com outra coisa. Não! Penso que o tango deve ser combinado com os elementos que pertencem ao mundo do tango. Então, se tomas alguns filmes que se valem do tango, para não dizer do tango eletrônico, verás que nada tem a ver com a natureza do tango. É um outro mundo, outra coisa! Não tem nada a ver com a militância revolucionária, com a política. O tango, em verdade, nunca mexeu com a política. E tem mais: o tango nunca se valeu da ideologia. O tango nasce apolítico. Os *tangueros* eram apolíticos. Porém, que não se confunda. Um Enrique Discépolo, por exemplo, era um peronista. Era totalmente engajado ao ideário peronista, punha a cara para bater. Não acho que se pode combinar um tiroteio entre forças de repressão e os perseguidos com o tango. Não tem nada a ver! A combinação de música e imagem se difunde com o colonialismo hollywoodiano. O filme só transcorre se tiver uma música de fundo. Isso é má compreensão do que é cinema. O cinema não precisa disso. Pense-se à época do

cinema mudo, os filmes de Jean Renoir, Jean Vigo, que se passam silenciosamente, embora o drama interno propicie uma música adequada. Nesse caso, o filme com seu tempo e ritmo ele próprio segrega música. Todavia, o uso inadequado da música cai numa mera banalidade. As leituras políticas que se exprimem em filmes de natureza militante ou pretensamente revolucionária não correspondem à história do tango.

AR – Berú, e o seu projeto sobre a história do tango?

MB – A história do tango foi uma proposta que surgiu quando levei o filme sobre o Chico Buarque para o festival em Havana. Cheguei aqui exilado e, no ano seguinte, fiz esse filme. Armei todo o circo e consegui a grana. O Thomas Farkas entrou na produção, fizemos o filme, e o levamos para o Festival de Havana. Lá, conheci algumas pessoas da televisão espanhola e de outros países. Então, falei para os espanhóis que eu tinha um projeto no qual queria fazer uma série sobre o tango com diferentes abordagens históricas. Eles me disseram para lhes mandar o material, e, depois de seis meses, decidiram que íamos colocá-lo em prática. Eles me financiaram esse projeto, no qual trabalhei por três anos. Foram oito capítulos, com uma hora para cada um. Na seqüência, comecei a pensar o projeto sobre o Piazzolla logo após a sua morte. Eu quase fiquei doente quando ele morreu. Cada vez que ia a Buenos Aires, aproveitava para visitá-lo no hospital onde ele estava internado, um lugar barra pesada. E, quando morreu... morreu mal o nosso amigo, porque padeceu durante 23 meses, inutilmente. Ele tinha pavor de sofrer, tinha pânico. Era um homem muito vital. Foi uma coisa terrível. Quando morreu, eu pensei: “Tenho que fazer logo esse projeto porque hoje estou aqui, porém não sei até quando”. Então, é muito interessante, por exemplo, os materiais dos ensaios dele. Tentarei adentrar agora na Lei Rouanet, para inscrever o projeto. Já houve uma pessoa que estava interessadíssima, mas, até aparecer o dinheiro...

AR – Maurício, obrigado por esta entrevista para a *Projeto História*.

Recebido em março/2006; aprovado em maio/2006.

Notas

* Professor doutor do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP.

¹ COGGIOLA, O e BILSKY, E. *História do movimento operário argentino*. São Paulo, Xamã, 1999, p. 133.

² PIAZZOLA, D. *Astor*. 1 ed. Buenos Aires, Corrigidor, 2005, pp. 178-179.