

Repetições

Odisseia eletroacústica (entrevista a Humberto Pereira da Silva)

Flo Menezes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MENEZES, F. Odisseia eletroacústica (entrevista a Humberto Pereira da Silva). In: *Riscos sobre música: ensaios – repetições – provas* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2018, pp. 205-217. ISBN: 978-85-95462-88-5. <https://doi.org/10.7476/9788595462885.0013>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

ODISSEIA ELETROACÚSTICA (ENTREVISTA A HUMBERTO PEREIRA DA SILVA)

Humberto Pereira da Silva (HPS): O conceito de música maximalista, que serve de título ao seu novo livro, foi criado em 1983, no Masp, em um programa de concerto com suas obras. Esse conceito se aplica exclusivamente à música eletroacústica ou pode-se estendê-lo inclusive para composições que se situam no âmbito do tonalismo?

Flo Menezes (FM): De modo algum o conceito relativo a *maximalismo* restringe-se ao universo eletroacústico. Aliás, quando o introduzi, em 1983, nem enveredava ainda pela odisséia eletroacústica, o que veio a se concretizar apenas a partir de 1985. O maximalismo refere-se a toda e qualquer escuta da complexidade, a uma condição labiríntica ou, para falarmos com Luciano Berio (e com o poeta Edoardo Sanguineti, um de seus colaboradores), “labiríntica” da escuta. A um labirinto decorrente de duro “labor” e no qual, como quer Pierre Boulez, possamos nos perder.

Picasso dizia que preferia primeiro achar para depois procurar. Mas para “achar”, é preciso se perder. Desatar as amarras das convenções e forçar a percepção sonora como os músculos em um exercício rotineiro em uma academia de ginástica! Com a diferença de que, ao exercitar por demais os músculos, tem-se a tendência a uma diminuição da massa cerebral, enquanto o exercício contínuo e sistemático de uma escuta complexa faz com que dilatemos nosso cérebro (se não física, ao menos intelectual e psiquicamente), e quem sabe possamos ter nosso cérebro, um dia, pesando os cerca de quatro quilos que pesava o cérebro de Trotsky, como bem relatou Isaac Deutscher em sua extraordinária biografia sobre o maior dos políticos do século XX.

Em suma: toda obra fenomenologicamente complexa implica maximalismo, e isto se estende – como aliás deixo claro no prefácio de *Música maximalista* – a um Liszt, a um Monteverdi, enfim, a todos aqueles que, em seus respectivos tempos, constituíram a vanguarda mais autêntica da composição.

HPS: No livro você faz referência aos termos *música radical* e *música especulativa*. Esses termos deixam às vezes a sensação de que se opõem à música tonal: anterior, portanto, às inovações introduzidas por Schoenberg. Eu gostaria que você falasse sobre eles.

FM: A tonalidade imperou por alguns séculos por constituir, ao longo da história, a mais perfeita sistematização das hierarquias harmônicas de que o homem foi capaz.

Opor-se ao tonalismo seria uma idiotice. Maravilhar-se com ele no dia a dia, revisitando os mestres do passado, é algo imprescindível a todo Músico com *m* maiúsculo. Mas igualmente limitada é a visão de que um sistema harmônico – ou qualquer “sistema” que seja, no terreno estético – tenha que exercer suas funções até seu completo esgotamento para que dê lugar a algum outro tipo de sistematização enquanto proposta que se instaura de modo propulsor para novos caminhos da linguagem musical.

Mesmo porque será difícil dizer que algo possa, de fato, esgotar-se por completo, e o “giro em falso” institui-se como uma condição tipicamente humana (haja vista o que ocorre, se transplantarmos a questão ao âmbito econômico e político, com o capitalismo e sua quase permanente agonia).

Determinadas condições históricas, das quais se originam proposições tão inevitáveis quanto necessárias, acabam por gerar consequências especulativas que enveredam por outros caminhos (ou até mesmo descaminhos), mesmo que as portas dos sistemas anteriores insistam em permanecer abertas, principalmente para espíritos menos arrojados e mais conservadores.

Nesse sentido, a mais instigante composição é aquela que é, em essência, especulativa. Disso tinham consciência mestres do passado remoto, de Jean de Muris na Idade Média à Renascença de Gioseffo Zarlino, isto sem falarmos de compositores mais próximos de nossa época, como Igor Stravinsky.

HPS: Você defende a identificação entre ética e estética, sustentada pelo filósofo Ludwig Wittgenstein. E com espírito wittgensteiniano sentencia:

“A música é uma matemática dos afetos”. Mas dos afetos – como da matemática –, Wittgenstein pondera que se trata do indizível. Você crê, à maneira de Wittgenstein, que o valor da música se pode mostrar, mas não se pode falar?

FM: Talvez nesse ponto eu não seja assim tão wittgensteiniano quanto você diz. Pois, se o afeto fosse indizível, o que seria da psicanálise? Pode-se argumentar que, ao falar, em um divã, do afeto, não se fala o afeto, mas apenas *sobre* ele. Mas “falar sobre” é *refletir o sentido* (em seu amplo “sentido”: o que se sente e os seus significados).

Refletir na instância da elaboração psíquica, no nível consciente das articulações semânticas. Creio, assim, que o gosto é uma das coisas que mais se discute, e sobre a qual, aliás, mais se *deve* discutir. A música, aí, desempenha um papel especial: espraia-se da intuição à razão “pura”, e institui campo fértil para que os afetos sejam elaborados.

É nesse contexto que a música pode ser resumida a uma *matemática dos afetos*: afecções calculadas, compostas, dimensionados como discurso do tempo. Como uma espécie de “matemática”, suas fórmulas são sempre aparentemente elementares, mas o significado e o afeto que cada componente das formulações musicais carrega fazem dessa matemática algo supremo.

E nessa perspectiva arrisco-me a outra sentença, exposta no livro: a música é, por isso, o mais sublime exercício de abstração e, como tal, a mais difícil das artes. Torna-se presa fácil dos humanos pelo seu apelo aos sentimentos, mesmo que tais sentimentos não sejam verbalizáveis de modo inequívoco, mas, no que diz respeito a seu pleno entendimento, demonstra-se quase inatingível aos humanos que não enveredem pela sua própria e intrínscada *tecnicidade*.

Entender de fato a música só se torna possível, então, com o domínio dos aspectos técnicos da composição, algo a que poucos, nas sociedades atuais, terão ou desejarão ter acesso. A música é, assim, uma espécie de “maçonaria”. Adentra-se seu templo apenas nas condições da irmandade, de uma irmandade com a linguagem histórica da música, imbuída de tecnicidade.

O entendimento da música não admite o supérfluo. No nível da superficialidade, ela torna-se objeto de consumo obrigatório das sociedades capitalistas em suas instâncias utilitárias: do fundo sonoro dos supermercados às salas de espera dos médicos. Isto tudo quando depararíamos em tais circunstâncias, com muito maior prazer, com o silêncio ou, para sermos mais

precisos, com a escuta dos eventos do mundo, tão interessantes e tão negligenciados em face do massacre auditivo a que nos sujeitamos. É nesse contexto que a assertiva de John Cage adquire valor: “Se você quer ouvir uma boa música, deite no chão e escute o mundo a seu redor”.

HPS: Lembro mais uma das afirmações enigmáticas de Wittgenstein: “Em Brahms já ouço o barulho da máquina”. Wittgenstein era refratário às inovações atonais propostas por Schoenberg. Ele via os caminhos tomados pela música atonal como sinal de decadência. Como você vê a pressuposição de que a presença da máquina sinaliza a decadência da cultura?

FM: Negar o interesse dos sons industriais é tão decadente quanto a pressuposta decadência da cultura pelo viés da inserção das máquinas em nosso dia a dia. O que declina não são os novos meios, mas os velhos fins. Se mudarmos os fins, os meios podem ser potencializados, isto sem falarmos que os próprios meios podem servir como agentes de tal mutação.

De toda forma, no tocante aos sons é preciso ser tão perspicaz quanto o gume duplo de uma faca com a qual não se sabe bem o que cortar: os sons podem portar um interesse espectral em si, mas nada serão se não estiverem contextualizados de modo consistente em uma obra musical, nos substratos de suas estruturas, em sua arquitetura.

HPS: Em *Música maximalista* você se mostra por demais radical em relação às estéticas diluidoras voltadas ao mercado: “Nutro profunda desconfiança de posturas pseudopopulares e ao mesmo tempo pseudoeruditas que atuam num hibridismo tipicamente diluidor”. Trata-se de um mundo com valores e formas de expressão artística para as quais o sentido da palavra “música” seja esvaziado?

FM: Não há postura que seja radical “por demais”. Ou se é radical, ou não se atinge a raiz das coisas, como bem dizia o bom e velho Marx. Confunde-se, infelizmente, radicalismo com dogmatismo ou, pior, com sectarismo. A radicalização implica atingir o viés do alimento: a raiz. É dela que se nutrem os frutos.

O problema esbarra na *autenticidade* das atitudes estéticas, e a autenticidade se mede pelas condições dadas a tal ou tal exercício de um saber

artístico. Se se tem acesso a certos tipos de informação (leia-se aqui: articulações sígnicas), deve-se exigir, então, certo grau mínimo de responsabilidade. Costumo “reduzir” a tipificação artística poundiana nos três tipos mais essenciais, aplicáveis ao fazer musical: mestria, invenção e diluição revelam-se, aí, como as três atitudes possíveis, e destas apenas as duas primeiras adquirem valor estético e autenticidade.

A diluição resume-se a um afrontamento superficial com os meandros da linguagem da composição. Algo, para mim, inadmissível, pois admitir a diluição seria o mesmo que pedir à secretária de um dentista que aumente o volume do rádio na sala de espera do consultório, ao invés de desligá-lo e ouvirmos o “silêncio”.

HPS: No artigo “Música eletroacústica: eu não me canso de falar”, você afirma que “será óbvio reconhecer que tanto um Gil quanto um Caetano são absolutos gênios da música popular”. Que valor você vê na música popular urbana? Em matéria de criação musical, como a palavra gênio pesa em suas considerações?

FM: O essencial dessas minhas colocações não reside na palavra “gênios”, mas antes nas palavras que localizam a suposta genialidade como pertencente a tal ou tal esfera de atuação musical. *Dentro* de certos parâmetros, há de se admitir que certos criadores ultrapassam as medidas mais convencionais e arriscam uma mais profunda elaboração da invenção, mas no mesmo texto afirmo que “duvido em essência que a genialidade em arte não passe igualmente pela opção quanto ao próprio âmbito de atuação linguística do artista”.

Lendo o texto como um todo, percebe-se que acabo por relativizar o conceito de genialidade, atribuindo maior relevância, em primeiríssima instância, à esfera de atuação do próprio artista. E nesse sentido, prefiro dizer que, ao invés de Caetano ou Gil, são gênios Schoenberg, Stockhausen, Berio. Estes sim superaram todos os entraves, radicalizaram seus fazeres, e inventaram genuinamente.

Jamais procuro escutar a música popular urbana, e isto dá a perfeita medida ao valor que dou a ela. Quando sou forçado a escutá-la, lamento a perda de tempo. Para descansar, prefiro assistir a uma boa partida do Palmeiras ou ao milésimo gol do Romário, mas para exercer a música – ouvindo-a ou fazendo-a –, não admito submeter minha escuta a propostas não radicais.

As diferenças, importantes, ficam “restritas” às especulações da chamada música contemporânea: de Ferneyhough a Xenakis, de Ligeti a Stockhausen, de Boulez a Manoury, Jonty Harrison, Gilles Gobeil, Henri Pousseur e tantos outros nomes desconhecidos pelas “massas” da classe média que promovem e preferem os DJs aos genuínos criadores daquilo que, erroneamente, se designa hoje por “música eletrônica”.

HPS: “Quanto mais o país (Brasil) tiver alfabetização musical e cultura, tanto menor será o papel da música popular em geral”. Por essa afirmação, os antropólogos de plantão cairiam de pau em você, pois parece pensar nos moldes da cultura europeia. Gostaria que falasse sobre o que é a cultura para você. A cruzada por uma educação musical por aqui não seria uma cruzada “fora do lugar”?

FM: Em primeiro lugar, prefiro os antropófagos aos antropólogos de plantão. Em segundo, é preciso proferir em alto e bom tom sentenças que desafiem os dogmas institucionalizados: nenhuma música é eterna, e a música popular sofrerá, tanto quanto qualquer outra, as ações do tempo e as consequências das mutações sociais. Se se galgarem os passos de uma maior educação musical, é óbvio que a erudição se fará mais presente. Os fazeres se aprimoram, ainda que certos rituais possam permanecer quase intactos.

Enquanto rituais, preservarão seus potenciais de contaminação e irradiação psíquicas. Não há qualquer ilegitimidade nisso. Mas é inevitável que a música, em uma sociedade mais informada e justa, se desenvolva para muito além das circunstâncias ritualísticas de uma roda de samba, por mais contagiante e autêntica que esta possa ser e de fato seja. Em terceiro lugar, penso a cultura como condição utópica. Ou seja, literalmente, como condição não localizável (u-topia).

Não me alinho, nessa perspectiva, à música “europeia”, mesmo porque o que valorizo da Europa, o faço para além de suas fronteiras, curtindo-a no meu atual *habitat*, seja onde for. Não há fronteiras para o saber humano, e aquilo que se designa como “europeu” é, na verdade, produto do mundo, tanto quanto o que aqui se produz de radical. Nesse sentido, toda cruzada situa-se “fora do lugar”, porque instituir um lugar é aprisioná-la, e sou partidário e propositor primeiro (e único, até aqui) da cidadania *post-mortem*: é ao cadáver que se deveria, caso realmente necessário, dar um passaporte, não a um bebê recém-nascido.

HPS: Em relação ao Brasil, chama-me a atenção teu antinacionalismo: “É preciso admitir que o nacionalismo musical foi e continua sendo o grande responsável pelo atraso musical que vivemos no Brasil”. Seria descabido falar em nacionalismo quando se pensa na música germânica (lembro principalmente de Wagner), na russa (lembro de Mussorgsky), na polonesa, na húngara?

FM: Por princípio, todo nacionalismo beira o caquético. Mas o nacionalismo brasileiro, além desse seu aspecto conservador, apresenta-se como anacrônico, condizente com a ditadura de Vargas. Entre nós, representou e, nas pobres almas penosas que persistem em coabitar certos corpos vivos, ainda representa o que há de mais avesso ao Novo. E, como dizia Freud numa sábia frase que cito em minha obra *labORAtorio*: “Apenas o Novo pode constituir a condição do prazer”.

Por mais que tal asserção refira-se à curiosidade sexual e implique quase sempre perversão, é de fato pervertendo o velho – a partir da pressuposição essencial de que se conheça e se ame o Velho – que se atinge o orgasmo novo, ou o orgasmo de novo.

No mais, o fato de eu criticar enfaticamente o nacionalismo brasileiro não significa que eu deixe de tecer críticas ao autoritarismo de verve, por exemplo, wagneriana, autor de grande potencialidade musical, mas de inquestionável prepotência. Em arte, ser pretensioso é tão essencial quanto possuir dotes naturais, mas presunção e prepotência são adjetivos que abomino.

Não há como confundir pretensão (necessária ao criador de calibre) com presunção (sinal de ignorância crônica e de estupidez de pseudocriadores). À presunção e à prepotência alia-se o conservadorismo, quando devemos, isto sim, transgredir, ou melhor ainda, *trans-gressar*. É no *transgresso* – um progresso quântico, arborescente, polivalente – que reside a força da invenção em arte.

HPS: Você acentua que se deva superar a ideia de um “público”, pois esta ideia se conforma aos imperativos da indústria cultural. Mas, nesse jogo que opõe criador e apreciador de uma obra musical, como fica a questão do gosto? Você está mais próximo de Hegel, para qual “o gosto não vai além dos pormenores, a fim de que estes concordem com o sentimento, e repele a profundidade da impressão que o todo possa produzir”, ou de Kant, que

entende que “sem pensar na universalidade do juízo de gosto ninguém teria ideia de usar essa expressão”?

FM: Demócrito bem dizia: “A verdade acha-se na profundidade”. Portanto, não creio que o gosto deva se instaurar em patamares meramente superficiais, nem acho que ele não deva ser discutido e, dentro de tal perspectiva, que deixe de se fundamentar conceitualmente.

Ainda que nossos sabores sejam em grande parte determinados pelas condições culturais às quais devemos nossa história pessoal, possuímos um cérebro, ou seja, uma massa pensante que pode e deve refletir, elaborar e, se preciso, até mesmo interferir no gosto ao qual nos habituamos. Isto porque, ainda que produto da cultura, o gosto assemelha-se, na verdade, a todo resíduo de passado.

Retomo, aqui, Roland Barthes em sua magnífica definição de *cultura*: “É tudo em nós, exceto nosso presente”. No presente reserva-se o direito da interferência, da mudança de percurso, do desvio, e nessa possível relativização retrabalhamos os gostos e questionamos sua sedimentação. E, se Merleau-Ponty bem disse que “a verdade é um outro nome da sedimentação”, será nessa perspectiva de profundidade que levantamos o pó de cada sedimento para podermos, alérgicos a todo resíduo, espirrar e chacoalhar nossas ideias e hábitos.

HPS: No artigo “A estonteante velocidade da música maximalista – música e física: elos e paralelos”, você faz interessantes aproximações entre música e física; em particular com as teorias das supercordas. Fica-se, no entanto, com a impressão de que apenas na música maximalista se pode pensar em elos com a teoria das supercordas. É isso mesmo que se deve deduzir?

FM: Os elos e paralelos entre a música e as matemáticas são válidos para a linguagem musical considerada genericamente, e é a tomada de consciência, por parte do compositor, de tais correlações que poderá aguçar mais ou menos tais imbricações no seio da própria obra musical. Mas, em contrapartida a essa correspondência quase óbvia, apenas numa música suficientemente complexa, na qual níveis de simultaneidade dos materiais constituam o emaranhado sonoro a ser percebido, é que se tem uma aproximação da música à velocidade da luz, quando então tudo para e o tempo se suprime numa janela hiperextensa de eternidade.

Isso porque, diante do complexo, a percepção tende a diminuir o fluxo da percepção temporal, até anular por completo a percepção e mesmo a lembrança da existência do tempo. Se a luz atinge a eternidade por uma velocidade inumana, a complexidade musical a almeja pelo viés de um *rallentando* perceptivo que abole a noção mesma de tempo e que, fechando o ciclo, acaba por aproximar a música maximalista da velocidade da luz.

A lentificação, aí, iguala-se a uma velocidade estonteante. E assim é que esquecer-se do tempo constitui uma das estratégias mais significativas da arte de compor. Mas, para tanto, é necessário um edifício de muitas facetas, vislumbrando-o de supetão como um aglomerado múltiplo de espaços simultâneos. Em meio a tal labirinto, fazem-se opções. Mas nenhum percurso poderá se circunscrever a um itinerário inequívoco e unilateral. Todo caminho é, em ato e em potência, uma ramificação, mais ou menos vivenciada pela concretude de cada passo.

HPS: Você, ao se referir à tripartição proposta por Ezra Pound, defende que Schoenberg é um caso atípico de criador, pois foi igualmente um grande mestre e inventor, mas também um diluidor. Digno de nota nesses artigos iniciais do livro é a pesquisa vigorosa sobre o acorde de Tristão em “Música especulativa – harmonia especulativa”. Você mostra toda a trajetória do arquétipo wagneriano desde Scarlatti até o Op. 19 de Schoenberg. Para a compreensão da música atonal, por que esse acorde se reveste de tanta importância?

FM: O acorde de Tristão reveste-se, efetivamente, de um significado especial em face das condições histórico-musicais em que eclode ao início da ópera wagneriana. Ele acaba por desvendar aspectos estruturais e semânticos que extrapolam sua própria constituição e que podem ser vistos como fenômenos ligados a todas as constituições arquetípicas ou potencialmente arquetípicas da harmonia, independentemente da época em que emergem. Em uma palavra: às *entidades* da harmonia.

Entender os princípios que regem as entidades harmônicas faz com que compreendamos melhor *toda* harmonia, incluindo aí a época tonal. Isso já me era claro desde os idos dos anos 1980, quando concebi meu primeiro livro, *Apoteose de Schoenberg*. Nesse sentido, é impróprio falarmos de “ruptura” com o passado. Ao invés de romper com o passado, os grandes gênios

da história musical sempre preferiram, mesmo que inconscientemente, transgredir o presente.

Dentro de tal perspectiva, Schoenberg se colocava como “evolucionário”, e não como revolucionário. Certamente tal asserção calca-se em sua postura politicamente conservadora. Mas a arte constitui um campo flexível em que um conservador pode ser, ao mesmo tempo, um (r)evolucionário. Com ou sem “r”, as facetas de mestre e inventor, no caso de Schoenberg, desempenham papel mais decisivo que sua faceta diluidora e ideologicamente conservadora.

HPS: Você conviveu em graus distintos de profundidade com os principais representantes da geração pós-weberniana – Stockhausen, Boulez, Berio, Pousseur. Quando se considera a criação musical, o que esta geração criou em relação à de Schoenberg, Berg e Webern?

FM: Esses nomes que você cita, e que fazem parte do que chamo de “referências históricas da vanguarda” – ao lado das “referências da vanguarda histórica” (Schoenberg, Berg, Webern) –, edificaram os baluartes mais sólidos da linguagem musical da era pós-weberniana. Cada qual contribuiu, a seu modo, para o desenvolvimento de aspectos fundamentais do fazer contemporâneo, e a eles acresça-se o nome de Cage, que desempenhou um importante papel como exemplo de radical modernidade.

Não houve, no Brasil contemporâneo ao período em que tais compositores foram mais ativos e representantes da linguagem mais atual da composição (sobretudo a partir da década de 1950), criadores de mesmo calibre. É-se forçado, aqui, a venerar Villa-Lobos como um gênio nacional, quando na verdade trata-se de um compositor de talento e autor de algumas obras muito boas, mas igualmente de uma grande quantidade de obras medíocres, cujo número ultrapassa, de longe, os feitos bem-sucedidos.

Se me acusam de defender uma visão “europeia”, é porque reconheço nesses mestres a fonte mais rica de recursos musicais para as ramificações que perfazem a atualidade da composição.

Talvez o aspecto que mais nos chame a atenção, procurando resumir drasticamente a questão, seja a extensão da consciência perceptiva, no ato da composição (e conseqüentemente da escuta da obra), dos mais distintos aspectos da textura sonora: registros, densidades, estruturas polifônicas ou heterofônicas, planos de simultaneidades, concomitância de velocidades

distintas, relativização dos tempos dos eventos sonoros – aspectos que foram elaborados, ao menos parcialmente, pelo serialismo integral dos anos 1950, que possui o grande mérito de haver proporcionado um considerável alargamento dos parâmetros compositivos, a despeito da aversão cega que os nacionalistas nutrem pelo intelectualismo de índole serial.

HPS: Do livro, me ficou impressão fortemente positiva de um compositor que creio aqui no Brasil seja conhecido em círculos bem fechados: Brian Ferneyhough. De algum modo o trabalho dele se aproxima do seu, a ponto de você ponderar que não se pode confundir *maximalismo* com a *nova complexidade* de Brian Ferneyhough. Você poderia traçar as linhas gerais do trabalho desenvolvido por ele?

FM: Tanto a música de um Berio, que dou como exemplo bem-sucedido de música maximalista, quanto a de um Ferneyhough são, cada qual à sua maneira, partidárias da *complexidade*.

Há, no entanto, uma diferença substancial entre a poética de um Berio, um Boulez ou um Pousseur e a obra hipercomplexa de Ferneyhough: a complexidade deste último é essencialmente não fenomenológica. Decorre, em grande parte, de operações combinatórias oriundas de cálculos preocupados com o fenômeno auditivo, mas que dele se distanciam por enveredarem por elaborações pouco factíveis seja com a realidade interpretativa, seja com a capacidade perceptiva das estruturas musicais, por mais dotada que seja, intelectual e musicalmente, uma determinada escuta.

A rigor, Ferneyhough acaba por retomar, em certa medida, o puro intelectualismo do serialismo integral do início dos anos 1950, protagonizado pelo próprio Boulez, Pousseur, Stockhausen e outros.

Mas, enquanto estes superaram a fase aguda do serialismo integral pelas vias de um amadurecimento das propostas a serem elaboradas na composição, sem que abrissem mão das aquisições mais fundamentais do pensamento serial, Ferneyhough resgata a desvinculação direta da elaboração compositiva com o resultado perceptivo, ocasionando um divórcio entre ideia e resultado que muito se assemelha às elucubrações mais desprovidas de sentido musical dos primórdios do serialismo generalizado, com a agravante de que, em meio a tais elaborações hipercomplexas, a teia de Ferneyhough inclui um achatamento deveras problemático da figura do

intérprete, relegado à condição de impotente em face da dificuldade praticamente insuperável de execução de suas partituras.

Como quer que seja, entre as posturas diluidoras e regressivas e as propostas da hipercomplexidade, há de se preferir, indubitavelmente, as proposições de Ferneyhough, mesmo porque nelas se podem entrever aplicações de extremo interesse para a composição, e que, uma vez aliadas a uma fenomenologia da escuta, podem resultar em obras de grande interesse.

Tais são, por exemplo, as diversas ideias, bastante originais, que Ferneyhough nos expõe em alguns de seus textos sobre as configurações rítmicas. Deixemos os sectarismos para os sectários e lancemos mão de recursos que, em nossas mãos, podem resultar em obras de real valor musical.

HPS: De *Apoteose de Schoenberg à Música maximalista* temos um percurso de mais de vinte anos. Algumas das ideias e dos temas daquele livro de meados dos anos 1980 são retomados e aprofundados no livro atual. Tanto no plano teórico quanto no de criação, em que momento se encontra o cenário da música atual?

FM: Philippe Manoury, importante compositor francês da atualidade, disse certa vez que a modernidade tem a forma de um arquipélago, não de um continente. E tem, nisso, toda razão. A música nova, hoje, arrisca-se por soluções distintas, às vezes díspares, numa complexa rede de fazeres nem sempre correlatos.

Superamos, de longe, a necessidade de uma constante recorrência a sistemas padronizadores de referência comum, como foi o caso da velha era tonal. A mudança de foco é hoje mais pertinente que a focalização em um único ponto centralizador. Mas, se em meio à contemporaneidade deparamos com uma arborescência de propostas e caminhos muito diversos, de uma coisa tenho convicção: a linguagem musical atual será, na maior parte de suas articulações, elaborações e propostas, associada irrevogavelmente às novas tecnologias, as quais desdobram os instrumentos tradicionais no espaço e ampliam consideravelmente sua gama de ação.

HPS: Você poderia falar do trabalho desenvolvido no Studio PANaroma de Música Eletroacústica? Aproveito para dizer que, talvez contrário aos seus princípios, acho importante divulgar o que se faz no PANaroma.

FM: Não sou de forma alguma contrário à divulgação da música. Muito ao contrário, empreendo desde sempre várias iniciativas que nada mais fizeram que tentar divulgar, do modo mais amplo que me foi possível, o fazer musical contemporâneo, e em especial o eletroacústico, ao maior número possível de pessoas.

É nesse sentido que criei e toco adiante projetos que assumiram um papel difusor de suma relevância até mesmo no cenário internacional, tais como o Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (Cimesp), a partir de 1995, e a Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (Bimesp), a partir de 1996.

Isso sem falarmos da série de concertos que o PANaroma já realizou, com mais de cem concertos difundindo repertório nacional e internacional, e da série de CDs e DVDs, que já conta com 12 números. Os livros e minha atuação junto à Unesp reforçam meus intuitos no sentido de uma divulgação da composição eletroacústica e da música nova como um todo.

Não se trata, portanto, de negar o valor de um acesso mais amplo. Trata-se, isto sim, de não se fazer qualquer concessão da linguagem musical para que se atinja um grande número de pessoas, mesmo porque, como sempre frisei, realizar algo que seja efetivamente “de massas”, em uma sociedade tardo-capitalista como as nossas, é sinal de corrosão da linguagem e adoção de estratégias diluidoras.

Nosso rio é bem mais fundo, e o mergulho deve ser proporcional à profundidade das águas, sempre mutantes, mas que preservam, de algum modo, o traço irreverente e conseqüente de toda especulação. Como disse em um de meus textos, parafraseando Heráclito em *Música maximalista* e permitindo-me uma autocitação à guisa de conclusão, a entidade permanece rio, mas a água é sempre outra.

Publicado em 7 de julho de 2007