

**COSP**

coleção cadernos de pesquisa

**música contemporânea  
brasileira: flo menezes  
e edson zamprona**



Centro Cultural São Paulo

Coleção Cadernos de Pesquisa

# música contemporânea-1

organizadora Vera Lúcia Donadio

1

 *Centro Cultural São Paulo*

São Paulo, 2008

copyright ccsp @ 2008

Fotografia de Capa / *João Mussolin*

Centro Cultural São Paulo

Rua Vergueiro, 1.000

01504-000 - Paraíso - São Paulo - SP

Tel: 11 33833438

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>

Todos os direitos reservados. É proibido qualquer reprodução para fins comerciais. É obrigatório a citação dos créditos no uso para fins culturais.

---

Prefeitura do Município de São Paulo	<i>Gilberto Kassab</i>
Secretaria Municipal de Cultura	<i>Carlos Augusto Calil</i>
Centro Cultural São Paulo	<i>Martin Grossmann</i>
Divisão de Informação e Comunicação	<i>Durval Lara</i>
Gerência de Projetos	<i>Alessandra Meleiro</i>
Idealização	<i>Divisão de Pesquisas/IDART</i>
Revisão	<i>Luzia Bonifácio</i>
Diagramação	<i>Lica Keunecke</i>
Capa	<i>Solange Azevedo</i>
Publicação site	<i>Marcia Marani</i>
Entrevistadora	<i>Maria Aline Noronha</i>
Colaboração	<i>Leda Timóteo, Pergy Grassi Ramoska</i>
Organizadora	<i>Vera Lúcia Donadio</i>

---

M987 Música contemporânea brasileira: Flo Menezes e Edson Zampronha [recurso eletrônico] / organizadora Vera Lúcia Donadio - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.  
88 p. em PDF - (cadernos de pesquisa; v. 2)

ISBN 978-85-86196-18-8

Material disponível na Divisão de Acervos: Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo.

1. Música - Brasil - Século 20 I. Menezes. Flo. II. Zampronha, Edson. III. Donadio, Vera Lúcia, org. VI. Série.

CDD 780.981

**:: AGRADECIMENTOS**

Agnes Zuliani  
Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira  
Marcos Câmara  
Vera Achatkin  
Walter Tadeu Hardt de Siqueira



## :: PREFÁCIO

A “Coleção cadernos de pesquisa” é composta por fascículos produzidos pelos pesquisadores da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, que sucedeu o Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea do antigo Idart (Departamento de Informação e Documentação Artística). Como parte das comemorações dos 30 anos do Idart, as Equipes Técnicas de Pesquisa e o Arquivo Multimeios elaboraram vinte fascículos, que agora são publicados no site do CCSP. A Coleção apresenta uma rica diversidade temática, de acordo com a especificidade de cada Equipe em sua área de pesquisa – cinema, desenho industrial/artes gráficas, teatro, televisão, fotografia, música – e acaba por refletir a heterogeneidade das fontes documentais armazenadas no Arquivo Multimeios do Idart.

É importante destacar que a atual gestão prioriza a manutenção da tradição de pesquisa que caracteriza o Centro Cultural desde sua criação, ao estimular o espírito de pesquisa nas atividades de todas as divisões. Programação, ação, mediação e acesso cultural, conservação e documentação, tornam-se, assim, vetores indissociáveis.

Alguns fascículos trazem depoimentos de profissionais referenciais nas áreas em que estão inseridos, seguindo um roteiro em que a trajetória pessoal insere-se no contexto histórico. Outros fascículos são estruturados a partir da transcrição de debates que ocorreram no CCSP. Esta forma de registro - que cria uma memória documental a partir de depoimentos pessoais - compunha uma prática do antigo Idart.

Os pesquisadores tiveram a preocupação de registrar e refletir sobre certas vertentes da produção artística brasileira. Tomemos alguns exemplos: o pesquisador André Gatti mapeia e identifica as principais tendências que caracterizaram o desenvolvimento da exibição comercial na cidade de São Paulo em “A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã”. Mostra o novo painel da exibição brasileira contemporânea en-

focando o surgimento de alguns novos circuitos e as perspectivas futuras das salas de exibição.

Já “A criação gráfica 70/90: um olhar sobre três décadas”, de Márcia Denser e Márcia Marani traz ênfase na criação gráfica como o setor que realiza a identidade corporativa e o projeto editorial. Há transcrição de depoimentos de 10 significativos designers brasileiros, em que a experiência pessoal é inserida no universo da criação gráfica.

“A evolução do design de mobília no Brasil (mobília brasileira contemporânea)”, de Cláudia Bianchi, Marcos Cartum e Maria Lydia Fiammingui trata da trajetória do desenho industrial brasileiro a partir da década de 1950, enfocando as particularidades da evolução do design de móvel no Brasil.

A evolução de novos materiais, linguagens e tecnologias também encontra-se em “Novas linguagens, novas tecnologias”, organizado por Andréa Andira Leite, que traça um panorama das tendências do design brasileiro das últimas duas décadas.

“Caderno Seminário Dramaturgia”, de Ana Rebouças traz a transcrição do “Seminário interações, interferências e transformações: a prática da dramaturgia” realizado no CCSP, enfocando questões relacionadas ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira contemporânea. Procurando suprir a carência de divulgação do trabalho de grupos de teatro infantil e jovem da década de 80, “Um pouquinho do teatro infantil”, organizado por Maria José de Almeida Battaglia, traz o resultado de uma pesquisa documental realizada no Arquivo Multimeios.

A documentação fotográfica, que constituiu uma prática sistemática das equipes de pesquisa do Idart durante os anos de sua existência, é evidenciada no fascículo organizado por Marta Regina Paolicchi, “Fotografia: Fredi Kleemann”, que registrou importantes momentos da cena teatral brasileira.

Na área de música, um panorama da composição contemporânea e da música nova brasileira é revelado em “Música Contemporânea I” e

“Música Contemporânea II” – que traz depoimentos dos compositores Flo Menezes, Edson Zampronha, Sílvio Ferraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara. Já “Tributos Música Brasileira” presta homenagem a personalidades que contribuíram para a música paulistana, trazendo transcrições de entrevistas com a folclorista Oneyda Alvarenga, com o compositor Camargo Guarnieri e com a compositora Lina Pires de Campos.

Esperamos com a publicação dos e-books “Coleção cadernos de pesquisa”, no site do CCSP, democratizar o acesso a parte de seu rico acervo, utilizando a mídia digital como um poderoso canal de extroversão, e caminhando no sentido de estruturar um centro virtual de referência cultural e artística. Dessa forma, a iniciativa está em consonância com a atual concepção do CCSP, que prioriza a interdisciplinaridade, a comunicação entre as divisões e equipes, a integração de pesquisa na esfera do trabalho curatorial e a difusão de nosso acervo de forma ampla.

Martin Grossmann  
Diretor

## **:: INTRODUÇÃO**

O Centro Cultural São Paulo está lançando a coleção Cadernos de Depoimentos, em comemoração aos 30 anos do IDART, destacando criadores nas mais diversas áreas da cultura, objeto de sua investigação e estudo.

Em 2004 e 2005 foi realizada uma série de depoimentos na Sala de Debates do Centro Cultural São Paulo. A Equipe Técnica de Pesquisas de Música desenvolveu o projeto Uma conversa com o compositor, no qual os compositores contemporâneos eruditos brasileiros atuantes na cidade de São Paulo transcorreram sobre suas trajetórias na área musical.

Para estas publicações Música Contemporânea, em dois cadernos, foram editados os depoimentos dos compositores Flo Menezes, Edson Zampronha - Música Contemporânea - Caderno 1 e Silvio Ferraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara - Música Contemporânea - Caderno 2.

## :: ÍNDICE

Flo Menezes

Edson Zampronha





*Flo Menezes em depoimento na Sala de Debates do Centro Cultural São Paulo no dia 10/08/2004. Fotógrafo: Carlos Rennó.*

## :: FLO MENEZES

Flo Menezes nasceu em São Paulo em 1962. Estudou composição na Universidade de São Paulo com Willy Corrêa de Oliveira; especializou-se em Composição Eletrônica com Hans Ulrich Humpert junto ao Studio für elektronische Musik de Colônia, Alemanha; foi aluno de Pierre Boulez no Centre Acanthes em Villeneuve lez Avignon (1988), de Luciano Berio no Mozarteum de Salzburg, Áustria (1989), de Brian Ferneyhough como compositor selecionado pela Fondation Royaumont em Paris (1995), e de Karlheinz Stockhausen em seus Cursos Internacionais de Kürten, Alemanha (1998). Doutorou-se em 1992 com bolsa do CNPq pela Universidade de Liège, na Bélgica, sob orientação de Henri Pousseur; especializou-se em música computacional no Centro di Sonologia Computazionale da Universidade de Pádua, Itália (1991), pós-doutorou-se pela Fundação Paul Sacher da Basileia, Suíça (1992), e realizou sua Livre-Docência pela UNESP em 1997. Obteve os principais prêmios internacionais de composição eletroacústica. Funda, em 1994, o Studio PANaroma, que tanto por seus eventos como por sua produção musical passa a ser visto como o principal centro de produção e pesquisa da música eletroacústica no Brasil. Em 1999 e 2001, lecionou no Stockhausen-Kurse, em Kürten. Em 2003, recebeu a Bolsa Vitae de Artes e publica em segunda edição atualizada o livro Apoteose de Schoenberg, pelo Ateliê Editorial. A partir de 2004, tornou-se professor-visitante da Universidade de Colônia, na Alemanha. Considerado pela crítica dentro e fora do Brasil o principal compositor de sua geração, Flo Menezes é professor de composição e música eletroacústica da UNESP. Em junho de 2004, fez a direção artística da V Bienal Internacional de Música Eletroacústica da UNESP/SESC, quando lança seu mais recente livro, A Acústica Musical em Palavras e Sons (Ateliê Editorial).

## **:: UMA CONVERSA COM O COMPOSITOR**

**Sala de Debates - Centro Cultural São Paulo - 10/08/2004**

### **:: UNIVERSO DA COMPOSIÇÃO**

Eu vou expor um pouco o itinerário do meu trabalho e questões que me preocupam dentro do universo da composição contemporânea e tentar fazer um apanhado da situação da música nova, tal como eu me inseri, quando eu me inseri, por que e como é que se deu essa trajetória. Do ponto de vista da minha formação, comecei como um típico paulistano aos cinco anos de idade na década de 60, como a maioria das pessoas de minha geração. O estudo musical tinha um caráter quase obrigatório e ao mesmo tempo era um pouquinho uma camisa de força; ninguém sentia exatamente prazer em tocar instrumento porque era quase uma obrigação escolar. Por um lado, isso é estranho, porque significa um começo já com atividade musical, mas que não necessariamente está voltada à ou decorre da capacidade musical daquela pessoa; por outro lado, é fundamental que isso exista, mas, lamentavelmente, isto se perdeu no decorrer dos anos. A educação musical está cada vez menos presente na população brasileira, a ponto de as pessoas estarem cada vez mais ignorantes com relação ao fato musical em geral. A história musical é uma das coisas pelas quais procuro lutar. Apesar de não atuar na área de educação musical, atuo radical e muito especificamente na área da composição de vanguarda e admiro muito meus colegas na área de educação que desenvolvem um trabalho importante no sentido de tentar resgatar a obrigatoriedade do estudo de música nas escolas, algo que a gente perdeu totalmente. Com isso, perde-se a capacidade de entendimento musical ou pelo menos de acesso a um tipo de cultura musical que a Europa ainda preserva, tal como ocorre exemplarmente na França ou na Alemanha, por exemplo.

O começo de meu envolvimento com a música se deu através de minha atividade ao piano. Na minha casa, havia uma dicotomia, presença de prós e contras, como a gente sempre tem em relação a nossos pais. Minha mãe, muito incentivadora, e meu pai, um poeta dentro da geração da poesia visual, Florivaldo Menezes<sup>1</sup>. Ele atuou dentro da poesia visual,

<sup>1</sup> *Florivaldo Menezes (1931), poeta paulista nascido em Presidente Prudente, advogado, ensaísta e romancista, contribuiu com a poesia visual com um livro sem título (denominado In Verso, a partir do prefácio de Ronaldo Azeredo), da Editora Invenção.*

era e é ainda amigo da nata da poesia visual brasileira, muito próximo de Haroldo de Campos<sup>2</sup>, de Augusto de Campos<sup>3</sup> e do Décio Pignatari<sup>4</sup>, pessoas que me conheceram desde muito pequeno. O ambiente de casa era típico da intelectualidade paulistana propriamente dita, voltado à poesia. Os poetas paulistanos são certamente muito mais abertos que eu até, do ponto de vista musical, porque tenho minhas escolhas muito bem definidas, mas como poetas eles acabam indo pra lá e pra cá, numa intersecção com diversas áreas da música. Em casa, meu pai ouvia de tudo, como aliás continua ouvindo até hoje, de Jararaca e Ratinho<sup>5</sup> a Mahler<sup>6</sup>, Schoenberg<sup>7</sup>, Webern<sup>8</sup>, etc.

Na década de 60, meu pai foi um dos primeiros a falar da importância do surgimento do Caetano<sup>9</sup>. Aliás, isto foi um dos pontos que o aproximou de Augusto de Campos naquela época, surgindo daí uma grande amizade entre os dois.

Cresci, pois, num ambiente que tinha um pouco de tudo, e a questão musical era muito forte e presente. Claro que se eu não tivesse interesse ou um talento especial, não aconteceria nada em termos de opção musical, mas como já sentia algo meio aguçado dentro de mim nesse sentido, comecei a esboçar uma certa estratégia de atuação. Depois de uma crise pessoal com relação à maneira meio corriqueira, mas não muito aprofundada de estudo musical com a qual me deparava – refiro-me àquelas aulinhas com “professores de bairro” –, eu me ausentei do piano, resolvi parar com meu estudo. E essa distância foi muito importante para mim, porque senti, a partir de então, a necessidade da composição em

2 Haroldo de Campos (1929-2003), poeta, tradutor e ensaísta paulistano, inaugurou em 1956 o movimento estético concretista junto com Décio Pignatari e Augusto de Campos.

3 Augusto de Campos (1931), poeta, tradutor e ensaísta paulistano, um dos criadores da poesia concreta junto com seu irmão, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari.

4 Décio Pignatari (1927), poeta, ensaísta e tradutor paulistano, fundou o movimento estético concretista junto com Haroldo e Augusto de Campos.

5 Jararaca e Ratinho, dupla sertaneja. José Luís Rodrigues Calazans, o Jararaca (1896-1977), violonista, nasceu em Maceió; Severino Rangel de Carvalho, o Ratinho (1896-1972), nasceu na Paraíba. Deixaram mais de 800 discos de 78 rpm e dois LPs.

6 Gustav Mahler (1860-1911), regente e importante compositor austríaco que ligou a música do século XIX com a do período moderno.

7 Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor austríaco de música erudita e criador do dodecafonismo, um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX.

8 Anton Webern (1883-1945), compositor austríaco pertencente à chamada Segunda Escola de Viena, liderada por Arnold Schoenberg, cujo estilo e poética musical foram chamados de expressionismo musical.

9 Caetano Veloso (1942), cantor e compositor baiano.

si. Senti um fortíssimo interesse pela música de vanguarda, pela música de cunho mais estruturalista, pelos compositores ligados à estética serial dos anos 50, os quais acabaram naturalmente fazendo música eletrônica dentro de sua acepção correta do ponto de vista terminológico, tal como ela surge em 1949 na Alemanha – *elektronische Musik* –, e que não tem absolutamente nada a ver com o que hoje a mídia tenta difundir como “música eletrônica”: uma música tecno, feita por DJs dentro de uma música popular de péssima qualidade.

É muito lamentável que o Festival Música Nova, que está acontecendo aqui, do qual participei ontem com um concerto, tenha tido uma nota na *Folha de S. Paulo*, na *Ilustrada*, uma nota bacana até, mas você precisa virar a página e achar esse aviso lá em baixo, escondido na página, enquanto que no dia seguinte se lê claramente: Abre-se Festival de Música Eletrônica – três páginas inteiras da *Ilustrada* sobre os DJs. É uma música de décima quinta categoria que, além do mais, utiliza-se de um termo que vem da área da experimentação e que já tem... 55 anos! Isto sem sequer saber da existência histórica desse termo! Que a mídia assumesse esse tipo de discurso, é algo ainda mais grave, pois aponta para uma ignorância enorme das novas gerações de jornalistas. Uma situação meio revoltante...

Quando decido retomar a música, estou então com uma outra cabeça, uma cabeça voltada à experimentação. Nessa época, vem uma paixão enorme pela especulação musical, que continua até hoje muito presente, a especulação sobre a linguagem musical e sobre o som. E juntamente com isso vem o interesse sonoro pela música que consegue impactar o ouvinte desde sua primeira audição, desde seu primeiro contato com a obra. Desde logo percebi, no entanto, que seria impossível dizer que existe um interesse musical puro sem que haja uma alguma mínima inteligência, enquanto um ato de elaboração, de especulação e reflexão sobre a linguagem musical. Procurava, desde muito cedo, esse tipo de união entre uma estruturação de tipo intelectual e um fazer que fosse no sentido de uma realização musical que “funcionasse”, enquanto fenômeno, para uma escuta imediata.

Assim é que fui elegendo meus mestres, e no meio desse processo, a música européia desempenhou, sem dúvida, um papel absolutamente fundamental para mim, dentro da qual detectei quatro ícones de

vanguarda que foram de absoluta importância para minha poética. Em ordem de prioridade, vou começar falando daqueles menos importantes, mas que eram de toda forma meus gurus, de quem eu ouvia tudo, lia tudo. Pierre Boulez<sup>10</sup>, além de regente e teórico brilhante, um compositor absolutamente genial; Henri Pousseur<sup>11</sup>, muito pouco conhecido entre nós, principalmente por ser belga, pois a questão nacionalista infelizmente ainda desempenha um papel importantíssimo, mesmo em solo europeu. Ser francês é uma coisa, ser belga é outra, um país muito menor, dividido em, no mínimo, três nacionalidades, com conflito entre elas e com uma séria falta de identidade cultural; Pousseur pagou seu preço, mas trata-se de um compositor de extrema importância. E ainda Stockhausen<sup>12</sup>, gênio da segunda metade do século, e Berio<sup>13</sup>, talvez um dos maiores artistas de todos os tempos.

Felizmente, acabei me aproximando deles todos. Claro que, dentro do panorama da música que impregnou a escuta contemporânea a partir do final dos anos 40, você tem de estender as referências a um Olivier Messiaen<sup>14</sup>, o mestre de Stockhausen, de Boulez e de tantos outros; ou ainda a um John Cage<sup>15</sup>, que teve importância fundamental, inclusive para a música européia no final dos anos 50; assim como a um Ligeti<sup>16</sup>, a um Xenakis<sup>17</sup>, referências, todas essas, muito importantes para a linguagem musical contemporânea. De toda forma, Boulez, Pousseur, Stockhausen e Berio foram os compositores de quem realmente procurei me aproximar, absorver e sintetizar coisas a partir de seus ensinamentos e de suas obras, inclusive de obras teóricas. Os escritos de Pousseur e de Boulez constituem

10 Pierre Boulez (1925), compositor, autor, fundador e chefe de orquestra francês, recebeu numerosos prêmios e distinções.

11 Henri Pousseur (1929), compositor belga, participou desde os anos de estudos do movimento de vanguarda internacional (música serial, eletrônica, aleatória).

12 Karlheinz Stockhausen (1928), compositor alemão de música contemporânea, um dos maiores do final do século XX.

13 Luciano Berio (1925-2003), compositor italiano, de genialidade artística incontroversa, grande sábio, na verdadeira acepção da palavra.

14 Olivier Messiaen (1908-1992), organista e ornitologista francês, grande compositor de estilo extremamente individual.

15 John Cage (1912-1992), escritor norte-americano, compositor musical experimentalista e um dos primeiros a escrever sobre música de acaso ou aleatória.

16 György Ligeti (1923-2006), compositor húngaro, nome maior de tradição húngara de música moderna.

17 Iannis Xenakis (1922-2001), compositor e arquiteto grego, nascido na Romênia. Em 1955, iniciou suas investigações em música instrumental, eletroacústica e de computador. Instituiu a chamada música estocástica, baseada no cálculo das probabilidades.

trabalhos teóricos importantíssimos da segunda metade do século XX, comparados aos de Schoenberg na primeira metade desse mesmo século. Em meio a tudo isso, veio obviamente a experiência com a música concreta e eletrônica.

## :: MÚSICA CONCRETA

A música concreta nasce na França, em 1948, com Pierre Schaeffer<sup>18</sup>. Os primeiros experimentos do novo gênero surgiram dentro da rádio porque os aparelhos iniciais da música eletroacústica eram destinados à medição e à transmissão radiofônica. Schaeffer teve a grande visão de perceber, naqueles aparelhos, meios de manipulação sonora, ou seja, a possibilidade de construção musical a partir do trabalho com o som no estúdio, inaugurando uma poética à qual nem mesmo ele sabia qual nome dar. Como ele desenvolvia aquelas idéias de forma inédita, a primeira prática que lhe veio à cabeça foi a de usar sons captados por microfone, para elaborá-los através de processamentos sonoros na época ainda muito rudimentares: uso de filtros, de reverberação, de reversão no tempo do som. Assim é que Schaeffer começou a procurar um nome para aqueles experimentos, escrevendo um “diário” que acabou sendo depois publicado. Trata-se da primeira publicação da história música eletroacústica, da qual tenho a primeira edição: *À la Recherche d’une Musique Concrète*. Lá, ele diz: “Acho que a música que estou fazendo é uma *música concreta*, devido aos sons concretos que utilizo”. Cunha então aquela experiência, ocorrida principalmente de 1948 a 1950, de *musique concrète*.

Em 1949, na Alemanha, começam os primeiros experimentos em sentido análogo às experiências francesas de Schaeffer, liderados por uma pessoa de considerável importância, uma espécie de guru da época, que já atuava de maneira muito presente dentro da linha dodecafônica desde 1924 na Alemanha: Herbert Eimert<sup>19</sup>. Começam então os experimentos do que viria a ser chamado de *música eletrônica*, ou *elektronische Musik*. O termo nasce como subtítulo de um livro de 1949 de um foneticista e lingüista que não era compositor, mas que foi muito importante para toda essa geração

18 Pierre Schaeffer (1910-1995), compositor, radialista e músico francês, criou a música concreta através de experimentos com sons pré-gravados e transformados em estúdio.

19 Herbert Eimert (1897-1972) é o grande fundador da música eletrônica. Estudou, entre 1919 e 1924, no Conservatório de Colônia, na Alemanha, e, de 1924 a 1930, na universidade local. Já em 1924, escreveu um manual de técnica dodecafônica, *Atonale Musiklehre*.

alemã da música eletrônica: Werner Meyer-Eppler<sup>20</sup>, nascido em Antuérpia, na Bélgica, mas de nacionalidade alemã. Foi Meyer-Eppler quem ensinou fonética para Stockhausen nos anos 50; morreu subitamente em 1960, com um câncer devastador, aos 47 anos, quando era mentor teórico de muita importância da música eletrônica. Uma perda irreparável.

Em 1949, começa a surgir uma acepção totalmente diferente da composição realizada em estúdio eletrônico: usar os aparelhos de rádio não simplesmente para captar sons externos e transformá-los, mas para gerar sons a partir dos próprios instrumentos de rádio. Ou seja, ver em que medida os aparelhos poderiam *sintetizar* sons. Sabemos que todos os sons instrumentais são, de alguma maneira, “artificiais”; ainda que não sejam produzidos por eletricidade, são de toda forma artificiais. A música mesma é um “artifício”, a arte é um artifício, a própria palavra arte tem como radical a mesma raiz da palavra artificialidade (assim como em alemão: *Kunst*, arte; e *künstlich*, artificial). não há razão, pois, para que a gente tenha qualquer aversão à “artificialidade” em arte. Por tal viés compreendemos a importância desta atitude eletrônica: averiguar em que medida os aparelhos poderiam sugerir uma poética de construção sonora e não simplesmente de processamento sonoro de algo exterior. Houve então uma grande dualidade entre ambas as vertentes do fazer composicional em estúdio, uma oposição entre duas escolas: a escola concreta francesa e a escola eletrônica alemã.

De fora, pode-se olhar e perguntar: se não tivesse surgido a música eletroacústica na França, teria havido uma oposição tão clara na Alemanha? Na realidade, Alemanha e França se opõem reciprocamente a tudo que fazem, e isto até mesmo entre os quatro artistas que citei antes, apesar da grande e mútua admiração. Nós, brasileiros, longe dessas rivalidades, podemos usar tais fatores positivos como elementos que a gente, antropofagicamente, pode deglutir e sintetizar na nossa linguagem musical.

Nesse sentido, meu interesse sempre foi numa espécie de “sincretismo” entre essas tendências, aparentes mas não necessariamente opostas, ou seja, entre a música concreta francesa e a música eletrônica alemã. De um lado, tenho um interesse muito grande pelo processamento sonoro; de outro, não deixo de ter um lado extremamente estrutural, que motivou uma grande paixão pela composição já quando eu tinha cerca de doze anos,

<sup>20</sup> Werner Meyer-Eppler (1913-1960), físico, foneticista, especialista em acústica e teórico da informação alemão de origem belga. Introduziu o termo “aleatório” ao referir-se a formas estatísticas dos sons, baseados em seus estudos de fonologia.

pelo viés do serialismo e da experiência histórica com o serialismo integral. Naquela época, eu já tinha uma idéia muito clara do que queria fazer. Tanto é assim que logo comecei a estudar alemão no Goethe Institut de São Paulo, por iniciativa absolutamente minha, visando a um estudo aprofundado em música eletrônica na terra de Stockhausen, Colônia. Acabei fazendo o curso inteiro do Goethe (até o *Oberstufe III*). Era aluno dedicadíssimo, com ótimas notas, o que me valeu uma bolsa integral durante praticamente todo o curso. Adoro a língua alemã, minha segunda língua.

## :: UNESP OU USP?

Quando fiz vestibular para música, tive uma certa dúvida para onde prestaria, porque na época o Michel Phillipot<sup>21</sup> ensinava, naquela época, composição na UNESP: um compositor extremamente interessante, que vinha da primeira geração da música concreta. O primeiro disco de música concreta – que, aliás, meu pai tem até hoje – era um LP duplo, no qual foram lançadas algumas peças inéditas de Pierre Schaeffer e de Pierre Henry<sup>22</sup> – primeiro importante colaborador de Schaeffer a partir de 1950, mas também uma obra de Phillippe Arthuys e uma de Michel Phillipot. Phillipot trouxe ao Brasil inclusive um de seus alunos prediletos, Philippe Manoury<sup>23</sup>, hoje com 53 anos aproximadamente, na minha opinião o principal compositor da geração dos 50 anos na França. Manoury veio para cá com cerca de vinte e poucos anos, e eu me lembro dele analisando *Wozzeck* de Alban Berg<sup>24</sup> numa palestra no Departamento de Música da USP. Fiquei curioso com sua maneira de abordar. Eu não estava no grupo de estudo, mas pude assisti a uma de suas aulas. Nessa época, fiquei na dúvida se deveria fazer o Bacharelado em Composição na USP, com o Willy Corrêa de Oliveira<sup>25</sup>, ou na UNESP, com Phillipot, justamente por

21 Michel Phillipot (1925-1996), compositor francês, assistente de Olivier Messiaen no Conservatório de Paris.

22 Pierre Henry (1927), compositor francês, pertencia ao Groupe de Recherches de Musique Concrète na França, tendo sido um dos pioneiros da música concreta e primeiro colaborador de Pierre Schaeffer.

23 Philippe Manoury (1952), compositor francês. Entre 1978 e 1980, deu cursos e conferências sobre a música contemporânea em diferentes universidades brasileiras. Foi um dos iniciadores da música eletroacústica mista em tempo real, desenvolvida no IRCAM (Institut de Recherches et Coordination Acoustique/Musique de Paris).

24 Alban Berg (1885-1935), compositor austríaco, foi apelidado “o romântico do dodecafonismo”, pois nas obras que escreveu com esse estilo sobrevive uma expressividade e dramatismo de índole pós-romântica.

25 Willy Corrêa de Oliveira (1938), professor e compositor brasileiro nascido em Pernambuco. Foi, juntamente com Gilberto Mendes, o grande responsável pela propagação das idéias musicais da Escola de

causa de sua forte aproximação com a música concreta. Na época, em 1978, eu tinha quinze anos e freqüentava muito a casa do Willy. Foi lá que eu li pela primeira vez, um partitura de orquestra: o *Concerto para Piano em Lá Menor* de Robert Schumann<sup>26</sup>. Me lembro muito bem: minha paixão avassaladora de adolescência era Schumann, cuja obra me levou decididamente para a composição! O Willy foi quem realmente me estimulou a fazer o curso de composição da III Bienal Internacional de Música da USP, evento que aconteceu em 1974, 1976 e 1978 e que, como tudo no Brasil, não teve prosseguimento. Em 1976, eu iria participar de um encontro de compositores, mas tive uma forte crise de bronquite. Em 1978, fiz o teste de seleção juntamente com um grande amigo de adolescência, Lívio Tragtenberg<sup>27</sup>. Acabei selecionado na classe mais adiantada e fiz o curso de análise com os alunos de Willy na época. Foi meu primeiro contato com análise propriamente dita, assim como com ditado melódico e rítmico. Foi quando, pela primeira vez, pude pegar partituras de música contemporânea, analisá-las e começar a entender como ouvi-la. A abordagem foi em cima do ex-aluno de Schoenberg, Anton Webern, o grande mentor daquela geração chamada pós-weberniiana, justamente pela importância de sua obra. E através do qual, tanto o Willy quanto o Gilberto Mendes<sup>28</sup> – que é uma paixão minha, pois eu adoro o Gilberto, que é quase um tio para mim também –, tiveram esse *insight* na Música Nova (*Neue Musik*). Em 1963, ambos foram ao Festival de Darmstadt, o mais importante de Música Nova na Alemanha. Tomaram contato com Boulez, de quem ficaram amigos, assim como do Pousseur, do Berio, do Stockhausen e de outros. Quando voltaram para o Brasil, o Willy e o Gilberto foram os responsáveis pela propagação dessa música contemporânea européia de Boulez, Stockhausen e companhia. Willy me incentivou e eu acabei fazendo os cursos da III Bienal. Foi uma coisa impressionante para mim, muito, muito boa! Memórias que a gente tem da infância ou da adolescência, que vêm com aquele clima gostoso, que dificilmente a gente volta a ter depois de adulto, infelizmente... Pelo menos comigo é assim, a gente vai

*Darmstadt (Boulez, Pousseur, Berio, Stockhausen) no Brasil.*

26 Robert Schumann (1810-1856), pianista e compositor alemão. Sua tendência era revolucionária na época, não gostava das tradicionais escolas de contraponto e de harmonia.

27 Lívio Tragtenberg (1961), compositor paulistano, escreve música para orquestras, grupos instrumentais e vocais, cinema, teatro, dança, vídeo e instalação sonora.

28 Gilberto Mendes (1922), compositor paulista, natural de Santos, imprescindível para o desenvolvimento da cultura musical do Brasil nos últimos 50 anos, fundador do Festival Música Nova.

perdendo as chances de tais experiências, vai ficando mais velho e ao mesmo tempo as coisas vão ficando mais “aclimáticas”. As crianças são “superclimáticas”, vêm tudo sempre com aquela carga energética que você mal sabe identificar, um clima especial e inesquecível na experiência desbravadora. E disso eu me lembro muito bem: foi muito louco para mim, foi muito importante aquela Bienal: ouvia Webern, olhava as suas partituras e as entendia; os professores falavam de “polarização”, e eu entendia o que isso significava, ouvia notas como centros de gravidade no meio das texturas das obras de Webern, coisas assim, que me foram despertando um enorme interesse e profundo amor pela composição.

Naquela época, balancei realmente, porque de 1979 a 1980 eu tinha que decidir onde estudaria composição. De um lado, tinha toda a proximidade pessoal e musical com o Willy; por outro, o Phillipot dando aula na UNESP. No fim das contas, acabei optando pela USP, e acho que foi a melhor escolha, porque tive um contato profundo com o Willy, praticamente, que não teria tido se não tivesse feito o curso de composição, mesmo ele tendo praticamente me visto nascer. A UNESP era, naquela época, um verdadeiro antro de nacionalistas, e acho que, depois, fui o grande responsável por ter mudado essa situação na área de composição, transformando a cara da UNESP num pólo de vanguarda no Brasil, tal como nosso curso é visto hoje.

Em 1992, após ter vivido alguns anos na Europa, voltei para o Brasil como pesquisador livre da UNESP, prestei logo depois concurso público e entrei naquela Universidade, ainda um antro de nacionalistas. Dando mais cotovelada do que quem vai atrás de um trio elétrico, precisava me defender, lutar pela vanguarda, e acho que mudei a cara da Universidade: os nacionalistas foram tirando o time, não conseguiam mais com a sua linguagem ferina e feroz amaldiçoar a Música Nova. Minha presença foi mais forte, a coisa foi mudando e se enraizou na UNESP um pólo de música de vanguarda em São Paulo, com um estúdio de ponta em música eletroacústica. Hoje o internacionalismo marca a visão da UNESP enquanto escola de composição; e o nacionalismo, ironicamente, está ligado ao Departamento de Música da USP. Na época, o Phillipot dava aula lá na UNESP, mas, ao mesmo tempo, o Departamento de Música da UNESP era o reduto dos nacionalistas, com cujas pessoas eu não queria o menor contato. O próprio Phillipot, francês, curiosamente acabou fazendo

música nacionalista... brasileira! Uma situação bastante estranha. Após três anos, ele acabou voltando para a França. Ou seja, se eu tivesse feito UNESP, sequer teria tido aulas com ele. A opção pela USP foi então a coisa mais acertada.

Eu me formei na USP, com Willy Corrêa de Oliveira, meu grande professor e mestre. Se alguém me ensinou composição, esse alguém foi o Willy, uma cabeça inteligentíssima. Depois de formado, ganhei uma bolsa do DAAD – *Deutscher Akademischer Austauschdienst Dienst*, o Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão. Da metade de 1986 a 1991, fiz *Elektronische Musik* no berço da música eletrônica, em Colônia, na Alemanha.

## :: ALEMANHA

Meu contato com Colônia decorreu absolutamente por um esforço pessoal meu. Estava concluindo o curso de alemão no Goethe-Institut e queria fazer música eletrônica na cidade de Stockhausen. No consulado alemão, na Avenida Faria Lima, fui recebido pela adida cultural, muito simpática, que me deu uma brochura na qual constavam as escolas superiores e todos os institutos de música da Alemanha. Encontrei listados lá cinco ou seis importantes estúdios já em 1984: o de Stuttgart, dirigido por Karkoschka<sup>29</sup>, o de Berlim, dirigido por Hein<sup>30</sup>, o de Freiburg, que, se não me engano, já era dirigido por Maiguashca<sup>31</sup>, e um estúdio em Colônia, com o professor Hans Humpert<sup>32</sup>, para quem mandei minhas composições e de quem recebi a carta de aceitação. Quando entrei no Estúdio de Música Eletrônica de Colônia, modernamente equipado, comecei a me inteirar de que aquele espaço era, na realidade, a continuação do primeiro Estúdio de Música Eletrônica do mundo, fundado em outubro de 1951 por Eimert junto à Rádio WDR de Colônia, de quem o Humpert tinha sido assistente

<sup>29</sup> Erhard Karkoschka (1923), compositor radicado desde 1946 em Stuttgart, dirigiu o Estúdio de Música Eletrônica daquela cidade. Autor de um importante livro sobre notação musical em música contemporânea.

<sup>30</sup> Folkmar Hein, diretor do Estúdio de Música Eletrônica da Universidade Técnica de Berlim e autor do livro *International Documentation of Electroacoustic Music*.

<sup>31</sup> Mesias Maiguashca (1938), compositor equatoriano radicado na Alemanha. Dirigiu o Estúdio de Música Eletrônica do Conservatório de Freiburg e foi colaborador musical de Stockhausen.

<sup>32</sup> Hans Ulrich Humpert (1940), compositor alemão, diretor do Estúdio de Música Eletrônica do Conservatório de Colônia. Foi assistente e sucessor de Herbert Eimert junto a este que é o primeiro estúdio do gênero em escolas superiores de música na Alemanha, fundado em 1965 por Eimert como continuação do primeiro Estúdio de Música Eletrônica, então destavido junto à rádio WDR de Colônia.

e aluno. Em 1972, quando Eimert falece subitamente de enfarte, Humpert assumiu a direção do estúdio.

Na carta em que Humpert me aceitava como compositor na Alemanha, ele curiosamente me chamava de... Herr Filho. Foi a primeira vez em que meu sobrenome virou nome. Pouco a pouco, fui levado a abandonar publicamente o sobrenome “Filho” e, depois, o “rivaldo” em meu nome, cunhando meu nome artístico de Flo Menezes, pois como meu pai chama-se também Florivaldo Menezes, ao abandonar Filho começou a dar muita confusão; ligavam para ele parabenizando-o por trabalhos e composições que na verdade eram meus.

As experiências de música eletrônica tiveram início em 1949. Quando Eimert se aposentou da rádio em 1962, ficou três anos na inatividade, mas, em 1965, foi convidado a “refundar” o estúdio no âmbito da Escola Superior de Música de Colônia, levando grande parte dos aparelhos do estúdio original para o novo, que funcionou de fato como uma continuação daquele primeiro e pioneiro Estúdio de Colônia. Eu me deparei com aparelhos supermodernos no meio de aparelhos hiper-antigos, da década de 50, com os quais o Stockhausen havia realizado sua obra-prima *Kontakte*, e Eimert, sua obra *Epitaph für Aikichi Kuboyama*, peça clássica da música eletrônica de 1961/62. Várias obras que eu escutava e que eram as referências que eu tinha do gênero haviam sido feitas com aqueles aparelhos, entre os quais um muito curioso, chamado Tempophon, ou tempofone, em português. Fiz minha primeira peça na Alemanha totalmente verbal, portanto exclusivamente com sons derivados da voz. Quis meter a mão na massa da história da música eletrônica, valendo-me de procedimentos utilizados originalmente no começo da música eletrônica dos anos 50. Posso mostrar um trecho para que vocês tenham uma noção da sonoridade desta obra. Chama-se *Phantom-Wortquelle; Words in Transgress*. Há uma versão reduzida no CD volume 1 do Studio PANaroma, com o título *Words in Transgress* (ou seja, *Palavras em Transgresso*). Aliás, será um conceito fundamental em meu trabalho a noção que eu inventei de “transgresso”, uma espécie de progresso quântico, mas falo disso mais tarde. Vamos ouvir um pedacinho desta peça, só para vocês terem uma noção. Ela começa com uma declamação pura, uma frase em alemão, cujo original é em latim, de Guido d’Arezzo<sup>33</sup>, de seu *Micrólogos*, escrito em 1025. Neste livro, existe uma

frase perdida, muito interessante, que é: “Que tudo que seja falado torne-se canto”. É um verdadeiro manifesto pela expressão musical da palavra. Em minha obra, há ao início uma recitação pura desta frase em alemão, e no final da frase, ouve-se já uma extensão da última palavra. A música toma conta do discurso, numa espécie de musicalização radical da verbalidade.

Trecho da peça *Phantom-Wortquelle; Words in Transgress*

22 Todos os sons dessa obra são derivados da voz. Pouco a pouco, ouve-se uma perda da recitação pura... Uso diversos textos, de Schaeffer, Schoenberg e do poeta mexicano Hector Oléa, mas no final da obra temos o som puro, destituído de conotação verbal. No meio desse processo, retomei uma idéia de 1985 que eu tinha desenvolvido no Brasil, uma das coisas que marcou meu trabalho na Alemanha, que é o que eu chamei na época de *forma-pronúncia*. Com a forma-pronúncia, procuro entender a palavra como uma expressão eminentemente musical, fazendo explodir no tempo as suas estruturas, numa extensão radical de sua organização interna. É como se você se colocasse a seguinte questão: como ouvir, do ponto de vista musical, da maneira mais abstrata possível o potencial musical da fala, das palavras? Isto somente torna-se possível se você estender radicalmente a palavra no tempo. Ao fazê-lo, cada elemento fonêmico da palavra vai se dilatar proporcionalmente de acordo com sua duração no interior da palavra. Assim, a palavra passa a colorir os momentos da forma musical, gerando uma forma musical nova, que, no entanto, nada mais é do que uma forma derivada da própria estrutura da palavra. Ao invés de você ouvir a palavra rapidamente – já que toda palavra dura uma efemeridade na fala –, você a ouve radicalmente dilatada no tempo. Eu tinha feito isso com a palavra PAN, devido a essa minha obsessão pelo mito de Pã, pois o acho o mais musical de todos os que eu conheço na mitologia grega. Dilatei a palavra PAN em três momentos: P, A e N, e fiz, assim, uma primeira forma-pronúncia. Na realidade, se a gente cronometrar nossa fala corriqueira, a pronúncia de PAN vai durar em média menos que um segundo. Mas em minha peça, ela demora 7 minutos e 40 segundos. Trata-

*Foi o criador da pauta musical e batizou as notas musicais com os nomes que conhecemos hoje: dó, ré, mi, fá, sol, lá e si, baseando-se num texto sagrado em latim cantado pelas crianças do coral para que São João os protegesse da rouquidão.*

se dos sons eletroacústicos do quarto movimento de minha obra orquestral *PAN*, que também existe como composição eletroacústica autônoma (com o título *PAN: Laceramento della Parola (Omaggio a Trotskji)*), e cuja versão definitiva realizei em 1986-87 no Estúdio de Colônia. Vou tocar o comecinho dela para vocês sentirem claramente como é que funciona a forma-pronúncia. O momento P é proporcionalmente o mais curto. Está bem no comecinho e libera uma energia que vai se aglutinar numa tensão do A, uma vogal compacta. No A, existe todo um desenvolvimento que inclui “formantes”, regiões de perturbação/caracterização do espectro vocálico do A que estão, na forma-pronúncia, projetadas no tempo, enquanto perturbações da forma. Existe um glissando geral descendente. As harmonias vão se extinguindo aos poucos, até se chegar num N. A partir daí, vai surgindo uma nasalização da última entidade harmônica do momento A. Em 7 minutos e 40, tem-se a pronúncia dilatada da palavra PAN. Claro que se ouvirmos a obra e não soubermos que sua origem é a palavra P-A-N, não perceberemos a palavra P-A-N. Mas a intenção não é a de ouvir e reconhecer a palavra. Há uma analogia formal a partir da construção fonêmica e fonológica da palavra PAN, uma analogia da forma musical, uma analogia concreta, porque ela parte da substância da palavra, e não necessariamente da matéria verbal, já que na obra *PAN* o único elemento verbal é um P inicial da minha voz; todo o restante é som sintetizado. Como quer que seja, existe uma construção formal rigorosa que ilustra a pronúncia da palavra PAN, a qual está dilacerada com uma tal radicalidade de extensão temporal que ocupa um espaço expressivo, que é o espaço da própria música. Essa foi a forma-pronúncia que eu criei em 1985 e com a qual comecei a trabalhar nessa primeira realização em 1986 na Alemanha. O Humpert achou a forma-pronúncia de tal radicalidade que, numa posterior emissão radiofônica da WDR, disse que a forma-pronúncia foi uma das invenções mais conseqüentes e radicais daqueles últimos anos no Estúdio de Colônia.

Eu levei, portanto, às últimas conseqüências minhas especulações dentro de uma vertente da música eletroacústica, de uma espécie de subcategoria do gênero que chamamos de *composição verbal* (*Sprachkomposition* em alemão). Essa subgênero constitui uma das subcategorias mais importantes do fazer eletroacústico, ou seja, a obra eletroacústica calcada na verbalidade. Isto nada tem que ver com a poesia

sonora. Esta era inclusive uma grande discussão que eu tinha com o meu falecido irmão, Philadelpho Menezes<sup>34</sup>, que foi o introdutor da poesia sonora no Brasil e que tinha consciência de que uma coisa não tinha nada a ver com a outra.

## :: MÚSICA ELETROACÚSTICA

A música vem da fala. Dentro da tradição mais rigorosamente musical, a escritura musical e a composição surgem como uma repartição do tipo de escrita musical que vem de uma representação prosódica da fala na Idade Média. A música é essencialmente vocal, e uma das subcategorias que existe na música eletroacústica, sobretudo a partir da metade dos anos 50, é a chamada *composição verbal* (*Sprachkomposition*). Aí adquire um papel fundamental a obra *O Cântico dos Adolescentes* (*Gesang der Jünglinge*), de Stockhausen, realizada em 1955-56. Logo em seguida, em 1958, temos *Thema (Ommagio a Joyce)*, de Berio, que eu mostrei num concerto histórico no Sesi no domingo passado. São obras que firmaram o que a gente pode chamar de *composição verbal*. Uma das obras mais importantes de composição verbal dentro da história da música eletroacústica é *Epitaph für Aikichi Kuboyama*, de Eimert, totalmente realizada com sons da voz em 1961-62, a partir de um epitáfio escrito por Günter Anders<sup>35</sup> para Aikichi Kuboyama, pescador japonês e primeira vítima da bomba de hidrogênio no mundo, a chamada bomba Biquíni, do final dos anos 50. Em homenagem a essa vítima e pelo risco da era atômica, Eimert fez essa obra-prima, uma das grandes criações da história da música eletroacústica. Inclusive teorizou sobre o que seria a *Sprachkomposition*, ou composição verbal, e falou das maneiras como se poderiam se desenvolver sons verbais eletrônicos, que ele cunha com um termo bem claro: *Sprachklänge*. Eu me envolvi com todas essas questões quando cheguei ao Estúdio de Colônia. Resolvi então fazer esse primeiro trabalho, um mergulho em cima dessa problemática, e decidi retomar o uso daqueles aparelhos originários das primeiras experiências radicais da música eletrônica, fazendo minha obra

34 Philadelpho Menezes (1960-2000), poeta paulistano, mestre e doutor em comunicação e semiótica, com pesquisa de doutoramento na Universidade de Bolonha, na Itália. Foi professor do programa de pós-graduação em comunicação e semiótica da PUC-SP. Introduziu no Brasil a poesia sonora e cunhou sua poética de poesia intersignica.

35 Günter Anders (1902-1992), pseudônimo do escritor e pensador alemão Günter Stern. Judeu, emigrou para Paris em 1933 e para os Estados Unidos em 1936. Um dos impulsores do movimento internacional antinuclear.

com os mesmos filtros maravilhosos que Stockhausen usou em *Kontakte*, assim como com minha idéia de um ano atrás, ou seja, a extensão radical da palavra que chamei de forma-pronúncia. Foi uma das contribuições que eu dei na época com relação à composição verbal eletroacústica dentro do berço da música eletrônica.

Nessa época, havia já muito tempo, estava claro que o termo genérico para se dizer o que a gente estava fazendo era mesmo o de *música eletroacústica*, que eu mencionei algumas vezes aqui, mas vale a pena elucidar isso mais um pouco. Falávamos da oposição entre música concreta e música eletrônica; música concreta francesa e música eletrônica alemã, *musique concrète* e *elektronische Musik*. Apesar de esses dois pilares, fazeres ou linhas de forças existirem mais ou menos até os dias de hoje, houve uma tendência histórica natural a um certo *hibridismo* nas poéticas eletroacústicas. Na década de 50, quando Stockhausen, o mais radical da corrente da música eletrônica, resolve fazer o *Cântico dos Adolescentes*, ele faz uma obra com sons eletrônicos conjugados a sons da voz de um adolescente, portanto a sons “concretos”, pegos de fora e não gerados eletronicamente. Na hora em que todo mundo estava fazendo o que Stockhausen resolveu fazer até ali, ou seja, compor exclusivamente com sons senoidais, tal como no *Estudo nº 1*, de 1953, e no *Estudo nº 2*, de 1954, todo mundo vai no esteio do Stockhausen. E de repente ele resolve fazer uma outra coisa: usa a voz de um adolescente! O Schaeffer, na França, aproveita para tirar um sarro da situação e diz que os alemães estariam “misturando água no vinho”, algo inadmissível para um francês. Não vou generalizar aqui, pois seria até uma sacanagem com a Alemanha, pois claro que tem gente que sabe beber vinho na Alemanha, mas fato é que, em geral, o alemão costuma de fato misturar água no vinho. Eles gostam mais de suas cervejas, que são maravilhosas. Eles não têm a cultura do vinho, a não ser a do vinho branco da região do Mosel. Para o francês, essa mistura é uma ofensa, e eu também acho francamente um absurdo! O francês faz isso para a criança aprender a tomar vinho: mistura que serve para a criança, não para o adulto. Na hora em que Stockhausen mistura a voz de um adolescente com sons eletrônicos, Schaeffer diz que, na Alemanha, estão metendo água no vinho. Realmente, estavam colocando a voz de um adolescente no meio de sons eletrônicos. Havia então uma espécie de hibridismo, e mesmo por parte da música concreta, começou

um interesse por sons eletrônicos. Existe essa divisão ainda hoje? De uma certa maneira, sim, pois existem dois pilares fundamentais no fazer eletroacústico: de um lado, os *processos de síntese*; de outro, os *processos de tratamento*, que estão “linkados” de alguma forma.

A música concreta privilegia o processamento sonoro, utilizando-se de sons prontos que serão processados, enquanto que a música eletrônica prefere a geração eletrônica dos sons, com os processos de síntese sonora. Você tem de um lado *tratamento*, e de outro *síntese*, os dois grandes pilares que ainda impregnam o fazer eletrônico, ainda que a composição eletroacústica se desenvolva com técnicas cada vez mais mistas. Às vezes, num mesmo programa de computador, há possibilidades de analisar um som, um som concreto, partindo de um som exterior, já existente, interferir nos dados desse som e ressintetizá-lo a partir dos dados de interferência que você faz. Tem-se nesse caso o que os franceses chamam de processo de *ressíntese*, termo que crítico um pouco. Pois não se trata de uma síntese do zero, e com isso esse procedimento não deixa de ser um processo de tratamento, ao mesmo tempo que é também *síntese*, na medida em que aquilo que era som concreto não é mais som: são dados. O som passa a ser organizado como dado computacional para receber então interferência e ser posteriormente ressintetizado. Hoje, há tendências de um hibridismo que dificulta um pouco o discernimento do que é processamento puro e do que é *síntese* pura. Mas, de alguma maneira, esses pilares básicos ainda estão norteando as *poéticas eletroacústicas*. No momento em que se capta o som exterior, se está fazendo processamento; no outro, em que se ressintetizam os seus dados, faz-se *síntese*.

Existiam então esses dois termos: música concreta e música eletrônica. Schaeffer foi convidado por Eimert para fazer um concerto – e até parece que o Eimert o convidou para estilingá-lo, só para poder falar mal dele depois – de música concreta no Festival de Donaueschingen, muito tradicional e muito importante até hoje na Alemanha. Schaeffer fez o concerto com Pierre Henry em 1953, difundindo uma ópera concreta, exclusivamente para alto-falantes, chamada *Orphée 53*, da qual Henry fez depois uma espécie de suíte, a obra *Voile d’Orphée*, uma obra importante, mas totalmente azucrinada pelos comentários dos estruturalistas, não só alemães, mas também pelo francês Pierre Boulez, opositor de Schaeffer. Disseram que a ópera de Schaeffer e Henry era uma porcaria, uma anedota, montagem

pura, sem a conseqüência do trabalho da Alemanha, da especulação em estúdio eletrônico, sem elaboração, etc. Muitas críticas pertinentes, outras não, porque é inegável que existe uma inventividade e um arrojo sonoro nessa ópera. Porém, fato é que tais críticas balançaram o coreto de Pierre Schaeffer. Ele esperava de alguma forma convencer a *intelligentsia* musical alemã do poderio da música concreta, mas acabou levando só estilingadas e começou a questionar o próprio termo “música concreta”, abandonando-o em seguida. Deprimido com a experiência, reformula o nome do grupo francês GRMC – *Groupe de Recherches de Musique Concrète*: tira o C, e propõe apenas GRM – *Groupe de Recherches Musicales* –, nome que permaneceu até hoje. No meio desse processo, Schaeffer começa a procurar um outro termo para o que fazia: “Não é ‘concreto’ o que eu quero fazer; eles precisam entender o caráter experimental do que faço”. E acaba então usando a expressão *musique expérimentale*, que havia surgido já na década de 40 com John Cage, que já tinha se tornado famoso e introduzido seu nome de maneira bastante forte na Europa a partir de 1952. Há uma importante correspondência do Boulez com Cage de 1950 a 1952, apesar de a influência de Cage na geração européia ter sido mais forte depois de sua conferência em Darmstadt, em 1958. Estou falando, aqui, dos anos 1953-54. Apesar desse antecedente, Schaeffer usa o termo “experimental” dentro da música européia, calcando o primeiro uso importante do termo, só que este acabou não pegando justamente porque já existia a acepção do termo em Cage nos Estados Unidos. Ele começa, então, a procurar outro termo e, paradoxalmente, chega, em 1958, ao de *musique électroacoustique*. Digo paradoxalmente porque, dentro da corrente de música eletrônica, o termo já tinha sido sugerido por Werner Meyer-Eppler quase dez anos antes em seu livro, no qual também o termo *elektronische Musik* desponta de forma pioneira como subtítulo, e cuja primeira edição, de 1949, esgotadíssima, encontrei num sebo quando morava na Alemanha, na década de 80. Acho o termo “eletroacústico” esdrúxulo, esquisito. Toda vez que me tacham de “músico eletroacústico”, acho pior ainda, ou quando me tacham de “compositor eletroacústico”, como se eu não escrevesse também para instrumentos...

O termo música eletroacústica pegou, mas não tem importância maior que os elementos da composição de qualquer música, independentemente dos meios com os quais é realizada, independentemente de ser eletroacústica

ou instrumental. Há, também, muito fetichismo nisso, e apesar de eu ter ajudado a fincar isso por aqui, desmatando muita mata virgem com relação à música eletroacústica brasileira, não acho que seja o fato mais importante. Importante é se a obra é ou não uma boa composição. Os elementos de composição interdependem dos meios, mas, na realidade, dizem respeito a elementos que não estão necessariamente condicionados pelos seus meios de realização.

O termo carrega implicitamente a problemática da interação do instrumento acústico com o eletrônico: *eletro-acústico*, apesar de o Schaeffer não ter desejado tal acepção. Ele defendia uma música eletroacústica pura, embora tenha feito uma ou outra peça com instrumento. Para mim, era absolutamente fundamental que isso acontecesse, porque eu vim da música instrumental, e eu amo o instrumento musical e a voz até hoje. Por um lado, acho que o interesse pelo instrumento é insubstituível; por outro, acho que a tendência atual e do futuro é uma potencialização da voz e do instrumento através dos recursos eletrônicos. Existe aí uma potencialidade de expansão espectral impressionante; isto, claro, se você dominar tanto o fazer eletroacústico quanto o instrumental. Caso contrário, sua escritura não estará no mesmo nível nos dois âmbitos musicais. Há tanto uma “escritura” para o instrumento quanto uma outra “escritura” para os sons eletroacústicos. A *escritura*, enquanto noção, continua viva; a *escrita* não existe mais necessariamente, mas a escritura existirá sempre. E, se a escritura não estiver no mesmo pé de igualdade em ambos os âmbitos de atuação da idéia musical – instrumental e eletroacústico –, você sente imediatamente a falta de *interatividade* ou de *interação* entre os dois universos. A crítica que a maioria dos compositores de música eletroacústica pura faz à música mista se dá exatamente nesse sentido: não existe uma interação de verdade; algo não funciona no confronto do instrumental com o eletrônico. Mas se não funciona, é porque não se sabe fazer isso direito! As duas coisas, então, não se casam. Para chegar ao domínio desse fazer misto, é preciso se ter um envolvimento que você não ganha de um dia para o outro, mas que, ao contrário, vem de uma vida toda, e isto tanto com a escrita instrumental quanto com o fazer eletroacústico. Nisso reside a força de meu trabalho, porque centro a questão nessas duas coisas: desde moleque venho com essa coisa clara da composição e já escrevi milhares de peças instrumentais.

## :: MÚSICA ACUSMÁTICA

Mas eu também atuo no fazer eletroacústico puro, para o qual se tem uma denominação, talvez, mais apropriada: música “acusmática”, termo oriundo de Pitágoras. Vem do grego *akousmatikós*, que significa “acústica, ouvir, saber ouvir”. Pitágoras usou o termo com seus discípulos. Ele dizia: “Para vocês prestarem atenção nos meus ensinamentos com total concentração no que eu digo, vocês precisam se abstrair do visual; é melhor que vocês não me vejam”. Ele ficava atrás de uma cortina ou de um pilar e falava aos discípulos como num confessorário, mas, em vez de falar da “culpa”, falava da não-culpa, da filosofia, talvez a não-culpa do mundo. Daí surgiu a escola pitagórica dos *acusmáticos*. Jérôme Peignot<sup>36</sup>, um cara ligado à rádio, sugeriu a seu amigo Schaeffer: “O que você está fazendo com a música concreta – colocar alto-falantes, ouvir o som sem ver a sua proveniência física, abstração total da visualidade, o ouvir puro, a luta pela concentração do som –, tudo isso é essencialmente pitagórico, é *acusmático*”. Schaeffer usou isso no seu principal legado teórico, um tratado de cerca de 600 páginas, pronto já em 1959 quando ele foi fazer uma conferência em Turim e seu carro, com todo o manuscrito, foi roubado. Na época não tinha computador para se fazer *backups*. Ele teve de reescrever o livro inteiro, publicando-o de novo apenas em 1966. E no meio desse tratado, o *Traité des Objets Musicaux*, existe o termo *musique acousmatique*. Mais tarde, François Bayle<sup>37</sup>, seu sucessor na direção do *Groupe de Recherches Musicales*, resgata o termo, meio perdido em meio ao tratado; termo fundamental porque realmente traduz o que a gente faz: música acusmática, dentro de uma acepção da música eletroacústica concebida para difusão exclusivamente por alto-falantes. Para os críticos dessa corrente, como por exemplo Boulez, essa prática é inadmissível, a menos que seja uma experiência individualizante. Só assim você pode, segundo Boulez, ouvir alto-falantes num concerto, ao lado de várias pessoas. Eu discordo disso totalmente; acho que é possível, sim, pois nada substituí a escuta ritualística de um concerto. Você pode fechar o olho ao ouvir uma orquestra, mas você pode abrir o olho e ver o escuro

36 Jérôme Peignot (1926), escritor, ensaísta e poeta francês, autor de cerca de trinta obras, obteve o prêmio Sainte-Beuve em 1962. Participou em diversas ações políticas, publicou os escritos *Laure* (Pauvert, 1976) e dirigiu uma obra importante sobre o “*Typoésie*” (Tipografia Nacional, 1999).

37 François Bayle (1932), compositor francês. Sua formação, em parte autodidata, vem dos ensinamentos de Messiaen, Pousseur e Stockhausen, com os quais cursou composição.

também, ouvindo o som puro. No concerto do Festival Música Nova, eu fiz uma iluminação bacana para as caixas do PUTS, um sistema de difusão eletroacústica que fundei – PANarom/UNESP: Teatro Sonoro –, iluminação vermelha com luz *néon*. O teatro bem escuro, e os pontos de foco de luz naquelas caixas maravilhosas, ao todo oito pontos em volta do público. Criei uma visualidade bacana, e muitas pessoas fechavam os olhos e curtiam. Existe essa possibilidade, e é interessante o espaço da escuta em concerto, que jamais vai se comparar a um espaço de casa, a não ser que você tenha um *home theater* hiperprofissional, e que faça você se sentir no meio dos sons. O fato de você estar no mesmo espaço com outras pessoas, num ambiente de teatro, com sua amplidão, e o fato de dispor as caixas de maneira diferente, adaptar o som no espaço conforme as qualidades de reverberação da sala, tudo isso faz parte da experiência do concerto. Por isso eu acho essa prática irreversível de escuta em concerto da música acusmática, ou seja, da música eletroacústica feita puramente para alto-falantes, na qual você ouve os alto-falantes como objetos de concerto mesmo. Mas por outro lado, existe também a chamada música eletroacústica mista, para quem gosta de instrumento, ama instrumento e voz, como eu, apaixonado pelo instrumento. Nesse caso, você fica com coceira na idéia e quer de alguma maneira fazer, interagir com os instrumentos; por tal razão sempre procurei isso.

Minha primeira peça nesse sentido é de orquestra, encomenda do Júlio Medaglia<sup>38</sup> em 1985 para a Orquestra Municipal de São Paulo. Eu estava então com 23 anos, e ele me chamou para reger a peça. Fiquei super-inseguro, porque eu tinha apenas experiência de regência de grupos camerísticos. Escrevo a peça, sou compositor jovem, mas reger? Será que eu seguro uma orquestra? Ele me disse que a experiência seria legal. Comecei a ensaiar com a orquestra, mas no meio disso saiu minha bolsa para a Alemanha, com data certa do começo de minha estadia por lá, e a estréia era posterior à minha viagem. Eu teria que desmarcar o começo da bolsa, cuja resposta esperava havia um ano e meio, a fim de reger a orquestra, e eu até faria isso. Só que num belo dia, eu subi ao pódio para reger a Orquestra Municipal – eu estava ensaiando o 4<sup>o</sup> movimento da peça, que se chama *PAN*, e que mesclava sons eletrônicos com orquestra; eu tinha

38 Julio Medaglia (1938), maestro e arranjador brasileiro, é também ensaísta e colaborador dos mais importantes órgãos de imprensa nacionais. Tem livros publicados como tradutor e autor.

feito os sons eletrônicos na casa de um colega de turma que mexia com aparelhos eletrônicos; foi minha primeira experiência eletroacústica, feita com meios rudimentares, tanto é que eu refiz a peça depois na Alemanha e virou o *PAN: Laceramento della Parola (Ommagio a Trotskji)*, da qual vocês ouviram um pedacinho. Esse 4º movimento foi minha primeira experiência de música eletroacústica mista. No ensaio, a orquestra estava soando super-interessante sem o *tape*. Só que num dado momento, eu parei a orquestra para corrigir nota de algum músico, e um violoncelista, na época o *spalla* dos cellos da Orquestra Municipal, de quem fiz questão de esquecer o nome e que inclusive já se aposentou – portanto já não faz tão mal assim para a cultura brasileira –, disse ao músico que eu corrigia: “Toque a mesma coisa; vai soar a mesma coisa mesmo...” Isso traduz o desrespeito que o músico brasileiro em geral tinha, pelo menos em 1985, com um cara de apenas 23 anos que regia ali, pela primeira vez, uma orquestra enorme, e que o fazia regendo a própria obra. Existia, é verdade, gente da própria orquestra que estava me apoiando; lembro-me muito bem, por exemplo, do Cancelló<sup>39</sup>, da flauta, dando a maior força, piscando para mim e dizendo: “Não ligue!” Parei imediatamente o ensaio e me lembrei de Toscanini<sup>40</sup>, que pegou a viola de um cara e arreventou o instrumento na cabeça do próprio violista. Eu me virei para o cara e decidi que iria arreventar o violoncelo na cabeça dele, mas o Júlio Medaglia subiu rapidamente ao pódio, pegou no meu ombro e me disse baixinho: “Segure, porque é assim mesmo!” Depois dessa triste experiência, decidi que não valeria a pena cancelar minha viagem para a Alemanha e reger aquela orquestra. Deixei a peça na mão do Júlio Medaglia, mas quem acabou regendo a sua estréia, parcial, foi o Colarusso<sup>41</sup>, fazendo um movimento só dos quatro da obra. O último movimento, misto, não foi feito, e por isso considero a obra inédita até hoje. Até hoje me arrependo e sinto muito não ter arreventado o violoncelo na cabeça daquele cara; tenho um enorme arrependimento por não tê-lo feito, pois talvez assim eu tivesse contribuído um pouco para mudar a música brasileira já naquela

39 Marco Antonio Cancelló, flautista de Santos, São Paulo. Estudou piano com José Antonio de Almeida Prado e flauta com João Dias Carrasqueira, Jean Noel Saghaard, Grace Henderson e Michael Faust. Foi membro-fundador do grupo Nexus de música contemporânea.

40 Arturo Toscanini (1867-1957), regente italiano, considerado por muitos críticos e músicos o maior regente de orquestra que o mundo já conheceu.

41 Osvaldo Colarusso, maestro e trompista brasileiro, nasceu na cidade de São Paulo. Teve aulas de composição e teoria musical com os maestros Eleazar de Carvalho e Michel Phillipot. Estudou também na Itália.

época. Teria sido um escândalo! Eu me lembro de escândalos da música brasileira tão paradoxais. Por exemplo, o Eleazar de Carvalho<sup>42</sup>, regendo aqui – eu era molequinho, mas sei disso através do livro *Balanço da Bossa* de Augusto de Campos (Editora Perspectiva) –, na década de 60, uma obra impressionante do Xenakis, crítico da música serial. O Willy combinou, se não me engano com o Damiano Cozzella<sup>43</sup> e com o Décio Pignatari, azucrinar a obra de Xenakis. Imaginem vocês: fazer isso justo um cara da vanguarda! O Eleazar, tido como um super-acadêmico que incentivava muito, ele e sua mulher Jocy de Oliveira<sup>44</sup>, a música contemporânea nos anos 60, que trouxe Berio para cá, trouxe Stravinsky para cá em 1960-62, regendo Xenakis. O Willy, o Décio Pignatari e mais alguém deram os bracinhos um do lado do outro e começaram a dançar, cantando bem alto: “Chiquita bacana, lá da Martinica...” Eles azucrinaram com o concerto, e o Eleazar interrompeu a performance da obra de Xenakis enquanto os três cantavam: “Chiquita bacana, lá da Martinica...”, no meio do Xenakis! O Eleazar briga então com eles e rompe com o Willy por dez anos. Foi um escândalo da vanguarda contra a própria vanguarda, um absurdo! Se eu tivesse metido o violoncelo na cabeça daquele cara, talvez tivesse contribuído para modificar a postura do músico de orquestra por aqui. Infelizmente, acabei não o fazendo... Atos radicais devem ser cometidos; sempre fui a favor disso. Esteticamente, pelo menos, mas quando a gente fica meio acanhado, perde a chance de contribuir para alguma coisa porque um imbecil teria o violoncelo quebrado, viraria um processo jurídico; ele iria me processar, mas talvez o músico pensasse um pouquinho mais antes de fazer uma besteira daquelas com um jovem da vanguarda. Hoje, o músico de orquestra mudou bastante.

Acabei me afrontando com a música mista e comecei a desenvolver um trabalho que é uma das vertentes de maior interesse para mim, um trabalho de interação do instrumento com os recursos eletroacústicos. A

42 Eleazar de Carvalho (1912-1996), regente e compositor brasileiro, foi para os EUA em 1946; em 1963, tornou-se doutor em música pela Washington State University, nos Estados Unidos. Fez Doutorado em letras e humanidades pelo Hofstra College, em Hempstead.

43 Damiano Cozzella (1929), pesquisador, professor e compositor, fez pesquisas em música dodecafônica, serial e aleatória. A partir de 1965, passou a priorizar o trabalho com música popular em composições e arranjos.

44 Jocy de Oliveira, a mais atuante e influente compositora brasileira do pós-guerra. Formada pela Washington University, nos EUA, completou seus estudos pianísticos com José Kliass e Marguerite Long, em Paris, especializando-se em música contemporânea.

primeira experiência nesse sentido na Alemanha foi uma peça de piano e *tape*, *Profils Écartelés* (1988). Na época, a gente dizia *tape*. Hoje a gente já não pode falar assim, porque os sons eletroacústicos não estão mais necessariamente gravados num *tape*; existem muitos outros suportes. Suporte físico é o que menos interessa. Na realidade, os sons vão migrando de suporte para suporte, mas durante essa época ainda reinava o *tape* analógico, a chamada fita magnética, com a qual tive a sorte de trabalhar ainda, pois na era analógica o compositor se via obrigado a desenvolver um artesanato extremamente laborioso, e isto dava um pique de trabalho impressionante! Eu trabalhei de 1986 a 1990 cortando fitas, fazendo enormes laços de fitas (*loops*), maiores do que esta sala aqui, para sons longos de 3 minutos de duração e que tinham que ser processados, mexendo com os primeiros aparelhos de música eletrônica, consertando o *Tempophon* – aparelho da década de 50 – e o recolocando em funcionamento, mexendo também com novos aparelhos...

A primeira peça verbal, *Phantom-Wortquelle...*, da qual mostrei um trechinho para vocês, foi feita com o primeiro “sampler” que chegou ao Estúdio de Colônia, estúdio muito importante por receber os primeiros aparelhos do mercado até hoje. Havia lá o primeiro sintetizador Moog que chegou à Europa; trabalhei um mês e meio com este aparelho, totalmente modular, tirando cabos, passando-os por moduladores de envelope, amplitude, filtros, etc. O primeiro sintetizador Arp, feito por Hans Arp<sup>45</sup>, que foi o primeiro concorrente do Moog nos Estados Unidos no início da era dos sintetizadores, também está em Colônia, e trabalhei um pouco com ele. O primeiro “sampler” que chegou, aparelho que digitaliza o som, que permite vê-lo em forma de ondas – hoje a coisa mais normal do mundo para qualquer computador –, era um sintetizador da firma PPG, de Hamburgo. Um negócio bonito. Eu adorava o visual dele, com um ganchão preto num placa metálica azul e uma tela verde na qual você visualizava a forma de onda do som, com uma resolução, hoje, ridícula, muito baixa. Você tinha, enfim, a possibilidade de fazer um “sampleamento”, uma gravação sonora de... – agora, caíam da cadeira, porque é muito tempo! – 7,2 segundos de som, numa frequência de “sampleamento” de 30 mil Hz, ou seja, quase

45 Hans Peter Wilhem Arp (1886-1966), pintor e poeta, nasceu na Alsácia quando estava sob o domínio alemão. Em 1926, adquiriu a nacionalidade francesa e passou a usar o nome Jean Arp. Em 1911, juntamente com Oscar Lüthy e Walter Helbig, fundou o grupo de artistas *Der Moderne Bund*.

a metade da qualidade de um CD, que é de 44.100 Hz. Se você abrisse mão disso e trabalhasse com uma taxa de “amostramento” (frequência de amostragem) de 15 mil Hz, você dobraria o tempo e conseguiria ter quase... 15 segundos de som! Isso em 1986, portanto não há tanto tempo assim...

O progresso tecnológico de lá pra cá foi enorme. Mas naquela época, da era analógica, fiz as cinco composições que realizei em Colônia em fitas analógicas, da grossura de um papel higiênico, de duas polegadas, que passava por um carretel num gravador excelente, de uma ótima qualidade, hoje totalmente suplantado pela era digital. O PUTS tem um gravador de 24 pistas, digital, que grava em *hard disk*, com o qual você faz o que quer. O progresso é impressionante, e a “virtualização” dos aparelhos também. O Estúdio de Colônia era constituído de muitos aparelhos periféricos. Usávamos um *patch-bay* para ligar um aparelho no outro e fazer a saída de um entrar na entrada do outro, uns cabinhos dentro de um *patch-bay* com o qual você conectava os aparelhos. Estava tudo conectado atrás do *patch-bay*, e a interconexão era decidida no *patch*. Hoje, todos esses aparelhos estão abstraídos e funcionam através do que já conhecemos, os chamados *plugins*, que representam esses velhos aparelhos, virtualizando-os dentro do computador.

Por um lado, a gente ganhou muito com essa evolução, mas por outro, essa nova geração perde muito no sentido de que se instaura, em geral, uma certa preguiça mental. Há de toda forma um favorecimento a uma preguiça mental, o que é bastante perigoso. Eu vejo isso com meus filhos: meu filho maior, Murilo, um cara super-atento, bacana pra caramba, mas a geração dele... Em alguns momentos, a gente briga e eu digo: “Meu, acorda!” Pois constato uma certa letargia, um problema de geração...

## :: REFLEXÃO SOBRE A LINGUAGEM

Eu tento diferenciar meu trabalho de música de eletroacústica no Brasil. Não basta você sair fazendo qualquer coisa para dizer que está fazendo música eletroacústica, pelo mero fetichismo com relação aos novos meios. É preciso assumir uma enorme responsabilidade em termos de reflexão sobre a linguagem musical, em termos de conhecimento profundo da história dessa linguagem: conhecer cada obra, conhecer o papel de cada coisa, o nascimento de cada termo, entender por que surgem as coisas e como elas foram evoluindo. Somente assim você pode chegar a edificar uma nova poética. Tudo isso é paralelo a um fazer musical, a um fazer do ouvido; uma

coisa completa a outra no fazer de uma obra verdadeiramente substancial.

Passei por várias experiências, mas decidi estudar música computacional na Itália, o que foi um ganho de vida, porque qualquer experiência é importante na vida. Mas essa opção acabou decretando o início de minha volta ao Brasil. Sinto-me à vontade para falar disso, pois tenho também nacionalidade italiana, passaporte italiano, falo italiano e adoro a Itália e o povo italiano. Minha família é 70% ou mais italiana. Por isso me sinto à vontade para dizer: trocar a Alemanha pela Itália significou a mesma coisa que voltar para o Brasil. Aliás, o Brasil dá de dez a zero em organização com relação à Itália, por incrível que isto possa parecer. A Itália é um país extremamente provinciano, muito desorganizado. Musicalmente, é uma lástima do ponto de vista de institucionalização das coisas. E isto apesar de a Itália ser um país musicalmente maravilhoso: existe uma forte tradição enraizada, no meio desse caos que é a Itália, que faz nascer lá um gênio a cada dois anos; um gênio de violino, um gênio de composição. Você tem lá uma forte tradição, mas ao mesmo tempo existe uma incapacidade de organização dessa força musical. Fui estudar no CSC (*Centro di Sonologia Computazionale*) da Universidade de Pádua, entidade muito importante. O Alvisè Vidolin<sup>46</sup>, assistente do Luigi Nono<sup>47</sup>, me escreveu em Colônia, em 1989, advertindo-me de que a Itália era uma verdadeira “zona”. Mas eu sou cabeça dura, característica às vezes negativa, mas que acho muito bacana, no final das contas, pois se não fosse isso, eu não teria feito tudo o que fiz até hoje, porque já levei muita porrada gratuita por parte de invejosos medíocres. Quando meto uma coisa na cabeça, vou em frente até realizá-la! Com doze anos, resolvi estudar alemão para fazer posteriormente música eletrônica; com dezessete anos, entrei na USP; com vinte e três eu estava indo para a Alemanha; com 29 era doutor. Tenho essa coisa muito claramente para mim. Fui para a Itália em janeiro de 1991 e fiquei lá treze meses, tempo mais que suficiente para sair correndo de lá. Foi uma experiência rica, sem dúvida. Por sorte, consegui experimentar um programa computacional histórico muito importante,

46 Alvisè Vidolin (1949) nasceu em Pádua, Itália. É professor de música eletrônica do Conservatório Benedetto Marcello, de Veneza, e da Scuole Civiche della Accademia Internazionale della Musica, de Milão. É co-fundador e membro do Centro di Sonologia Computazionale na Universidade de Pádua, onde desenvolve de tempos em tempos pesquisas em composição. Foi assistente musical de Luigi Nono.

47 Luigi Nono (1924-1990), compositor italiano de Veneza. Foi um dos grandes compositores da segunda metade do século XX. Nos anos 50, foi considerado um dos mais destacados representantes da Escola de Darmstadt, dedicada à técnica de composição serial.

chamado *Music V*, um clássico de computação e de síntese, puramente terminal, que resultou na metade dos sons eletroacústicos de minha peça *Parcours de l'Entité*, que fiz depois, em 1994, para um duo em Paris, para flauta, percussão metálica e *tape*, a peça que mais ou menos projetou meu trabalho fora do Brasil. Recentemente, apresentei essa obra na Sala São Paulo. Apesar de eu tê-la feito com um simples gravador Tascam TSR-8, muito bom, mas simplesmente um gravador com 8 pistas com fitas de meia polegada, e mais um *sampler* Akai S-1100 com pouquíssima memória – os aparelhos que eu tinha para trabalhar na época –, ganhei em 1995 o *Prix Ars Electronica* de Linz, Áustria, importante prêmio de alta tecnologia. Por sorte, eles não me perguntaram como eu tinha feito a peça. “Só com isso?”, teriam certamente indagado. Um dos membros do jurado, em Linz, logo depois da premiação, me chamou do lado para saber como eu tinha feito o final da peça, aquela evolução melódica com a flauta. Aquela passagem havia sido feita com técnicas harmônicas que eu desenvolvia desde meu primeiro livro *Apoteose de Schoenberg*, da década de 80, que não tem a ver diretamente com música eletroacústica; tem a ver muito mais com especulação pura no terreno da harmonia. Tudo isso está na segunda edição deste meu livro, editado agora pela Ateliê Editorial, e que eu vou doar para a biblioteca do Centro Cultural.

## 36 :: DE VOLTA PARA SÃO PAULO

Decidi, também (e principalmente) movido por questões familiares, voltar ao Brasil em metade de 1992, e foi a melhor decisão que tomei. A gente realmente fica na dúvida quando tem possibilidade de ficar pela Europa. Mas tive chance de chegar aqui e fazer muita coisa, porque São Paulo é uma cidade extremamente dinâmica para quem está determinado a realizar coisas interessantes, cidade das mais ricas do planeta, sem dúvida! Em 1992, cheguei com uma bolsa de recém-doutor do CNPq para trabalhar na UNESP como pesquisador livre. Nesse meio tempo, recebo uma ligação da coordenadora da Faculdade Santa Marcelina, Vera di Domenico, perguntando se eu tinha interesse em reformular o curso de música eletroacústica daquela instituição, iniciado por um outro professor. Eu não sabia nem onde era essa faculdade, e muito menos como ela era. Na realidade, eu nunca tinha ouvido falar da Santa Marcelina. Foi o Professor Paulo Ramos Machado quem me indicou para as irmãs que dirigem essa

escola. Fui conhecer a faculdade, um prédio lindíssimo que até parecia a *Musikschule* de Colônia. Que loucura! O estúdio, no entanto, era o simples... corredor! Os aparelhos consistiam em uma mesinha de qualquer, comprada na rua Santa Ifigênia, com *faders* extremamente duros; quando você levantava esses potenciômetros... arrr, arrr... Uma das irmãs abriu então uma portinha de um pequeno armário, onde estava guardado um gravador cassete Fostex. “Sinto muito, irmã, mas desse jeito não dá! Não trabalho dessa forma”, disse eu. Mas em seguida veio a mim a Madre Superiora, que deu total força para a criação de um novo estúdio. Ela faleceu há dois anos, irmã Maria, de 90 e poucos anos. “Desculpe minha sinceridade, eu sou meio germânico, mas isso aqui não é nada! Estou acostumado com o padrão de estúdio internacional. Preciso de um estúdio completo”, disse eu. “Pois então faça uma lista e nós vamos providenciar os aparelhos”, respondeu ela. “Até quanto o senhor acha que vai gastar?” Respondi: “Olha, eu trouxe ao Brasil os aparelhos que eu uso em casa e tenho uma boa base. Iremos gastar, em preços atuais, uns 20 mil dólares”, respondi. “Pode fazer a lista! Se for até isso ou até um pouco mais, nós compramos e vamos fazer o estúdio”, respondeu a Superiora. Fiz então a planificação e iniciou-se a importação dos itens, mas no meio desse processo, abriu concurso na área de composição e acústica no Instituto de Artes da UNESP, onde eu estava atuando. Prestei o concurso e ganhei a vaga, porém com regime de dedicação plena à Universidade. Não podia então continuar com os planos na Santa Marcelina. Só que na UNESP eu não tinha absolutamente nada além de um velho gravador quebrado, sem concerto, sem peça de reposição, uma velharia tomando pó. Na Santa Marcelina, eu tinha conseguido a importação de itens novos, mas não poderia trabalhar por causa de minha dedicação plena à UNESP. Foi então que abri o jogo tanto de um lado quanto de outro. A irmã perguntou o que seria possível fazer. Verifiquei as possibilidades e disse que a única forma de dar continuidade ao trabalho seria fecharmos um convênio entre o público e o privado: eu atuando como professor da UNESP, e tendo acesso aos aparelhos que implementei, e, ao mesmo tempo, os alunos da UNESP seriam obrigados a vir ter aulas na Santa Marcelina, cujos alunos teriam acesso a minhas aulas e ao estúdio. Ambos os lados aceitaram e concretizamos o convênio oficialmente em julho de 1994, surgindo assim o Studio PANaroma.

## :: STUDIO PANAROMA

Esse nome já era conhecido no meio da nossa literatura, pois os fragmentos traduzidos do *Finnegans Wake*<sup>48</sup>, pelos irmãos Campos, levaram o título *Panaroma do Finnegans Wake*. Eles acharam a palavra muito bem sacada pelo Joyce<sup>49</sup>, dentro do próprio romance. Conhecia então o termo através dos próprios “concretos”. Havia já chamado meu próprio estúdio na Itália com esse nome, e coloquei esse nome no estúdio que eu fundava agora em São Paulo: Studio PANaroma, que implica um aroma múltiplo de sons, sincretismo entre o concreto eletrônico, entre o acusmático e o estruturalista. Deixei claro para as irmãs que eu cederia o nome do estúdio que tinha em casa, mas que ele sempre ficaria comigo; se um dia eu fosse embora para a UNESP, ele iria comigo. Tanto é que foi assim: o estúdio durou na forma desse convênio oito anos, depois ele se esgotou por questões normais, pois cada instituição foi tomando seu caminho.

Eu falei para a Superiora que precisávamos de uma sala. Um dia, ela me disse que eu podia escolher o espaço mais apropriado para o estúdio. Existia o anfiteatro lindíssimo da Santa Marcelina e tinha ao lado dele uma sala enorme de moda. Fui ver. Um professor dava aulas de corte e costura para umas quarenta mulheres maravilhosas. Aquele salão enorme com duas ou três mesas. Sem intenção de incomodar a moda, era ali a sala que melhor se adaptaria a um estúdio do gênero. E assim foi feito. Depois de oito anos, o estúdio gorou por questões políticas também, muita ciúmeira, não vem ao caso, enfim. Entretanto, quando isto ocorreu já havia um trabalho consolidado, com o Studio PANaroma reconhecido no mundo inteiro, com minhas peças e com peças de alunos meus ganhando prêmios internacionais. Eu havia publicado livros importantes, etc. A UNESP tinha que “segurar a peteca”. Em 2001, fui à Reitoria da UNESP e disse: “Acabou o convênio, mas não há como continuar as aulas sem o estúdio! Cabe a vocês responder publicamente pelo fim do trabalho que eu implementei com tanto sucesso por oito anos!” Nem cheguei ao Reitor; foi um seu assessor quem me afirmou: “Não tem discussão:

48 *Finnegans Wake*, último romance de James Joyce, publicado em 1939, é um marco da literatura experimental pela fusão de palavras inglesas e de outras línguas, buscando uma multiplicidade de significados. A tradução para qualquer língua é complicadíssima; qualquer tentativa é um ato de ousadia desde a primeira palavra do romance.

49 James Joyce (1882-1941), escritor irlandês expatriado, um dos autores de maior relevância do século XX. Suas obras mais conhecidas são o volume de contos dublinenses (1914) e os romances *Retrato do Artista quando Jovem* (1916), *Ulisses* (1922) e *Finnicius Revém* (1939), o que se poderia considerar um “cânone joyceano”.

vamos fazer um estúdio!" Assim é que está sendo construído um estúdio maravilhoso, de 172 m<sup>2</sup>, maior que o que construí na Santa Marcelina, de 111 m<sup>2</sup>. Fica pronto daqui a três meses. Quem conhece o Instituto de Artes, vai levar um susto: um prédio novo ao lado, um verdadeiro centro de pesquisa em música contemporânea, voltado à música eletroacústica. Foi uma vitória, uma loucura, e o resultado está aí: peças dos jovens alunos Aldo Cardoso<sup>50</sup> e Régis Frias<sup>51</sup> são peças muito boas. O pessoal tem uma coisa de qualidade e passam por um crivo mesmo, e assim vou formando gente boa. Implementei a série de CDs do Studio PANaroma, a única série regular de música eletroacústica no Brasil, e que já tem dez volumes, e fui publicando os livros. O primeiro de música eletroacústica brasileira, editado pela USP, já está esgotado. Tenho um outro livro que é minha tese de *Livre-Docência*, com duas partituras e um CD. E acabei de lançar *A Acústica Musical em Palavras e Sons*, sobre acústica e composição, com CD, belamente editado pela Ateliê Editorial. No meio de tudo isso, o Concurso Internacional (CIMESP) e a Bial Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (BIMESP). A última edição foi um junho, com 47 obras do mundo inteiro, com apoio do SESC. Concebi e organizo bianalmente o evento; a Bial e o Concurso se entrecruzam.

## :: PUTS

Há males que vêm para o bem. Com o final do convênio entre UNESP e Santa Marcelina, perdi o estúdio que construí do zero e tive que esperar a construção do novo espaço, e os alunos ficaram privados do convívio no estúdio. Infelizmente, o que eu comecei na Santa Marcelina não foi pra frente. O estúdio que fiz está tomando pó. Ninguém continuou o trabalho de música eletroacústica, já não existe a escola de música eletroacústica naquela instituição. É o problema do Brasil: as coisas estão ligadas às pessoas; não ganham jamais autonomia institucional. Mas por um outro lado, eu me incentivei a constituir a seguinte idéia: antes, eu tinha um anfiteatro muito bonito na Santa Marcelina à disposição, com quatro caixas acústicas razoáveis. O que eu faria agora para executar música eletroacústica em concertos com uma qualidade muito melhor? Fundaria

50 Aldo Cardoso (1977), compositor paulista, formou-se em composição e regência em 2003 pelo IA-UNESP, com mestrado em composição eletroacústica sob orientação de Flo Menezes.

51 Régis Frias (1979), pianista, violonista e compositor paulista, estudou piano e violão em Campo Grande, cidade onde residiu até 1995. Em 1998, entrou para o curso de composição e regência da UNESP, estudando com Flo Menezes e Edson Zampranha.

uma orquestra de alto-falantes impressionante, que arranque um “Putz!” de quem a ouça. Foi assim que fundei o PUTS – PANaroma/Unesp: Teatro Sonoro –, com apoio extremamente significativo da FAPESP. Elaborei um projeto temático, que daria chance de pedir uma soma mais alta que superasse uns 100 mil reais. Como projeto individual de pesquisa, seria muito difícil obter um tal apoio. A Diretoria Científica da FAPESP me convocou para uma reunião com o Diretor Científico, o Professor Fernando Pérez. A Diretoria não iria me chamar para dar um não, pois geralmente o comunicado negativo é feito por carta. Se estavam me chamando pessoalmente, é provavelmente porque queriam saber alguma coisa em relação ao projeto. Talvez não tenham gostado do nome PUTS... Fui para a reunião. No entanto, a Diretoria Científica me comunicou pessoalmente o apoio como pesquisa individual! Reconheceram que o projeto era meu, que eu tinha montado um projeto temático com o apoio de colegas, mas que, na realidade, tinha substância como projeto individual de pesquisa. O Prof. Pérez me disse: “Você vai ganhar o apoio, só que para nós está claro que se trata de uma pesquisa *sua*, portanto você ganha como pesquisa individual”. Foi o apoio individual mais alto da história do Instituto de Artes: 165 mil reais em aparelhos via importação que, se fossem comprados por aqui em São Paulo, chegariam a uns 300 mil reais.

Ontem, na Sala São Paulo, coloquei a orquestra quase completa, com dezesseis alto-falantes de altíssima qualidade, mesas digitais, processamentos, dois computadores e cabos. Poupei apenas dois *Subwoofers*, porque não tinha necessidade deles. Foi uma maneira de institucionalizar mais uma vitória, que é criar um dispositivo para a escuta da música eletroacústica de qualidade inquestionável, de nível internacional, que faz uma diferença enorme. É a mesma coisa você tocar um concerto para piano e orquestra num Kawai e tocar o mesmo concerto num Steinway de cauda inteira modelo Hamburgo. Hoje, o PUTS é um “Steinway modelo Hamburgo de cauda inteira” para a música eletroacústica.

## :: A MÚSICA ELETROACÚSTICA DO PONTO DE VISTA SOCIAL

A música que a gente faz é uma música não popular, claramente não popular, porque vivemos numa época em que as utopias morreram, e toda tendência de esquerda está em suspensão. Não morreu, pois acredito que não tem como sobreviver a longo prazo o sistema capitalista, sistema nojento, ridículo, a pré-história da civilização. Do ponto de vista humano, misturo otimismo com um pessimismo atroz. De toda forma, vejo muito valor na arte, atividade humana sublime, mesmo que o resultado não seja o melhor: é preferível fazer uma péssima música a sair por aí matando pessoas.

Geralmente, vêm a mim alunos de música popular, e eu brinco com eles, porque a música popular toma o espaço da música erudita pagando o preço nivelado por uma qualidade musical muito baixa. Sou muito cético com relação à música popular, à música de mercado, sou bastante crítico e não quero nenhum envolvimento com este tipo de música. Minha música não tem nada a ver com música popular. Não é um desejo elitista, é simplesmente porque vejo que qualquer ato de “popularização”, numa sociedade como essa, será necessariamente algo de qualidade muito rudimentar, pois a sociedade desprivilegia a educação, a reflexão. Tudo é de consumo imediato. As utopias estão mortas. Se você fala em Marx<sup>52</sup>, as pessoas dão risada. Os governos em que você deposita fé em atitudes mais radicais, tomam atitudes bastante complacentes com o situacionismo, apesar de serem, ainda, governos progressistas. A tendência de mudança e de melhora substancial da sociedade é muito crítica. Pagam o preço os injustiçados, porque nós, da intelectualidade, usufruímos de alguma forma de coisas boas. Talvez daqui a 80, 90 anos, o Brasil esteja bem melhor, e vai estar. Por essa via da reforma, vão pagar o preço três gerações inteiras de injustiçados, de delinquentes, de violentos, etc. Nós, da classe média, ainda conseguimos usufruir de boas coisas, mas ao mesmo tempo nos angustiamos com essa situação, pois a gente vive na pele o conflito. Todo artista honesto, que atua na vanguarda, sente o conflito do

41

<sup>52</sup> Karl Marx (1818-1883), intelectual alemão, considerado um dos fundadores da sociologia. Influenciou a filosofia, a economia e a história, já que o conhecimento humano, em sua época, não estava fragmentado em diversas especialidades como se encontra hoje. Teve participação no movimento operário como intelectual e revolucionário.

isolamento social. Ou você pára de fazer o que você julga que tem teor, substância e valor e, abrindo mão totalmente do saber, vai fazer qualquer outra coisa, qualquer porcaria dentro da área do saber, ou você continua fiel aos princípios intelectuais e atua humanamente no sentido de uma transformação dentro daquilo em que você consegue atuar.

É uma situação crítica? É. Não existe situação que favoreça a expansão da inteligência. Se você comparar a dança em relação à música, acontece a mesma coisa. A dança contemporânea é muito pouco compreendida. O carinha vai à discoteca fazer os movimentos mais estereotipados possíveis, em vez de pensar na expressão dos gestos. É a mesma coisa que acontece com o som: em vez de você pensar na substância da composição, do som, das estruturas musicais, da expressão musical, você vai se arregimentar por moldes, tentar opções híbridas que não levam nem pra cá nem pra lá, que acabam alimentando uma intelectualidade superficial, como as opções meio clássicas, meio populares, o que acho uma verdadeira porcaria. Sou bastante crítico com relação a isso. Mas felizmente existem formas de resistência, por mais que a sociedade seja avessa a um fazer mais radical, mais integrado com a questão da linguagem musical e da escuta, com a linguagem poética ou com a linguagem da dança. Nós, que fazemos arte de ponta, de alguma forma acabamos influenciando, mesmo que por osmose, quem atua em esferas culturais mais superficiais. Se você fizer arte com a máxima seriedade, sem qualquer concessão, de alguma maneira seu trabalho acaba se impondo. E acaba sendo uma contribuição não só à cultura brasileira, mas para a cultura de modo geral.

Atualmente, existe uma ausência de perspectiva política enorme, uma morte das utopias bastante grave, porque sem utopias você não tem construção possível. Você precisa ter ausência do lugar para chegar a esse lugar sonhado, o *u-tópico* para ter o *tópico*. Se você não tiver a *utopia*, você não terá o *tópos*. O “tópico” é uma ilusão, não existe; o *u-tópico* é que existe! Quando você não tem o utópico e por decorrência não tem o tópico, fica complicado. Sinto muito por ser negativo assim, mas eu estou cada vez mais cético quanto à índole humana, ao ser humano em geral. É chato dizer isso, mas é a realidade. Eu vejo muita porcaria e ações muito pequenas no sentido contrário, e constato um empobrecimento muito grande da cultura.

## :: O MERCADO DA MÚSICA ELETROACÚSTICA

É quase inexistente o mercado para a música eletroacústica no Brasil. Na realidade, é o mesmo mercado que existe para um livro de Joyce, para uma poesia visual, incipiente do ponto de vista mercadológico. Mas há, entretanto, um interesse crescente. Eu contribuí bastante nesse sentido de 1992 para cá: implementei na Universidade as disciplinas ligadas à música eletroacústica, fundei um estúdio importante, criei uma série regular de CDs, de concertos, fiz a Bienal e o Concurso internacionais, publiquei livros. Existe uma institucionalização pela qual eu atuo, o que faz com que as pessoas tomem pé da coisa.

Acho grave um ato de usurpação tão grave como o que aconteceu com o termo “música eletrônica”, ou mesmo com o termo “música eletroacústica”. Um enraizamento mais forte dessas áreas de atuação do fazer artístico, a partir da atuação no sentido de uma institucionalização da música eletroacústica, trará como conseqüência um interesse mercadológico cada vez maior por esse tipo de música. Porém, tal fazer nunca será uma coisa assimilada pelo mercado como objeto de consumo, certamente pela dificuldade da linguagem, pelo seu nível de elaboração. Eu acho que a música, o fazer musical, é a mais difícil das artes. É uma frase arriscada e polêmica, e eu assumo aqui o risco: a música tem um potencial de abstração e um potencial técnico muito difíceis. Para você entender a música de fato – e aí eu sou bem adorniano –, o ideal seria que você entendesse *tecnicamente* a música, porque a expressão da música deve ser entendida como essencialmente *técnico-expressiva*, o que se dá pela faceta sensorial e afetiva da música. Isso implica uma dificuldade muito grande para as pessoas. Daí a importância de se voltar a ter música nas escolas para as crianças. É uma forma de tornar viável uma “tecnificação”, digamos assim, mediana do ser humano que vive na sociedade em geral, como um motorista de táxi em Paris, capaz, em geral, de ler as notas de uma partitura. Existe na Europa um acesso cultural com relação à técnica básica da música. Schoenberg dizia que a história da música é a história da técnica musical. Sem estudar a técnica, você não compreende totalmente a música. Não existe verdade pronta, mas a educação musical é o caminho para se entender mais profundamente a música. E, por ser muito difícil, extremamente abstrata e extremamente técnica, mas ao mesmo tempo lidar diretamente com a questão do afeto,

a música é o espaço em que mais facilmente o ser humano se imbeciliza. Tenho convicção disso. Stockhausen vive dizendo que talvez a música seja um instrumento pelo qual você mais se abstraia do mundo e entre numa esfera do puro saber. Digo “talvez” diplomaticamente, porque na verdade tenho convicção disso. Acho realmente que a música tem um esse potencial, como bem dizia Lévi-Strauss<sup>53</sup>: “Um mistério sublime que está na música”. Justamente por ser muito difícil e exigir muita dedicação é que facilmente o ser se imbeciliza, porque existe o lado do afeto, que pega todo mundo. A linguagem contemporânea é difícil, ela vai pelo sentido da expressão levada às últimas conseqüências enquanto decorrência da própria história da expressão dentro da linguagem musical, e, se você não estiver dentro dessa história para entender essa linguagem, você vai, na melhor das hipóteses, entendê-la superficialmente.

Em conseqüência disso, existe uma dificuldade inerente à linguagem musical, a mesma que Beethoven sentiu em sua época, hoje mais assimilado somente porque se passaram 200 anos de história depois dele. Mesmo assim, como dizia Adorno<sup>54</sup> com relação ao público do compositor, 99% desse público não o entendem de fato. Existe uma dificuldade muito grande da própria linguagem musical. É culpa da linguagem? Não. É culpa da sociedade? É, é culpa da sociedade, é culpa da forma pela qual estamos vivendo.

Somos incapazes de lidar com o ciúme, com a inveja. Convivemos com a miséria, as pessoas morrem de fome. Vivemos ainda numa pré-história da civilização. Não adianta ir para a Suécia e achar que lá é uma maravilha, nem ir para Cuba e achar que lá, com o perdão da palavra, é uma merda! Eu estive em Cuba num festival, e achei tão interessante, tão rica a experiência! Vi problemas, claro que vi problemas, após 50 anos de embargo econômico. Se eu venho do trotskismo, que pregava o internacionalismo na revolução socialista, como é que você vai defender o socialismo isolado num país pequeno na bota dos Estados Unidos? É claro que vai haver problemas; não vai “dar errado”, mas vai dar muitos problemas. É preciso ver as coisas por sua contextualização histórica, a

53 Claude Lévi-Strauss (1908), antropólogo, professor e filósofo belga, considerado o fundador da antropologia estrutural em meados da década de 1950 e um dos grandes intelectuais do século XX.

54 Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), filósofo e sociólogo alemão, um dos críticos mais ácidos dos modernos meios de comunicação de massa. Ao exilar-se nos EUA, entre 1938 e 1946, percebeu que a mídia não se voltava apenas para suprir as horas de lazer ou dar informações aos seus ouvintes ou espectadores, mas fazia parte do que ele chamou de indústria cultural.

importância que tem Cuba e que tem Fidel Castro<sup>55</sup> num mundo como hoje. Numa discussão com um amigo, ele me perguntou: “Você gostou de Cuba? Não tem um *shopping* lá!” Foi uma frase tão ridícula...!

Quando você ouve uma música, a sua escuta é histórica, jamais você vai ouvir uma coisa sem se desligar de sua *historicidade*. Você não consegue ouvir um Schumann<sup>56</sup> achando que sua música é feita nos dias de hoje. Se fosse feito hoje, seria uma porcaria, no máximo um artesanato bem-feito. A linguagem tem o peso da sua história, e ela mantém um interesse justamente por se situar numa historicidade. É comparando o que era possível e o que foi possível que *você* diz que se trata ou não de uma obra de gênio. Ela mantém um interesse, ela passa uma energia que se atualiza na época de hoje. Schumann continua sendo genial porque ele era genial na sua época. Transcende o limite, porque não existe limite nas coisas. Elas são muito mais que as nacionalidades, as fronteiras, as cerquinhas de nossas casas.

A tendência do ser humano é cada vez mais de se esfacelar em pedacinhos. Vivemos na contramão de como eu acho que a gente deveria existir: o ideal seria uma cosmopolitização radical do saber humano e uma setorização econômica em “modelos reduzidos” de sociedade, como afirma o compositor Henri Pousseur, que a partir dos utópicos franceses do século XIX, resgatou o ideal de *modèles réduits*, modelos reduzidos, como os kibutz. Funcionam muito mais! São Paulo é maravilhosa por um lado, eu adoro São Paulo, sou tipicamente paulistano, neurótico, neurastênico, tudo isso, tomo café demais. Mas é uma cidade inviável. É muito mais fácil você viver em modelos economicamente reduzidos de sociedade, com uma cosmopolitização – um cosmos mesmo, uma “cosmos-politização” – da cultura. O que a gente vive hoje, essa cosmopolitização da economia, são os processos de globalização, maneira moderna de dizer imperialismo, e uma setorização cultural: as músicas populares, que na realidade de popular têm quase nada, e os nacionalismos, tais como os movimentos nacionalistas europeus, ou como os compositores brasileiros que passam dos 50 anos e vão fazer músicas nacionalistas. O nacionalismo atrasou a música brasileira

55 Fidel Castro (1926), presidente da República de Cuba, governa desde 1959 como chefe de governo e a partir de 1976 também como chefe de Estado. Líder bastante contestado, para seus defensores representa o herói da revolução social, enquanto que seus opositores consideram-no líder de um regime ditatorial baseado numa política de partido único e numa polícia repressiva.

56 Robert Schumann (1810-1856), músico e pianista alemão, um dos maiores compositores do romantismo alemão. Sua tendência era revolucionária na época. Foi escritor e crítico notáveis.

em 80 anos, e vai atrasar por quantos mais? Por quantos anos mais vamos eleger o Villa-Lobos<sup>57</sup> como um grande compositor? Ele é apenas um bom compositor em algumas de suas obras. Não se pode compará-lo a um Pierre Boulez, por exemplo, ou a seu contemporâneo Bartók<sup>58</sup>. Não tem o mesmo nível. Se a gente não tiver coragem de dizer, de assumir isso, a música brasileira não salta. O *Rudepoema* do Villa-Lobos tem um nível de Bartók, tem um nível de Debussy, por isso ele é um cara conhecido. Se você pega o *Uirapuru*, de 1917, é uma peça estranha e boa, mas se você pega as milhões de obras nacionalistas de décima categoria que que Villa-Lobos escreveu depois da década de 20 e pega linguagem musical conseqüente de um Béla Bartók, nota que existe entre ambos uma considerável diferença de qualidade. Não é acentuando valores nacionais para defender um espaço nosso que a gente vai conseguir dar o salto que precisamos dar. É defendendo a qualidade da música enquanto linguagem universal.

## :: OS FESTIVAIS COMO CANAIS DE DIVULGAÇÃO

Existe um mérito do Festival de Música Nova, criado pelo Gilberto Mendes, apesar de ser sempre uma saladona com muita coisa misturada, às vezes dificultando até o entendimento musical. Mas é um festival que resistiu ao tempo!

O músico faz questão de estar sempre atrasado no tempo, sempre ligado a certa visão academicista da linguagem. Não existe respeito ao novo. Há uma grande diferença entre o músico brasileiro e o músico europeu: este, quando não entende a música nova, imediatamente delega o problema a si próprio: "Estou com um problema, pois não estou entendendo o que ouço". Claro que existem comentários maledicentes, mas em muito menor número. O músico europeu coloca o problema como sendo dele, antes de proferir qualquer comentário. O músico brasileiro, ao contrário, se apressa a "meter o pau" no que ouve e não entende. Isso é produto de uma cultura muito careta, muito limitada, uma das coisas que atrasa a inserção de uma linguagem mais séria num número maior de pessoas, não digo numa "massa", porque o novo é incompatível com uma sociedade que

57 Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileiro, compôs cerca de 1000 obras, e sua importância reside, entre outros aspectos, no fato de ter reformulado o conceito de nacionalismo musical, tornando-se seu maior expoente.

58 Béla Bartók (1881-1945), compositor húngaro, investigador da música popular da Europa Central e de Leste, é considerado um dos maiores compositores do século XX. Foi um dos fundadores da etnomusicologia, o estudo da antropologia e da etnografia da música.

tende claramente a uma mediocrização generalizada. Todo o substrato de ciência e saber cultural de qualidade necessariamente vai estar reduzido a uma elite cultural, não a uma elite econômica. Aliás, está também aí um dos motivos de o Brasil ser tão atrasado em relação a outros países: no Brasil, a elite econômica, a burguesia nacional, é uma das mais estúpidas do planeta! Trabalhei quatro meses com os manuscritos de Berio junto à Fundação Paul Sacher, na Suíça. O Paul Sacher era a quarta fortuna do mundo. Vi isso publicado na revista *Der Spiegel*. Quem era Paul Sacher? Era um regente rico, casado com Maya Sacher, proprietária de 60% da indústria farmacêutica Roche. Hoje em dia, eles detêm 40%. Ele morreu há três anos com 97 anos, deixando um filho de 11 anos. Muito amigo do Stravinsky<sup>59</sup>, do Bartók, encomendou a *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, do Bartók, o *Divertimento em Ré para Violino e Orquestra*, do Stravinsky, e por aí vai. Era um mecenas, trilhador, que não precisava de dinheiro, e que destinou os 40% da Roche para a Fundação Paul Sacher, a instituição musicológica mais importante em música contemporânea há mais de 10 anos. Ela guarda todos os manuscritos do Stravinsky. Peguei nas minhas mãos alguns originais. Há também manuscritos de Berio, Webern – a coleção do Webern completa –, de Boulez, Pousseur. Mais de cem coleções, material incrível para a musicologia! O cara passa um mês ou um ano naquele silêncio da Basileia, que dá até depressão só de pensar. É uma maravilha de cidade. Para musicólogo, é perfeito. Eu passei quatro meses lá, e foi a conta. Chega! Imagine um paulistano naquele silêncio total, olhando manuscritos! Mas foi muito interessante, porque nessa época eu organizei a correspondência original de Stockhausen com Berio da década de 50, as cartas a lápis de Stockhausen de 1951. Fiz a transcrição das cartas, um trabalho de musicologia no final do meu Doutorado.

Na burguesia brasileira, existe um Mindlin<sup>60</sup>, um cara que construiu uma biblioteca maravilhosa. Ele é uma exceção total à regra. A burguesia brasileira é uma das mais estúpidas do mundo, e eu não vou depositar fé na burguesia, uma classe em si mesma condenada pela própria injustiça social. É muito difícil você esperar alguma coisa dela. Se houvesse uma

59 Igor Stravinsky (1882-1971), compositor russo, um dos mais influentes nomes da música do século XX. Nasceu em Oranienbaum, atual Lomonosov.

60 José Mindlin (1914), advogado, empresário e bibliófilo paulista. Em 20 de junho de 2006, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, onde ocupará a cadeira número 29.

burguesia um pouco mais inteligente por aqui, haveria um pouquinho mais de investimento em cultura. Como a gente vive no capitalismo, se não vier investimento do capitalismo, vai vir de onde??? Enquanto não transformamos a sociedade, vamos estar sujeitos a isso que a gente vive. No fim das contas, a menos culpada da história toda é a música contemporânea. Ela é a que mais sofre as conseqüências sociais do que está por aí. Se me perguntarem, depois de toda essa negatividade, se sou feliz, respondo que sou extremamente feliz, porque posso me desligar de tudo, viver momentos de uma experiência primária absoluta. Quando o Jamil Maluf<sup>61</sup> regeu meu Oratório Eletroacústico *laboratorio*, para soprano, coro a cinco vozes, grande orquestra e eletrônica em tempo real, e ouvi aquela massa sonora que eu tinha escrito, foi um dos momentos de maior satisfação da minha vida! No teatro, você está tenso, são milhões de detalhes, não sabe se vai sair certo, mas, ouvindo em casa, tive certeza de que já tinha valido a pena viver pela satisfação tão grande de ouvir aquele trabalho. Se eu tiver que morrer, eu já vivi um momento de absoluta realização pessoal. Já valeu a pena ter vivido apenas por esse momento! Sou feliz, e gosto profundamente de fazer o que faço.

48

## **:: POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO DO INTÉRPRETE EM SUA OBRA**

Do ponto de vista dos sons eletroacústicos, meu trabalho segue o detalhamento maior possível. Fico procurando pêlo em ovo. Para acabar um som, às vezes demoro quatro dias. Eu fico em cima de cada detalhe, cada modo de extinção do som, cada modulação de amplitude, cada elemento espectral. Ouço, ouço, re-ouço, concentro, vejo, tento me envolver expressivamente naquele som até ele estar perfeito.

Do ponto de vista da escrita, também procuro detalhar meu trabalho. Isso não quer dizer que na minha música haja tendência de amarrar o músico, mas eu não deixo dúvidas com relação ao que ele deve fazer, porque existe um terreno arenoso na música contemporânea, quando a pessoa não sabe por onde vai. Então, quanto mais você precisar o que

61 Jamil Maluf (1950), compositor e regente paulista. Graduou-se em Regência Orquestral na Escola Superior de Música de Detmold na Alemanha com Klaus Huber. Foi regente da Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí, regente-titular e diretor da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal e da Orquestra Sinfônica do Paraná. É titular da Orquestra Experimental de Repertório de São Paulo e diretor artístico do Teatro Municipal de São Paulo.

you want, more chance to be understood by the interpreter. On the other hand, I leave it very clear what I want. I doubt a little about the poetics of chance, and I think that chance does not exist. I am not a Laplacean, but I think that chance is a human incapacity of understanding some phenomenon. I would say that I am Einsteinian. When Einstein says that "God does not play dice", I think that he said a wiser phrase of his life. In the end of the game, the dice game always has an imponderable, just as Mallarmé<sup>62</sup>. Art is a terrain in which, due to a series of factors that influence the elaboration of language, the artist has to assume responsibilities. The more responsible he is for the product of his art, the more chance he will have of being unconscious of projecting himself into the work, starting from what he intended *conscientemente*. For this, I am quite cynical in relation to the poetics that centered the question on the unconscious, as if the unconscious were capable, through processes of automation, of accounting for artistic language. I refer here clearly to surrealism. Of the historical vanguards of the 20th century, perhaps surrealism is the worst of them. I don't know, because I don't know the others are ruins. But I don't believe in surrealism. It was a mistake in art. I never saw anything surrealist that was good, neither in painting, neither in literature, nothing. I think Dalí<sup>63</sup>, for example, technically perfect, but from the point of view of pictorial language, a primitive painter much more authentic than Volpi<sup>64</sup>, of whom no one speaks, is worth ten Salvador Dalí. I don't believe in the poetics of the unconscious in place of the conscious. There is the unconscious appearing in the act of consciousness, and it is there that he becomes unconscious. The act of artistic creation has to have a responsibility, and in this I think I am a post-serial composer, because serialism taught this in the 1950s: the domain or at least the intention of a full consciousness of sound and of the parameters of sound, having consciousness of phenomena of density, of direction, of organization of intervals, of organization of time, of awakening the

62 Stéphane Mallarmé (Étienne Mallarmé) (1842-1898), poeta e crítico literário francês, destacou-se por uma literatura que se mostra ao mesmo tempo lúcida e obscura. Pretendia escrever *A Grande Obra* (*Le Livre*), livro com estrutura de obra arquitetônica, uma espécie de sintonia com o universo.

63 Salvador Dalí (1904-1989), pintor catalão, conhecido por seu trabalho surrealista, que chama a atenção pela incrível combinação de imagens bizarras, como nos sonhos, com excelente qualidade plástica. Foi influenciado pelos mestres da renascença.

64 Alfredo Volpi (1896-1988), pintor italo-brasileiro, considerado pela crítica um dos artistas mais importantes da segunda geração do modernismo. Na década de 50, evoluiu para o abstracionismo geométrico, de que é exemplo a série de bandeiras e mastros de festas juninas.

consciência auditiva para o máximo que você consegue. Dentro do que você poderia chamar de exercício de escuta, aí sim brota o inconsciente. Quer dizer, o inconsciente vai brotar do exercício de conscientização máxima. Nesse sentido, o intérprete sempre vai ter seu lugar, porque, no exercício de interpretação e de ser fiel a uma transcrição com o maior detalhamento possível, sempre vai surgir o inconsciente. Daí o fenômeno interpretativo. Na música instrumental, isso é mais fácil, porque ela é *atualizada*. Na música eletroacústica, fixada num suporte, essa interpretação acaba, ela não existe ali, existe na mera audição, que não é “mera”, é um fenômeno complexo de entendimento musical. Mas, desde que existe uma fixação do som – uma das maiores críticas que se faz à música eletroacústica fixa –, existe ausência da “interpretação” enquanto fazer do som, uma característica da música eletroacústica que pode ser vista até como um problema. Eu não vejo assim, pois acho que a interpretação não é típico dessa esfera de fazer musical; ela o é do fazer da música instrumental e vocal. São fazeres musicais distintos.

Eu achei bárbara, maravilhosa a interpretação e o trabalho do Jamil Maluf. A experiência que eu tive...! Tenho o maior respeito por ele. É um músico de primeiríssima qualidade! Fez um trabalho minucioso. A prova disso foi o último ensaio que a gente foi passar: a gente passou a peça já no teatro, acabou o ensaio, mas ele segurou os músicos mais uns 20 minutos para voltar a fazer a peça. Eu fiquei realmente emocionado! O Jamil é um dos músicos para quem a gente tem que tirar o chapéu. Ele tem um preciosismo impressionante.

De uma interpretação para outra, sempre vai haver alguma variação. Essa peça que eu toquei na Sala São Paulo, *Parcours de l'Entité*, para flauta, percussão e *tape*, já foi executada por muitos flautistas, e cada um a toca de um jeito diferente, que eu gosto muito. Foi tocado pelo Félix Henggli do *Contrechamps*, pelo Terje Thiwån da Suécia, pelo Toninho Carrasqueira<sup>65</sup> aqui, pela Cássia Carrascoza<sup>66</sup>, pela Isabelle Hureau<sup>67</sup> – para quem eu escrevi

65 Antonio Carlos Carrasqueira, professor da USP, músico do Quinteto Villa-Lobos e fundador da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, tem vários CDs gravados e um repertório que vai do período barroco até a música eletroacústica. Navega livremente e com a mesma propriedade pelos universos erudito e popular.

66 Cássia Carrascoza, flautista, integra a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e a Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Desenvolve trabalhos como solista e camerista, tendo se apresentado nas principais salas de concerto do Brasil e em países como Hungria e Holanda.

67 Isabelle Hureau, flautista francesa.

a peça, em Paris –, pela Verena Bosshart na Suíça. Todas interpretações muito interessantes, muito bonitas. Um grande músico faz sempre diferente. Numa execução da *Sonata* de Beethoven por Schnabel<sup>68</sup>, Glenn Gould<sup>69</sup>, Claudio Arrau<sup>70</sup> e Kempf<sup>71</sup>, quem é melhor? Cada um tem uma interpretação; raramente você vai dizer que esse ou aquele é insuperável. Por exemplo, Bach na mão de Glenn Gould, eu acho insuperável, dificilmente vai existir outro! Mas é complicado dizer isso em arte. De repente, aparece um novo Glenn Gould e o supera ou chega ao mesmo nível.

## :: TRILHAS SONORAS?

Meu trabalho não tem o mesmo caráter que uma música funcional, de trilha. Em 1998, recebi uma encomenda para fazer uma obra chamada *Atlas Folisipelis*. Na realidade, fui chamado para uma reunião no Itaú Cultural pelo diretor Ricardo Ribenboim<sup>72</sup>: “Flo Menezes, estamos acompanhando seu trabalho e gostaríamos muito de encomendar uma trilha de som para um vídeo experimental”. “Acho muito interessante, mas não faço trilha”, eu disse. Respeito quem faz, mas nunca consegui pensar nisso para mim. Me dedico tão plenamente ao som, que não faço concessão. Expliquei: “Estou escrevendo um projeto de composição há mais de um ano”. E comecei a contar sobre a peça toda. Mostrei que era um mapeamento das peles e dos sopros do mundo inteiro, um “atlas de foles e de peles”, com um título simulado em falso-latim, *Atlas Folisipelis*. Uma paráfrase, somente quanto ao nome, do *Atlas Eclipticalis* do Cage. Ele disse: “É muito interessante! Vamos fazer uma coisa: vamos fechar uma encomenda para você fazer essa peça e o pessoal de vídeo faz uma trilha visual?” “Ótimo”, respondi. O que era trilha virou, na realidade, o pagamento para acabar uma composição que já estava sendo feita. Foi bárbaro, ganhei uma

68 Artur Schnabel (1882-1951), pianista, professor e compositor polonês, considerado um dos maiores pianistas do século XX.

69 Glenn Gould (1932-1982), pianista canadense conhecido pelas suas gravações de Bach. Suas gravações das *Variações Goldberg* são consideradas um marco na música ocidental do século passado.

70 Claudio Arrau León (1903-1991), pianista chileno naturalizado estadunidense em 1925, apresentou a obra de teclado completa de Bach numa série de 12 recitais em Berlim.

71 Freddy Kempf (1977), pianista inglês, começou a tocar piano aos quatro anos e tornou-se conhecido aos oito ao interpretar o *Concerto para Piano KV.414*, de Mozart, com a *Royal Philharmonic Orchestra*.

72 Ricardo Ribenboim, artista plástico, designer gráfico e administrador cultural paulista, investiga os limites entre o design gráfico e as artes visuais, o que se reflete, em seus trabalhos, na utilização de diferentes materiais e suportes, tanto físicos como eletrônicos.

52 encomenda maravilhosa! No Brasil, acho que nunca, tirando a Bolsa Vitae de Artes, tinha recebido uma grana daquela! Comprei um Macintosh e um carro zero. Imaginem, em 1998, eu ganhei 15 mil reais, que hoje equivaleria a uns 30 mil! Uma encomenda de 30 mil reais para acabar uma composição que eu já estava fazendo! E o pessoal de vídeo também se colocou de uma maneira muito bacana: “Não vamos fazer uma trilha visual, vamos dialogar paralelamente”. Uma dupla super-quente, excepcionais em vídeo: o Kiko Goifmann<sup>73</sup> e o Jurandir Müller<sup>74</sup>, que fizeram uma espécie de “roteiro visual” para meus sons. Foi uma experiência de um audiovisual que aconteceu, típico um pouquinho da minha postura, porque eu não me vejo fazendo trilhas. Pode ser que eu faça, se o trabalho for muito interessante, me instigar, de repente um trabalho musical que não tolha minha autonomia, minha independência musical, mas que sirva a um projeto visual. Mas acho difícil me imaginar em tal situação.

Este DVD foi feito por uma artista plástica que por coincidência é minha mulher, a Regina Johas<sup>75</sup>. Antes dela, a Carmela Gross<sup>76</sup> também usou uma obra minha em seu vídeo *Hélices*: usou o *PAN*, que tem sons rotativos também e que funcionou perfeitamente com as imagens do trabalho dela. A Branca de Oliveira<sup>77</sup> fez um vídeo chamado *Escuta* e pediu para eu cortar um pedaço da minha obra *Harmonia das Esferas* para ela usar. Eu fiz uma masterização do final da obra, me mutilei um pouco, porque não faço isso, mas acabei cortando um pedaço da minha música para caber naquele tempo. Me mutilei, quase não dormi, mas acabei fazendo, e funciona bem.

73 Kiko Goifmann (1968), cineasta, nasceu em Belo Horizonte e vive em São Paulo. É antropólogo, mestre em multimeios pela UNICAMP. Realiza projetos sobre violência há mais de 10 anos.

74 Jurandir Müller (1960), artista e documentarista, nasceu em São Paulo. Vem realizando vários projetos em diferentes suportes. É o criador da produtora PaleoTV, que dirige com Kiko Goifmann, dedicada a projetos culturais diversos na área de cinema, vídeo, videoinstalação e web art. Produziu trabalhos como a série *Paisagens Urbanas*, *O Pintor* (documentário sobre Iberê Camargo), *Arte Cidade* e *A Poética de Philadelpho Menezes*.

75 Regina Johas (1959), artista plástica paulista, professora-doutora, docente da cadeira de escultura do Departamento de Artes Plásticas da UNICAMP e professora da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado).

76 Carmela Gross (1946), artista plástica paulista, cursou arte na Fundação Armando Álvares Penteado, recebendo influência dos professores Flávio Império, Flávio Motta e Ruy Ohtake. Começou a divulgar seus trabalhos a partir de 1966, que variam entre esculturas, pinturas, gravuras, intervenções públicas e principalmente desenhos.

77 Branca de Oliveira, artista plástica e professora-doutora da ECA-USP.

## :: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Assim como eu falei de linha de força na música eletroacústica – falei de síntese e de processamento –, há duas linhas de forças gerais em composição que caracterizam toda a história da música, principalmente a música do século 20. Eu as descreveria da seguinte maneira: uma é o trabalho em cima de uma visão geral da obra; você imagina uma obra como um todo, geralmente com grande carga extra-musical, não figurativa ou programática, mas extra-musical no sentido da obra como um todo; por exemplo, Stravinsky, que vai bem por aí. Imagine uma *Sagração da Primavera*; a partir daí, ele vai detalhando os materiais, fazendo os quadros, especulando em cima das manipulações das células de duração, de intervalo, etc. Quer dizer, a partir da idéia geral de obra, ele vai detalhando o pequeno e vai construindo. Você tem mais ou menos uma idéia da sua casa e vai depois enchendo a estrutura com a coluna, com o cálculo do concreto, com o tipo de vidro, etc. A outra linha de força é a que parte do contrário, que parte da elaboração mínima do material. Na especulação desse material que vai se desdobrando, você vai construindo uma obra. Trata-se de uma vertente tipicamente weberniana, que preconizou a música serial: parte de um elemento serial mínimo e vai construindo, construindo, construindo, até se ter um arcabouço. Claro que esta é uma maneira meio simplista de dizer: nem Webern, ao fazer isso, deixava de ter uma idéia geral da obra; nem Stravinsky, ao pensar a obra geral, deixava de ter idéia do mínimo de alguns elementos que ele já estava trabalhando no piano, com os quais ele queria compor. Mas existe uma tendência, uma linha de força que vai mais nesse sentido ou no outro.

Acredito que o meu trabalho esteja bem no meio das duas coisas: não é nem uma, nem outra, como também não sou nem concreto, nem eletrônico. Tenho uma fortíssima tendência estruturalista, mas também uma tendência grande ao acusmático. Tenho uma paixão pela especulação em cima do material, quer dizer, parto de elemento mínimos. Para mim, a harmonia é fundamental. Trabalhar a questão do intervalo, técnicas. Desenvolvi minhas técnicas desde 1982 e as estou desenvolvendo até hoje. Entretanto, também é importante para mim uma noção geral de obra, tanto que não consigo começar a compor sem pensar num título, o que é muito raro,

porque geralmente as pessoas procuram um título para a obra depois. Estou sem compor porque não encontro nome para uma coisa que imagino. Acho que há ambos os aspectos: algo puramente musical, um fazer diário em cima de elementos que estou querendo ouvir, que estou ouvindo o tempo todo; e uma coisa quase ideológica da obra, um respiro geral.

Em abril, acabei uma obra que vai estreiar em 9 de outubro em Colônia, na Alemanha, com a orquestra de alto-falantes *Acousmonium* de Paris: concerto superbacana, uma encomenda do GRM de Paris e da Universidade de Colônia. Tive vontade de retomar a composição verbal, fazer uma obra acusmática com a questão da verbalidade. Por outro lado, estou envolvido em leituras de filosofia, uma paixão minha. Vira e mexe, quando me sobra tempo, leio filosofia. Fazer uma obra sobre a história da verdade na história da filosofia. De três anos para cá, coleciono leituras na minha biblioteca: pegava Pascal<sup>78</sup>, Platão<sup>79</sup>, Wittgenstein<sup>80</sup>. Quando achava alguma coisa muito interessante, lapidar sobre a questão da verdade, eu ia pondo num doc do Word. Eu tinha essa idéia, uma idéia musical, sim, porque seria uma composição verbal, mas muito abstrata: narrar uma história da verdade. De que maneira? Aí entra o lado musical: narrando a história da simultaneidade na música. Existe uma tendência clara, um papel cada vez maior da simultaneidade na música. A música contemporânea se distingue da música popular pelos planos de simultaneidade, sobretudo porque é a agudização de um processo de 800 anos que a música popular desconsidera. A música popular não é simultânea. A música contemporânea tem simultaneidade, eventos simultâneos. Uma frase do Adorno sempre me intrigou: “A diferença entre música e linguagem é que a música, para interpretar, você precisa fazer; a linguagem, para interpretar, basta você entender”. Isso não é válido para a música eletroacústica, porque você “interpreta” a música também

78 Blaise Pascal (1623-1662), filósofo, físico e matemático francês de curta existência que, como filósofo e místico, criou uma das afirmações mais pronunciadas pela humanidade nos séculos posteriores: “O coração tem razões que a própria razão desconhece”, síntese de sua doutrina filosófica: o raciocínio lógico e a emoção.

79 Platão de Atenas (428-347 a.C.), filósofo grego discípulo de Sócrates, fundador da academia e mestre de Aristóteles. Acredita-se que seu nome verdadeiro tenha sido Aristocles; Platão era um apelido que, provavelmente, fazia referência a sua característica física, tal como o porte atlético ou os ombros largos, ou ainda sua ampla capacidade intelectual para tratar de diferentes temas. Platos, em grego, significa amplitude, dimensão, largura. Sua filosofia é de grande importância e influência.

80 Ludwig Wittgenstein (1889-1951), pensador austríaco. Sua obra *Tratado Lógico-Filosófico*, com dezenas de páginas, produziu uma revolução na filosofia. Procura preservar o mistério da vida e o que as palavras se revelam incapazes de descrever.

na mera intelecção quando ela é puramente acusmática. Então, várias problemáticas que dizem respeito ao entendimento geral da obra foram sedimentando em mim uma idéia geral de obra. Ao mesmo tempo, me intrigou, do ponto de vista musical, não só essa simultaneidade, como também uma obra que foi para mim muito importante quando morei na Alemanha, que é le *Livre du Voir Dit*, o livro da “verdade dita” – que tem a ver com a questão da verdade –, de Machaut<sup>81</sup>. *Voir*, no francês medieval, curiosamente significava “verdade”, mas tem relação com “voir”, que hoje é “ver”. Virou com o tempo “vrai”, “verdade”. Há uma associação curiosa nesse título: “ver para crer”. Na realidade, o *Livre da Verdade Dita*, do Machaut, me instigou uma paráfrase em que eu usasse trechos de música da Idade Média, que eu adoro. Fiz uma compilação de uma hora e quinze minutos de elementos medievais que deveriam ser processados. Tive uma idéia geral e uma idéia de material também, uma coisa está dentro da outra. Ao mesmo tempo em que você tem aí o trabalho com o material, típico da especulação musical, o passo-a-passo do que você está ouvindo – uma obra que te marcou, um tipo de escuta ou uma problemática em torno da simultaneidade –, você tem também uma idéia geral de obra. Nesse caso, discutir a questão da verdade. Na realidade, a verdade não existe, ela está sendo definida o tempo todo. Talvez a melhor síntese disso seja uma frase de Merleau-Ponty<sup>82</sup> na *Fenomenologia da Percepção*: “La vérité est un autre nom de la sédimentation”, “a verdade é um outro nome da sedimentação”. Ou seja, não existe a verdade sedimentada, existe a sedimentação da verdade. Não existe a verdade pronta.

Uma das preocupações desse trabalho foi estabelecer uma dicotomia entre o entendimento da música e o entendimento da linguagem verbal. Por quê? Porque na música você tem o caminho da simultaneidade, e na linguagem, ela se preserva monofonicamente: duas pessoas falando ao mesmo tempo, você já não entende. Existe então a necessidade de uma *monofonia* da linguagem verbal que se opõe a uma crescente simultaneidade na complexidade crescente da linguagem musical. O que eu faço nessa minha obra? Eu faço uma discursividade linear que começa com uma frase

81 Guillaume de Machaut (1300-1377), compositor e poeta francês, principal expoente da chamada *ars nova* na música. Muito provavelmente tenha estudado em Paris, já então o centro do desenvolvimento de inovadoras teorias e práticas musicais.

82 Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo fenomenologista francês que abrangeu em sua obra contribuições extremas acerca da fenomenologia.

genial, um dos fragmentos de Anaxágoras<sup>83</sup>: “O que se vê é um aspecto do invisível”. Frase que sintetiza toda a questão da verdade e toda a questão da fenomenologia num único fragmento. Aos poucos, os conceitos de verdade vão se sobrepondo, e, conseqüentemente, você começa a não entender mais nada, porque você começa a ouvir Nietzsche<sup>84</sup> processado em 8 canais junto com Wittgenstein, junto com Platão. Você começa a ouvir simultaneidade de verdades até um estopim de treze definições ao mesmo tempo, quando já é pura música, assim como a forma-pronúncia de que falei lá trás é pura música quando você estende a palavra, mesmo sendo única. Ali, ela é monofônica, mas está estendida no tempo. Ou seja, através da extensão do tempo, fiz “desentender” a linguagem para “entender a música”. Agora, em *O Livro do Ver(e)dito* – título dessa peça –, estou fazendo um “desentendimento da linguagem verbal” através da simultaneidade e dos processamentos vocais. Eis a concepção dessa obra mais recente que eu fiz. Dura 22 minutos. Um trabalho acusmático sobre a história da verdade. Tem um lado geral, mas tem um lado de material também, de preocupação com Machaut e com a questão da simultaneidade. Tonto, pois, fazer as duas coisas, intermediar um pouco os dois processos, geral e particular, da composição.

## :: O MITO DE PÃ

Gostaria de concluir falando de Pã, um mito muito interessante. Existem vários fragmentos sobre ele: ele é amante da Lua, e Eco é a mulher de Pã na mitologia grega. Num determinado momento, Eco se apaixona por Narciso e abre mão de seu amor por Pã em favor de alguém que, porém, ama a si mesmo e a sua própria imagem, e que jamais vai dar retorno amoroso a ela. Mas Pã é, ao mesmo tempo, amante da Lua. Dessa forma, tem uma visão geral da Terra, uma visão lunar, não lunática, uma visão “pan-orâmica” através da qual ele consegue entender as coisas além dos limites delas mesmas. Ele vê a limitação da opção amorosa de Eco, abrindo mão de seu amor pelo amor de alguém que só ama a si mesmo, e tenta chamá-la à razão. Eco, aterrorizada pela busca de Pã – a busca da

<sup>83</sup> Anaxágoras de Clazômenas (500-428 a.C.), filósofo grego do período pré-socrático, nasceu em Clazômenas, na Jônia. Fundou a primeira escola filosófica de Atenas, contribuindo para a expansão do pensamento filosófico e científico desenvolvido nas cidades gregas da Ásia.

<sup>84</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), filósofo alemão, grande crítico da cultura ocidental e suas religiões e, conseqüentemente, da moral judaico-cristã. Ainda hoje, é associado por alguns ao niilismo.

razão –, foge, e é perseguida por Pã. Veja que implicação tem isso! Eco fica aterrorizada e emite gritos que se perdem na floresta, criando o “eco”, um grito perdido, mas que ao mesmo tempo se perde junto ao grito de Pã, o grito pela razão. Esses gritos aterrorizam as “tietes” de Pã, as ninfas – a noção mitológica da “tiete” contemporânea. Esse terror cria o *terror pânico*, que vem de Pã. Olhem que loucura! O que é então o *terror pânico*? É o medo de enxergar a verdade! Como vocês podem ver, a questão em torno da *verdade* está me perseguindo há muito tempo! Para tentar se disfarçar de Pã, Eco se transforma em caule, achando que assim ele não a acharia no meio do vale. Mas Pã, com sua visão pan-orâmica, depois de causar o terror pânico diante da verdade, descobre claramente o disfarce e tenta resgatar Eco e seu grito perdido. Resgata o caule e assopra, criando assim a flauta. Olhem que coisa linda: você vê a criação do eco, a busca da verdade, o pânico, o panorama, o PANaroma que vem daí, a flauta, o gesto do sopro como expressão de uma extensão corporal na busca de algo que é essência, perdido no meio de um disfarce. Quer dizer, é a busca da essência no meio de um mundo disfarçado. Como se fosse a própria música, a imersão de uma autenticidade. Há aí tantas implicações que acho esse mito impressionante para um músico. Essa minha obsessão por Pã vem daí.

Quando eu descobri o termo pontuado pelos irmãos Campos dentro do *Finnegans Wake*, decidi que meu estúdio se chamaria Studio PANaroma, pelo Pã. Antes de se chamar PANaroma, a primeira peça de grande orquestra que eu fiz chama-se *PAN*, mais ou menos uma música de programa que narra diversos capítulos desse mito. Não é interessante? A origem dos eventos que causam pânico está na realidade das coisas. Mitologicamente, é a origem do medo humano diante da verdade. Eu, como bom neurastênico, já senti tudo isso, já tive síndrome de pânico, taquicardia, conheço bem todas essas coisas. É horrível, horrível...



*Edson Zampronha em depoimento na Sala de Debates – Centro Cultural São Paulo em 21/09/2004. Fotógrafo: Carlos Rennó*

## :: EDSON ZAMPRONHA

Edson Zampronha é compositor. Suas composições receberam dois prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte-APCA. Em 2005, foi vencedor, junto com o Grupo SCIArts, do 6º Prêmio Sergio Motta – 2005, o mais importante em arte e tecnologia do Brasil. Tem sido compositor convidado em distintos centros, como LIEM-CDMC (Madri), Fundação Phonos (Barcelona, Espanha) e Universidade de Birmingham (Inglaterra). Tem recebido encomendas de diversas instituições, como da FIFA e *Museum für Angewandte Kunst* para o mundial de futebol 2006 e da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo em comemoração aos 100 anos da Pinacoteca do Estado. Suas composições são apresentadas em importantes festivais e concertos de música contemporânea: concertos BEAST em Birmingham, Festival de Bourges, Sonoimágenes de Buenos Aires, The Los Angeles Philharmonic Orchestra, JIEM em Madri, Festival Música Nova e Bienal de Música Brasileira Contemporânea, entre outros. Suas obras estão incluídas em doze CDs lançados por diferentes instituições e selos discográficos. É professor de composição musical na Universidade Estadual Paulista-UNESP, onde coordena o Grupo de Pesquisa em Música, Semiótica e Interatividade. Desde 2002, é professor convidado no doutorado em musicologia na Universidade de Valladolid, Espanha. É doutor em comunicação e semiótica – artes – pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP. Trabalhou como pesquisador convidado na Universidade de Helsinque e Universidade de Valladolid. É autor do livro *Notação, Representação e Composição* (São Paulo: Annablume) e organizador, junto com a professora Maria de Lourdes Sekeff, da série Arte e Cultura – estudos interdisciplinares (4 volumes).

## :: UMA CONVERSA COM O COMPOSITOR

Sala de Debates - Centro Cultural São Paulo - 21/09/2004

### :: ORIGENS

Vou fazer uma breve apresentação autobiográfica. Tenho a alegria de ter minha mãe aqui presente, na platéia, a professora Maria de Lourdes Sekeff<sup>85</sup>. Ela não só é minha mãe como também é uma pessoa que tem conhecimentos musicais notáveis, com quem tenho a honra de dividir a produção da série de livros Arte e Cultura – estudos interdisciplinares.

Minha formação musical dentro de casa conta com meu pai, excelente músico nato, e minha mãe, que é a nata da música, excepcional. Meu pai, o caçula, tem onze irmãos, e vários já não estão vivos. A diferença de idade entre eles é de 20 anos, aproximadamente. A família do meu pai era inteira de músicos. Meu avô era marceneiro para sobreviver, mas era realmente um *lutier*. Veio ao Brasil junto com a grande onda de imigrantes italianos no século XIX, desembarcando aqui em dezembro de 1899. Passou a virada do ano 1900 de quarentena. Ele construía vários instrumentos. Toda a família tocou, menos as irmãs e meu pai porque era o menor de todos. Diziam que a função do caçula era carregar os instrumentos. Ser caçula tem vantagens e desvantagens. Meu pai não estudou música formalmente, mas sempre gostou e ouviu muito. Através dele, tive grande contato com músicas tradicionais e contemporâneas. Conhecer e entender a música contemporânea era uma grande preocupação de meu pai. Ele tinha uma enorme quantidade de discos, e bem pequeno eu já ouvia várias obras do repertório contemporâneo. Minha mãe estudou música desde cedo e se profissionalizou na música. Foi a única que estudou música em sua família, e seguiu adiante com disciplina, um enorme volume de estudos e muita musicalidade, determinantes para meu encaminhamento dentro da música. Quando ela estava grávida de mim, tive minhas primeiras aulas de música. Ela estudava o *Concerto n° 3* de Beethoven<sup>86</sup>, entre outras obras, e acho que eu solfejava lá dentro. Não tinha como evitar; as vibrações já nos atingem desde antes de nascer, e parece que o feto vai aprendendo coisas

85 Maria de Lourdes Sekeff é professora titular de música no Instituto de Artes da UNESP-Universidade Estadual Paulista. Atua ativamente na organização de eventos musicais; tem diversos artigos e livros publicados, entre os quais *Da música, seus usos e recursos* (São Paulo: UNESP, 2002).

86 Ludwig van Beethoven (1770-1827), compositor erudito alemão do período de transição entre o classicismo e o período romântico, revolucionou vários aspectos da linguagem musical no início do século XIX.

do mundo exterior através de certos contatos que tem. O som é uma forma muito importante de contato. É curioso: o *Concerto n.º 3* de Beethoven foi uma das obras de que realmente nunca tive a sensação de ter escutado uma primeira vez. Parece que eu já conhecia a obra desde sempre, além de outras, e muitos estudos de escala e arpejo, mas nunca consegui tocar piano bem como minha mãe, uma grande pianista. Tentei ter aulas com ela, mas cheguei até certo ponto. Desde cedo, eu sentava diante do piano e, em vez de tocar a partitura diante de mim, eu inventava, pois tinha desejo de criar uma expressão própria. Não é possível ser pianista dessa forma. Eu não conseguia ter cinco minutos de estudo de técnica. Para atingir uma excelência num instrumento, você deve ter paciência e dedicação. Eu, ao contrário, improvisava ininterruptamente.

Minha grande escola desde pequeno foi ver minha mãe tocando, foi acompanhar meu pai escutando todo aquele repertório e eu inventando músicas no piano. A improvisação aliada a certos conhecimentos técnicos e conhecimento do repertório fez com que eu tivesse muita facilidade para me expressar criando músicas. A improvisação se tornou algo natural para mim, faço com facilidade no estilo de vários autores. Não de todos, mas daqueles com os quais tenho maior afinidade e de que gosto mais, por exemplo, Bach<sup>87</sup>, Bartok<sup>88</sup>, Beethoven, Mozart<sup>89</sup>. Com esses não tenho dificuldades, nem com Messiaen<sup>90</sup>, Debussy<sup>91</sup> ou música atonal expressionista. Tenho um pouco mais de dificuldade com Stravinsky<sup>92</sup>, embora goste e admire profundamente sua música. Tenho grande afinidade com todos esses compositores. Improvisar no estilo

87 *Johann Sebastian Bach (1685-1750), músico e compositor alemão do período barroco da música erudita. Foi também um organista notável.*

88 *Bela Viktor Janos Bartok (1881-1945), compositor húngaro, pianista e investigador da música popular da Europa Central e do Leste. Considerado um dos maiores compositores do século XX, foi um dos fundadores da etnomusicologia, o estudo da antropologia e etnografia da música.*

89 *Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compositor e músico erudito, um dos mais populares dentre as audiências modernas. Gênio austríaco, foi um fenômeno durante toda sua vida.*

90 *Olivier Messiaen (1908-1992), compositor e organista francês. Apontado como um dos maiores compositores do século XX, está entre os três mais importantes e influentes compositores franceses do período. Ficou conhecido pela originalidade de suas idéias e concepções musicais.*

91 *Claude Debussy (1862-1918), compositor francês, símbolo do impressionismo musical e da transição da música do século XIX ao XX. Levou a linguagem musical a universos antes não imaginados através de novas escalas, novo uso da harmonia, da forma e da orquestração.*

92 *Igor Stravinsky (1882-1971), compositor russo, um dos mais destacados e influentes do século XX, revolucionou de forma decisiva a linguagem musical com o balé A Sagração da Primavera (1913). Posteriormente, se destacou em diferentes linguagens musicais, incluindo o neoclassicismo e o serialismo, sempre de forma notável.*

deles é um grande prazer para mim, improvisar na linguagem de alguns como Couperin<sup>93</sup>, por exemplo, e outros compositores barrocos ou pré-clássicos, como o maravilhoso Scarlatti<sup>94</sup>. Tenho verdadeira admiração pela maneira como Couperin usa suas ornamentações e como Scarlatti desenvolve sua harmonia. Desenvolvi muito esses conhecimentos, esses modos de utilização das ornamentações, da harmonia e também da forma. Posteriormente, estudei com profundidade a música antiga e, certamente, a música mais recente, como a de Ligeti<sup>95</sup>, Berio<sup>96</sup>, Schnittke<sup>97</sup>, Jorge Antunes<sup>98</sup> e Gilberto Mendes<sup>99</sup>, tudo de enorme importância para minha formação musical.

Fiz essa rápida recapitulação de minha formação musical porque não está mencionada em lugar nenhum, mas considero que influenciou realmente em minha formação, e de modo muito enriquecedor. Agradeço imensamente a oportunidade, o grande apoio e a orientação que recebi dentro de casa para seguir meu caminho como músico. Me ajudou muito e foi decisivo. Sou muito devedor a meus pais e estou dando um grande crédito a eles.

## :: ESTUDOS MUSICAIS

Meu primeiro instrumento foi o piano, que toco até hoje e com o qual pratiquei muito a improvisação. Embora eu improvisasse continuamente antes, minhas primeiras composições escritas são de 1977. Minhas primeiras

93 François Couperin (1668-1733), compositor francês, um dos mais completos e geniais da época. Foi na música para cravo que Couperin chegou ao cume de sua arte.

94 Domenico Scarlatti (1685-1757), um dos mais representativos compositores e excepcional tecladista do período barroco e pré-clássico. Destacam-se, entre outras obras, suas sonatas para teclado e sua virtuosidade, brilho e musicalidade.

95 György Ligeti (1923-2006), compositor romeno. Deixou obra peculiar e influente. Em 1961, teve grande êxito com a peça para orquestra *Atmosphères* durante o Festival de Música Nova de Donaueschingen.

96 Luciano Berio (1925-2003), compositor italiano, um dos mais importantes da segunda metade do século XX, participou e superou o movimento serial de composição. Foi pioneiro em diversas áreas, inclusive no uso da eletrônica como forma de exploração de novas fronteiras musicais.

97 Alfred Schnittke (1934-1998), compositor representativo do pós-modernismo musical, faz uso freqüente de citações e referências a estilos de diferentes épocas, gerando um poliestilismo rico e bastante expressivo.

98 Jorge Antunes (1942), compositor carioca, um dos pioneiros da música eletroacústica no Brasil. Construiu diversos instrumentos eletrônicos. Possui trabalhos que relacionam sons e cores, gestos sonoros e significações musicais. Internacionalmente reconhecido e premiado, é atualmente professor de composição na Universidade de Brasília.

99 Gilberto Mendes (1922), compositor paulista, é participante ativo da vanguarda musical brasileira, um dos fundadores do Grupo Música Nova e criador do Festival Música Nova, de grande impacto na cena musical contemporânea.

experiências com sons gravados, que vão abrir uma porta importante no mundo da música eletroacústica, foram realizadas em 1978 com um gravador Revox de quatro canais que meu pai tinha. Comecei a fazer várias experiências, embora a primeira composição eletroacústica que realmente apresento tenha sido realizada muito mais tarde, em 1996. Demorei o ano de 1995 e o início de 1996 para compor essa obra. Antes, cheguei a apresentar algumas obras eletroacústicas que tinha realizado em locais informais, inteiramente no mundo analógico, na década de 1980, sem nunca tê-las apresentado como obras acabadas. Obra efetivamente acabada, com a qualidade técnica que me parecia adequada, só a partir de 1996.

Depois do piano, buscando uma formação a mais ampla possível, passei por diversos instrumentos, estudando com vários graus de profundidade. Estudei bastante a flauta doce, muito importante para mim; a flauta transversal eu estudei menos. Estudei viola na época em que o Jaffé<sup>100</sup> oferecia aulas coletivas de instrumentos de cordas no SESC Consolação. Também estudei violão e trompete; minha passagem pelo trompete foi rápida; cheguei a tocar alguma coisa do repertório básico. Meu objetivo principal era ter um conhecimento mais íntimo de diversos instrumentos, pelo menos um de cada família. Estudei bastante canto, um pouco de oboé e muito de fagote, além de percussão.

Fui artista visual de 1977 a 1986. Em 1986, cheguei a apresentar quadros em exposições importantes. Entrei em concursos e fui selecionado por alguns. Em 1986, ano marcante para mim, concluí que não poderia ser artista plástico e compositor ao mesmo tempo. Cortei todas as atividades que não correspondiam à música, entre elas as artes visuais. Foi muito dolorido para mim, mas foi a opção que fiz. E foi a correta. Depois disso, nunca mais fiz um quadro. Na verdade, fiz algo em dezembro de 2000, eu me permiti um dia fazer um pequeno trabalho, mas eu já não tinha mão, não tinha mais controle. O resultado não foi nada significativo. Foi mais um *hobby*, ou quase.

Estudei filosofia na PUC<sup>101</sup> de 1982 a 1986. No final, decidido a não concentrar minha atenção e meus esforços a não ser na música, interrompi o curso, deixei de fazer duas disciplinas. Não tenho diploma de filosofia

100 Alberto Jaffé, aos oito anos de idade, apresentou seu primeiro concerto de violino. Desenvolveu um método próprio de ensino de instrumentos de cordas em grupo, ao invés de aulas individuais. Aplicou seu método no SESC Consolação, em São Paulo, e posteriormente nos Estados Unidos.

101 Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

para não exercer nada profissionalmente nessa área. No entanto, os estudos de filosofia foram importantes para minha formação. Os ganhos são imensos se considerar as coisas que passei a conhecer e que trago comigo até hoje. A interrupção do curso foi uma decisão bastante difícil, mas correta e muito importante.

De 1983 a 1988, estudei composição na UNESP<sup>102</sup> como um monge, totalmente dedicado às suas questões. Foi um período importante; procurei ter maestria naquilo que me parecia fundamental a um músico. Claro que quanto mais se estuda mais há para estudar, e a cada momento campos novos se descortinavam. E a única forma de chegar a isso foi estudando, com muita disciplina e dedicação integral. Além dos estudos na universidade, ampliei minha formação com cursos extra-universitários e aulas particulares. Não me sinto aluno de nenhum professor de composição. Considero que, de diferentes maneiras e sob diferentes aspectos, todos foram importantes para mim.

## :: EXPERIÊNCIAS PROFISSIONAIS

De 1983 a 1989, me dediquei ao estudo do fagote, pois sentia que precisava ter uma experiência completa como músico de orquestra. Então, toquei quatro anos na Estadualzinha<sup>103</sup>, cujo regente era o maestro Juan Serrano. Naquela época, a orquestra não soava muito bem; havia muitos músicos iniciantes, e as obras que tocávamos eram um pouco acima do nosso nível técnico. Eu ia aos ensaios tendo estudado o repertório e a parte geral de orquestra e me preocupava em verificar as razões do que dava certo e do que não dava certo, se a dificuldade estava no nível do músico ou se era algo relativo à partitura ou à regência. A experiência se converteu em grandes aulas de orquestração, instrumentação e composição.

Toquei música de câmara como fagotista. Na época, fiz um curso de música antiga com Judith Davidoff<sup>104</sup>, já que estava surgindo a idéia de interpretação de música antiga, música historicamente informada. Tive um contato maior com esse repertório, o que realmente abriu minha escuta

102 Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

103 Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, oficialmente Orquestra Sinfônica Jovem Maestro Eleazar de Carvalho, carinhosamente chamada de "Estadualzinha". Foi fundada em 1979 no Festival de Inverno de Campos do Jordão por iniciativa do maestro John Neschling, abrigando alunos que viriam a se tornar destacados profissionais no meio musical paulista e nacional.

104 Judith Davidoff, recitalista e professora de violoncelo e viola da gamba, nasceu nos Estados Unidos.

para uma série de aspectos que desconhecia. Acredito que me torno melhor compositor tendo tocado em orquestra e feito música de câmara.

Regi coro por onze anos; regi um coral pequeno, o Coral Bandeirantes, e por três anos o coral da Escola Municipal de Música de São Paulo. Além disso, cantei em coro por seis anos. Cheguei a reger orquestra; regi o PIAP<sup>105</sup> e a própria Estadualzinha em uma ocasião, além de alguns grupos de câmara. Tudo isso considero parte de minha formação. A década de 1980 foi dedicada a alcançar uma formação a melhor possível. Minha dedicação foi grande, e os resultados foram muito bons para mim.

Concluí meu mestrado na Escola de Música da UFRJ, em 1991. Não morava no Rio de Janeiro na época; eu ia e voltava, e um problema era o sono. Na maior parte das vezes, eu ia de ônibus noturno para conciliar as atividades profissionais que eu tinha em São Paulo com o mestrado. Optei por fazer o mestrado no Rio porque trabalhava sob a orientação da Profa. Dra. Marisa Rezende<sup>106</sup>, uma excelente compositora. Ela sabe orientar e me dava liberdade para desenvolver minha linguagem pessoal. Eu não era direcionado por ela a uma determinada linha estética, não tive que compor obras em linguagens com as quais não me identifico. Eu buscava uma orientação que investisse no aprofundamento da minha linguagem pessoal, e a Marisa Rezende foi uma orientadora notável nesse sentido. Terminei o mestrado em novembro de 1991. No ano seguinte, surgiu uma vaga para professor na UNESP, e entrei por concurso público. A entrada na universidade foi muito importante para meu desenvolvimento pessoal e de minhas pesquisas. Em 1994, comecei meu doutorado em comunicação e semiótica na PUC-SP. Como me encantei pela filosofia durante um certo tempo, consegui retomar parte disso com mais maturidade, unindo filosofia e música no mundo da semiótica. Eu sentia que a semiótica seria um caminho importante para mim, que permitiria um aprofundamento da minha linguagem pessoal. Tive como orientador o Prof. Dr. Arthur Nestrovski<sup>107</sup>, bastante reconhecido hoje em dia. Algumas poucas palavras eram fundamentais para o entendimento de coisas não bem esclarecidas antes; um poder de síntese e uma clareza notáveis. Foi muito importante para minha formação, e sou muito grato a

105 Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP, dirigido por John Boudler.

106 Marisa Rezende (1944), pianista e compositora carioca, fundou a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Tem participado ativamente de festivais nacionais e internacionais de música.

107 Arthur Nestrovski (1959), gaúcho, é professor titular de literatura na PUC-SP e articulista da Folha de S.Paulo. Escreve sobre literatura e música desde 1992.

ele. Concluí o doutorado em março de 1998.

Embora tivesse contatos fora do Brasil, já tivesse realizado pesquisa em Nova York em 1996 e feito viagens anteriores a congressos internacionais, praticamente todo o período de formação foi realizado no Brasil. A partir de 1999, decidi atravessar os muros da universidade e passei a buscar relações de intercâmbio com outros grandes centros de investigação e produção musical. Fui conhecer de perto o trabalho de pessoas que estudaram muito, que respeito e que admiro. Fiquei em Helsínque<sup>108</sup>, onde realizei uma pesquisa e concluí um pós-doutorado, experiência interessantíssima, cultural, em primeiro lugar. Os valores culturais e humanos são bastante diferentes dos que eu conhecia. Não são melhores nem piores; simplesmente diferentes. E essa diferença é incrível. Fui várias vezes à Espanha; atualmente, vou como professor convidado regular da Universidade de Valladolid, todos os anos estou lá; vou também à Universidade Complutense de Madri; no próximo ano, irei à Universidade de Oviedo e à ESMUC em Barcelona. Vou a esses centros para ministrar vários cursos de graduação e doutorado sobre música, semiótica e composição musical no século XX. Apresento diversas vezes o modo possível de explicar a construção do sentido musical e suas conseqüências fundamentais na composição, na análise musical e na interpretação.

66 Tenho composto muito fora do Brasil; praticamente todas as minhas obras eletroacústicas foram compostas no exterior. Em janeiro próximo, estarei na Universidade de Birmingham, Inglaterra, fazendo mais uma obra em 8 canais num estúdio bastante interessante dedicado a uma estética musical que inclui paisagens sonoras, mas de maneira não ortodoxa e bastante criativa. Fiz um concerto com eles neste ano utilizando o sistema BEAST<sup>109</sup> de difusão eletroacústica e voltarei para fazer mais um. Participei de vários festivais, por exemplo, os concertos em Birmingham ou o festival Sonoimágenes, na Argentina. Apesar de toda a crise, os argentinos dão grande valor à cultura. O festival foi impressionante, salas lotadas e concertos incluindo obras as mais diferentes que você pode imaginar. Quando digo diferentes, me refiro às obras boas e às que não são boas também; muita música experimental, ofertas de todo tipo. O importante desses festivais é oferecer ao público uma visão panorâmica, e não há como fazer isso sem, de vez em quando, encontrarmos

108 *Desenvolveu trabalhos como pesquisador convidado do Departamento de Música da Universidade de Helsínque.*

109 *Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre.*

obras que não são boas. Participar de festival é cansativo, mas a experiência é rica. Em 1996, por exemplo, estive numa maratona de música eletroacústica na Île Tathiou, na França. Havia concertos de duas horas e meia de duração. Chega um momento em que você não se concentra mais. Foi excelente para construir uma visão panorâmica da música eletroacústica no ano de 1996 e saber exatamente como minha música dialogava com o circuito da produção artística contemporânea internacional naquele ano. Isso é muito valioso.

## **:: UM TRABALHO SOBRE A SENSIBILIDADE**

Escrevi vários textos sobre música. Não tenho um exemplar do livro que lancei, o *Notação, Representação e Composição*<sup>110</sup>. Acabou, esgotou, inclusive o único exemplar que guardei para mim. Me pediram tanto que dei o que eu tinha, acreditando numa segunda edição, que deverá sair em breve. O livro é o resultado de minha pesquisa de doutorado, uma demonstração da importância fundamental da escrita no processo de composição musical. Está dividido em três partes correspondentes ao título: notação, representação e composição. Explico como a escrita musical, a maneira como você representa o som ou o modo como ele é produzido interfere no seu processo criativo. Em poucas palavras: quando se representa um determinado som, um conjunto de sons ou o modo como se produzem sons, você representa certos aspectos do fazer musical. E os aspectos que você consegue representar são aqueles possíveis de serem controlados. Se você não consegue representar de alguma forma certos aspectos do fazer musical, seja sob um suporte magnético, seja sob um suporte gráfico, seja na própria imaginação (representação mental) ou seu próprio corpo em interação com um instrumento, você não tem controle sobre eles. Para realizar uma composição, você tem que ter controle sobre aspectos representáveis do fazer musical, que são muito importantes porque através desse controle você pode trabalhar a sensibilidade de maneira específica. Entendo que o trabalho do compositor não é realmente um trabalho sobre sons. Particularmente, entendo que é um trabalho sobre a sensibilidade, uma sensibilidade que se constrói a partir dos sons. Para isso, controlamos aspectos do som e do fazer musical, mas no fundo o que fazemos é buscar um controle sobre o âmag

67

110 ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição – um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000.

da sensibilidade. A sensibilidade é o fundamento de um determinado valor musical ou postura ética, seja lá como você quiser chamar e, somente em um momento posterior, será o fundamento de uma postura técnica. Parto da sensibilidade para chegar à técnica, e não da técnica para chegar à sensibilidade. Vou comentar isso daqui a um momento.

## :: PUBLICAÇÕES E GRAVAÇÕES

A coleção de livros Arte e Cultura – estudos interdisciplinares acaba de ter lançado seu terceiro volume<sup>111</sup>. São três livros que contêm artigos de vários compositores, intérpretes e pesquisadores notáveis. Os artigos são muito interessantes, bem imaginativos e de grande contribuição. O volume 3 foi lançado há vinte dias. No Arte e Cultura I, incluí um artigo no qual analiso a relação entre música e semiótica. No Arte e Cultura II, incluí um artigo que analisa a relação entre abstração e figuração em música. Já no recente Arte e Cultura III incluí um artigo que explica como ocorre a construção do sentido musical, dando exemplos e fazendo várias outras considerações. Estou deixando à biblioteca do Centro Cultural São Paulo um exemplar de cada um dos volumes e uma revista muito interessante, a *Musica Hodie*. Este volume não inclui um artigo meu; inclui uma composição eletroacústica de minha autoria no CD que acompanha a revista, publicada em Goiânia. Li a revista e encontrei artigos bastante enriquecedores. Trago também a *Revista Unicsul*, que traz um artigo que escrevi em parceria com o Celso Cintra<sup>112</sup>, intitulado O Acaso e o Aleatório na Composição Musical. Trata-se de um estudo muito interessante, parte do mestrado concluído pelo Celso, o qual tive a honra e o prazer de orientar. Trabalho bastante em parceria, tal como ocorre nesse artigo. Os livros da coleção Arte e Cultura também são feitos com a professora Maria de Lourdes Sekeff e contam com a participação de vários autores, sempre buscando oferecer ao leitor uma panorâmica atual da pesquisa sobre música. Insisto na busca por uma visão panorâmica porque é muito difícil construir uma visão sobre nossa própria época. Estou trazendo mais um livro, de nome original: *O Rio Começa no Olho d'Água*, publicação do Paço das Artes, da USP. Inclui um artigo meu que se chama O Desafio da

111 SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (org.). Arte e Cultura III – estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2004.

112 Celso Luiz de Araújo Cintra (1969), paulistano, desenvolve pesquisa em percussão sobre ritmos brasileiros. É professor de análise musical e rítmica do Núcleo de Música da UNICSUL.

Arte no Universo das Novas Tecnologias, do qual vou deixar um exemplar para a biblioteca do Centro Cultural. O livro não está à venda; você pode pedir ao Paço das Artes e eles fornecem um exemplar. Há textos muito ricos no livro. Trouxe também o CD *Modelagens*, inteiramente dedicado às minhas composições. Nele, busco uma sensibilidade em sua forma mais contemporânea, tal como deixo escrito em minha página web ([www.zampronha.com](http://www.zampronha.com)), frase bastante representativa do meu trabalho. O CD demorou muito para ser feito, e inclui gravações que considero bastante importantes. Uma delas foi feita pela Sinfonia Cultura, outra foi feita pela falecida Beatriz Balzi<sup>113</sup>, que gravou a obra em 1995. Masterizei a gravação e incluí no CD. É uma intérprete notável, de muita importância para a música contemporânea não só brasileira, mas também latino-americana. O CD *Modelagens* inclui gravações de Celine Charlier<sup>114</sup>, Eduardo Giancesella<sup>115</sup> e vários outros intérpretes com os quais tive o grande prazer de trabalhar. Deixo ao Centro Cultural o CD recém-lançado *Duos e Trios Contemporâneos*, que inclui a obra de oito compositores entre 40 e 60 anos. Minha música *Modelagem XIII* está na faixa 10. Nasci em 1963 no Rio de Janeiro, mas vim muito cedo para São Paulo. Trouxe a partitura da obra *Modelagem XIII* para mostrar a vocês. A interpretação realizada pela Lídia Bazarian<sup>116</sup> (piano) e Eduardo Giancesella (percussão) é ótima. Esse material estou trazendo aqui para o Centro Cultural<sup>117</sup>. Há diversos outros CDs com minhas músicas e obras de outros compositores também. Se você, por acaso, entrar na minha página web, vai ver diversos CDs com obras minhas, alguns esgotados.

Com relação à minha criação musical propriamente dita, tenho uma

113 Beatriz Balzi (1938 -2001) pianista argentina, lecionou piano e música contemporânea durante dezoito anos no Instituto de Artes da UNESP. Recebeu o prêmio da APCA de melhor instrumentista de 2000.

114 Celine Charlier (1974), flautista paulistana. Formou-se em flauta doce e flauta transversal pela Escola Municipal de Música de São Paulo. Bacharel em flauta pela UNESP e mestre em flauta pela New York University (NYU). Atualmente, cursa PhD in Flute Performance na NYU, onde leciona e rege a NYU Wednesday Orchestra.

115 Eduardo Giancesella formou-se no Conservatório de Tatuí, graduou-se na UNESP e obteve o mestrado em percussão na Eastman School of Music, como bolsista do CNPq. É integrante da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e do grupo Novo Horizonte de Música Contemporânea, além de professor de percussão no Instituto de Artes da UNESP e um dos diretores do grupo PIAP de percussão.

116 Lídia Bazarian é pianista. Desde 1990, vem criando uma sonoridade própria, unificando timbres e concepções musicais a partir de um repertório que vai do barroco até os dias atuais, com enfoque nos clássicos, na música das Américas e arranjos da MPB. Apresentou-se em recitais nos Estados Unidos, França, Inglaterra, Bélgica, Dinamarca e Japão.

117 Os CDs, livros e revistas aos quais Edson Zampronha se refere foram doados pelo compositor ao Centro Cultural São Paulo.

admiração bastante grande pela obra de Messiaen e Ligeti. Foram duas influências importantes entre meus 20 e 30 anos de idade. Posteriormente, Stravinsky. Depois disso, seria desonesto dizer que tive mais influência de um ou de outro compositor em particular; tive várias. Sempre tive a preocupação em construir uma visão panorâmica da música. Ouvi muito e aprendi um pouco de tudo o que ouvi. Acredito que todos os compositores, independente de sua tendência estética, têm algo importante que eu preciso conhecer, e que até reverencio porque o esforço necessário para um compositor chegar a um bom resultado às vezes é muito grande. Quando você compõe, se expõe muito, se sente nu na hora em que apresenta seu trabalho a outras pessoas. Nu de espírito, realmente. Então, dou muito valor ao trabalho de diferentes compositores e procuro conhecê-lo indiscriminadamente. No momento em que eu adotar exclusivamente minhas preferências para selecionar o repertório, tendo a perder a visão panorâmica que busco.

## :: PESQUISAS MUSICAIS

Comprei várias vezes CDs de compositores que desconhecia completamente. Ia à loja, olhava e comprava. Montei uma grande coleção dessa maneira. Alguns não me atraem, mas reconheço que, se não fosse assim, eu jamais teria conhecido obras que foram muito importantes para minha formação.

Na década de 1980, quando meu foco era a construção de uma profunda formação humana e musical próprias, dois compositores foram importantes para mim: Messiaen e Ligeti. Não faço música similar à deles; acredito que não faço. Eles foram muito importantes porque me ensinaram a pensar música de uma maneira diferente. Acredito ser essa é a maior lição que um compositor pode ensinar a outro. Me recordo que, em 1996, eu estava compondo um concerto para piano quando ouvi pela primeira vez a obra *Atmosphères*, de Ligeti, e tive a sensação de estar ouvindo pela primeira vez. Quando estava na metade da música, desliguei o toca-discos e disse: *Não componho mais esse concerto. Não é nada disso o que tenho que fazer.* A obra abriu as portas da minha escuta, da minha sensibilidade, do meu pensamento musical para coisas muito diferentes. Liguei para o regente que ia fazer o concerto: *Me desculpe, não vou continuar a escrever este concerto. Acabei de ouvir uma música que mudou a minha música. Não tenho como continuar, senão vou*

*ser falso comigo mesmo. Tenho que saber que música é essa que preciso fazer e que ainda não fiz.* Parei o que estava fazendo e fiz outra música, enorme, uma hora e quatro minutos de duração, chamada *Composição para Músicos e Atores*. Não existe gravação dessa obra, tenho somente uma gravação em vídeo amador. Algum dia, vou recuperá-la. É complexa: tem um coro de 16 pessoas, 4 percussionistas, uma orquestra de 16 integrantes, dois atores, uma modelo e um regente; 40 intérpretes no palco. É difícil montar a obra, e a música é longa. Eu a regi em 1986 contando com colegas da faculdade. Fui chamando um a um: vamos fazer, vamos fazer! E saiu. Foi uma experiência notável, e, já que tinha feito uma obra de grandes proporções, iria recomençar do pequeno. Comecei a compor obras para solistas, uma a uma, de durações breves. Foi um grande estudo para mim, pois ia aprimorando o que considero uma das coisas mais difíceis para um compositor adquirir: o controle da sensibilidade, tal como comentei antes.

O controle da sensibilidade do tempo musical, dos sons, do discurso musical, da tensão dentro da obra, da expressividade, tudo isso é muito difícil de adquirir, requer muita prática, muito treino, muita paciência e disciplina. Você precisa de muitos anos de sua vida dedicados à observação de cada som que você insere num trabalho; a troca de um por outro pode alterar todo o equilíbrio e toda a sensibilidade construída dentro da obra. Algumas decisões podem pôr tudo a perder. Esse tipo de controle é difícil de explicar, mas está no dia-a-dia da composição. Há um raciocínio sensível tecido com muito cuidado e profundidade. Às vezes, uma simples distração pode fazer com que um raciocínio muito delicado seja perdido. O tocar do telefone pode gerar uma perda irreparável na construção do pensamento musical. Alguns métodos composicionais podem simplificar esse processo porque, digamos, partes do problema já possuem soluções prévias mais ou menos direcionadas. Não tenho nada contra os métodos. No seu uso didático, os métodos de composição servem para levar o aluno a uma aproximação desse problema de uma maneira menos exaustiva. Permite adquirir experiência e, a partir daí, um controle pessoal sobre o fazer musical. Esse pensamento sensível é difícil, senão impossível de medir. Como é que você controla a sensibilidade na construção de um discurso musical? Como é que você dosa o peso das coisas dentro do fazer musical? Realmente é muito difícil e demora muitos anos para ser alcançado.

**:: AS OBRAS**

Atualmente, divido minha produção musical em três fases. As obras anteriores a 1977 considero experimentos iniciais. As primeiras que escrevi a partir de 1977 não são poucas, mas não considero obras ainda. Não há uma obra que eu considere merecedora de ser apresentada em concerto. Essas obras fazem parte de minha formação.

O primeiro período vai de 1984 até 1993. Começo a fazer uma série de obras que chamei Composições. *Composição para Flauta, Composição para Violoncelo, Composição para Músicos e Atores, Composição para um Percussionista, Composição para dois Percussionistas*, e assim por diante. Várias obras foram compostas nessa direção. No final do período, fiz *Toccatas*. Foi a época em que mais tive influência de Messiaen e Ligeti, aos quais agradeço terem feito as músicas que fizeram porque suas obras me ajudaram a descobrir minha própria música. As músicas no início da primeira fase utilizam muito frequentemente o uníssono, pois eu ainda não sabia dialogar, digamos assim. Um instrumento tocava sozinho, não falava com mais ninguém. Ou quando quatro instrumentos tocavam ao mesmo tempo, tocavam em uníssono. Quase sempre toda a fase inicial desse período consiste numa grande reinvenção do uníssono. Posteriormente, conquisto os acordes, a harmonia. Acho isso muito interessante. Se algum dia alguém se dedicar a acompanhar esta história, encontrará uma íntima associação entre as texturas e o desenvolvimento de uma personalidade própria. Os acordes inicialmente surgem como intervenções no uníssono. Em seguida, os acordes passam a se encadear, e começa a surgir uma polifonia. Finalmente, começo a trabalhar profundamente a matéria sonora. Nesse momento, já não estou no mundo das Composições nem das *Toccatas*. Daí em diante, começa outra fase.

A segunda fase é a das Modelagens, e vai de 1993 a 1999. A *Modelagem I* é para flauta. Em seguida, faço a *Modelagem II* para piano, que está gravada no CD *Modelagens* pela pianista Beatriz Balzi. Depois, faço a *Modelagem III*, também para flauta. *Modelagem IV* é uma peça ainda inédita, que será estreada em breve pelo compositor e regente Jorge Antunes. A *Modelagem V* é eletroacústica. A *Modelagem VI*, para coro, ainda está inédita. Eu planejava estreá-la num festival na Holanda, mas não foi possível prepará-la a tempo. Essa obra também funcionará bem se for realizada por um grupo de teatro, já que mistura canto sem alturas definidas e certas atuações cênicas simples. Estudei teatro para fazer a obra

e li alguns livros para saber como incorporar a linguagem teatral à música. Trata-se de uma obra claramente interdisciplinar. A *Modelagem VII* é para grupo instrumental. Foi tocada pelo Grupo Novo Horizonte e recebeu o prêmio APCA em 1996. Foi muito bem gravada no CD nº 5 do Grupo Novo Horizonte. A *Modelagem VIII* também está incluída no CD *Modelagens*. Sua partitura ocorre na tela do computador e consiste de círculos de diferentes tamanhos na tela que constroem uma partitura em tempo real. Cada vez que você inicia a obra, surge uma partitura parcialmente diferente. No entanto, o ouvinte reconhece que se trata sempre da mesma obra. Isso ocorre porque os eventos exatos indicados pela partitura são sempre diferentes, mas sua orientação global é sempre a mesma, o que gera outro tipo de interpretação. O intérprete não pode estudar a obra realmente porque a partitura muda. Surge então uma interpretação que é um tocar por reflexo, que dá um sabor completamente diferente para a execução e escuta musicais. A *Modelagem IX* é para piano, a *Modelagem X-a* é para vibrafone, uma encomenda do vibrafonista André Juárez<sup>118</sup>, e sua interpretação é excelente. A *Modelagem XI* é eletroacústica. A *Modelagem XII* é para orquestra e foi maravilhosamente bem tocada pela Sinfonia Cultura; eu a revisei em 2001. E a *Modelagem XIII* foi gravada de maneira exemplar por Eduardo Giancesella e Lídia Bazarian. Em 1999, mudo meu modo de compor. Já sei fazer música dessa maneira e tenho uma forte linguagem pessoal nestas obras. No entanto, havia coisas que eu buscava expressar musicalmente, e que estava descobrindo a cada nova *Modelagem*. Porém, para alcançar as novas expressões musicais era necessário me reinventar. Então, passo por um processo bastante duro e demoro dez meses para compor uma obra para clarineta, *A Impossibilidade de Reduzir a um Instante*. Foi tocada uma vez no Centro Cultural pelo clarinetista José Luiz Braz<sup>119</sup>, que a estreou com uma belíssima interpretação. A obra foi um grande passo na reinvenção da minha própria música e marca o início da terceira fase composicional. Essa reinvenção é o que estou vivendo até hoje. Está anunciada no final das *Modelagens*, mas eu a faço

118 André Juárez é vibrafonista, arranjador e maestro. Atua como maestro junto ao CORALUSP desde 1988. Vibrafonista graduado em Boston, EUA, possui também títulos de bacharel em música pela UNESP, de mestre em artes pela UNICAMP e traz em seu currículo extensa atividade musical didática e artística.

119 José Luiz Braz é formado em clarinete pelo Instituto de Artes da UNESP com o professor Sérgio Burgani. Em 2002, alcançou o primeiro lugar no concurso Ritmo e Som da UNESP na categoria melhor interpretação. É clarinetista da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e bolsista Vita.

de forma clara em 2001.

## **:: REINVENÇÃO DA SUA PRÓPRIA MÚSICA**

O que busco hoje é compreender o funcionamento da lógica que permite a construção do sentido musical. Essa busca considera, entre outras coisas, uma reconsideração da harmonia, um estudo das formas de conexão entre segmentos musicais e o emprego de ricas densidades históricas dentro da construção do discurso musical. Segundo o modo como entendo a música, a linguagem musical parte da estética. Somente depois passa ao nível ético e, finalmente, chega à lógica. Em terminologia musical, a sensibilidade é o ponto de partida. Depois, a partir da sensibilidade, você avalia o que escuta. Só então é possível criar um juízo de valor. Você parte da sensibilidade e depois cria um juízo a partir do qual se separam as coisas que vão ser úteis ou inúteis para esse ou aquele trabalho. Podem servir para outro, mas não para aquele. Entra o universo dos valores. Só depois, quando for possível, é que há uma sistematização sob a forma de regras; aí você está no nível da técnica enquanto algo sistemático. Há cursos de composição que começam com as técnicas. Entretanto, o fundamental é o desenvolvimento da sensibilidade e um controle sobre ela. Você deve sujar suas mãos como compositor e sujar seus ouvidos como ouvinte para poder refinar a escuta. Deve-se ir para a experiência a fim de refinar a escuta. A escuta deve ser bastante refinada, muito além das tradicionais classes de percepção. Devem-se perceber intervalos, mas também formas, tensões musicais, qualidades sonoras, articulações, morfologias, espectros, ataques, fraseados, referências históricas, citações e tantas coisas mais.

## **:: CONHECIMENTO SOB A FORMA DE SOM**

Tudo isso é importante. Se tudo isso é importante, quanto mais você refinar seu ouvido para essas coisas e quanto mais você se submeter a diferentes tendências estéticas, mais você irá adquirir repertório. Isso é o que eu chamaria de conhecimento sob a forma de som. É uma das coisas mais importantes, na minha opinião, para a composição. Vou explicar: quando minha sobrinha vai estudar balé, ela tem que realizar um determinado passo. No início, ela não sabe, não sabe controlar o próprio corpo. Posteriormente, ela aprende o passo, incorpora o gesto, adquire um maior controle do corpo. Ela aumenta seu repertório. Mas ela não aprende só

o gesto, ela aprende uma linguagem, a codificação de uma expressão. Existe uma linguagem embutida num tipo de gesto que pertence ao balé clássico, não pertence ao balé contemporâneo, não pertence a outra linguagem do balé, e assim por diante. Ela aprende não só um movimento, ela aprende uma linguagem. Isso acontece na música também. Na medida em que você aprende a ouvir determinada coisa, você aumenta seu conhecimento sob a forma de sensibilidade auditiva. Isso é fundamental.

Quem tem pouco repertório fala sempre a mesma coisa. Ou, falando de uma forma muito bonita, como dizia Umberto Eco: *Se a sua única ferramenta é um martelo, você tende a ver tudo como se fosse um prego*. Nesse caso, esta é uma forma muito limitada de ser compositor. A monossensibilidade conduz à insensibilidade. Esse não me parece ser o caminho que leva alguém à composição.

O caminho da composição passa pelo ampliar do conhecimento que podemos criar num meio que não pode ser verbalizado. Não é possível transformar esse tipo de conhecimento em texto, em linguagem verbal. Minha sobrinha tem que aprender os movimentos e muito mais. Não há alternativa; se ela não exercitar o movimento, ela não haverá compreendido realmente a linguagem. Algo similar ocorre com o andar de bicicleta. Você aprende a andar de bicicleta. Você deve aprender no seu próprio corpo, deve realizar a experiência e adquirir um controle e uma expressão. É necessário se submeter à experiência. Na música, a experiência sensível é insubstituível. Não adianta explicar como é uma música, você deve ouvi-la. O mesmo ocorre na composição. Deve-se partir da experiência sensível, da estética, para depois chegar aos juízos e, em seguida, às construções sistemáticas, aos sistemas musicais. Somente assim, segundo entendo, se constroem conhecimentos sob a forma de sons em uma linguagem não verbal como a música. Somente assim se constroem diálogos com outras obras e com sua própria obra.

Vou dar um exemplo em minhas partituras. Esta é uma primeira ilustração. É a forma acabada de uma de minhas músicas, o que entrego a um intérprete. Em certas partituras, há aspectos gráficos difíceis de serem representados utilizando apenas a notação tradicional, o que justifica certa expansão da escrita musical. Porém, o mais importante aqui não é a partitura. Na minha maneira de ver, o mais importante é isto: eu escrevo tudo o que faço. Todo o processo composicional está anotado, ou pelo

menos os impulsos mais relevantes. Em certas ocasiões, as anotações são feitas muito rapidamente. Não faço isso por outra razão que não seja a de possibilitar a recuperação do meu raciocínio e entender onde ele está funcionando adequadamente e onde pode ser aperfeiçoado. Certas vezes, volto e comparo o resultado da obra gravada com minhas primeiras anotações e procuro entender meu próprio processo criativo. Faço isso porque há uma série de coisas que acontecem no processo de composição que, se você não anota, você perde completamente. Trabalhamos com sensibilidades muito refinadas, muito sutis, e às vezes não se consegue reconstituir o processo, perdendo-se partes importantes. Dessa maneira, posso compreender melhor meu próprio processo criativo. E posso, assim, investir em áreas específicas, resultado de haver tornado consciente coisas que tardariam muito para vir à tona. Talvez por isso minha linguagem tenha mudado com bastante frequência, já que no fundo estou realizando uma análise do próprio processo criativo.

## **:: REGISTRO DO CONTROLE SOBRE A SENSIBILIDADE**

A *Modelagem X-a* é uma peça muito curta que eu compus para o André Juarez. Foi a única que fiz em 1997. Eu anoto tudo, conto todas as minhas coisas, como se fosse um diário no qual eu procuro registrar o meu controle sobre a sensibilidade. Sempre é essa a perspectiva. Vou registrando o controle da sensibilidade. Depois, eu posso voltar e observar, ver quais foram os meus saltos. Certas coisas estão muito bem explicadas, enquanto outras ocorrem por salto. Salto de uma coisa e chego à outra, e esse salto não está anotado. A passagem que tem um salto muito grande e que não está explicada, tem potencial para ser um foco de atenção composicional em uma próxima obra porque ali existe alguma coisa não consciente que eu quero descobrir, quero entender o processo composicional a fundo. Na verdade, quero entender o processo criativo e aumentar as possibilidades de controle sobre ele sem que esse controle seja algo determinista ou ditatorial. Às vezes, entendemos, mas não podemos controlar o processo criativo. Posso querer controlar um rio. Como você controla um rio? Você constrói uma barragem, aprofunda a calha. Você não pode evitar as chuvas, mas pode controlar as cheias através do controle da vazão do rio. É nesse sentido que uso a palavra controle. Você controla até certo ponto aquilo que é possível controlar. Não busco um controle absoluto. Isso não me

parece ser possível nem desejável. Então, faço uma série de esboços de uma obra. Posso estar no meio da composição e, de repente, reavalio minhas anotações e os esboços. E, como se observasse com maior distância, posso mudar completamente o que havia realizado, mas não jogo nada disso fora. A reavaliação é necessária e importante. Um ano, dois anos depois, volto para os rascunhos, vejo o que fiz, comparo com o resultado, de preferência ouvindo a obra gravada. Analiso meu próprio trabalho, meu próprio processo criativo e procuro compreender melhor e refinar o processo. É uma maneira muito interessante de trabalhar. Não acho que deva ser uma regra para todos, isso é pessoal, é uma maneira pessoal que, segundo minha experiência, me auxilia. Também me acrescenta porque descubro quais partes do processo não controlo bem ou quais partes não posso controlar. Busco ser mais consciente e descobrir áreas de atuação sugeridas nos trabalhos anteriores que me levam a especular outras obras. É uma espécie de auto-análise. Vou fazendo meus esboços, vários deles. Vou agora mostrar um trecho de outra música composta na mesma época da *Modelagem X-a*.

Audição do fragmento inicial da obra *MODELAGEM XIII*, de Edson Zampronha, na interpretação de Lídia Bazarian (piano) e Eduardo Giancesella (percussão). Obra incluída no CD *Duos e Trios Contemporâneos*, faixa 10.

77

Eu ia denominar esta obra de *Modelagem X-b* porque ela foi composta exatamente expandindo uma parte da *Modelagem X-a*, razão de eu ter chamado uma de “a” e outra de “b”. Parti de minhas anotações da *Modelagem X-a*. Peguei todos os meus esboços e fiz uma segunda obra, mais longa e mais complexa. Depois, parti dos rascunhos da *Modelagem X-b* e repeti o processo, chegando à *Modelagem X-c*. Quando falei com o Graham Griffiths<sup>120</sup>, que ia apresentar a *Modelagem X-c* em primeira audição com o Grupo Novo Horizonte em 1999, ele comentou que o título, essa seqüência “a”, “b” e “c”, poderia dar um valor menor à obra, e sugeriu que fosse trocado. Refleti sobre sua sugestão e, após ter considerado que realmente as derivações tinham gerado obras bastante distantes entre si e, ao mesmo tempo, aberto as portas para outro tipo bastante diferente

<sup>120</sup> Graham Griffiths (1954), regente, musicólogo, compositor e pianista inglês, radicou-se no Brasil em 1986. Desenvolve intensa atividade como divulgador da música brasileira contemporânea e colonial, tendo, nos últimos anos, apresentado cerca de 300 concertos em catorze estados brasileiros e em turnês pela Europa.

de composição musical, troquei os nomes. A *Modelagem X-b* se tornou a *Modelagem XIII*, a última de minhas modelagens, e a *Modelagem X-c*, a mais diferente das três, recebeu o nome de *Evolon*, por, definitivamente, já não se encontrar dentro daquilo que eu considerava o eixo comum de minhas Modelagens. *Evolon* é um septeto com uma combinação de instrumentos muito variada. Há uma grande dificuldade em controlar toda essa variedade e construir algo com um rico sentido musical. O difícil ainda é saber qual é o processo que permite explicar como o sentido musical nessas obras está construído. Vou mostrar o trecho de outra obra que serve de contraponto a esta.

Audição do fragmento inicial da obra *MODELAGEM XII*, de Edson Zampronha, na interpretação da Orquestra Sinfonia Cultura, sob a regência de Lutero Rodrigues. Obra incluída no CD *Modelagens*, faixa 1.

## **:: O SOM COMO MATÉRIA PLÁSTICA**

78 Esta é a *Modelagem XII*, obra imediatamente posterior aos esboços que geraram as *Modelagens X-b* e *X-c*, ou, como foram denominadas posteriormente, *Modelagem XIII* e *Evolon* respectivamente. Quem escuta a *Modelagem XII* não identifica as obras anteriores. Não se trata de uma citação. Na verdade, essa obra é como um comentário de uma ou mais obras anteriores, como se a obra anterior fosse reinventada nesta obra. A *Modelagem XII* é a primeira faixa do CD *Modelagens*. Foi gravada pela Sinfonia Cultura, regida por Lutero Rodrigues. Nessas *Modelagens*, trabalho o som como uma matéria plástica, tratado, em parte, como massa de modelar. Realizo uma transformação nessa massa de modelar sonora de tal maneira a criar desenhos na escuta. Em certos casos, os desenhos são bastante sutis; em outros, são mais abruptos. Não são desenhos para ser visualizados, são desenhos sonoros. Posso ter um desenho de granulação; posso ter sons sustentados que depois granulam e, depois dessa granulação, criam um novo tipo de tensão. É possível observar nessa obra um controle cuidadoso da tensão. Desse modo, controlo a sensibilidade para conduzir a escuta a um determinado local. Procuo conduzir a escuta de uma maneira e criar sensibilidades na escuta, sensibilidades de grande importância, que, embora não a excluam, colocam a lógica em um plano mais profundo, apesar de a lógica composicional ser de grande valor para a construção

desse resultado. Por isso, em determinado momento, escrevi em meus esboços: *antes eu achava que compunha para me conhecer, para conhecer a mim mesmo*. É uma frase do John Cage<sup>121</sup>, que afirma compor para conhecer a si mesmo. Hoje, não concordo exatamente com isso, eu diria que componho para me *inventar* a mim mesmo. Não existe compositor sem obra. Uma das coisas mais árduas na vida de um compositor pode ser a composição de sua primeira obra ou admitir que tal obra seja sua primeira a ser reconhecida por ele como tal, embora outras tenham sido escritas antes. É assim porque no processo de composição você não somente compõe uma obra, mas compõe também o compositor daquela obra. É bastante complexo porque você *desenha* a imagem de quem você é através da composição de uma obra; é possível formar uma imagem do compositor a partir do resultado que *you* apresenta. No momento em que compomos uma obra, *compomos* também seu compositor. Então, parte do exercício da composição é a *invenção* de si próprio a cada obra, o que inclui uma dose de *subjetividade* bastante considerável. Quando digo subjetivo, não quero dizer nada próximo a um devaneio ou a uma imaginação descontrolada, *resultado* da projeção de *fantasias* individuais sobre o mundo *sem* que o mundo reaja a elas. Não, você não pode fazer o que você quiser. O compositor enfrenta diversas limitações. O universo das possibilidades de *realização musical* limita o compositor, mas também impulsiona sua criatividade. Você tem que lidar com essas limitações. Quando você faz uma música e controla em parte os materiais sonoros, existem coisas que *you* simplesmente não consegue realizar. Quem limita a imaginação composicional? Em parte, o próprio material utilizado na composição. Em parte, no diálogo com o material que resiste, que não deixa determinadas relações se estabelecerem é que você encontra os limites que cercam a subjetividade. Na verdade, é o contato com esses limites que faz com que o compositor tome consciência de sua própria subjetividade (ou que a crie a partir desses limites). Por isso, não há uma música que seja exclusivamente a expressão de uma subjetividade pura; não é exatamente assim. Mas também não se trata de uma posição objetiva que afirma que a música é o que chega aos seus ouvidos e nada mais. Nem um extremo nem o outro. A imaginação lança hipóteses tanto

121 John Cage (1912-1992), compositor experimentalista, foi um dos primeiros a escrever música incorporando o acaso (também chamada música aleatória). Sua obra influenciou decisivamente nos movimentos de vanguarda pós-seriais na década de 1960.

na construção composicional quanto na escuta de uma obra, e os meios materiais dizem até que ponto essas hipóteses podem se transformar em algo concreto. Há um jogo de hipóteses bastante rico, fundamental para a construção de um eixo dramático-narrativo da máxima importância na arte musical. Se esse eixo for desconsiderado, seja por uma postura subjetivista ou objetivista extremadas, haverá grandes prejuízos à música, como sua própria história demonstrou recentemente.

## **:: REINVENÇÃO NA LINGUAGEM MUSICAL**

Para fazer sentido, a música depende de uma construção do ouvinte, cuja participação é fundamental na construção desse sentido. É no diálogo entre as construções que o ouvinte realiza, e nos limites que o material apresenta, seja do ponto de vista do compositor, do intérprete ou do ponto de vista da escuta da obra, que a composição efetivamente ocorre. Então, ela é pouco tangível, e isso é bastante complexo. É nesse meio que surge a sensibilidade. Como você controla isso? É muito difícil. É fundamental que você tenha um grande conhecimento dos materiais e um grande repertório de escuta para saber de que forma esses materiais podem se manifestar numa apreciação auditiva. É o tipo de benefício que você passa a ter quando exercita uma escuta panorâmica do repertório. O processo composicional é uma espécie de diálogo entre os materiais; eles dizem o que você *não pode* fazer (e não o que você pode fazer) e as conexões que você quer realizar (e que o material *não o impede* de realizar). Nesse universo é que ocorre a construção da composição musical. Na *Modelagem XII*, é isso que acontece. Existem materiais muito diversos conectados entre si. Claro que seria necessário escutar a obra como um todo para apreciar completamente essas relações. Fica aqui o convite. Nesses dois fragmentos que apresentei, pode-se verificar que os materiais são muito diversos e que sugerem que certas relações podem ser estabelecidas entre eles. Essas relações são um jogo que considera a natureza do material, a qual eu não posso desprezar. Se o fizer, estou perdendo metade, na verdade, uma das três pernas que sustentam minha composição. Uma é a *sensibilidade*; outra é o *material* e as *conexões* que permite estabelecer, e outra é a *interpretação*, a construção que a escuta realiza.

Como estou falando de material, abre-se de uma vez por todas as portas da tecnologia. Para que serve a tecnologia na composição musical? Na

minha interpretação, a tecnologia nunca justifica a estética da obra. Com isso quero dizer que não realizo um algoritmo matemático para compor uma música e depois deixo soar seu resultado, soe o que soar. Para mim, a lógica de um algoritmo não justifica uma obra. A obra não é boa por seguir um algoritmo matemático, mas porque trata a escuta de tal maneira que é capaz de reinventar a linguagem musical no próprio momento de escuta. Você descobre coisas novas ao ouvir certas obras, e quando isso acontece, você entra em contato com novos conhecimentos expressos de forma não verbal, conhecimentos convincentes e cheios de sentido em potencial. No fundo, escutar é uma eterna descoberta. Mesmo se consideramos uma música gravada, quando a variação é pequena entre uma reprodução e outra, os resultados no ouvinte podem variar de maneira significativa. A tecnologia simplesmente não justifica a estética de uma obra. Se ela é útil artisticamente, é por possibilitar pensar a obra a partir de outros pontos.

Hoje, através da tecnologia, somos capazes de controlar aspectos dos sons que antes não controlávamos, e esse controle é muito importante. Vou mostrar a vocês uma obra eletroacústica na qual acredito que o controle tenha sido alcançado de maneira bastante eficiente. É uma obra que fiz recentemente, em julho deste ano, em apenas quatro dias; nem sempre as condições de composição são as mais confortáveis. Meu grande amigo Adolfo Núñez<sup>122</sup> me ligou dizendo que havia surgido uma oportunidade, e decidi fazer uma música nova. A obra se chama *Sentimento Plástico*, tem oito minutos e quarenta segundos e foi estreada num concerto que realizei no SESI neste ano.

81

Audição do fragmento inicial da obra eletroacústica *SENTIMENTO PLÁSTICO*, de Edson Zampronha, realizada no LIEM-CDMC, Madri. Obra incluída no CD *RedASLA* – Red de Arte Sonoro Latinoamericano, Volume I, faixa 11.

Ouvimos a parte inicial da obra, a idéia completa da parte inicial, para que eu possa dizer qual é uma de minhas grandes preocupações como compositor hoje.

## :: DESAFIOS DA MÚSICA ATUAL

122 Adolfo Núñez (1954), compositor espanhol e diretor do Laboratório de Informática e Eletrônica Musical do Centro para Difusão da Música Contemporânea – LIEM-CDMC, no Museu Reina Sofía, em Madri.

Um dos desafios da música atual é a superação de modelos composicionais que partem de uma lógica combinatória, com traços de automatismo (e que em parte distancia o compositor da expressividade artístico-musical), que está presente em obras-símbolo das vanguardas, sem que para isso seja necessária uma volta à funcionalidade e expressividades da música tonal. Quero dizer que parte da música contemporânea está construída a partir de processos que distanciam o compositor da expressividade musical, tratando certos aspectos da música com uma objetividade idealizada que a música não tem. Por outro lado, parte da música contemporânea realiza um retorno à funcionalidade da música tonal com pouco acréscimo à escuta atual. É difícil explicar isso rapidamente, mas, digamos, a funcionalidade da música tonal é o que se escuta em obras de Beethoven, Haydn<sup>123</sup>, Wagner<sup>124</sup>, Berlioz<sup>125</sup>, Liszt<sup>126</sup>, Chopin<sup>127</sup>, o que não ocorre em obras de vários compositores durante a década de 1950, como John Cage, Pierre Boulez<sup>128</sup>, Luigi Nono<sup>129</sup>, Karlheinz Stockhausen<sup>130</sup>, Luciano Berio, entre outros. Eles fazem uma música que não é tonal.

Durante o final da década de 1960 e no correr da década de 1970, a música contemporânea gradativamente começou a entrar num caminho muito estreito, quase um beco sem saída, embora encontremos muitas coisas ricas e interessantes. A música precisava ser reinventada. Gosto da expressão “reinvenção da música”, uma pequena alteração introduzida

123 Franz Joseph Haydn (1732-1809), compositor austríaco considerado o “pai” da sinfonia clássica e do quarteto de cordas, além de ter escrito muitas sonatas para piano, trios, divertimentos e missas, a base do estilo clássico de composição de música erudita.

124 Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), compositor alemão reconhecido na Europa como o representante máximo do neo-romantismo alemão. Seus ideais artísticos foram a expressão de sua vida particular e pública. É considerado um dos intelectuais mais atuantes do século XIX.

125 Hector Berlioz (1803-1869), compositor, amante da literatura; muitas de suas melhores composições foram influenciadas por obras literárias.

126 Franz Liszt (1811-1886), pianista e compositor húngaro. A grande habilidade para improvisar, a sólida cultura musical e o gosto requintado fizeram dele o maior pianista de todos os tempos. Seus últimos trabalhos são surpreendentemente modernos.

127 Frédéric Chopin (1810-1849), compositor polonês. Sua obra é reverenciada como um dos maiores desafios do repertório pianístico.

128 Pierre Boulez (1925), maestro e compositor francês. Suas composições, atividades como autor, professor e advogado da música contemporânea contribuíram decisivamente para o desenvolvimento da música no vigésimo século.

129 Luigi Nono (1924-1990), compositor italiano considerado um dos mais destacados representantes da escola de Darmstadt, dedicada à técnica de composição serial.

130 Karlheinz Stockhausen (1928), compositor alemão, considerado um dos maiores do final do século XX, é responsável por trabalhos artísticos inovadores. Suas obras revolucionaram a percepção de ritmo, melodia, harmonia e timbre.

sentido musical. Como você constrói o sentido musical? O sentido musical é o resultado de um conjunto de conexões que o ouvinte realiza para transformar aquilo que escuta em algo inteligível. Quais são os elementos que podemos manipular? O conjunto de conexões que o ouvinte realiza. Não podemos dizer exatamente que conexões o ouvinte vai realizar, mas podemos entender qual é a natureza das conexões que ele realiza. Afinal de contas, o ouvinte não é o fim da história, é o começo. Todo compositor é ouvinte, ou ele não é compositor. Sobre isso, é interessante ver que hoje há computadores que compõem músicas, compõem sem ouvir o resultado do que fazem. Todos eles têm falhas enormes nesse sentido. Eles não estão ouvindo! Por isso, é importante conhecer a natureza das conexões que a escuta realiza, as três já mencionadas, que podem ser combinadas entre si.

Para o compositor, é importante não somente saber quais as conexões possíveis, mas, fundamentalmente, as que ele não consegue realizar. São importantíssimas. Certas conexões não são possíveis. Vou dar um exemplo não musical, mais fácil de entender. Nós conseguimos pensar o conceito de cor sem necessariamente lançar mão do conceito de azul, mas não conseguimos pensar o conceito de azul sem o conceito de cor. Um conceito depende de outro para acontecer. Então, existe uma impossibilidade lógica que é importante. Não posso usar o conceito de azul sem lançar mão do conceito de cor. O conceito de cor está implícito. Não existe azul sem cor. Existe uma relação hierárquica de dependência. Isso acontece na percepção também. Não é o caso de aprofundar demais nesse ponto. O que quero dizer é que, nesse terreno, na minha maneira de ver, estão algumas das maiores conquistas da música contemporânea atual; nesse universo é que estão algumas das grandes descobertas. Daí, toda a utilização da tecnologia passa a ser uma ferramenta a mais para controlar o conjunto de conexões. Algumas conexões só vão aparecer em certos materiais se forem utilizados recursos tecnológicos atuais. Os recursos tradicionais não são suficientes para estabelecer relações com materiais que entraram recentemente na música contemporânea. A introdução de materiais novos se justifica porque eles permitem a construção de outros tipos de sensibilidade que a música tradicional não apresenta. Há sensibilidades controláveis com certos tipos de materiais, mas não com outros. Por isso, a tecnologia passa a ser importante, já que abre a possibilidade de criar conexões entre materiais antes não utilizados, com expressividades

na belíssima terminologia “música de invenção”, de Augusto de Campos. A música precisava ser reinventada porque ela já não expressa uma sensibilidade atual. Embora o que se faça hoje ainda se chame “música contemporânea”, a denominação não é mais adequada. A música contemporânea das décadas de 1950 até o final de 1970, a antiga música contemporânea, é importantíssima, mas podemos fazer uma música diferente, que pode e deve usar experiências anteriores, porém com o objetivo de reinventar a própria música.

Um dos grandes dilemas da música atual é como resolver esse problema. Minha resposta pessoal é que a música deve se apoiar numa sensibilidade controlada, sem automatismos e sem retornar à expressividade da música tonal. Deve reinventar essa funcionalidade. Pessoalmente, o controle da sensibilidade, da construção de um discurso musical sensível e contemporâneo exige um controle minucioso dos tipos de conexão que a escuta pode realizar entre os materiais. Isso significa o seguinte: na minha leitura, as bases da construção do sentido musical estão na escuta, e compreender como funcionam as conexões que a escuta realiza entre os materiais sonoros é fundamental. Minhas investigações e experimentos indicam que essas conexões se reduzem a exclusivamente não mais do que três tipos. É o resultado de minha admiração pelas descobertas da semiótica.

## **:: CONEXÕES ENTRE OS SONS**

Existem apenas três tipos de conexões possíveis entre os sons: conexões baseadas em relações de *similaridade* e tudo o que cerca este conceito; conexões de *contigüidade*, mais relacionadas a *causa e efeito*, *choque ou contraste* e conceitos relacionados a isso; e conexões de *abstração* ou *simplificação*, as mais difíceis de explicar porque utilizam algum tipo de referencial para se estabelecer, realizam um *diálogo com um determinado referencial*. Na verdade, esse referencial resulta de uma interpretação que a escuta faz daquilo que escuta; pode ser construído a partir da própria obra e conhecido de antemão pelo ouvinte. Ambos os casos são possíveis. Os três tipos de conexões fundamentam também a relação da música com os novos suportes. Esses suportes podem possibilitar um controle da sensibilidade que você não pode ter de outro modo, pois eles permitem novas representações, novos materiais, novas possibilidades de construções formais, de construção, no fundo, de

próprias não obtidas com outros meios.

Eu traduzi essas conexões também para relações harmônicas. Tenho obras para orquestra que possuem uma instrumentação basicamente convencional e que realizam uma simplificação da complexidade de alguns materiais não orquestrais em termos instrumentais. É um trabalho detalhado, minucioso e bem técnico. No fundo, embora seja técnico, fundamenta uma sensibilidade, uma expressividade sonora e uma construção musical originais. Na verdade, não perco nunca de vista o trabalho com a sensibilidade. O que é que estou fazendo? Estou buscando um material que me possibilite manipular um aspecto da sensibilidade regulado por um conjunto de conexões conhecidas. Posso realizar isso? Sim, porque tenho um controle profundo de aspectos importantes e representáveis da composição musical. Nesse caso, minha música não se reduz a uma música feita exclusivamente de modo intuitivo ou segundo convenções previamente estabelecidas. Esse controle da composição musical é fruto de uma sensibilidade treinada, que podemos desenvolver se estudarmos o suficiente. É o resultado de treino, muito treino, dedicação e estudo; você desenvolve sua sensibilidade, tem percepção de conexões, desenvolve uma sutileza na percepção de conexões, da construção do discurso e sentido musical. É uma sutileza; A se conecta com B. Qual é a sensibilidade dessa conexão? Como é que você faz isso? De que modo se pode construir o discurso musical a partir disso? Não é tão subjetivo quanto parece, mas não pode ser traduzido de forma tão objetiva como alguns poderiam desejar.

## :: A INFLUÊNCIA DA GRAVAÇÃO NA MÚSICA ATUAL

Há um elemento de grande importância na especulação musical que não deve ser desconsiderado: a gravação. Hoje em dia, você escuta uma gravação de Glenn Gould<sup>131</sup>, que não vive mais, tocando maravilhosamente bem as *Variações Goldberg* de Bach ou *Sonatas* de Beethoven. Escuta Horowitz<sup>132</sup>, também tocando de maneira maravilhosa grandes obras do repertório. O fenômeno particular que vivemos hoje na música, e que ainda, acredito, não sabemos resolver muito bem, é que o século XX é talvez o primeiro século no qual os músicos com os quais você divide a cena incluem compositores e principalmente intérpretes não vivos, muito bem gravados. Estamos

131 Glenn Gould (1932-1982), pianista canadense, um dos mais extraordinários e revolucionários intérpretes de Bach.

132 Vladimir Samoylovych Horowitz (1903-1989), pianista russo, um dos maiores do século XX.

vivendo um panorama de música do passado tocado simultaneamente com a música de hoje, e em volume bem maior. Quando você apresenta uma música contemporânea num determinado concerto, antes de tudo ela é música ao vivo, geralmente sem referencial de gravação anterior, o que torna bastante complexo o mundo da música atual.

Fui ouvir Nelson Freire<sup>133</sup> em seu último e belíssimo concerto. A maior parte das músicas que tocou é acessível ao público em forma de gravações, não necessariamente em gravação dele. Assim, é bastante possível que o ouvinte vá ao concerto com uma pré-informação auditiva daquelas obras através de uma gravação bem realizada. Se os intérpretes do concerto são do nível de Nelson Freire e Martha Argerich<sup>134</sup>, nomes muito bem construídos por suas interpretações, o público possivelmente estará mais aberto a ouvir suas soluções interpretativas como parte de suas linguagens pessoais. No entanto, quando se trata de um intérprete menos conhecido, principalmente quando é muito menos conhecido, com menos experiência de palco e com uma interpretação que não é forte o suficiente para se impor sobre os modelos já existentes, pode ocorrer que a relação entre sua interpretação e as gravações existentes se inverta. Ou seja, o ouvinte pode buscar que a interpretação ao vivo seja em certa medida equivalente ao que está acostumado a ouvir em seus CDs. Essa é uma grande dificuldade para o intérprete porque as gravações dos CDs muitas vezes foram realizadas em condições muito diferentes das de um concerto. Dessa forma, a relação entre o original (o concerto) e a cópia (a gravação) pode ficar invertida. Uma situação difícil a ser enfrentada até que você consiga se afirmar como autoridade na área em que atua. Pode acontecer rápida ou tardiamente.

No caso do compositor, há uma dificuldade adicional. Às vezes, um repertório muito reduzido funciona como referencial. *As Quatro Estações de Vivaldi*<sup>135</sup>, por exemplo, possui inúmeras gravações. Uma

133 Nelson Freire (1944), pianista mineiro, está entre os mais conhecidos pianistas em atuação nas salas de concerto de todo o mundo. Goza de um prestígio que nenhum outro pianista brasileiro conseguiu.

134 Martha Argerich (1941), pianista argentina de repertório virtuosístico, que vai dos compositores barrocos aos compositores do séculos XIX e XX. É permanentemente convidada por orquestras, maestros e importantes festivais de música.

135 Antonio Vivaldi (1678-1741), compositor italiano, um dos expoentes da música barroca, possui imensa produção musical em diferentes formações. Destacam-se os concertos, cujo formato foi adotado por outros compositores, assim como os recursos de unidade motívica para a obtenção da unidade formal em suas composições.

obra contemporânea, ao contrário, pode não possuir nenhuma. E quando possui, pode ocorrer de ser entendida como uma versão oficial, autorizada pelo compositor. Nesse caso, poderá ser prejudicial à própria obra porque a música não admite esse tipo de congelamento. Ela necessita de um diálogo com outro intérprete que relê a obra, ou outro compositor que a comenta em sua obra (ou o próprio compositor que realiza esse comentário). Depois, poderá surgir outro intérprete ou compositor que a relê, e assim por diante, indefinidamente. Nessa forma de apresentar o problema, obras muito conhecidas, como algumas *Sonatas* de Beethoven, poderão vir a ser cada vez mais tocadas porque o movimento de construção da música de Beethoven ocorre no diálogo estabelecido entre as interpretações de sua obra. Por consequência, um diálogo com obras como as de Beethoven pode abrir perspectivas muito interessantes para a música atual.

## **:: O CONTEÚDO MUSICAL**

Isso revela algo muito interessante: o conteúdo musical não está na própria obra, mas no diálogo que ela estabelece com outras obras ou que uma interpretação estabelece com outras interpretações. O grande mérito de uma nova versão de uma obra de Beethoven está justamente no fato de ela reinventar um Beethoven que ainda não existe, que ainda não foi ouvido. Isso ocorre, também, com toda interpretação de música antiga, que foi reinventada: mudança de instrumentos, de modos de execução e de interpretação. Isso muda substancialmente a música. Você pode mudar as articulações em um Vivaldi, pode inclusive mudar os instrumentos ao tocar em instrumentos de outra época, adaptando a maneira de execução. Tudo isso certamente muda a obra e mostra que uma obra se constrói fundamentalmente no diálogo que estabelece com outras obras, geralmente do passado. Esse diálogo, de uma maneira ou outra, sempre existiu. Esquecer a música do passado é esquecer uma parte fundamental da música. No meu modo de ver, a música contemporânea deve exercitar profundamente esse diálogo com a música do passado. Não através de citações ou cópias, embora isso possa ocorrer, mas através de uma reinvenção da música do passado e do modo como ela é escutada.

Faço isso freqüentemente em minhas obras. Minhas músicas não estão citando as músicas do passado; estou, sim, dialogando profundamente com

elas porque é nesse diálogo que o discurso musical constrói sentidos novos, antes inimagináveis. Às vezes, observo uma grande preocupação com a busca por um som novo. No entanto, embora o som seja fundamental, ele sozinho não é música. Mesmo como objeto sonoro isolado, ele somente se transforma em objeto musical se estabelecer um diálogo com o passado. O objeto musical está realmente no diálogo entre músicas, entre múltiplas leituras de um mesmo texto musical. Nesse sentido, a gravação potencializou uma antiga forma de diálogo entre músicas, ela interferiu nesse processo. A gravação física do som não existia antes, e sua presença se torna um elemento muito significativo. Ela alterou, dessa forma, nossa maneira de pensar a composição e de interpretar obras. Agora, quando você dialoga musicalmente, você o faz com várias obras gravadas. Mas, como a música se constrói no diálogo, há sempre espaço para a nova música e para o novo intérprete, já que é esse diálogo que move a música. Eles são necessários. No caso do compositor, no entanto, é necessário que outras obras dialoguem com ele, essa continuidade do diálogo é muito importante para o desenvolvimento da música. Como se trata de uma linguagem não verbal, a gravação se torna um elemento da máxima importância para o crescimento vertiginoso dessa faceta da linguagem musical. É nesse ambiente que ocorre, hoje, uma importante parte do discurso musical que possui um valor que pode ser muito positivo.

Vou interromper este depoimento. Gostaria muitíssimo de agradecer o convite do Centro Cultural São Paulo e da mesma forma a presença de todos. E dizer, ainda, que os materiais que mencionei nesta apresentação estão todos disponíveis na Discoteca do Centro Cultural São Paulo para os que desejarem consultá-los. Obrigado.



São Paulo, 2008  
Composto em Myriad no título e ITC Oficina Sans, corpo 12 pt.  
Adobe InDesign CS3

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>