

# O 'lied' e a sabiá — Entrevista com Arthur e Lívia Nestrovski

Por José Miguel Wisnik

Talvez seja difícil encontrar em algum lugar que não o Brasil ou, mais particularmente, São Paulo, pessoas que desempenhem ao longo da sua vida produtiva funções como as de ensaísta literário de alto nível, tradutor, editor, crítico musical, instrumentista com sólida formação clássica, violonista capaz de transitar pelos diferentes gêneros da música popular incluindo o samba, compositor de canções, premiado autor de literatura infantil e diretor artístico da maior orquestra sinfônica do país. Tudo isso, no entanto, constitui o currículo de Arthur Nestrovski.

À primeira vista, e olhando da perspectiva de outras lentes culturais, alguém poderia suspeitar de algum grau de diletantismo envolvido na prática de tantas atividades diferentes. O fato, no entanto, de que todas elas se realizem com inequívoca competência e singular propriedade, obriga a pensar a multiplicidade de fazeres segundo outros parâmetros. Trata-se, na verdade, de uma capacidade de transitar por diferentes repertórios e linguagens, de ultrapassar divisórias culturais, e de exercer uma atividade intelectual e artística que não deixa de ter relações, afinal, com a da tradução, em um sentido lato. É significativo, a propósito, que Arthur Nestrovski atue na mesma cidade – São Paulo – em que trabalham Tom Zé (inquieta e original compositor de canções, performer e agitador do pensamento e da escrita); Arnaldo Antunes (*hitmaker* e excepcional poeta visual, do livro e da canção, a um só tempo experimentador de vanguarda e performer de massas); Nuno Ramos (artista plástico consumado, premiado ficcionista, poeta e ensaísta, além de cancionista, criador de teatro e vídeo); Luiz Tatit (emérito cancionista, semiótico, ensaísta e professor universitário).

Ninguém que conheça qualquer um desses artistas múltiplos duvidará da coesão inconfundível de suas personalidades criadoras e da excelência de suas obras. É notável, ao mesmo tempo, que algum grau de ligação com a canção esteja no ponto comum entre todos eles. A canção foi, de certo modo, o elemento de ligação da cultura brasileira na segunda metade do século XX – período que Luiz Tatit chamou, a propósito, de “o século da canção”.

No caso de Arthur Nestrovski, podemos considerar que nas versões de *Lieder* de Schubert e Schumann para a linguagem da canção brasileira esteja o mais afinado elo de convergência entre seus múltiplos interesses e habilidades. Estimulado a fazê-lo pela grande pianista portuguesa Maria João Pires, Arthur Nestrovski encarou a empreitada não como uma operação de tradução de língua para língua, apenas, mas como o desafio de tornar cantáveis em português os *lieder* alemães do século XIX como se eles se integrassem ao universo da canção popular brasileira, sem afastar-se de suas propriedades originais ou, ao contrário, reencontrando-as de uma forma imprevista. Para tanto, Arthur teve certamente que mobilizar em si o crítico literário e musical, o violonista erudito e popular, o compositor, o letrista e o tradutor.

Por uma dessas armadilhas felizes que o destino às vezes prepara, quando está

inspirado, as versões das canções alemãs para o português brasileiro encontraram na cantora Livia Nastrovski a sua intérprete por excelência. Filha de Arthur e da musicista Silvana Scarinci, Livia cresceu, já de saída, nesse ambiente de confluências culturais, e soube fazer da trama de dicções e repertórios a matéria de sua voz. Dona de uma técnica afiada, na qual se conjugam a plasticidade ginástica e a sutileza da dança, e temperada nos mais diversos gêneros musicais, Livia parece, em certos momentos, conciliar em seu canto o salto acrobático e a levitação, como se desse uma espécie de *twist* carpado *para dentro*. Na sua voz parecem desfilas *a cisne* de que fala uma peça de Camille Caint-Saëns letrada por Arthur (“Cisne”), e ao mesmo tempo gorjear *a sabiá* – palavra-chave do nosso assunto, que aqui usamos oportunamente no gênero feminino, tal como aparece na canção “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque (“Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá”).



Livia e Arthur Nastrovski, 2020. Foto de José de Holanda

Na entrevista abaixo, Arthur e Livia, que gravaram juntos, recentemente, o CD *Sarabanda*, falam, cada um por sua vez, dos meandros técnicos e poéticos envolvidos na versão e na conversão de *lieder* alemães em canção brasileira.

José Miguel Wisnik: *Arthur, a primeira das versões de lieder feitas por você, que ouvi, foi a da “Serenata” de Schubert. Imediatamente me impressionou e emocionou o quanto a conhecida canção alemã soava como se fosse uma velha toada brasileira. Certamente a palavra “sabiá”, de origem tupi e profundamente entranhada na poesia e na música popular do Brasil, era fundamental para esse efeito de encantamento*

*(“Um sabiá, na palmeira, longe / canta, canta pra ti”). Traduzir os pássaros europeus do original para a ambiência da lírica brasileira é um procedimento que você segue em outras versões, como “Clara” (“cantava o assum na imensidão”) e “Colheita” (“canções do sabiá”). Como foi essa transposição? Você poderia nos fazer uma pequena ornitologia comparada dos pássaros de lá e de cá, tal como aparecem nessas canções? Tenho a impressão de que, ao falar disso, já estaremos de alguma forma no cerne da questão envolvida na sua proposta de versão, que consiste em traduzir não para a língua portuguesa, mas para a canção brasileira.*

Arthur Nestrovski: Vamos lá. São muitas adaptações, de uma vez só, como tende a ser o caso quando se está traduzindo poesia, em geral, e ainda mais com letra de canção. Aqui estamos falando de “Ständchen”, de Schubert/ Rellstab (1828), que agora virou “Serenata”. Logo de entrada, como você aponta, aparece “um sabiá”, fazendo as vezes do *nachtigall* (rouxinol) que no original, aliás, está na segunda, não na primeira estrofe. Muitas vezes, ao recriar essas letras, foi preciso trocar a ordem dos elementos, tentando não deixar nenhum de fora, mas buscando soluções viáveis e cantáveis de métrica, rima e prosódia. E também de contexto, transportando o original para nossa cultura, com maiores ou menores doses de ironia.

Por isso mesmo, o sabiá canta “na palmeira ao longe”, não nos “delicados ramos à luz da lua”. Para quem tem familiaridade com a canção brasileira, soa evidente a alusão a “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque, “à sombra de uma palmeira que já não há”. Que essa canção, por sua vez, composta nos tempos da ditadura (1968), faça referência à “Canção do Exílio” (1843) de Gonçalves Dias, com os famosos versos: “Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá”, engrossa significativamente o caldo. Tanto mais quando se sabe que Gonçalves Dias empregava como epígrafe versos de Goethe, sobre uma terra imaginária – Goethe, que era contemporâneo de Schubert, fechando o círculo.

É também um *nachtigall* (rouxinol) que aparece na segunda canção do ciclo *Dichterliebe* de Schumann e, agora, virou “sabiá” nessa versão brasileira, “Cais”, que por sua vez alude a outra canção do nosso repertório, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. O título “Cais” é um jogo de palavras, porque na letra “cais” é um verbo (“quando cais nos braços meus”), num verso que, junto com outros, acena para ainda outra canção, de Vinicius de Moraes, citada entre aspas: “Pela Luz dos Olhos Teus”.

Já vamos voltar à metamorfose do rouxinol em sabiá, mas, antes disso, duas palavras sobre “Clara”, a começar pelo título. Que não é uma tradução: tomei a liberdade de dar títulos às versões brasileiras, mas no ciclo original as canções só têm números. O título alude, ao mesmo tempo, a Clara Schumann, destinatária dos *Lieder* de Schumann e à Clara de Caetano Veloso, numa canção de mesmo nome, de 1967. Daí também o nordestino “assum”, aludindo ao conhecidíssimo “Assum Preto” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – e também a uma de suas próprias e mais conhecidas canções, Zé Miguel, “Assum Branco” –, particularizando o que, no original de Heine, são indefinidos “pássaros” (“als alle *Vögel* sangen”).

Tudo isso parece encrencado de explicar, assim, por escrito; mas, para quem é próximo do cancionero brasileiro, soa espontaneamente claro, até mesmo numa primeira audição. E é esse o ponto: naturalizar as canções de Schubert e Schumann, traduzi-las não só para a língua portuguesa do Brasil, mas para a canção popular brasileira, propriamente dita. Sem mexer na música, sem trocar uma nota da partitura, mas tornando as canções naturais para serem cantadas aqui, à nossa maneira.

Rouxinóis que viram sabiás: canções do Romantismo alemão, acomodadas na companhia de compositores e letristas brasileiros que, para muitos de nós, estão na medula da memória e ajudam a nos dizer quem somos nós.

*JMW: Se a poesia não pode ser traduzida ao pé da letra sem perder o essencial, verter canções passa ainda por mais um giro transcriativo. Você poderia comentar concretamente as soluções que encontrou para algumas das canções? Como se dá o processo de relativo afastamento do original para poder reencontrá-lo de outra maneira? Em que medida você acha que, mesmo quando se afasta da letra da canção original, permanece fiel ao seu espírito? Poderia exemplificar?*

AN: No horizonte, há uma vontade de ressaltar semelhanças no modo de trabalhar musicalmente a poesia, tanto nos *lieder* românticos quanto nesse gênero de canção brasileira. Um gênero que teve enorme influência, por décadas, na cultura do país. Hoje em dia, menos; mas sem perder uma distinção característica. Não são tantas culturas que acumulam tamanha riqueza de obras nesse gênero. (A canção em língua inglesa seria outro exemplo.) Veio daí, a princípio de modo bem informal e inesperado, o desejo de ouvir as canções alemãs transportadas para nosso contexto.

Também não foi programático fazê-las conversarem com outras canções, seja por alusão, seja, no caso de alguns arranjos, pela inclusão, lado a lado com elas, de clássicos do nosso repertório. Essas coisas só dão certo quando não são planejadas. A relevância, para não dizer a verdade de uma determinada correspondência (por exemplo, entre uma canção de Schumann e um samba-canção, como “Canção de Amor”; ou entre Schumann e o Jobim/Vinicius de Moraes de “Janelas Abertas”) não pode ser procurada com lupa. Tem de aparecer espontaneamente para quem está fazendo a letra, ou trabalhando na interpretação musical. Essa é a prova de sua pertinência: vem da memória involuntária. Às vezes logo no início, outras só no fim do processo. E isso, por sua vez, abre outras janelas.

Com mais de um século de criação constante e variada, a canção popular urbana do Brasil já tem seu cânone, com gerações de obras e autores, ligados por linhagens que se cruzam. O verso “saudade da saudade”, na letra de “Clara”, quer dizer isso também – aludindo a toda uma trama de canções, desde o clássico dos clássicos da bossa nova, “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (1958), passando por “Saudosismo” de Caetano Veloso (1969), até sua própria canção, em parceria com Paulo Neves, “Saudade da Saudade” (1997), sem falar na “Canção de Amor” de Elano de Paula e Chocolate, que foi incorporada no arranjo. No limite, as canções antigas, transmutadas, não só em outra língua, mas num outro ambiente, viram assim *nossas* canções.

Uma evidência disso foi ouvir “Pra Que Chorar” (“Ich grolle nicht”), de Schumann/Heine, ou a “Serenata” (“Ständchen”) de Schubert/Rellstab cantaroladas logo pelo público, em tantos shows que fizemos juntos, nós dois, já lá se vão muitos anos. Outra foi a “Serenata” ir parar na trilha de uma novela da Rede Globo, ouvida por uma plateia de milhões de pessoas, ao longo de semanas, a enorme maioria delas, na certa, sem saber que era Schubert e sem que isso tivesse a menor importância. A cultura brasileira nos dá essas liberdades e felicidades.

*JMW: Várias vezes uma canção dispara outra, por uma espécie de associação que*

*desvela possíveis afinidades entre os repertórios. Em “Clara”, o verso “saudade da saudade” traz à cena a “Canção de Amor” de Elano de Paula e Chocolate, que começa pela conhecida expressão “Saudade, torrente de paixão”. A expressão “janelas abertas”, em “Colheita”, conduz por sua vez à canção do mesmo nome, de Tom e Vinicius. “Pra Que Chorar” remete a “Carinhoso” por uma associação que é melódica e poética, além de remeter a outra canção de Vinicius de Moraes. Ao lado de verter, é como se você convertesse as canções umas nas outras, guiado por certos motivos condutores que fazem a ponte entre elas. Imagino que haja um prazer todo especial em quebrar as barreiras que separam a música de concerto da música popular urbana, o romantismo alemão da “gaia ciência” brasileira, o século XIX do século XX. Você poderia explicitar a sua visão desse lugar de passagem?*

AN: Na resposta anterior, dei alguns exemplos dessas conversas entre canções, que são também, como você diz, pontos de passagem entre diferentes repertórios e épocas. E sua pergunta já oferece a melhor resposta: quebrar as barreiras que separam a música de concerto da música popular. Dito assim, de modo genérico, parece o tipo de sugestão que causa calafrios em quem gosta de Schumann e Schubert (entre tantos outros), por um lado, e igualmente em quem gosta de Jobim, Vinicius e Caetano Veloso (entre tantos), por outro. Mas, na prática, a passagem me parece tanto natural quanto respeitosa. Com uma dose de assumida ironia, sem dúvida, mas nisso também ressaltando um espírito que se faz ouvir num e noutro repertório.

Para quem ainda não ouviu as canções, seria bom deixar claro que não se está tratando aqui de adaptações dos *lieder* “à maneira” da música popular brasileira. Ninguém está fazendo Schumann e Schubert com levada de samba, ou frevo, ou seja lá o que for. São as letras e o modo de cantar – sem a impositiva lírica – que redefinem o lugar dessas canções.

O modo de cantar é fundamental. Na canção urbana do Brasil, a canção nasce da fala. São os desenhos melódicos e ritmos da língua falada que se transformam em música. A eles corresponde certo modo de cantar que acompanhou a evolução técnica do microfone, permitindo usar a voz sem esforço de projeção. Isso é muito distinto do canto lírico, mas tem tudo a ver com as características mais intimistas, tão ligadas também à expressão das palavras, que estão no coração dos *lieder*, mas tantas vezes se perdem nas inflexões do canto clássico. No fundo, o desejo maior sempre foi devolver as canções a elas mesmas. Como se, pelas inusitadas vias da canção brasileira, esses *lieder* pudessem ser ouvidos de novo como canções.

E nisso entra também outro elemento: o violão. Nesse contexto, o violão é nosso piano. Traz consigo outra tradição. Simplesmente tocar a parte do piano no violão já representa uma *übersetzung* e tanto. Outra língua, com as mesmas notas.

JMW: *Lívia, a canção de concerto pressupõe tradicionalmente uma projeção de voz que obscurece muitas vezes o entendimento das palavras e, mais que isso, vai contra a entoação natural da fala, ao usar a voz como um instrumento acusticamente potente. A chamada canção popular, ao contrário, busca muitas vezes uma proximidade intuitiva com o ouvinte, facilitada pelos modernos microfones e pela captação das menores sutilezas na gravação. Como você vê essa questão no seu próprio canto, ao interpretar canções de Schubert e Schumann em português? Como cantora e, ao mesmo tempo, professora de canto, como você descreveria esse processo?*

Lívia Nestrovski: A canção brasileira urbana e o *lied* alemão do século XIX conversam na forma musical e na maneira específica com que melodia e texto se relacionam, e claro que com essas versões de meu pai, basicamente qualquer cantor popular poderia experimentar o repertório em sua própria voz. Schubert e Schumann soam como nossas toadas, serestas, sambas-canções, enfim, canções brasileiras sem tirar nem pôr, às vezes mais brejeiras, às vezes mais dramáticas, às vezes delicadíssimas. Este é o grande mérito de meu pai e seria o troféu de qualquer versionista bem-sucedido: ninguém diria que são canções alemãs de 150 anos atrás.

No meu papel de intérprete, quis fazer um trabalho muito específico do uso da técnica nesse encontro de mundos. Na gravação de *Sarabanda*, tentei dar o máximo de acabamento ao canto, sem perder essa naturalidade entoativa tão fundamental para a canção. Esse polimento técnico diz respeito à escolha das tonalidades (a maioria em tons originais escritos para barítono), às dinâmicas e fraseados sugeridos pelas partituras, ao uso consciente do ar e à pureza do som, controlando ao máximo os ruídos, a sujeira, os pigarrinhos, que podem inclusive ser muito expressivos para um cantor popular. Até o ruído causado pelas respirações, tão fortemente amplificado pelo microfone, eu tentei tratar de maneira musical, sempre dentro da pulsação da música e sem chamar atenção demais. Se fosse um disco de cantora lírica, isso seria diferente, porque a microfonação é muito mais distante da boca, e, portanto, o som mais difuso. Então essas são algumas sutilezas específicas deste trabalho. Durante o processo de edição, Fred Ferreira (produtor musical do disco) e eu ouvimos muito algumas gravações do João Gilberto, que canta bem pertinho do microfone, e isso traz um calor, um som cheio, colorido, embora tão delicado ao mesmo tempo. Se conseguíssemos trazer um decimal dessa qualidade de som para este disco, já me daria por satisfeita. E acho que houve um trabalho brilhante de pós-produção nesse sentido. Delicadeza com calor.

Ainda sobre o processo enquanto cantora, nos últimos anos fiz algumas aulas de canto lírico, fui na fonte entender um pouco de seus mecanismos técnicos, sem o intuito de os dominar por completo, claro, e venho tentando traduzir isso para o meu próprio canto. É um trabalho que eu gosto muito de fazer, mas acabo não usando tão diretamente em outros repertórios, em geral mais experimentais no uso da voz. Por isso, *Sarabanda* é também um retrato desta possibilidade de aplicação da técnica do bel-canto à canção popular. A palavra da moda é *cross-over*, mas em geral tudo que eu ouço nesse sentido é o inverso do que eu faço, pois são cantores líricos cantando repertório jazzístico ou pop. Quase sempre vira música popular impostada: um grande equívoco estético, que vem imbuído geralmente de uma hierarquização entre os gêneros popular e erudito.

*JMW: Você tem uma destreza técnica, ao cantar, que te permite fazer verdadeiros malabarismos vocais, quando necessário, sem perder a naturalidade. É o que exigem certas canções de Arrigo Barnabé, por exemplo. Ao mesmo tempo, a técnica pode se tornar um obstáculo para a verdade do canto, quando a voz-instrumento prevalece sobre a voz-emoção ou mesmo a pura voz-emissão. A meu ver, você transcende a técnica, sem negá-la, indo da acrobacia à levitação, em especial no disco Sarabanda, com a longa suspensão em pianíssimo de "Outra noite", por exemplo, ou quando a cisne voa, em "Cisne". Você poderia nos falar sobre como você lidou e lida, na sua formação e na sua maturação, com essas dimensões do canto?*

LN: Acho que o balé serve muito bem como analogia para o modo como eu penso e trabalho o canto. No balé, existe um trabalho técnico, mecânico, de tonificação das

musculaturas envolvidas no ato de dançar, de alongamento e preparo dessas musculaturas, que é diário e intenso. O corpo precisa aprender os movimentos que vai executar. Então, quanto mais bem preparado estiver esse corpo, mais fácil e livre o movimento. As coreografias podem se tornar mais e mais complexas, mas um corpo alinhado sabe o que fazer, mesmo sem pensar. Com a voz é parecido. A musculatura deve ser trabalhada diariamente, a técnica deve ser desenvolvida, para que o canto seja leve, livre, fluido. A acrobacia depende do preparo físico acumulado do corpo e do alinhamento entre os movimentos: impulso, explosão e controle coordenados e integrados. Há muita geometria no canto: os ângulos e direções de alongamento das musculaturas internas da laringe, língua, palato, garganta, peito, maçãs do rosto, nariz; as linhas retas e retorcidas percorridas pela ressonância do som dentro do corpo; os alinhamentos internos que vão desde o períneo até o topo da cabeça. Nisso tudo há um fio condutor, o mais importante de todos: o fluxo de ar. É ele o motor do som. Portanto, deve ser compreendido, dominado e depois integrado completamente ao canto. Ele começa seu movimento desde o ventre, que pressiona a musculatura abdominal como um pistão. O ar que está nos pulmões então sobe, passa pela laringe, faz vibrar suas membranas, se transforma em som. Esse som continua percorrendo os interiores do corpo, ressoando em suas paredes internas, acontece na garganta e gira dentro dos espaços da boca antes de adentrar o mundo de fora. A grande questão é que quando a voz vira canto, tem que soar natural, como uma bailarina que faz rodopios e saltos difíceis no ar e aterrissa como uma pluma. Os momentos de assumida pungência de uma coreografia, ou de um canto, por sua vez, devem encontrar uma voz preparada para os impactos físicos mais intensos. Porque na hora-H, quem guia é a emoção.

Por isso tudo também, entendo a voz como uma ponte do mundo interior com o exterior, não só por ser o veículo maior de expressão íntima e primeira dos povos e indivíduos entre si e com o outro, mas por ter essa relação literal entre dentro e fora.

(A propósito, a tal nota longuíssima de “Outra noite” e o voo crescente da cisne são exatamente os dois momentos do disco que quase me fazem desfalecer, primeiro de emoção, depois por asfixia. No primeiro caso, o original em alemão tem duas palavras que foram substituídas nesta versão por apenas uma: "sonhadoramente". Na segunda, o original nem letra tem, é para violoncelo solo, e violoncelos não respiram).

*JMW: Tenho a impressão de que já ouvi você dizer que gosta das grandes cantoras dos anos 1950, como Dalva de Oliveira, por exemplo, ou de cantoras-compositoras do período, como Dolores Duran. O que nos remeteria à atmosfera do samba-canção e da dor-de-cotovelo. Cheguei a entender que você vê nelas a sua grande referência como cantora. É verdade? Entendi bem ou estou enganado? Como relacionaria essa ligação emocional primordial com o seu trânsito por outros repertórios? E quais seriam os seus planos, em relação a isso?*

LN: As cantoras da chamada Era do Rádio foram grandes referências para mim no sentido do uso de uma voz plena enquanto possibilidade de expressão, como contraste ao momento que o Brasil vivia nos anos 2000-2010, em que rádios brasileiras e o meio independente festejavam cantoras que são, na realidade, muito mais cantautoras. Eu não me identificava com aquele modo pseudo-cool de cantar, que preenchia páginas de jornal e programas de televisão ao meu entorno, e me encontrei em Dalva, Aracy, Elizeth, Maysa, Dolores, cantoras com C maiúsculo, com suas vozes exuberantes como frutas tropicais. Logo elas se tornaram figuras em que me espelhar para além de Elis Regina, esta sim a grande referência, a maior das maiores, que é não só a fruta como

a árvore toda, com suas raízes fincadas na tradição e seus galhos se expandindo nas várias direções do futuro, rasgando o céu e atravessando todas as transversais do tempo. Também pelo destino, os primeiros trabalhos que fiz ao chegar no Rio de Janeiro eram com este repertório dos anos 1940 e 1950. Logo em seguida, no mestrado, comecei estudando Leny Andrade, mas terminei me apaixonando por Dolores, que foi mestra da primeira. Gosto do trânsito livre que ela fazia entre ser cantora e compositora, artista e *crooner*, bossa-nova e samba-canção; o fluxo entre *glamour* e boemia, a rádio (grande meio de comunicação da época) e o circo (meio que os artistas tinham quando queriam se popularizar para além da classe média com acesso a aparelhos radiofônicos). Admiro e me identifico com sua vontade de se expandir na música e no mundo. Além de tudo, foi a primeira artista a incorporar os improvisos de estilo jazzístico à canção brasileira. Figura incrível.

Hoje, minhas referências já são outras, acho que me alimentei bem da Era do Rádio, mas passou. Já “antropofagizei” (quero ver traduzir isso pro alemão!) Dolores e Dalva. Elas fazem parte da construção do meu canto, são como joias que carrego dentro de mim.

Atualmente, minhas flechas estão apontadas para João Bosco e Maria João, Ná Ozzetti e Tetê Espíndola, Demetrio Stratos, Cathy Berberian, Yma Sumac, ou seja, em direção a uma voz que explode em todas as direções de suas múltiplas possibilidades de expressão e recursos. Mas do outro lado dessa balança estão Xangai e Elomar, Milton Nascimento, Purcell, Monteverdi, e a beleza de se saber contar uma história. Na encruzilhada dessas referências, me sinto pulsar em direção aos lugares mais limítrofes da voz: as fronteiras entre canto e fala, a diversidade timbrística, os personagens que emergem de dentro de uma mesma garganta, efeitos, ruídos, improvisos, o uso da tessitura completa de uma voz em sua liberdade máxima. E claro, tudo isso atravessado e sustentado pela beleza.

Este tipo de experimentação do uso da voz aparece mais no trabalho com o Fred Ferreira, mas ainda assim num contexto de canção, então são recursos que eu desenvolvo no meu estudo, mas ficam ali, esperando para serem utilizados quando, e se, houver espaço. Pretendo explorá-los mais intensamente em projetos que estou planejando para um futuro próximo, em parceria com Arrigo Barnabé, com Luca Raelle, com Lívia Mattos. *Sarabanda* é um disco muito experimental também, com um recorte específico. É o prisma que revela a potência da delicadeza.

*JMW: A propósito, vejo na sua interpretação de uma canção do universo da bossa nova, como “Janelas abertas” (Tom Jobim / Vinícius de Moraes), uma forte impregnação dessas cantoras do rádio da década de 1950. Seguida em Sarabanda por “Cais” (Schumann / Heine), que se lança pela região aguda do canto de concerto e suas demandas técnicas, sem deixar de cair, na mesma canção, numa certa dolência própria da canção brasileira (“E quando cais nos braços meus”). “Perfume de lírios” (Schumann / Heine) volta em seguida à plena atmosfera do lied, mas dá uma inflexão de cabaré, se não estou enganado, à última frase (“No beijo que um dia me deste / Sublime mortal prazer”). Fazem sentido essas observações? Se sim, esses diferentes registros são conscientes para você, na sua interpretação, ou são uma impregnação puramente intuitiva desses repertórios?*

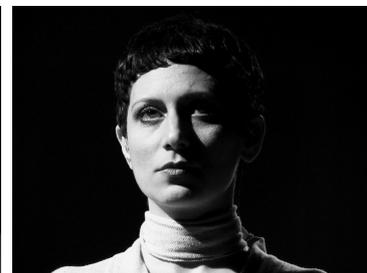
Sim, fazem sentido as observações, e creio que haja um misto de consciência e impregnação. Acho que de certa maneira esse repertório me faz acessar uma voz pré-João-Gilberto-pós-João-Gilberto, ou seja, um canto que ecoa os anos 1950, com seus

vibratos e melancolia tipicamente derramados, que de certa forma fazem uma conexão com os *lieder*, mas com um entendimento de canção que só foi possível após a Bossa-Nova, e que traz mais clareza na dicção, menos melodrama e uma emoção mais contida. E vejo como essa clareza articulatória e aparente simplicidade no manejo do material musical e poético e sua interpretação, para a própria canção alemã, a traz para um encontro consigo mesma, com sua essência. Faz com que possamos ouvi-la melhor.

Já com relação às inflexões de cabaré, acho que a explicação é a mesma: o repertório brasileiro e norte-americano dos anos 1920 e 1930, o teatro de variedades, Weill e Brecht, também foram elementos fortes na minha formação. Então está tudo ali: *you are what you eat*, como dizem os americanos.



Livia e Arthur Nastrovski (2020), em gravação do concerto "Sarabanda", para o projeto Cities of Translators - São Paulo. Foto de Claudia Cavalcanti



**Arthur Nastrovski** é diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo,

desde 2010. Em 2012 também foi nomeado diretor artístico do Festival de Inverno de Campos do Jordão. Doutor em Literatura e Música pela Universidade de Iowa (EUA), foi professor titular de Literatura Comparada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Trabalho como articulista da *Folha de S. Paulo* e editor da PubliFolha. Autor de *Tudo Tem a Ver - Literatura e Música* (2019) e *Outras Notas Musicais* (2009), entre outros livros, incluindo vários títulos premiados de literatura infantil. Mantém também atividade musical como violonista e compositor, apresentando-se e gravando com artistas como José Miguel Wisnik, Zélia Duncan e Adriana Calcanhotto, no Brasil e no exterior. Lançou, entre outros, os CDs solo *Jobim Violão* e *Chico Violão*, o DVD *O Fim da Canção* (com Wisnik e Luiz Tatit), e dois CDs de canções com Livia Netrovski: *Pós Você e Eu* (2016) e *Sarabanda* (2020).

**José Miguel Wisnik** é compositor, pianista, cantor, ensaísta e professor livre-docente de Literatura Brasileira no curso de Letras da Universidade de São Paulo. Compõe músicas para peças de teatro, dança e cinema, dentre as quais destacam-se: *Mistérios Gozosos* (1995), de Oswald de Andrade, com direção de Zé Celso Martinez Côrrea, o balé *Parabelo* (1997), em parceria com Tom Zé, pelo Grupo Corpo e filmes como *Terra Estrangeira* (1994), de Walter Salles e Daniela Thomas, e *Janela da Alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho. Suas canções foram gravadas por importantes intérpretes da MPB, como Gal Costa, Maria Bethânia, Ná Ozzetti e Zizi Possi. Seu primeiro disco independente, *José Miguel Wisnik*, foi lançado em 1992, seguido por *São Paulo Rio* (2002), *Pérolas aos Poucos* (2003) e o CD duplo *Indivisível* (2011). A literatura, o futebol e a música são temas frequentes em seus estudos e escritos.

**Livia Netrovski** é cantora, bacharel em Música Popular pela UNICAMP e mestre em Musicologia pela UniRio. Ao lado de Fred Ferreira, apresentou-se em teatros e festivais de 16 países, em locais que se estendem da Amazônia ao Monte Líbano, de festivais de literatura em cidades medievais a aldeias indígenas em áreas remotas do sertão brasileiro, do evento de moda mais icônico da América Latina a importantes teatros de Nova York. Como solista convidada, já se apresentou à frente de orquestras como Jazz Sinfônica (Sala São Paulo), University of Illinois Jazz Concert Band (EUA), Orquestra Petrobrás Sinfônica (Teatro Municipal do Rio de Janeiro), Nelson Ayres Big Band, entre outras. Em 2019, ganhou o Prêmio Profissionais da Música na categoria Cantora. Lançou os discos *DUO* (2012), com Fred Ferreira, *Pós Você e Eu* (2016) e *Sarabanda* (2020), com Arthur Netrovski e *De Nada Mais a Algo Além* (2014), com Luiz Tatit e Arrigo Barnabé, que se referiu a ela como "uma das maiores vozes de sua geração".

Dies ist ein automatisch generiertes PDF der Webseite [www.toledo-programm.de](http://www.toledo-programm.de). TOLEDO ist ein Programm des Deutschen Übersetzerfonds.

[https://www.toledo-programm.de/cities\\_of\\_translators/1700/o-ried-e-a-sabia-entrevista-com-arthur-e-livia-netrovski](https://www.toledo-programm.de/cities_of_translators/1700/o-ried-e-a-sabia-entrevista-com-arthur-e-livia-netrovski)

Stand: 29.03.2024

Alle Rechte vorbehalten.