

Do *maximalismo* e outras máximas – Entrevista com Flo Menezes no Studio PANaroma em junho de 2016 –

Jorge L Santos.

Diplomata de carreira. Bacharel em Ciências Sociais pela UFPE, Bacharel em Música/Violão pela UNIRO, Mestre em Música/Composição pela UFRJ e Doutor em Música/Composição pela UNICAMP.

A entrevista é parte da pesquisa de doutorado em música sobre forma na composição contemporânea, realizada na UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz, cuja tese foi defendida e aprovada no dia 27.02.2019 sob o título "Considerações sobre a forma na poética musical contemporânea".

Flo Menezes

Um dos mais renomados compositores de sua geração.

Formado em Composição pela USP, com Pós-Graduação em elektronische Musik em Colônia, Alemanha, e Doutorado na Universidade de Liège, Bélgica. Autor de cerca de 100 obras e 13 livros, detentor dos principais prêmios internacionais em Composição Eletroacústica.

É Professor Titular e Diretor do Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp.

Submetido em 28/01/2020

Aprovado em 21/07/2020

Jorge Santos: Você poderia descrever brevemente como se deu seu primeiro contato com a composição musical?

Flo Menezes: Meu contato com a música em geral vem de minha infância, da casa do meus pais. Meu pai, que hoje tem 85 anos [faleceu em agosto de 2019 ao 88 anos], é um poeta bastante ativo na área da poesia visual e foi muito próximo de toda a corriola da poesia concreta, particularmente de Décio Pignatari e de Augusto de Campos. Na minha casa, ouvia-se muita música, de música popular a música clássica, ouvia-se de tudo. Tive essa formação através de meu pai e da roda de poetas, de pintores e de alguns músicos que frequentavam minha casa: os pintores Volpi, Fiaminghi, Sacilotto, Orlando Marcucci; poetas como Villari Hermann, Augusto de Campos, Décio Pignatari e outros; e finalmente a roda dos músicos: Olivier Toni, que era amigo do meu pai, mas que não frequentou muito minha casa, e principalmente o Willy Corrêa de Oliveira e o Gilberto Mendes, que eram os dois porta-vozes da geração de Darmstadt, dita pós-weberniana. Quando eu tinha 12 para 13 anos, já era claro para mim que eu queria fazer música experimental, dentro da música erudita, e comecei a ouvir as primeiras peças de música concreta e eletrônica. Aos 13 anos, comecei a aprender alemão, porque tinha um sonho de futuramente fazer música eletrônica na cidade-berço de Stockhausen, Colônia. Fui o aluno mais jovem a ser admitido na história do Goethe Institut de São Paulo, e acabei sendo bastante consequente: fui mesmo para Alemanha, com bolsa alemã do DAAD, fiz música eletrônica lá, *elektronische Musik*, e assim foi se deflorando minha atividade de composição.

JS: Você chegou a fazer Graduação na USP, estudou com o Willy. Foi ali que surgiu sua primeira composição?

FM: Não, eu já compunha desde os 14 anos. Antes de entrar na USP, já tinha algumas peças, muito infantis ainda, mas aquilo que viria a ser meu *Opus 1*, uma peça um pouco mais madura do que aquelas primeiríssimas tentativas, é uma peça para piano preparado de que até hoje gosto muito, e foi feita antes de meu ingresso na USP. Houve um evento importante na minha formação: as Bienais Internacionais de Música Contemporânea da USP. Houve três, e frequentei a última. Isto foi em 1978, eu tinha 15 anos, e nessa Bienal eu tive contato pela primeira vez com a música de Webern, não só contato auditivo, mas com partitura e análises. Foi maravilhoso! Fiz também os meus primeiros ditados melódicos nessa ocasião, cantei inclusive no coral, ensaiando e cantando em concerto a Cantata BWV 150 de Bach, regida pelo Eleazar de Carvalho! Foi um experiência riquíssima!

JS: Rara...

FM: Sim, rara! Uma pena que essas bienais não tiveram sequência...

JS: Seu início composicional já se deu propriamente dentro do universo da música contemporânea de vanguarda, das linguagens, das experimentações de linguagens. Não é algo que veio posteriormente, como consequência de todo um processo de aprendizado; ela já se deu ali. Não começou de maneira tonal e só depois passou para linguagens contemporâneas...

FM: Eu me lembro que a minha primeiríssima tentativa de escrever uma peça era uma Fantasia em Fá, e portanto tinha tonalidade ali, mas depois já enveredei pelo piano preparado. Abria meu piano e fazia experimentos com microfone. Ganhei um gravador de fita magnética amador de meu pai e comecei a fazer experimentos de gravação, inversão de fitas, cortes meio elementares... Experimentos deliciosos com este aparelho que me incentivaram também a essa busca pela música eletrônica no sentido original do termo.

JS: Geralmente as pessoas, nesse primeiro contato com a composição, mergulham numa tradição do cotidiano em que o tonalismo predomina, mesmo que depois elas venham a mergulhar nesse universo mais moderno.

FM: Para mim, tudo isso foi concomitante.

JS: Não houve em nenhum momento um estranhamento para você com relação a essa linguagem nova ou a essas experimentações musicais? Você nunca se perguntou se "aquilo era de fato música?" Essa pergunta é comum num garoto.

FM: Não, a Música Nova foi para mim absolutamente natural e tanto passado musical quanto futuro da composição coexistiam naquela época. Quando decidi estudar alemão com 13 anos e pedi a meu pai que me colocasse no Goethe Institut, havia três motivos fundamentais: primeiro, a obra de Marx, já que eu já me sentia, na adolescência, identificado com as ideias que eu ouvia da esquerda; mas também por causa de Schumann, que era minha grande paixão naquela época, ou seja, uma música tonal e romântica. Lembro-me que ouvia e chorava de emoção o Concerto para Piano de Schumann! Meu pai tinha a peça numa fita cassete e eu punha num gravadorzinho e ficava ouvindo, ali na biblioteca de meu pai, e ficava seguindo a partitura. E, por fim, também por causa de Stockhausen, que descobri naquela época e que foi uma loucura para mim! Lembro-me até hoje quando foi lançado em LP a obra *Trans*, para orquestra, de Stockhausen: foi uma loucura descobrir aquela obra, a sonoridade daquela orquestra! Tudo que era ligado ao universo da música contemporânea de índole serial ou pós-serial, relacionado a Stockhausen, Boulez e aos eletrônicos e concretos (da chamada música eletroacústica) me fascinava enormemente, juntamente com minha paixão por Bach, Beethoven, Schumann...

JS: Ou seja, antes do contato mais institucionalizado com a Universidade, você já tinha esse fascínio pelo novo e nenhum tipo de estranhamento; achava natural a convivência dos dois universos, tradicional e contemporâneo.

FM: Tão natural que eu não me julgo *profissionalmente* um “compositor”. Profissionalmente, sou um *professor*, porque a profissão, você pode perdê-la, mas a Música, esta eu não posso perder, pois ela está dentro de mim. Minha atividade como compositor não é uma coisa “profissional”, sou eu mesmo: não consigo me desvencilhar disso, não se trata de uma “profissão” para mim, é a minha própria essência, minha personalidade.

JS: Você tem um certo fascínio pela cultura alemã...

FM: Tenho sim, sou bem “germânico”.

JS: ...no modo de enxergar o mundo e o fenômeno sonoro musical.

FM: Eu tenho uma “brasilidade” enraizada, uma brasilidade tipicamente paulista, nervosa, multifacetada, italianada; tenho passaporte italiano, 70% de minha família, apesar de me chamar Menezes, vieram da Itália, mas ao mesmo tempo sinto uma vinculação muito forte com o pensamento germânico. Me dei muito bem morando na Alemanha, até hoje tenho vínculos fortes com aquele país.

JS: Eu queria que você me falasse um pouco, a partir da sua perspectiva, sobre como você vê essas mudanças que se deram no Pós-Segunda Guerra na escritura musical, pensando em tudo o que veio após a Segunda Guerra: a *elektronische Musik*, Darmstadt, a *musique concrète*, o serialismo integral e os pós-serialistas, os minimalistas, maximalistas, espectralistas...

FM: *Maximalismo* foi um termo que eu cunhei, criei e lancei em 1983, quando eu tinha 21 anos, num concerto do MASP, quando então os professores do Departamento de Música da USP me encomendaram uma peça. Eu era aluno ainda, mas um dos mais agitados, e os professores resolveram me encomendar uma obra para eles tocarem num concerto do MASP. Fiz um “macro-trio” constituído de três “micro-trios”, ou seja, uma peça para nove músicos, e no programa de concerto do MASP, que inclusive está disponível em meu site... você leu?...

JS: Sim, li, o texto “Micro-macro”...

FM: Quando lancei esse termo, *maximalismo*, o fiz em oposição ao minimalismo, que eu julgava e continuo achando uma das tendências mais estúpidas da composição; aliás, acho que ela não tem nada a ver com a música contemporânea, ela é quase como uma música popular eruditizada, mas muito pior que a genuína música popular de um Ismael Silva, por exemplo. O minimalismo, para mim, é um *fast food* da composição.

JS: Você está falando desse minimalismo do Oeste americano, não é? Do pessoal que surgiu na década de 1960, Steve Reich...

FM: Exato, Philip Glass também...

JS: Mas eles têm uma fase minimalista e depois continuaram a compor de outra maneira, porém foi essa fase minimalista que ganhou notoriedade. Acho que o Steve Reich teve até experiência de gravação de música eletroacústica com o Philip Glass...

FM: É aí que está! Os meios não dizem nada! Na verdade, você pode usar um gravador e um computador de milhões de maneiras, ou seja, o que interessa mesmo é o que você faz com essas coisas.

JS: Você tem uma filiação maior com a *elektronische Musik*, imagino, de índole pós-serial...

FM: Mas adorava também a música concreta francesa! Acho que eu sou um sincretismo entre as tendências da música serial e da música eletroacústica na sua versão mais ampla, tanto da eletrônica de origem serial, quanto da música concreta. Não à toa chamei esse estúdio aqui de Studio *PANaroma*: um aroma múltiplo! O termo *panaroma* vem do *Finnegans Wake* de James Joyce, é uma palavra inventada por ele, mas ao mesmo tempo soa meio tupi-guarani e na verdade aponta para certo sincretismo, não uma mera antropofagia de simplesmente se deglutir tudo e sair qualquer coisa, mas um sincretismo com responsabilidade, com certa consequência, uma espécie de abertura a influências diversas que assimilo como sendo as mais interessantes dentro das tendências da música contemporânea.

JS: Você já pegou as coisas numa fase, por ser bem mais jovem que a geração que começou tudo isso, em que não há nenhuma dicotomia grave, e você provavelmente já via assim lá nas décadas de 1970 e 1980, quando você começou a estudar mais a fundo música e a compor, mas em essência são dois universos distintos, o da *tmusique concrète* e o da *elektronische Musik*: um parte do princípio da ideia da *gravação*; outro, da *síntese*, como você observou. E você falou que é um "germanófilo", encravado nessa tradição pós-serialista e pós-Darmstadt. Pois bem: em algum momento você sentiu algum conflito com a prática eletroacústica cuja base essencial é a *gravação*, ou isso foi algo que se resolveu rapidamente?

FM: Isso rapidamente se resolveu.

JS: Você gostava de gravar?

FM: Muito, até porque uso muito mais sons captados do que sons sintéticos. Houve uma fase da minha música, na década de 1980, em que cheguei a usar bastante sín-

tese também, síntese por modulação de frequência sobretudo, pois aquilo estava sendo descoberto naquela época, e muito do que aprendi de síntese deveu-se a uma experiência fortíssima com a FM, a *Frequency Modulation* de Chowning. Mas já havia em mim a tendência de uma incorporação dos objetos sonoros, “concretos”. Digo “concretos” entre aspas, pois na realidade não existe o som “concreto”; o termo *concreto*, em si, já é uma falácia, porque na verdade a música é em si abstrata, e essa foi, aliás, uma das maiores contradições históricas de Pierre Schaeffer, o de confundir a noção de *matière* com a de *matériau*, ou seja, de *matéria* com *material*, que são coisas muito diferentes. Falar de matéria só tem sentido na medida em que se escolhe o corpo sonoro *físico* que vai ser gerador do *material* sonoro. O conceito de *material* é muito mais abstrato. Ele sim que é importante para a composição, não a matéria; a matéria já não interessa mais quando você compõe; o que vai interessar é o *objeto sonoro abstrato*. Toda música, por mais “concreta” que se queira, vai ser sempre abstrata de alguma maneira, e quanto mais você assumir a abstração e seu potencial sintático e de linguagem mais organizada, mais chance você tem de essa música vir a ser uma boa música, que ocorra de uma maneira interessante. Isso acaba demonstrando um pouco o caráter um pouco rudimentar e precário das realizações da música concreta nos anos 1950, o que não quer dizer que elas não tenham sido superinteressantes. Há um outro aspecto a se levar em conta: a *datação* da obra, e toda obra é “datada”; não é aquela que é datada da década de 1950; *todas* as obras são datadas. É um tabu dizer que tal ou tal música é “datada”, assim como usar o termo *extended techniques*. Isso não existe! Toda obra é datada, assim como toda técnica é uma extensão das outras técnicas anteriores. Falar de “técnicas expandidas” ou “estendidas” na música contemporânea é, para mim, inapropriado.

JS: Aproveitando essa discussão entre esses dois universos, me dá a impressão, ao ler sobre e ao ouvir compositores que estudaram no GRM [*Groupe de Recherches Musicales*, de Paris], que lá não havia essa tradição da escritura ou do rigor formal, ou até de uma preocupação com isso, embora Schaeffer venha demonstrar essa preocupação com a questão formal e trazer esse universo para dentro da música propriamente concreta...

FM: Mas não é bem assim, Jorge, porque Pierre Henry, por exemplo, que foi o grande colaborador de Schaeffer, o primeiro e mais inventivo naquele momento, era um aluno do Olivier Messiaen; chegou a fazer música serial em pleno *Club d'Essai* do Pierre Schaeffer. Uma de suas obras, *Vocalises*, por exemplo, é uma obra serial, e ao mesmo tempo uma obra de música concreta do comecinho dos anos 1950. Tem outro compositor que passou por lá e que era um típico estruturalista, com um pé no serialismo: Michel Philippot, que foi igualmente um dos colaboradores de Schaeffer, cuja peça concreta inclusive saiu no primeiro LP duplo de música concreta (que meu pai tem; uma raridade, e que eu punha na vitrola e ouvia com os meus amigos de 14, 15 anos, muitas vezes regados a baseados de maconha! A gente fumava e ficava ouvindo música concreta [risos]). Nesses dois LPs, havia várias obras de Pierre Schaeffer e de Pierre Henry, uma obra de Philippe Arthuys, que também passou pelo *Club d'Essai*, e uma de Michel

Philippot, *Etude*, ou seja, de um compositor serial, bastante estruturalista. Portanto, não se tratava apenas de coisa da “intuição” ou da experimentação com os objetos sonoros, ainda que a teoria toda do Schaeffer revelasse uma aversão pela música serial. Havia também coisas que aconteciam lá dentro e que não eram predominantes na corrente da música concreta.

JS: Eu digo muito no sentido do rigor formal que vem evidentemente da tradição da *elektronische Musik*, da tradição germânica como um todo, de uma preocupação em refletir sobre a forma, sobre a estrutura, tal como fica muito claro nos textos de Stockhausen. Ele fazia partitura para a música eletrônica, áudio-partitura, escrevia, anotava os tempos, as frequências, com todo aquele cálculo sistemático que tem que ver com aquela visão de mundo, o que não se percebe tanto nessa outra tradição da música concreta.

FM: Tanto não se percebe mesmo, mas uma das obras importantíssimas do período da música concreta é *Timbres Durées* de Messiaen, que foi o primeiro a fazer música serial integral no âmbito instrumental e que foi o professor dos serialistas, de Boulez, do próprio Stockhausen, e de Pierre Henry. As coisas têm certas predominâncias, mas não dá para dizer exatamente que uma coisa era só assim ou só assado.

JS: Voltando um pouco para esse diálogo com o Brasil, você acha que existe algum tipo de coisa semelhante a essas que eu citei no Brasil ou na América Latina? Eu citei diversas correntes de minimalismo que você critica, mas são correntes por aí, que estão circulando; não temos mais aquela dominância hegemônica de um único discurso, de uma gramática musical tal como havia sido o sistema tonal. Você vai encontrar outras coisas em outros lugares, mas havia predominância, pelo menos no mundo ocidental (Europa e todos os lugares que a Europa atingiu), da linguagem tonal. Mas hoje não existe mais isso.

FM: Você diz alguma coisa que substitua a unificação que o sistema tonal exerceu?

JS: Não, uma corrente estética nesse sentido, como eu citei. Eu citei aqui quase tudo de origem europeia; o minimalismo seria talvez de origem norte-americana...

FM: E talvez o maximalismo seja de origem paulista!

JS: É lógico que a gente nunca vai se “descolonizar” do ponto de vista intelectual, porque a gente tem essa herança que está enraizada na nossa própria formação. Mas existiria uma corrente que poderíamos dizer que tivesse nascido *no Brasil*, e que teria sido ou não, por motivos geopolíticos, exportada? Um pensamento musical...

FM: Acho que isso não é relevante para mim, pois o mundo é uma globalização contínua e tudo é uma mistura geral. O europeu é às vezes muito provinciano ao achar

que ele é a origem das coisas. Ele também não é origem de nada! E, por outro lado, o nacionalismo brasileiro nada mais é que algo de fortíssima influência europeia: uma música tonal, com os moldes todos da tonalidade clássica e romântica, com uma brasilidade postiça, em grande parte com tons de algum modo nordestino, muito artificialmente colocados, dentro de uma textura de música clássica bem tradicional; ou seja, é uma música “europeia” da mesma forma, só que com 100 anos de atraso. Eu acho que a gente tem que pensar no nosso ouvido! Na realidade, quando a gente é artista, a gente faz aquilo que a gente esteticamente procura perceber como o mais interessante e o mais gostoso, e a música tem que responder a esta autenticidade. Para mim, não interessa se é brasileira, se não é brasileira. Eu faço uma música que me interessa na sua complexidade, na beleza dos objetos sonoros, na simultaneidade de camadas, em processos de direcionalidade, de transformação, de modelação da *forma* – já que é a questão principal da tua pesquisa, e que é a minha também –, e é por aí que as coisas vão. Se minha música é brasileira ou se não é, isto não me interessa minimamente.

JS: Mas pergunto menos no sentido “nacionalista” que no sentido da *construção do pensamento*, de uma ideia. Estou tentando “territorializar”, nesse sentido que estava querendo te instigar...

FM: Acho que todo meu pensamento em torno do *maximalismo* é um pensamento “meu”, mas que pode ser apropriado por outros, e quando digo isso, na realidade o faço com uma certa relativização, porque quando lancei o termo *música maximalista* para definir a minha música – e faço isso até hoje: saiu meu livro na Alemanha há um ano e meio (organizado por um grande musicólogo alemão, Ralph Paland) que é uma coleção de textos meus, inclusive das conferências feitas em Colônia, e que tem por título *Nova Ars Subtilior – Ensaios sobre a Música Maximalista*, ou seja, *Nova Arte Mais Sutil*, fazendo um jogo de palavras com a música da alta elaboração da Idade Média e com a *Ars Nova* –, quando lancei este termo, pensei nos “maximalistas” que me precederam. Sou conhecido como um *maximalista*, mas na realidade o *maximalismo* também não sou eu; sou eu, mas antes de mim, os compositores por quem eu me julgo influenciado fortemente – sobretudo Henri Pousseur, no domínio da harmonia, do pensamento harmônico; Berio, por milhões de motivos; e Stockhausen – são compositores que se enquadrariam muito bem na definição do que eu chamo de *maximalismo*. Então, mesmo que seja uma “brasilidade” eu definir um termo e esse termo ser muito ligado à minha estética pessoal, eu mesmo não a reconheço tendo nascido em mim; a reconheço levando adiante uma coisa que eu assimilo, transformo e, de certa forma, transgribo, e com a qual me identifico.

JS: Queria que você definisse um pouco essa diferença entre a nova complexidade, não a *novíssima* complexidade, e o *maximalismo*. Estou pensando em Berio, mas também num compositor como o brasileiro Arthur Kampela, que me parece trabalhar também com alta complexidade...

FM: Sim, o Arthur tem uma música muito parecida com a do Ferneyhough em termos de textualidade. Brian Ferneyhough é um caso interessante, porque é alta complexidade, mas que perde um pouco a mão da escuta dessa sua própria complexidade. Para mim, a complexidade tem que estar ligada a uma complexidade *auditiva*, a um *fenômeno musical*, por mais que a música tenha – e que eu defenda isso frequentemente – diversas matizes que vão do mais audível até o mais inaudível. Ela não pode ser preponderantemente *inaudível* ou simplesmente “intelectualizada”; ela tem que acontecer enquanto *fenômeno sonoro*, e por isso me interessa tanto a obra de um Berio. A música tem de acontecer no nível da sensibilidade. Nessa complexidade no nível da sensibilidade é que, se você procurar, vai achar coisas que são do domínio do não-audível, e outras que são do domínio do audível. Ali há muito do domínio do não-audível, certamente.

JS: E você acha que a música de Ferneyhough não teria isso?

FM: Eu acho que fundamentalmente não. Se você me perguntar se prefiro um exemplo de *nova simplicidade* ou outro de *nova complexidade* à la Ferneyhough, com certeza vou preferir ouvir e me debruçar na nova complexidade e não da nova simplicidade. Tome como exemplo a música de um Goretski: para mim é algo descartável. Já a música de Ferneyhough é um objeto de reflexão, mas que perde um pouco o controle do audível, porque os mecanismos de composição são tão encapsulados na geração das estruturas que a obra acaba revelando uma forma nova espécie de *automatismo*, muito semelhante ao serialismo integral do começo dos anos 1950, quando se perdeu um pouco o controle fenomenológico do que se estava compondo.

JS: A própria estrutura se anula de certa maneira. No caso do serialismo integral, uma das críticas feitas, tanto no aspecto rígido da maneira como se tratavam as estruturas quanto na projeção daquelas mesmas estruturas no tempo, é que elas acabam de certa maneira se anulando. No caso do intervalo, o próprio Ligeti falava que funcionava como elemento tão rígido que acabava, da maneira como é construído, sem preocupação com seu resultado perceptível. Isso é curioso, porque no caso de Boulez vimos que ele vai mudando, se flexibilizando, e para quem dizia que o auditivo deveria escapar de qualquer referência ou de qualquer referencialidade, lá nos idos dos anos 1950, ele já mudará totalmente de ideia mais para frente, se compararmos, por exemplo, *Penser la Musique Aujourd’hui* e *Jalons – Pour une Décennie*: parece que os respectivos ensaios desses livros vêm de duas pessoas distintas.

FM: Mesmo o enfoque dele sobre Berg mudou totalmente com os anos...

JS: Ouvindo isso que você falou sobre Ferneyhough, fiquei pensando: a mesma crítica que você faz em relação a ele poderia ser feita também, num outro sentido, em relação a você. Como é que você responderia a alguém que dissesse a mesma coisa sobre a sua música maximalista? Você diria que “não, a minha música tem uma referência

auditiva que a música de Ferneyhough não tem”? Pois ele mesmo poderia dizer que a tua música, para uma pessoa de um outro nível de escuta, não tão informada, por mais atenta que seja, talvez passe a mesma sensação de inacessibilidade. Como se fosse uma gradação de complexidade cujo fim não tem limite.

FM: Eu acho que a relação da música com quem a escuta sempre depende do grau da bagagem técnica e cultural que a pessoa tem de poder se defrontar com determinadas obras da linguagem musical, indubitavelmente. Entretanto, acho que tem um dado sensorial que também é importante. Lembro-me muito de uma frase de Berio quando ele fala a respeito de *Laborintus II*, de 1965, uma de suas obras-chave. Ele diz mais ou menos assim: “Essa obra para mim tem diferentes níveis de escuta; se você ouvir sem se preocupar em procurar o que está lá dentro, você vai se bastar e vai conseguir apreendê-la com a sua sensibilidade; se quiser procurar coisas, vai achar muitas lá dentro”. Esse é um ideal do Berio dos anos 1960 que ainda me é caro: se se atentar para “baixar o nível” – não que isso seja, do ponto de vista filosófico, uma “redução de nível” –, se se preocupar com a *beleza*, então essa beleza tem que ser de tal forma elaborada que te oferece elementos de reflexão, de reencontro, de especulação, e te incita a uma re-escuta. Uma das coisas que define uma poética maximalista é a impossibilidade de você se dar conta de tudo o que há na obra de uma única vez, em uma única escuta. Trata-se de um convite a uma sua re-escuta, em que a cada re-escuta você vai ter sempre angulações diferentes.

JS: Mas para alguém que preza o concerto, a sala de concerto, esse formato de apresentação – que portanto se dá de uma vez só, já que na sala de concerto não se repete a música – não seria um problema, já que a tua ideia musical que está ali presente não vai ser captada inteiramente?

FM: Vai ser! Mas ela não é para ser captada inteiramente! Uma boa obra é impossível de ser captada em sua totalidade de uma só vez só! Bach, por exemplo, você não capta inteiramente em uma só vez só; toda vez que você ouve uma peça de Bach, você a ouve por um flanco diferente. Esse tipo de riqueza é que é interessante! E por quê? Porque a cada vez que você ouve uma obra de Bach, você pode ouvi-la por um prisma diferente. Mas estará você ouvindo por prismas diferentes a música de um Ferneyhough? Você não consegue ouvir essas diferenças, no nível da sensibilidade; o nível de elaboração é tão intelectualmente grande do ponto de vista da geração estrutural que as coisas não se encontram no nível da audição; aí, você tem quase que uma coisa só: uma anulação, quase sempre, da *figura*, o que tem por resultado uma inapreensão da obra.

JS: Então você entende que a complexidade tem um limite, apesar de defendê-la enquanto princípio? Há um limite para essa complexidade que está na própria capacidade cognitiva do ser humano de apreensão?

FM: Não sei se se trata de um “limite”. Acho apenas que a complexidade na música tem que estar envolta a uma situação de *sensibilidade auditiva*. Quando ela está focada muito mais numa geração intelectual puramente de processos estruturais, sem que isso se reflita no nível de uma percepção do objeto sonoro e das relações sonoras, a complexidade vira intelectual demais, vira um processo de *automação*. Não sei se ela tem limite, ela pode ser ilimitada, mas ela pode ser lindamente ilimitada dentro de um nível de percepção auditiva bastante palpável.

JS: Queria que você falasse como é que funciona para você esse processo de composição, se você tem um planejamento prévio. Perguntei para alguns compositores e nem todos têm isso, principalmente os que são ligados à música sobre suporte eletroacústico. Como os materiais podem ser muito distintos na música eletroacústica, muitos deles não carregam consigo esse peso da escrita que a gente tem quando educados no contraponto, na fuga. Eu mesmo sinto esse peso da escrita quando vou compor...

FM: O que você está chamando de *escrita*, eu chamo de *escritura*, porque escrita é *notação*.

JS: Escrita no sentido da *elaboração*, de construção que, no caso da música instrumental, tem sua *materialidade* expressa na partitura, e de certa maneira aquilo também é uma forma de limitação, assim como a eletrônica também tem as suas. Eu queria ver como é que é para você o processo composicional, como ele se dá: você planeja? O planejamento prévio para você é uma coisa fundamental? “Vou pensar no todo, aí vou usar tais e tais materiais...”; você entende? Antes de ir para a escrita, para a manipulação propriamente dita, no mundo eletroacústico, alguns compositores com os quais eu conversei, que trabalham basicamente com música acusmática, principalmente os mais jovens, vão direto ao computador e não têm essa coisa do planejamento, pelo menos não de forma consciente. Imagino que para você, pela sua tradição germânica, isto seja diferente.

FM: Vejo essa questão com muita clareza: acho que há dois níveis, duas *linhas de força* muito claras na história da música com relação à composição. Ou você pensa o todo, imagina o arco da obra e a sua poética geral antes da busca mais precisa dos materiais, e vai especular com os materiais depois dessa concepção geral e prévia da forma, do que a gente poderia dizer de um *ideário* da composição; ou você vai especulando sobre materiais sem saber bem o que vai acontecer com eles, e a partir dessa especulação você vai se desdobrando, e desdobrando, até chegar a construir as grandes formas. Os grandes compositores se aliam ou a uma tendência, ou à outra. Mas os grandes não são *só isso* ou *aquilo*: existe uma *predominância* de uma linha de força ou de outra. Vou te dar um exemplo clássico dessa oposição: Stravinsky é um compositor da visão global que busca posteriormente os materiais. Já Webern é um compositor que especula primeiro com os materiais e depois gera a forma. Mas se você considerar Webern, obviamente que, ao especular sobre os materiais mínimos, ele está tendo uma

visão da obra também como um todo, ele está sabendo aonde vai chegar. Por outro lado, Stravinsky, quando ele está idealizando um arco, uma poética, o que era muito fortemente ligado aos *ballets* naquela época, também já tinha uma ideia muito clara dos materiais com os quais ele queria mexer. Existe, pois, uma preponderância de tal ou tal maneira de proceder, porém tanto um nível quanto o outro estão presentes no trabalho de um grande compositor. Quando um compositor não se apropria muito claramente num nível de consciência, seja do nível da macro-forma, seja do nível dos micro-materiais, ele está fadado a fazer alguma coisa que corre um risco muito grande de não ser lá grande coisa. Quando você fala de compositores jovens, provavelmente são compositores que estão fazendo obras que podem até terem sons bonitos, e até por acaso uma solução formal localizada aqui e ali, mas as obras vão soar de uma maneira meio *naïf*, da mesma forma que soará se você tem um grande arco formal planejado e não tem um domínio da estrutura mínima; aquele grande arco da forma não vai se sustentar. Então, para mim, tento fazer um balanço entre as duas coisas. Entretanto, quase nunca consigo começar a compor se eu não tiver um título; o título para mim, quando surge uma intenção compositiva, delinea uma poética bem precisa, com uma correspondência poeticamente formulada. Dificilmente faço uma obra sem que seu título esteja claríssimo para mim, porque o título me guia. Ou seja, tenho uma tendência a entender a forma e o ideário geral significativo da obra como fortemente norteador daquilo que eu vou buscar no nível dos materiais. Por outro lado, desenvolvo desde os idos dos anos 1980, mais precisamente desde 1983, mas sobretudo de 1984-85, algumas técnicas especulativas de desdobramento de materiais a partir, sobretudo, da estruturação harmônica de intervalos.

JS: As entidades harmônicas, não seria isso?

FM: Sim, as entidades harmônicas e as técnicas que eu derivei desde aquela época: os *módulos cíclicos* e as *projeções proporcionais*. Os módulos, no sentido de uma expansão no nível horizontal das entidades e de uma constituição de um campo alargado, mas circunscrito nele mesmo, porque é cíclico, e que gera um defloramento daquela entidade de partida de que só aquela entidade é capaz, pois nenhuma outra vai gerar aquele mesmo módulo; e as projeções proporcionais, no sentido de você, seja a partir dos aglomerados das entidades em si, seja a partir dos módulos que eu derivei, poder comprimir ou dilatar as estruturas musicais em âmbitos muito diferentes, o que, para mim, tem uma correspondência muito grande com um deslize possível de *escutas de tempo*, e que tem a ver também com toda uma concepção de relativismo que impregnou a humanidade desde a descoberta da relatividade por Einstein. Afinal, não ouvimos no mesmo tempo; os tempos são diferentes; às vezes são concomitantes; às vezes, não coincidentes. Por que Mahler representa o pontapé inicial da música contemporânea? Porque a escritura de Mahler é uma escritura de deslizes, de tempos desiguais; ela não é a mesma escritura linear de Bruckner, na qual você tem as justaposições muito claras – apesar de muita destreza e estupenda orquestração, e de uma harmonia riquíssima,

além de algumas melodias lindas e da força que tem sua obra. A música de Bruckner é uma música muito simples se comparada com uma música de Mahler, em que você tem níveis de engate diferentes, de conectividades diferentes, de ideias que estão acontecendo e outras que estão sobrando em paralelo. Ouvindo Mahler, você pode dividir essa complexidade maximalista: pode jogar sua percepção de um lado, e vai ouvir certas coisas, mas se jogar para um outro lado, ouvirá outras! Isso acontece com Mahler, mas não acontece com Bruckner. E por que estou falando de Mahler? Por causa dessa não correlatividade estrita das coisas num mesmo tempo, dessa *dissonância temporal*, que é tão interessante, tão contemporânea. E nos intervalos, trabalho isso com minhas projeções proporcionais em espaços distintos do registro: no nível intervalar, coexistem então níveis de compressão e dilatação em âmbitos muito distintos das mesmas formulações de intervalo. E tudo isso de que estou falando agora é do nível da micro-organização, da geração dos materiais.

JS: E as entidades em si são materiais, um dos materiais com o qual você se propõe trabalhar...

FM: Exatamente! Ou seja, ao mesmo tempo que você tem essa preocupação com um arco geral, de um *ideário*, de buscar um título que represente uma determinada poética, uma ideia clara que vai representar uma significância até mesmo extra-musical daquele trabalho, venho buscando o tempo todo a especulação sobre as relações sobretudo intervalares, a partir das quais vou gerar os materiais. E nesse processo existe um âmbito enorme de *referencialidade*, porque basta você entoar um intervalo e você se reporta a alguma porção de história da música. Ou seja, ao mesmo tempo em que existe uma coisa que é da índole do defloramento dos materiais num nível micro-estrutural, há também aqui uma potencialidade de *remissão* para fora da própria obra que é da índole da significação.

JS: Em algum de seus textos, Boulez diz procurar negar a todo custo qualquer referencialidade à música tonal. Para tanto, ele evita usar a palavra acordes e usa a palavra *entidade*. Tem alguma relação desse teu conceito de *entidades* com as reflexões que o Boulez traz para a harmonia, no sentido daquilo que *soa em conjunto*, como no caso de *Dérive 1*, que cheguei a analisar? Você tem ali diversos aglomerados que talvez até pudessem se chamar de "entidades harmônicas", que você não vai escutar explicitamente, mas que estão sendo trabalhados ao longo de todo o tempo?

FM: Mais até do que em Boulez, você tem em Henri Pousseur a emergência desse conceito. Um teórico muito importante como Edmond Costère, o teórico da *polarização*, também fala de *entité*. E foi daí que essa noção de entidade acabou influenciando o Willy [Corrêa de Oliveira], que, por sua vez, me influenciou claramente, pois o ele cultivava um pensamento por entidades. Uma das obras mais interessantes do Willy é seu *Prelúdio No 2*, todinho feito em cima de entidades harmônicas. O que me distin-

que do Willy é que eu procurei especular e desenvolver técnicas bastante pessoais de composição a partir das entidades harmônicas. Não é a própria encarnação do conceito de *entidade* que distingue meu trabalho dos meus antecessores, pois isto já estava em voga na música contemporânea pelo menos desde a década de 1950. Ainda que se fale em outros termos – John Cage, por exemplo, vai falar de *agregado*, e o próprio Boulez usa também este termo –, a noção de *entidade* já estava lá: como uma agregação ou agregado harmônico que implica uma certa significação. E isso começa, a rigor, em 1909, com *Farben* de Schoenberg, porque aquele acorde que varia muito pouco e praticamente impregna toda essa terceira peça de seu *Opus 16*, das *Cinco Peças para Orquestra*, datadas do mesmo ano em que ele está acabando sua *Harmonielehre*, o *Tratado de Harmonia*, aquele acorde, que não é um acorde único – pois tem pequenas variações, essas variações que giram em torno dele –, e que no entanto tem aquela cor muito clara, das notas Dó, Sol#, Si, Mi, Lá, o chamado acorde-*Farben*, é precisamente uma *entidade*! Trata-se do primeiro exemplo de uma obra que está inteiramente baseada em cima de uma única entidade harmônica.

J: Gostaria de volta um pouco à questão do seu processo composicional. A grande questão que me preocupa é sobre a *angústia da forma*. Percebo que você, sem querer ser determinista, delinea formas muito bem acabadas, ainda que com certa flexibilidade. Hoje pode-se tudo, não há imposições das formas tradicionais, e isso acaba gerando uma dificuldade em se criar um limite de princípios. Quando se tem uma música apoiada sobre um texto, isso já ajuda muito, porque o texto aponta uma direção. Entretanto, no seu caso, você faz uma apropriação do texto de uma outra maneira: você não usa o texto necessariamente falado, cantado ou lido, e me vem à mente algumas obras nas quais você utiliza a palavra como elemento formal, como em *PAN: Laceramento della parola (Omaggio a Trotskji)*, onde você trabalha a forma a partir das letras.

F: Ali trata-se de uma *nova forma*, a *forma-pronúncia*. Talvez seja uma das poucas coisas que os grandes compositores deixaram de inventar com relação à voz no século XX, porque com a voz se fez quase tudo. Em Berio, por exemplo – o melhor compositor vocal do século XX –, você acha quase tudo *sobre a voz*, a *partir da voz*, *além da voz*. No entanto, ninguém havia vislumbrado o fato de que a *forma musical poderia ser a própria palavra*, só que *dilatada*, de maneira que ela se extinguisse como percepção da palavra, mas ao mesmo tempo de modo que sua coloração fonêmica e a proporcionalidade das durações de seus fonemas, dilatada no tempo, e que nada mais é que a própria palavra, constituíssem a própria música. Nesse processo, a palavra não é mais percebida como “palavra”, mas é a palavra que se verte em música, justamente uma... *forma-pronúncia*.

J: E você a usa em diversas obras, não?

F: Sim, em várias: em *PAN*, em *Phantom-Wortquell*; *Words in Transgress*, em *Retrato Falado das Paixões*, peça recente que eu compus...

J: No caso de *Pan*, você secciona a forma da obra a partir desses três fonemas: /p/ + /a/ + /n/. São elas pronunciadas durante a obra?

F: Apenas o /p/ que se ouvê com minha própria voz. A forma-pronúncia pode ser derivada da própria voz, mas pode também resultar em uma texturização, tendo por base uma análise da dilatação da palavra a partir de sua constituição fonológica.

J: Existe alguma uma relação semântica, uma que você mesmo está desconstruindo essa relação ao estender a palavra?

F: Sim, completamente.

J: Isso acontece em *PAN*?

F: Sim, porque ali é uma sinfonia. *PAN* é o quarto movimento de minha obra *Pan*, para orquestra, uma sinfonia da totalidade: os sons começam fora da coxia, entram, a orquestra sai ao final em maio aos aplausos... Acontece de tudo: existe intervenção no público, existe música eletroacústica no quarto movimento, que inclusive pode ser executada como peça eletroacústica autônoma. E há também uma menção ao assassinato de Trotsky, que para mim é o "Pã" da política do século XX, a personalidade que realmente entendeu a importância do internacionalismo e que teve a visão mais global acerca do que acontecia naquele momento.

J: Isso é uma coisa curiosa, porque muitas vezes você defende a música pela música, critica o que se chama de música funcional, ou seja, aquela que funciona para outros fins além da própria música. Você cita respeitosamente até um Enio Morricone, mas acha que a música dele funciona ali, naquele contexto do filme, e que fora dela ela não teria sentido. Você defende que a música não deva, idealmente, assumir outro tipo de função; ela seria antes de tudo "pura". E, no entanto, quando você fala de imagens e de textos, já desmonta a noção de música pura...

F: Mas a palavra para mim é uma categoria da música, é um gênero musical. Claro que existe a linguagem verbal e a linguagem da música, mas a palavra é tão próxima da música e existe tanto de música dentro da palavra, que eu a encaro – tanto palavra quando língua falada – como um "gênero" musical. Tanto é assim que eu falo oito línguas. Exercito esse aprendizado. A língua mais recente que estudei foi o russo. Para mim, a palavra, o quarteto de cordas, a música sinfônica, a música pra instrumento solista, a música eletroacústica, línguas..., é tudo como se tratasse de categorias musicais, com as suas devidas especificidades.

J: O que você inventa na forma-pronúncia não se assemelha à forma-momento (*Momentform*) de Stockhausen?

F: De certa maneira, sim. A forma-pronúncia é uma forma-momento com a dramaturgia da palavra e com a necessidade de uma *sucessibilidade de eventos*, o que não ocorre na forma-momento.

J: Uma direcionalidade?

F: Sim.

J: Na sua música sempre tem essa direcionalidade, as partes não são embaralháveis, não podem trocar de lado.

F: Stockhausen dizia que os momentos diversos da forma-momento eram intercambiáveis. Nem todas as principais obras da forma-momento possuem momentos necessariamente embaralháveis. Mas alguma, sim: por exemplo, em *Stimmung* há 51 momentos que você pode eventualmente trocar de lugar. *Mikrophonie 1* pode ser modelada diversamente. As formas-momento geralmente são embaralháveis. Mas na obra em que surge a *Momentform*, e que talvez seja uma das maiores obras de Stockhausen e que é certamente uma das maiores obras da música eletroacústica, *Kontakte*, os momentos não são intercambiáveis. Há ali, então, certa contradição.

J: Na sua música você sempre trabalha com uma ideia de narrativa, de um ápice dramático?

F: Não de uma "narrativa", mas de uma *vetorização*. No início de *Apoteose de Schoenberg*, meu primeiro livro, escrevo: "Escutar é ouvir direções"; e concluo o livro com outra: "Viver é percorrer direções". Quando você tem ausência de direção, você não tem o quê escutar, porque ouvir é um mapeamento, ouvir não é simplesmente escutar. Eu diria até diferentemente: escutar, que é um verbo mais especulativo, não é simplesmente *ouvir*; *escutar é escutar direções*, perscrutar caminhos. Existem estéticas que denegam isso; elas não me interessam, são estéticas que tendem a criar uma absoluta soltura do objeto estético em relação a uma necessidade nervosa de constituição do organismo, e isso não me interessa, não me é interessante como objeto estético. Mesmo se se tratar de um objeto cuja apreensão é de certo interessante, mas muito simultâneo, ele não constituirá em um significado maior. Os significados vem de cápsulas de sentido; as coisas significativas são encapsulamentos. Não fosse a capacidade que a gente tem de encapsular, não se conseguiria sequer falar, pois os sons na linguagem se sucedem uns aos outros e se perdem, escoam, um se sucede ao outro e evanescem. Se a apreensão fosse apenas momentânea, absolutamente pontual, você não teria a

percepção dos significados. O significado é uma *retenção*. Mais que isso, é também uma *preservação da direção dos materiais*. Isso é o que causa o significado, e que não significa, para mim, não interessa. Um objeto pode ser até interessante no momento de sua sincronicidade, mas se não tiver esse vetor de sentido, passa e não faz sobrar uma significação mais profunda.

J: Uma estrutura que amarre todos esses momentos, é isso?

F: O problema é quando não existe uma ideia da significação, do grande encapsulamento que dá sentido ao objeto. A forma-momento do Stockhausen consistiu nessa tentativa radical em sua vida do Stockhausen, naquele preciso período do final da década de 1950 e na década de 1960, em que procurava enaltecer na autonomia do momento, mas mesmo ali você tem a percepção da significação global.

J: Você fala muito das *entidades harmônicas* e de intervalos. O parâmetro frequencial ou das alturas parece algo que vem um pouco talvez dessa tradição pós-serial e parece ter uma importância especial na sua música. Eu queria saber se, de fato, ele é algo que sempre te vem em primeira instância no processo composicional e se ele poderia até constituir uma referência para a construção da forma musical. Por exemplo, para muitos compositores o timbre seria o parâmetro central sobre o qual as coisas giram, se é que eu posso usar esse termo "girar", porque dá uma sensação de centro.

F: Quando escrevo para instrumento, as frequências são preponderantes porque acho que nenhum parâmetro musical possui um tal nível de detalhamento de possibilidade de percepção consciente e de remissão histórica e, portanto, de *intertextualidade*, quanto o parâmetro das alturas. Justamente por isso ele é de longe o parâmetro mais rico. O timbre nada mais é que uma "interiorização" da relação de frequências. Na realidade, eu vejo as coisas pelo prisma da teoria de Stockhausen acerca da Unidade do Tempo Musical: tudo se resume a níveis distintos de vibração, de velocidade, de relações frequenciais, ainda que, obviamente, existam "setorizações" ou regiões distintas de percepção...

J: ...que transformam as coisas em tempo, em altura ou em timbre...

F: Um ritmo nada mais é que uma frequência desacelerada, e uma frequência nada mais é que um ritmo acelerado. Mas ao mesmo tempo você tem os domínios de percepção das frequências e das durações. Para mim, o timbre está intimamente ligado às alturas e a ponte é muito menor em relação à percepção frequencial do que o ritmo em relação à frequência. Assim, quando constituo uma *entidade harmônica*, que sempre possui uma complexidade considerável, ela também é uma espécie de timbre, já é uma espécie de construção tímbrica. Entretanto, quando vou ao domínio da música eletroacústica acusmática, ou para o das estruturas eletroacústicas que irão soar juntamente com as texturas instrumentais, esse peso das alturas, se não é anulado, é ao menos relati-

vizado, porque aí você entra num domínio em que os materiais, a noção de altura (*pitch*), é muito mais relativizada, devido a uma grande manipulação dos ruídos de taxa elevada de *inarmonicidade* dos objetos sonoros. Ali, você entra num nível em que a predominância se desloca. Mas, mesmo na música eletroacústica, a minha música ainda revela uma preocupação ainda voltada às estruturas de intervalo, ainda que elas não sejam tão elaboradas no nível do detalhe e da especulação quanto o faço na música instrumental.

J: Mesmo na música eletroacústica você tem então essa preocupação, lidando inclusive com frequências não temperadas?

F: Essa preocupação e esse consciência.

J: Achei essa frase muito interessante porque tem a ver com a longa disputa entre uma concepção francesa e outra alemã da harmonia. Rameau, por exemplo, falava da inversão de acordes, enquanto a tradição germânica diz que o que você tem é o baixo e as derivações intervalares que decorrem desse baixo, e não propriamente essa noção de inversão. Tem-se a impressão de que a tradição francesa escuta mais a *cor*, e a tradição germânica, mais o *intervalo*. Seria esta a razão pela qual, em todos os seus textos que li, não haja quase menção ao timbre?

F: A noção aparece, mas não como fetiche, tal como ocorre na escola francesa de composição, sobretudo da chamada música espectral, que para mim é uma moda meio furada. Há muito de pesquisa em timbre na minha música sem que eu precise classificá-la como “música espectral”, mesmo porque antes dessa corrente a música propriamente espectral já existia, por exemplo em Ligeti. Tem muito aí de algo típico da França: uma tentativa de cunhar um tipo de desenvolvimento como sendo o centro do mundo, mas na verdade isso é um pouco falacioso.

J: Você não concordaria com a ideia de que há essa separação em algum nível?

F: Acho que o você falou é pertinente e muito interessante. Acho que sim, e puxando o assunto mais para o âmbito que te interessa particularmente, ou seja, para o domínio da forma musical, observo uma clara oposição entre os pensamentos francês e germânico: a oposição entre a *segmentação* do discurso e o seu *desenvolvimentismo*. O pensamento germânico é muito mais no sentido da *Durchkomposition* (ou *transcomposição*, como prefiro traduzir poeticamente este termo), que é a composição que se constitui através de seu próprio tempo. É o modelo que surge com a *Sonata em Si menor* de Liszt que eu já citei aqui, um compositor de pensamento germânico mesmo sem ser alemão; na *Sonata* acontece de tudo; há um fluxo contínuo, como uma obra em um só um movimento, inaugurando isso e renunciando muitas das obras contemporâneas. Inclusive a maioria das coisas que eu faço é tudo num movimento só. Obviamente não tudo o que se fez no século XX foi nessa direção, mas verificou-se esta tendência

como a preponderante do século XX. Já quanto ao pensamento francês, observamos o pensamento por blocos sonoros, por *tableaux*, algo que vem desde Couperin, Rameau e outros; há rupturas, ausências de conexão entre as partes. Trata-se, claro, de uma redução dos processos formais, e portanto um tanto perigosa e que tem de ser relativizada, mas são campos de força observáveis, e até mesmo na música eletroacústica você os observa: compare a música eletroacústica de Stockhausen com a de Schaeffer, na qual você tem vários fragmentos, movimentos, pequenos blocos da forma.

J: Eu perguntei isso porque eu estou tentando entender se existe algum parâmetro referencial na construção das suas formas. Você fala muito de *entidade harmônica*, enquanto muita gente que trabalha com música eletroacústica, principalmente na linha da música acusmática, fala muito da cor, dos timbres, dos sons; eles não pensam tanto em forma; vão fazendo e de repente chegam a um resultado; não há uma preocupação de amarração estrutural, o que se observa, ao contrário, na sua música.

F: Eu acho isso fundamental. Estamos discutindo sobre várias oposições, campos de força, sobre como pensar o macro e definir o micro, como pensar o micro gerando o macro, falamos também da dicotomia entre pensamento por bloco e pensamento desenvolvimentista. Mas gostaria de precisar: na minha opinião, existem duas grandes maneiras na história da música que definiram toda a dialética fundamental do pensamento da composição quanto à forma que é, de um lado, justamente o pensamento do desenvolvimento motivico por derivação e contrastes dentro do mesmo corpo estrutural, tal como se vê na *forma sonata*, uma forma dualística de um primeiro tema contra um segundo tema, em que o motivo enquanto noção vai se desenvolvendo e vai se constituindo como elemento fundamental. Pensamos logo em Beethoven como o grande paradigma desta concepção. De outro lado, temos o *tema e variações* – para o qual pensamos igualmente em Beethoven como paradigma! E do que se trata? De uma organização ou uma formulação que se estrutura por blocos sempre variados, em que o princípio é o de se manter o “esqueleto” estrutural do tema, mas a cada vez contaminá-lo com *um* aspecto presente nesse esqueleto, cujo processo chamo de “efeito catapora”, porque é como se fosse uma propagação na pele daquele micro-elemento que contagia todo o corpo. É o que observamos nas *Variações Diabelli*: no tema de Diabelli, aquele motivo inicia, por exemplo, será o responsável, variado, pela contaminação de muitas das varrições, assim como ocorre com os demais motivos. Mas, a rigor, o esqueleto do tema está preservado em sua constituição métrica e harmônica, e é claro que Beethoven vai transcendendo isso ao longo da obra, que ele aliás nem chama de “variações”, mas sim de *Veränderungen*, *transformações*. Mas ao mesmo tempo você tem a preservação daquele esqueleto em cada variação, e ele é, a cada vez, “cataporizado” por algum elemento textural – pois isto tem que ver com textura – que já está presente no tema. Eis o conceito da variação: preservar o esqueleto e um elemento daqui ou dali tomar conta de toda a sua estrutura...

J: ...mantendo uma unidade entre eles...

F: ...mantendo uma unidade entre eles e colorindo o esqueleto com aquele detalhe motivico em detrimento dos demais. E se você pensar, o que que sobrou de tudo isso? Essa dialética entre os primeiro e segundo temas da forma sonata, com seu desenvolvimento e sua recapitulação, síntese e coda, serviu como dualismo típico do sistema tonal, dos processos de tensão e relaxamento que governavam a relação da dominante para a tônica, enquanto que, no lado do tema e variações, tem-se mais um desenvolvimento dos próprios materiais através das metamorfoses dos motivos. Ao longo da história da música, tem-se um enfraquecimento da forma sonata e uma preservação curiosa do tema e variações. Eu diria que hoje a forma sonata já não tem mais sentido. É óbvio que é possível repensar a forma sonata hoje, eu creio que seja uma das coisas interessantes você questionar formas às vezes as formas mortas e/ou vivas e se perguntar: o que posso fazer com elas hoje? Esse é um pensamento interessante que por vezes me coloco. Mas, com certeza, o tema e variações é uma forma que permanece presente de modo consciente ou inconsciente em todo mundo, porque na realidade o tema foi se vertendo cada vez mais em *materiais*, em *objetos sonoros*, e a forma que antes era tema e variações verteu-se, hoje, em *materiais* e *variações*. A música eletroacústica é caracterizada por materiais e variações, num certo sentido.

J: As variações seriam todos os tipos de processamentos, filtragem etc.?

F: *Shuffling*, filtros, transposições, *time-stretching* etc. E grande parte desses procedimentos podem ser encontrados lá atrás, se analisarmos, por exemplo, as *Variações Diabelli!*

J: Dá mesmo para fazermos uma espécie de paralelo. A diferença é que, no tempo de Beethoven, por exemplo, a linguagem era compartilhada e consolidada, você não sentia que havia uma ruptura entre uma coisa e outra e eu acho que talvez a grande dificuldade, hoje, é que essas alterações do objeto sonoro estão num material que você escolheu, que você gravou. Essa relação de unidade, que se dá pelo fato de o compositor saber o porque de ter feito isso ou aquilo, não necessariamente chega na superfície do ouvinte.

F: Não concordo! Certamente que chega! Acho que às vezes chega até mais do que antigamente. Em 1997, eu estava seguindo as atividades do Berio no Festival *Ars Musica* de Bruxelas e fui assistir a uma entrevista que ele estava dando na rádio belga ao André Boucourechliev, bom compositor, excelente teórico e que era muito amigo de Berio, e Boucourechliev lhe perguntou: "Como você vê o fato de hoje não existir um sistema de referência comum [que é a que você está se referindo quando fala da ausência de uma tonalidade, por exemplo, que existia na época de Beethoven]? Não seria isso um problema?" E Berio imediatamente respondeu: "Muito ao contrário, essa é a grande vantagem da contemporaneidade!" Ou seja, Berio chamava a atenção para a vantagem em não se ter mais um sistema hegemônico que obrigue as pessoas a ouvir a música de uma mesma maneira, em haver a possibilidade de um grande leque variado de proposições.

Por outro lado, é claro que isso tem o preço da inteligibilidade: é preciso que se esteja dentro da cozinha da música para começar a entender essas diferenças e rapidamente poder se situar diante de uma diferença, até então inaudita, que chega aos ouvidos. Mas esse é o preço da arte: a arte não é o campo do fácil, a arte é o campo da especulação, é o campo da abertura da mente, a mente tem que estar aguda pra receber a arte.

J: Você acha que é preciso haver uma renovação perpétua? Você insiste muito na inovação, na radicalidade de sua postura, que é um traço da sua personalidade.

F: Eu acho que o Novo é, sim, norteador!

J: Mas um período de renovação perpétua como se não existisse um período de estabilidade?

F: Não, acho que há refluxos e até muito interessantes. A história da música não é linear.

J: Estar o tempo todo tentando fazer alguma coisa que nunca se fez...

F: Não é isso, não é uma necessidade pela necessidade! É que o novo é o convite à consciência. O grande físico Erwin Schrödinger escreve em um seu livro muito interessante acerca do papel do novo: se você faz sempre um caminho da sua casa para a universidade, chega uma hora em que você já não presta mais atenção nele e o faz sem consciência alguma; você segue o caminho automaticamente. Mas se de repente houver uma obra no meio e uma placa de desvio, imediatamente você se atenta para o fato novo e começa a prestar atenção no caminho novamente, porque um novo acontecimento te leva à consciência absoluta daquele caminho. Ou seja, o Novo é o que te causa consciência, e o que não é novo te convida a um amortecimento da consciência e a uma leve transferência do nível consciente para o nível inconsciente. E a arte é o lugar da consciência. Este foi o grande engano do surrealismo, o maior erro das vanguardas históricas: a pretensão de elevar ao nível da elaboração da consciência processos que são inconscientes, como se isto fosse possível pelo simples descontrole da obra. A arte não é uma psicanálise, a arte é o lugar da consciência direta; quando o inconsciente tem lugar, ele acontece *apesar* do consciente. Mas quando se promove o inconsciente como instância primeira da consciência, você acaba fazendo uma arte rasa.

J: Então a ideia de se negar o papel do artista ou, no caso a música, do compositor, negar esse superpoder que ele teria sobre a obra, que é o que propõe John Cage, por exemplo, seria um engano? Cage propõe, de certa maneira, algo radical: tirar o compositor de cena...

F: O que se propõe aí é destituir a responsabilidade do compositor, uma postura em si mesma irresponsável. Mas Cage é um caso muito especial, um caso que não se

pode imitar justamente porque ele é tão cheio de erros que imitá-lo irá apenas potencializar seus enganos. Ao mesmo tempo ele é tão inventivo... Cage é um *happening*, como artista-vida; ambas as coisas não se separam em seu caso, ele é um modelo único de *consequência dentro do insequente*, e acaba sendo um modelo de modernidade com lindíssimas invenções, mas do qual sobra, como modelo, simplesmente uma admiração. Não se pode querer desenvolver nada a partir dele, porque não tem o quê desenvolver. Quem o faz, vira de Cage um epígono.

J: Votando à sua música: quando eu a escuto, nota que realmente é muito difícil perceber o que é som de orquestra, o que é o som eletrônico... É um amálgama. É isso mesmo que você almeja?

F: Sim, busco uma interface *diagonal*. Quando faço música eletroacústica mista, procuro instaurar a dúvida.

J: Você acha que você conseguiu achar uma síntese entre esses dois universos, o acústico e o eletrônico?

F: Se procuro instaurar a dúvida, é porque nessa dúvida o compositor percebe justamente o amálgama. O amálgama, ou a fusão, é a dúvida. E aí brota o Novo. Se você consegue situar o eletroacústico e o instrumental como duas coisas à parte, elas não se falarão, e se isto ocorrer, não há porquê de elas estarem juntas, pois não há novidade. Mas quando você cria um amálgama e consegue estabelecer a ponte entre ambos os universos, tem lugar um novo que nada mais é que *diagonalidade*. Instaura-se a dúvida em quem está ouvindo e o objeto é absolutamente apreensível no nível de sua sensibilidade.

J: É o que se passa em *Crise*...

F: *Crise* é toda baseada nisso, mas também *Parcours de l'Entité*, *ATLAS FOLISIPELIS*, *A Dialética da Praia*, todas as minhas peças mistas, enfim. Ela são uma busca constante de estados de dúvida pelo amálgama, que procuro desenvolver, quase que perfeito, no máximo grau que eu consiga, entre o instrumental e o eletroacústico.

J: Mas isto não te limita muito no eletroacústico? Do ponto de vista das cores...

F: Não, porque isso não acontece sempre também. Existe um texto que escrevi a partir de *ATLAS FOLISIPELIS* – obra para um oboísta, dois percussionistas e sons eletroacústicos –, no qual discuto os graus que vão do máximo contraste à máxima fusão entre instrumental e eletroacústico. Isso a que me reporto agora é o estado de máxima fusão entre esses dois universos, mas há também o contraste, mesmo porque com contraste absoluto em determinados momentos você acabo por enaltecer a fusão quando

ela acontece. Ela ocorrerá, então, como momento sublime. As oposições servem justamente para enaltecer os momentos de amálgama completo.

J: Última pergunta: por que compor ainda hoje? Qual é o sentido de compor hoje?

F: Há aí dois aspectos: primeiramente, o aspecto pessoal, o absoluto prazer naquilo que você ouve, e a necessidade pura desse prazer. Quer dizer, existe uma coisa que é a necessidade de ser compositor, e falo como me sinto. Sou totalmente autossuficiente na minha “torre de marfim”. Se eu precisar ficar nela, serei feliz, porque amo a música que eu faço, não só a minha como a música dos grandes mestres, com os quais me identifico. Há, então, um profundo amor, e isso já me basta. Mas há um outro lado da questão, que é quando Adorno fala que mesmo o mais isolado dos artistas jamais deixará de falar aos homens. Ora, é claro que se você me perguntar o que é mais prazeroso, se fazer uma estreia de meu *labORAtorio* nos 450 anos de São Paulo, quando a obra foi executada em três récitas com o Teatro Municipal de São Paulo lotado e com mais ou menos 5000 tendo ouvido a peça, num êxtase incrível, com o público adorando o trabalho, ou se um concerto que eu faça eventualmente – como já ocorreu em Bruxelas certa vez – com uma orquestra de autofalantes incrível, mas no qual havia mais autofalantes do que público, é óbvio que eu prefiro a sala lotada, porque somos seres sociais. Mas nesse meio termo, nesse embate entre, de um lado, o prazer e a *autenticidade* daquilo que você é, enquanto percepção estética, enquanto crença num objeto estético, e, de outro lado, o desejo de comunicação e de intercâmbio com as outras pessoas, se interpõe uma condição fundamental: a de você fazer ou não concessão. E neste aspecto sou radical por não se fazer concessão alguma. Não vivemos em uma sociedade nem numa época socialmente propícia ao saber. Existe então um outro aspecto, político, de *resistência*. Temos que resistir, quer sejamos cientistas, que sejamos artistas, naquilo que acreditamos e do que gostamos de fazer, independentemente do que o sistema atual capitalista, com sua hegemonia do capital, nos propicie. Pois para o capitalismo só interessa o saber e a arte na medida em que gerem um estado de dominação e de certo amortecimento crítico e da sensibilidade. Há, então, um papel de resistência a cumprir. Mas o primeiro momento não é o de resistir, é o de *amar*, e como sua consequência e em sua defesa, então resistir. É assim que me vejo.

J: Muito obrigado.