

4

 **SOMA**

023

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

POR ALEXANDRE CHARRO . FOTOS POR FERNANDO MARTINS FERREIRA
E ARQUIVO PESSOAL

FLO

MEZES

Música para Ouvir
(e Ver)

Se pensarmos sobre quais são os sentidos do corpo mais relevantes para nossas relações de afeto, em primeira análise, podemos dizer que todos. Mas, ao estabelecermos uma hierarquia de acontecimentos, a visão é geralmente mais importante a princípio, num momento em que tudo é incerteza, e só depois "ouvimos" (um pouco) os outros sentidos. Muito, e de maneira imperativa, dedica-se ao olhar, mesmo sem conseguir ver. O pesquisador e crítico musical Joachim-Ernst Berendt, em seu livro *Nada Brahma*, afirma que "as pessoas que sabem ouvir são mais receptivas, ao passo que as pessoas que olham quase sempre são mais agressivas". O que aconteceria então se nos dedicássemos mais à escuta?

O professor e compositor de música erudita experimental brasileira Flo Menezes, 49, dedica sua vida à música, ao som e à filosofia, e procura a raiz dessas questões. Ficou anos fora do Brasil, estudou com Pierre Boulez, Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen. Em 1994 fundou o Studio PANaroma, junto com a UNESP de São Paulo, para suas experimentações radicais de música eletroacústica. Criou o Concurso Internacional da Música Eletroacústica de São Paulo (Cimesp) e a Biental Internacional de Música Eletroacústica (Bimesp), entre tantos outros projetos. Um criador que recoloca o papel do pensamento do som como uma reflexão acerca do sentido musical, um campo de ações da subjetividade, criadoras de sentido. ▣



“Radical é um termo que implica considerar as coisas pela raiz, mergulhar fundo e buscar onde as coisas estão realmente nascendo para poder brotar. Confunde-se muito ‘radicalismo’ com ‘sectarismo’.”

Para entender a música eletroacústica, é preciso vivenciar um concerto repleto de caixas acústicas. Mas podemos dizer que é uma música criada em estúdio a partir da manipulação dos sons de instrumentos musicais ou eletrônicos, e sua difusão é feita por uma orquestra de alto-falantes, que privilegiam a espacialidade e a espectralidade dos sons em uma sala de concerto. Como diz Flo em um de seus livros, *Música Maximalista - Ensaíos Sobre a Música Radical e Especulativa*: “A eletroacústica liberta o compositor das imposições articulatórias de cunho métrico-rítmico”. Ao ouvinte presencial, permite uma viagem sinestésica. “Para tanto, o único pré-requisito é abrir os ouvidos e a cabeça: deixar que os sons e seus itinerários internos (espectros sonoros) e externos (espaciais) conduzam a mente a uma espécie de hipnose, em que se duvida do que se ouve e de seu próprio estado: se está dormindo e sonhando, ou sonhando acordado.”

E a discussão vai além dos conceitos da música, provocando uma reflexão mais profunda: a relação com o sonoro em geral e com a gama de significados gerados pela escuta. Uma filosofia não só da música, mas do próprio som, já que “na percepção da espacialidade dos sons, percebe-se que o ritual da performance ocupa todo o espaço; o nosso corpo toma parte de um tempo corrido e de um espaço percorrido, em permanente e caleidoscópica transformação. Por tal viés, almejo a beleza, pelas vias de uma sublime abstração”, completa Flo.

Impossível passar ileso por uma experiência num concerto de música eletroacústica. Na câmara, o espaço é escutado e preenchido por uma simultaneidade de sensações que alimentam uma escuta imagética. Experiência que radicaliza e estimula o desenvolvimento de outras formas de percepção para a apreciação da música.

O que é ser radical?

Radical é um termo, como o próprio nome diz, e como Karl Marx dizia, que implica considerar as coisas pela raiz, mergulhar fundo e buscar onde as coisas estão realmente nascendo para poder brotar. Confunde-se muito “radicalismo” com “sectarismo”. Sectário é quando você, sem levar às últimas conseqüências questões específicas que colocam dúvidas sobre você, isola seu comportamento dos demais a partir de algum julgamento predeterminado, seccionando as coisas. Já o radical é aquele que vai fundo, se pergunta, se questiona o tempo todo. Um tipo de busca pela essência das coisas que tem a ver com uma índole especulativa muito profunda.

Num texto seu você diz que uma escritura musical seria o resultado de elaboração e “labor” na raiz dessa atitude diante dos sons. Então, a prática desse labor seria necessária para conseguir atingir, talvez, a profundidade da raiz...

Algo que se questiona na música eletroacústica é o fato de ela não ter uma escrita, uma notação. Entretanto, uma coisa é a escrita, com seus símbolos convencionais, que veiculam a processualidade da composição, e outra é a processualidade em si. Desde os primórdios da escrita musical, que se deu a partir da Ars Nova na Idade Média, tem-se a possibilidade do registro do pensamento musical pela notação, para que isso seja decodificado e refeito em diversas circunstâncias. Essa escrita possibilitou o desenvolvimento do pensamento musical, mas não se confunde com ele! E precisamente essa processualidade é o que chamamos de escritura: elaboração que se aloja na escrita, mas que independe dessa mesma escrita. Ela nasce mediada pela notação, mas toma independência como essência do próprio pensamento musical. E a música eletroacústica, num certo sentido, leva ao apogeu essa independência. Prescinde da notação, mas não do pensamento musical! Por isso disse certa vez que na música eletroacústica existe uma *apoteose da escritura*: ela é levada às últimas conseqüências, sem mediação da escrita. Você até pode ter uma “escrita” (uma partitura de realização ou uma áudio-partitura), mas na realidade a escritura se dá na cabeça e nos sons.

▣ L'ITINÉRAIRE DES RÉSONANCES, PARTITURA PÁGINA 4 E FLO NO ESTÚDIO KOELN, 1987.

Tenho uma questão sobre atitudes musicais com lógica capitalista voltada ao mercado como meio e como fim. O que te incomoda nisso? Você acha que existe uma maneira de não fazer concessões na arte?

A música não tem que se voltar ao mercado.

Estratégias de difusão de nossas ideias são necessárias, porque somos seres sociais. Adorno falava que “o discurso mais solitário de um artista vive do paradoxo de falar aos homens”; você pode estar na sua torre de marfim, mas estará pensando numa interlocução, o que é natural e salutar. Mas dialoga-se com as pessoas que sabem dialogar com você. Essa ideia do Público, no singular, é uma ideia capitalista, típica da indústria de massas. Toda arte que se destina a um consumo de massa não merece nem ser chamada de Arte: é uma concessão ao fácil, ao vendável. Busco uma autenticidade de meus ouvidos pensantes para veicular minha música, mediante elos afetivos, às pessoas que têm esse pensamento aberto para mergulhar fundo comigo em coisas que eu não sei, que descubro, não as que eu sei! Se eu achasse que “soubesse”, estaria fazendo meus padrezinhos.

A concessão obrigatória que se faz no capitalismo é de ordem profissional, necessária para a sobrevivência. Se você me perguntar se sou “compositor” profissionalmente, diria que não! Sou, profissionalmente, professor universitário de composição. Se a Universidade acabar, perco a minha profissão e meu emprego. Mas o ato, existencial, de ser compositor, desse não consigo me desvincular: é uma necessidade interna, de minha alma. Portanto, um tipo de concessão é a do ganho-pão; outra é a que diz respeito à linguagem musical. Mas esta é uma concessão mais sem vergonha, porque não é a da sobrevivência, é a do lucro, do reconhecimento, dinheiro, inserção em mídia, públicos, pro ego ficar bem alimentado... Todo compositor tem o ego inflamado, mas prefiro que o meu seja alimentado em decorrência de uma profunda especulação, sem concessão musical. Quem vier ao encontro de minha obra é por ter se interessado pelo que faço e acredito.

A eletroacústica, como música erudita, não acaba se tornando inatingível às pessoas que não têm um certo domínio sobre os aspectos técnicos da composição?

A questão da acessibilidade da música é sobretudo econômica e social. Obviamente também depende de uma sensibilidade e de interesses individuais, mas em primeira instância depende de infraestruturas e superestruturas ideológicas. O ser humano precisaria ser educado e ter acesso à tecnicidade da arte desde pequeno, e isso envolvendo todas as

artes e a filosofia. Mas a música é, admitamos, a mais difícil das artes: vive de um jogo interno muito específico e não alça voos extramusicais sem que se baseie em questões eminentemente técnicas da linguagem musical, às quais se deveria ter acesso desde o ensino básico, em graus distintos de profundidade. Não é, portanto, somente a música eletroacústica que é “inacessível”; é também o caso de todo o saber mais profundo, inacessível às pessoas “normais”, espoliadas por um sistema produtivo.

Você fala constantemente de entidades e de arquétipos na música. Poderia discorrer um pouco sobre isso?

Ao longo da história da música, sempre se produziu uma dialética entre a instituição de novas ideias e sua cristalização. Isso é muito claro no domínio harmônico. Existem tanto recursos quanto instituições harmônicas, que ora são formações harmônicas locais, ora são recursos do tempo, do discurso musical, que vão se instituindo como *entidades*. A entidade é o delineamento de alguma singularidade que passa a ser nomeada e que se distingue de um pano de fundo geral como uma particularidade muito clara. Quando é recorrente, verte-se em *arquétipo* e passa a fazer parte de um legado, de um repertório. Diria que toda entidade tende a se tornar um arquétipo, na medida em que essa entidade passa a ser repetida e se firma como algo quase coletivo. Por sua insistência e reiteração, começa a fazer parte de um arsenal mítico da cultura musical.



□ LUCIANO BERIO E FLO MENEZES EM SALZBURG, 1987

Com relação, por exemplo, aos acordes tonais maior, menor e mesmo diminuto, eles fazem emergir alguma emoção, algum sentimento. Dentro de uma composição complexa, como aconteceria essa sensação?

Às vezes brinco e causo risos quando me refiro ao “arrepio tonal” que sinto em certas passagens de minha obra musical: a tensão e relaxamento que são muito bem feitos no sistema tonal, talvez o mais genial sistema de referência comum que jamais existiu, tendo vigorado por cerca de trezentos anos! E com muita sabedoria: uma sabedoria que não era, claro, tanto do sistema, mas mais de quem o reinventava! Uma invenção coletiva muito genial, mas que foi superada, se alargou, se transformou, e hoje, de alguma maneira, ainda existe como um dos ramos no meio de um bosque muito mais complexo e expandido. Esse tipo de sensação – tensão e relaxamento – é totalmente possível em outros tipos de harmonia, contanto que alguns elementos estejam presentes, como por exemplo a *direcionalidade*, ou seja, como se conduz a escuta de um estado sonoro para outro. Os fenômenos de tensão e relaxamento não dependem apenas de acordes tonais. Podem existir em vários outros contextos, de modo bem semelhante ao que ocorria com a música tonal.

Metrik $\frac{5}{4}$

Kl. $\frac{5}{4}$

Fl. $\frac{5}{4}$

Ob. $\frac{5}{4}$

Schlgz.1 $\frac{5}{4}$

Schlgz.2 $\frac{5}{4}$

Hfe. $\frac{5}{4}$

Klv. $\frac{5}{4}$

Cel. $\frac{5}{4}$

VI. $\frac{5}{4}$

“Erro e risco fazem parte de toda obra radical. A diferença da política com relação à arte é que o erro, na política, é a morte. Na ciência, o erro se traduz em perda de tempo, mas aí, às vezes, o erro pode ocasionar uma descoberta involuntária. Já na arte, às vezes almeja-se o próprio erro, dialoga-se com ele, avaliam-se as imperfeições, enaltecem-se as ‘rugosidades’, os pequenos desvios. A imprevisibilidade é um elemento fundamental na música.”



“A concessão obrigatória que se faz no capitalismo é de ordem profissional, necessária para a sobrevivência. Se você me perguntar se sou ‘compositor’ profissionalmente, diria que não! Sou, profissionalmente, professor universitário de composição. Se a Universidade acabar, perco a minha profissão e meu emprego. Mas o ato, existencial, de ser compositor, desse não consigo me desvincular: é uma necessidade interna, de minha alma.”

Como você se apropria dos sons em suas obras?

A música eletroacústica radicalizou a noção de instrumento musical, ainda que o instrumento tradicional continue mais vivo do que nunca. Luciano Berio falava que um instrumento possui uma “história psicológica”, porque lida com estados de afeto e de elaboração que se cristalizaram em seu repertório ao longo dos tempos. Entretanto, a música eletroacústica estendeu e radicalizou essa noção, a ponto de você se apropriar, salutarmente, de todo e qualquer som. Todo som pode ser incorporado como veículo expressivo na elaboração do afeto e da linguagem musical. Mas, dependendo do som e do tipo de tratamento que você dá a ele, tem-se uma maior ou menor referencialidade embutida no objeto sonoro, e essa referencialidade, quando é

“A música eletroacústica radicalizou a noção de instrumento musical, ainda que o instrumento tradicional continue mais vivo do que nunca. Todo som pode ser incorporado como veículo expressivo na elaboração do afeto e da linguagem musical.”

muito literal, reporta a uma situação anedótica que é, a meu ver, pouco interessante para a música. As realizações eletroacústicas mais interessantes são aquelas mais distantes do caráter anedótico, quando então os sons adquirem um potencial radicalmente abstrato. Quando isso ocorre, o som não se reporta a nada, mas ao mesmo tempo também não provém de nenhum instrumento reconhecível. Aí, sim, instaura-se uma situação *acusmática*: termo proveniente da escola pitagórica – os “acusmáticos”, que procuravam ouvir e perceber as palavras do mestre e entender seus ensinamentos sem olhar para as causas materiais dos sons. Atingia-se assim uma alta concentração na abstração dos sons e, quando se dá essa situação, algo da ordem da sinestesia acontece, não propriamente ligado a uma situação visual ou ambiental. E esse é um transe muito interessante, porque você começa a penetrar de fato na escuta do âmago dos espectros, podendo ser induzido a situações de concentração quase hipnóticas, num estado que chamo de *intertensão*, de dentro dos sons, bem distante das distrações dos entretenimentos...

No nosso estúdio temos conversado sobre a questão da improvisação e do jazz. Você poderia fazer alguma relação entre a improvisação de um free jazz, por exemplo, e a que ocorre numa música complexa, como a eletroacústica?

A questão da improvisação é delicada. Berio disse certa vez, com pertinência, que “a improvisação pode chegar no máximo a uma articulação silábica, enquanto na composição escrita chega-se a uma articulação fonêmica”. A improvisação está para o fracionamento do gesto especulativo assim como a não-improvisação e a composição estão para um tempo dilatado dos gestos, em que, paradoxalmente, o fracionamento do sonoro pode atingir estágios ainda mais radicais, já que se entra nos meandros dos poros da composição, até sua articulação fonêmica, trabalhando no nível dos detalhes, não da superfície. Há, contudo, situações específicas na composição em que perderíamos um tempo enorme e fariamos os intérpretes sofrerem para que se atingisse um resultado muito parecido ou mesmo pior do que o que atingiríamos pelas vias de uma “improvisação dirigida”. Nesses casos, lançamos mão da improvisação, desde que regulada por um controle minucioso do sonoro.

Quanto do erro da improvisação existe no seu processo de composição?

O erro depende da improvisação. Erro e risco fazem parte de toda obra radical. A diferença da política com relação à arte é que o erro, na política, é a morte. Trotsky podia ter eliminado Stalin na década de 1920, deixou barato, e acabou levando a picaretada na cabeça no México, em 1940. Na ciência, o erro se traduz em perda de tempo, mas aí, às vezes, o erro pode ocasionar uma descoberta involuntária, como por exemplo foi o caso com a descoberta da penicilina. A ciência busca acertar o tempo todo, mas às vezes acerta através de um erro impremeditado. Já na arte, às vezes almeja-se o próprio erro, dialoga-se com ele, avaliam-se as imperfeições, enaltecem-se as “rugosidades”, os pequenos desvios. A imprevisibilidade é um elemento fundamental na música. Aí, a previsibilidade é que é a morte! Schoenberg dizia, no *Tratado de Harmonia*, que o erro tem, na música, um lugar de honra, porque sem o erro alcançaríamos a Verdade, e seria insuportável se a conhecêssemos. E

realmente, imagine se soubéssemos o que é a Verdade... O ser humano move-se por espirais, e o mais gostoso da vida é poder ressignificar as coisas! Rer as coisas, revisitar os afetos, rever suas convicções pelo prisma do já vivido, do ainda por viver e do já vivido por outras vidas. Acendemos nossas lanternas e, naqueles eixos espiralados das curvas que fazemos, lançamos novos jatos de luz, que se refletem nas bordas de várias espirais de outros tempos. Espirais lá de baixo refletem nas curvas mais atuais. É esse pensamento espiralado que move tudo. Estamos falando e não falando as mesmas coisas o tempo todo! Stockhausen tem uma frase interessante: “Ao passear na Lua, será mais interessante encontrar uma maçã do que uma pedra lunar”. A maçã, ali, é tudo: é o antigo no ambiente novo, e esse olhar é uma ressignificação. Porque poder redizer as coisas é um dos exercícios mais deliciosos que existe!

Você é um aficionado pelas palavras...

Bem, talvez a maior invenção coletiva das civilizações sejam mesmo as línguas, que para mim são como composições coletivas, como músicas impuras. Por isso domino seis línguas, e ainda acho pouco; as estudei com enorme prazer, como se estivesse estudando uma partitura de Beethoven. Da mesma forma como a maior invenção coletiva na música foi a orquestra, em que os planos de simultaneidade foram expandidos na maior radicalidade possível, a maior invenção monofônica da humanidade foi a língua falada. E nela temos um curioso paradoxo: falar, como disse antes, é um ato de monofonia; você fala com todos porque fala uma linguagem de todos, mas ao mesmo tempo fala sozinho o tempo todo, porque do contrário ninguém te entenderia! Essa dicotomia entre o polifônico e o monofônico, na orquestra e nas línguas, muito me intriga... ■

SAIBA MAIS

Leia a entrevista na íntegra no maissoma.com
flomenezes.mus.br