

## MÚSICA NÃO-MÚSICA ANTI-MÚSICA<sup>1</sup>

Entrevista de Júlio Medaglia com os compositores Damiano Cozzella,  
Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes

Música é uma coisa cara. Uma tela, um pincel, um prego e uma parede e o pintor já pode “vender” a sua arte. Um músico de orquestra custa Cr\$ 30.000 a hora; para um concerto necessita-se de uns 50; faz-se com eles 6 ou 7 ensaios de 3 horas; uma sala simples custa uns 3 milhões por uma noite, e faça-se a conta. Mas “vanguarda”, “pesquisa”, “música moderna”, “experimentalismos” etc., é muito mais caro ainda, é quase um luxo! Mesmo numa época em que todos escreviam em dó maior, o bom Mozart era correr de Salzburgo a Viena, a Praga, a Berlim, a Londres, a Paris, a Dresdem, a Potsdam, sempre em busca de alguém que financiasse a sua inspiração. Haydn, também, tinha lá o seu príncipe de Hesterhazy e Wagner meteu-se com mil nobres para levantar sua obra e seu teatro – nem mesmo D. Pedro II escapou ileso; ofereceu substancial “colher de chá” para a construção do teatro wagneriano, razão pela qual, em agradecimento e em sua homenagem, o gênio de Bayreuth queria escrever a ópera *Tristão e Isolda* em italiano e fazer sua *première* no Rio de Janeiro.

Mas o fim do século passado conheceu um fenômeno que mudou a face deste: a revolução industrial. Entramos na época da produção em linha e em massa; isto deu fim ao artesanato e à ideia romântica da “peça única”, a da “obra de arte”. Criaram-se e desenvolveram-se no mesmo ritmo novos meios de comunicação de massa: a fotografia, o cinema, a edição a cores, o rádio, a gravação em fita e disco, o telégrafo e a televisão. Entramos de chofre na era da técnica e o espírito humano se adaptou a ela com igual rapidez – compare-se a mecânica de um violino com a de um cérebro eletrônico<sup>2</sup>! Onde ficou a arte em face dessa nova realidade? Quais as características e a sua função? Que fim levou o Gênio sofrido e cabeludo, incompreendido pelos mortais e por ele mesmo imortalizado?

Sem pretensões de esgotar a problemática, mas apenas lançá-la à baila – já que pouco se fez nesse sentido – estabelecemos um diálogo – através de um questionário-padrão – com quatro compositores brasileiros, a nosso ver os mais bem informados e atualizados com a

---

<sup>1</sup> MEDAGLIA, Júlio. Música não-música anti-música. *O Estado de S. Paulo*, 22 abr. 1967, Suplemento Literário, p. 5.

<sup>2</sup> Computador.

polêmica criativa internacional no setor: Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes.

Em rápidos traços, a fim de orientar o leitor menos habituado ao trato com os problemas da música atual, gostaríamos de definir o quadro da composição contemporânea de vanguarda: dois polos prevalecem. Um deles é o polo Boulez-Stockhausen; seguidor do rigor e do construtivismo oriundo da “Escola de Viena” (Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern – mais particularmente deste último), ele engloba também as experiências de uma música eletrônica e da composição instrumental aleatória, onde, porém, o acaso é previsto e controlado pelo compositor. O outro é o polo John Cage (que se reclama de Satie); responsável pelo *happening* e pela “antimúsica”. Este representa, ao contrário, uma brusca ruptura com todos os conceitos e resquícios tradicionais de arte. Semeia o germe da entropia e da dessacralização total daquilo que se considerava som-música, som-arte, som-ruído, som-beleza, propondo um tratamento indiscriminado do material sonoro, seja qual for sua forma de manifestação. Hostiliza toda atividade da chamada “vanguarda de laboratório”, feita por grupos fechados para grupos fechados, interessando-se muito mais pelo que acontece na prática, pelo consumo de massa, identificando, não raro, a criação e a ideia nova em plagas, consideradas pelos padrões da cultura como “não-artísticas”.

Música / não-música / antimúsica formam parte, portanto, de uma realidade acústica.

P – Quais as correntes ou compositores verdadeiramente revolucionários no início do século e atualmente?

WCO – Webernstravinskydebussysatiecagestockhausenboulez.

DC – Talvez todos tenham sido. Quem teria feito o primeiro *jingle*? Interessante é que, parece, foi na França.

GM – Debussy, Schoenberg, Stravinsky, Satie, no início do século; depois Webern, Messiaen, Varèse, Schaeffer, Cage, Stockhausen e Boulez; sem esquecermos a contribuição atual de George Harrison, Paul McCartney, Henry Mancini e Nino Rota.

RD – Deixa isso pra lá.

P – Qual o sentido e a função da vanguarda no início do século e hoje?

DC – I) Não te dá brotoejas o termo “vanguarda”? Acho que está desgastado; é melhor não usar mais.

II) Tem sempre sido um brinquedo muito caro em música. Dá seus resultados, certo, mas é caro. Semelhante à pesquisa pura, usa excessos de capital, coisa de que nós não

dispomos. Qual a entidade que jamais vai patrocinar atividades desse tipo de Brasil? Mas disto os vanguardeiros gostam porque, em geral, sofrem da síndrome de J. C.

III) A estética descobriu a vanguarda e esta se estetizou. De estetas, como você sabe, foge-se sempre em Disparada!<sup>3</sup>

IV) O que parece fundamental é que é o “artístico” que está pifado. A vanguarda não existe sem a “cultura dita superior”, que ela advoga: o Xenakis se persignou todo à mera menção de um consumo à larga e defendeu a tal *quantité d’intelligence* posta na pesquisa. Ah! o mistério da criação...

V) Em decorrência é tímida. Não ousa criticar aos coices. É boazinha. Justifica rés e lás, harpa com serrote etc. Se, pelo menos, em meio a uma manifestação aparecesse o Corpo de Bombeiros...

RD – “Esqueça”.

GM – Até há pouco, a mesma função, em fases diferentes, no sentido da destruição do edifício lógico-dedutivo da organização tradicional e sua substituição por uma nova sintaxe não discursiva, analógico-sintética; tal como aconteceu na literatura com Mallarmé, Joyce, Pound, no cinema com Eisenstein, nas artes plásticas com Klee, Kandinsky, Mondrian, Calder etc. Numa fase, início do século, completa-se o trabalho de liquidação da tonalidade começado no século anterior. Via atonalismo (dodecafonismo em Schoenberg, escala de tons inteiros em Debussy) e politonalismo (o choque das segundas menores em Stravinsky). A *Sagração da primavera*<sup>4</sup> beira o som concreto, o ruído, com seus complexos sonoros quase estatísticos. Webern representa o elo com a fase seguinte e interessa, não pelo seu serialismo, mas porque reduziu a música ao intervalo e ao som isolado, independente, compondo estruturas que realizam saltos autônomos que poderíamos chamar de pré-eletrônicos. As experiências individuais e até antatônicas da fase anterior caminham para uma integração. Com Messiaen adquirem valor funcional o ritmo, intensidade e ataque. E surge a *neue musik*, em Boulez e Stockhausen, com a serialização total de todos os parâmetros. Via música concreta (Varèse, Schaeffer, Henri) e eletrônica o ruído é incorporado definitivamente à música. E chegamos às últimas consequências de todo um ciclo evolutivo: à ordenação puramente sintática, obediente a exigências puramente formais. Yannis Xenakis, que aqui esteve recentemente, representa bem esse beco sem saída, a crise que atravessa a música contemporânea. Hoje sentimos a necessidade de partirmos para um novo ciclo, uma nova

---

<sup>3</sup> Referência à canção *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, que, interpretada por Jair Rodrigues e o Trio Maraiá, dividiu o primeiro lugar com *A banda*, de Chico Buarque, no Festival de Música Popular Brasileira de 1966, promovido pela TV Record.

<sup>4</sup> Balé composto por Igor Stravinsky e coreografado por Valsav Nijinsky.

música semântica, conforme dissemos em nosso manifesto *Música nova*, “em face das novas condições do binômio criação-consumo, tendo em vista um equilíbrio informação semântica-informação estética”. E atendendo às solicitações da realidade brasileira que exigem uma arte participante. Cage representa o ponto de partida do novo ciclo, com o golpe de morte que deu na “aura” da obra de arte musical. Erik Satie, com suas maratonas de pianistas e outras “gozações” musicais, foi o precursor.

WCO – INVENÇÃO!

P – Das diversas correntes atuantes, quais as mais consequentes ou vanguardistas?

RD – Chacrinha, Orlando Dias, Simonal e Jô Soares.

DC – Costuma-se esquecer sistematicamente o Spike Jones, grande artista. No Brasil, Torres, Florencio e Rielinho, pioneiros (1935) do *happening*.

WCO – Chacrinha? (!). (...) (;)

GM – A do Chacrinha na TV, não tenhamos dúvidas.

P – Poderia justificar a defasagem existente na arte contemporânea entre produção e consumo? Por que razão a vanguarda vive marginalizada?

RD – No Brasil? Bem, produção e consumo são fases de um mesmo processo: comércio de significados (como tomates, feijão, televisores, sabão em pó, mobília etc.). Com os dados fornecidos pelo *marketing*, produz-se para uma faixa determinada de consumo. Com a liquidação do artesanato, ou a coisa é assim ou é suicida. “Objeto único” só é solicitado por quem pode pagá-lo (o carro que usamos é produzido em linha de montagem; o Rolls-Royce, só podem comprar alguns milionários ou ídolos do ié-ié-ié). Por isso, *marchandetablô*<sup>5</sup> é uma profissão sem futuro. Consumo de “arte” é compra de *status*. Um grupo inferior-rural de consumo, consome em “arte”, folhas velhas de revista, Tônico e Tinoco, penicos de barro, caixotes velhos como móveis. Seu oposto – grupo A urbano – quadros originais, nacionais e estrangeiros, porcelanas chinesas, móveis de estilo ou de antiquários, música de “vanguarda” etc. Pertencer à uma classe é “morar” nas coisas que essa classe consome, saber discuti-las, possuí-las (você nunca viu os caras discutindo marcas de *whisky*?). Eis uma classificação que nós, do Marda, fizemos do consumo de música: (5 faixas de consumo por capacidade de aquisição) – A) grandes empresários e industriais: “líricas oficiais”, discos e *tapes*, finos e importados, música de vanguarda. B) gerentes, pequenos proprietários, profissionais liberais

---

<sup>5</sup> Corruptela de *marchad de tableaux*.

*réussis*<sup>6</sup>: alguns clássicos, românticos, alguma prática de concertos. C) intelectuais, universitários, professores etc.: impressionistas, “modernos”, Stravinsky, música eletrônica, concreta, jazz, festiva brasileira, Vivaldis e renascentistas. D) bancários, comerciários, funcionários públicos, donas de casa: bossa, ié-ié-ié, Altermar Dutra, tangos, boleros, não-concertos, às vezes coleções de “clássicos” da Seleções<sup>7</sup>. E) industriários, domésticas, camelôs, pedreiros: Orlando Dias, Moreira da Silva, boleros, programas de auditório. Tudo isso pra dizer que não há defasagem, não: há a produção feita em vista do consumo de massa (linha de montagem) e aquela feita para grupo restrito. Pra nós (que a turma insiste em chamar de “músicos de vanguarda”) não há discrepância na taxa de redundância sintática entre Gardel, Tijuana Brás, Xenakis, Beatles, Boulez, Melacrino, Música Popular Brasileira, música eletrônica, ié-ié-ié, Moreira da Silva, Stockhausen, compreende? Não nos interessa se elas são umas mais ou menos “originais” que as outras, isto é, se a uma análise estatística dos signos sonoros que usam, oferecem um maior ou menor índice de “taxa de circulação”. Existe, sim, uma “discrepância semântica”, que é a que nos interessa, e da qual músicos como nosso amigo Xenakis nada sabem e não querem tomar conhecimento. Significados se evidenciam ao nível do consumo, e basta. Participação da massa (de que já tanto falamos) é a unificação de dois estágios do processo: você acaba não sabendo quando acaba a produção e começa o consumo; é tudo uma coisa só – produzir consumindo, consumir produzindo.

Quanto ao fato da “vanguarda ser marginalizada”, não sei se você nos está incluindo nisso. Se está, não acho, não: ela está até muito integrada e atuante, vivendo o dia a dia musical do país e do mundo, solicitada profissionalmente, consumindo e produzindo como qualquer outro setor profissional. Marginalizados continuam os homens do “concerto tradicional”, aferrados à execução dos seus longos Vivaldis, Beethovens, Bachs e “vanguardistas históricos”, para meia dúzia de velhos chatos. Não querem se convencer de que o que eles chamam de “arte” não existe mais.

WCO – Não se trata de justificar. Constato que a produção de vanguarda está para o consumo assim como a Máquina Ferramenta está para o consumidor.

DC – Bem, já é uma forma ocidental de se fazer as coisas: começa-se de ricos e pobres. Tenho certeza de que na China não há tal defasagem. Mas deixa isso pra lá. De qualquer forma, parece que é mesmo o costumeiro isso de você, operando com os signos de uma linguagem ao nível de sua sintaxe, terminar pondo a mostra novos significados. Você inventa nova palavra, a denotar nova coisa. Intelectuais se excitam mas o sistema a julga

---

<sup>6</sup> Do francês: bem sucedido.

<sup>7</sup> Versão brasileira da revista Reader's Digest.

perigosa, de início, se alvoroça e tenta rechaçá-la (os ouvidinhos-de-pau, como diz o Rogério, continuam não ouvindo Webern em João Gilberto ou na música de cinema). Mas, ao fim e para a grandeza da Arte, tranquilamente a engloba. Webern, no Municipal, é bisado – e ele, você e nós sabíamos disso desde o início.

O problema maior não se situa entre a produção e o consumo e sim entre os vários tipos de consumo: o saguão da FAU com 210 pessoas qualificadas? O horário nobre da TV? Você quer se especializar? É necessário? Que preço você paga por isso? Mas, daqui pra diante, há um critério sólido com que se operar: consumo é venda e o que não é vendável está perdido. Ponto.

GM – A música erudita anda muito mal colocada. É difícil interessar um jovem pela chatice de um concertão tradicional, desses do Municipal, por exemplo, quando eles têm a melhor música popular que já se fez em toda a história da música à sua disposição. É preciso tornar a música erudita também objeto da comunicação de massa. Atualizar sua apresentação, como faz o Musikantiga, recentemente o conjunto mais aplaudido num programa de Elis Regina pela TV, mais do que Wanderleia, Nara Leão e outros monstros sagrados apresentados no mesmo show. Vanguarda é marginalizada porque ninguém reconhece o belo no signo novo (Décio Pignatari). Uma coisa só pode ser considerada bela dentro de padrões já existentes (Sarraute).

P – Qual seria a função da música na atualidade?

$$RD - Mus = -N^n \frac{k}{i} \log \frac{2k}{i}?$$

DC – Parta do consumo, claro. Qualquer ponto onde música pode ser consumida, em mil níveis. E faça sinfonias, *jingles*, trilhas sonoras, arranjos, samba e ié-ié-ié, concertos para piano. Qualquer tipo de mensagem, já porque, nas condições atuais, você nem ninguém sabe qual é o mais importante, nem é pra se saber. Não são todas úteis? Mas atenção aos desígnios do cliente, que ele tem sempre razão! E, se a verba permite, faça uma eventual “pesquisa”; até mesmo artística. Você sabe que a nossa firma, estabelecida em S. Paulo à rua Gomes de Carvalho, 103, está aparelhada para satisfazer quaisquer pedidos musicais. Consultas sem compromisso. Rapidez, pontualidade e preços módicos. Sigilo, onde reclamado. Fone 61-3714.

WCO – Divertir! A “obra de arte” requer sempre do consumidor uma atitude ativa. O divertimento, ao contrário, penetra no consumidor.

GM – No Brasil, deixar a banda passar...

P – Existem possibilidades de uma utilização criativa do folclore?

DC – O folclore que eu estou vivendo é Altemar Dutra, Chacrinha, João Carlos Martins, *jingles*, orquestra sinfônica, Roberto Carlos, escola de samba, ópera e Armando Belardi, Dercy Gonçalves, o Caçulinha – enfim, é gratidão, industrializado. Não conheço outro e qualquer outra ideia dele não me faz sentido. E, Nossa Senhora, Júlio, se é possível trabalhar com ele!

WCO –  $E = mc^2$

RD – Claro, ele está aí se recriando todos os dias no *jingle*, no rádio, nos discos, na TV, na parada de sucesso etc. Ou você queria saber se eu acho que uns palhaços podem continuar a fazer “sinfonias” na base de um folclore que não existe mais?

GM – Tem dó, você ainda vem com essa?

P – Existem possibilidades de uma relação entre música popular e erudita ou de uma aniquilação desses conceitos (como juízo de qualidade)?

WCO – Não digo nem que sim nem que não, muito antes pelo contrário.

DC – Ignore a qualidade. A questão é adaptação à industrialização. A chamada música popular usa, por exemplo, uma fórmula interessante, a curta duração, à qual os músicos eruditos devem logo aprender a ceder – extratos, condensações. Talvez, também, já que se trata de um mundo diversificado e já que não somos abelhas, quanto mais categorias melhor – o hábito de ler símbolos de classe logo se supera. O público se modifica muito rapidamente e a TV vai dar outra direção às coisas.

RD – Axiologia, é lá com Yulo Brandão (quer o endereço? Peça ao Carlos Lacerda, o músico da Bahia, não o outro).

GM – Em oposição dialética, crítica, a música popular urbana, como a folclórica, pode ser inter-relacionada com a erudita, numa mesma obra. Nada além, como diria Orlando Silva. Não vamos recomeçar com o negócio de uma “linguagem brasileira”.

RD – Compositor, pra nós, é um *designer* sonoro, capaz de trabalhar de encomenda, é compositor profissional. Não há mais lugar para o artesão que “compõe” uma “sinfonia”, uma “suíte”, um “concerto para piano”, umas “variações” por ano, experimentando nas teclas de um piano segundo a inspiração de sua musa, para depois conseguir, às custas de mil humilhações e cavações, que algum genial maestro ou solista “execute a sua obra”: isso é amadorismo.

Meu trabalho é exercido através da firma Audimus LTDA – Produções Audiovisuais. Produzimos, eu e o Cozzella, *jingles*, *spots*, trilhas sonoras para filmes publicitários, documentários, longa-metragem, arranjos musicais, projetos para “musicais” em rádio e TV e por aí afora. Se o Boulez quiser, dê-lhe o nosso endereço e telefone, tá?

P – Até que ponto pode a cultura europeia interessar ou não um compositor brasileiro?

GM – Sobretudo a cultura e a tradição de outras galáxias deve interessar o artista. Dialogar com Alpha 60, consultar seu Departamento de Semântica Geral, à av. Heisenberg...

DC – Uma rádio alemã tem 45% de seu tempo dado a sinfônicas ou quartetos de cordas. As vítimas se obrigam a subir aquela subida: *Os três Bs*, *O divino surdo*, *O heroico passado*, a 5ª, a 6ª, *A grande cultura*, *Permanência*, *O presente não cria ou duvide-se dele* etc. Problemas de europeus. Nós copiamos outro sistema, porém, e o *hard-sell* dos norte-americanos põe em atuação competitiva todas as faixas de onda permissíveis numa dada área. Emissoras comerciais têm a captar ouvintes, não dão a menor pelota pra considerações de *haute culture*; esta é a sua cultura, o mercado em larga quantidade. *Jingles*, paradas de *hits*, perecibilidades. Nós também temos concertos e até transmissões de música fina, diretamente de Marte. É novamente a questão de ver quem é mais ouvido e de com quem você quer se comunicar. Veja, ademais, que nunca deu pé jogar de avestruz, nem de um lado nem de outro.

WCO – Interessa como *signo = bloco semântico*.

RD – Nós estivemos todos por lá, pra conhecer melhor tudo que aconteceu de bom. A partir do momento, porém, em que se parte para uma atividade mais especificamente interessada no consumo de massa e seus canais de comunicação, na nova linguagem desses meios, parece evidente que se deixe de levar em conta as “brincadeiras” dos Boulez, Xenakis, Pousseurs etc. A Europa vai ter que engolir um bocado de América (norte e sul).

P – Faça um itinerário de sua pesquisa e uma autoanálise.

RD – Lembra daquele filme *Do mundo nada se leva*<sup>8</sup>? A mulher recebeu por extravio, uma máquina de escrever e virou escritora. Assim foi comigo: descobri, uma vez, um violoncelo na casa de uma velha amiga e comecei a esfregá-lo; dois anos depois, na base brasileira<sup>9</sup>, já era profissional (estudei com Corazza e Varoli). Sofri um bocado nessa profissão, mas não me arrependo (só de Sinfônica Municipal foram 9 anos). Logo comecei a escrever minhas besteiras e estudar com o Toni e Santoro (ambos ex-cupinchas do

---

<sup>8</sup> Filme de Frank Kapra, de 1938. Título original: Can't take it with you.

<sup>9</sup> Jeitinho.

Koellreutter). Até 56, várias toadas, danças, serestas, noturnos; aí melhorou um pouco: variações, suítes, sonatinas, líricas; em 58, num estalo tardio, descobri que dodecafonismo não era pecado: quarteto de cordas, concertinho para oboé, trompa e cordas, variações para 12 instrumentos e percussão, peças para 'celo, solo. Webern, mesmo, só “manjei” em 60 (incrível, não?). lembra que você mesmo me pôs em contato com o Cozzella e os poetas concretos do grupo Noigandres? E, ainda na terrível base brasileira, foi aquela loucura de ouvir montes de música, analisar partituras e engolir a verborragia dos livros. E voltamo-nos, todos, para Boulez e Stockhausen, música concreta e eletrônica. A essa altura, dois outros caras já privavam conosco Willy C. de Oliveira e Gilberto Mendes. O primeiro a se mandar para as europas foi o Cozzella: em 61 por pr'Alemanha, e a correspondência que mantivemos foi básica pra nós (experiência de laboratório e dos concertos de Darmstadt e Donaueschingen, em que o Cage já dava sérias cacetadas). Em dezembro desse ano, fizemos aquele, para nós, importante festival de música contemporânea (Orquestra de Câmara de São Paulo dirigida por O. Toni, canal 9, VI Bienal em que tocamos Webern, Stockhausen, Boulez, Gilberto e o Organismo, poema do Décio Pignatari que eu musicuei, primeira experiência do grupo com poemas concretos). Por esse tempo, nós todos largamos brasa no estudo de teoria da informação, comunicação, cibernética e outros trecos. Nossos bate-papos com o grupo Noigandres e os materiais que lemos nesse tempo creio que foram vitais: já nos atiçavam, ambas as coisas, para um *approach* semântico da criação, já que estávamos todos voltados (hoje não temos dúvidas sobre isso) só pros problemas de sintaxe. Outro fato também nos conduziu à busca de significados: em 1962, um sujeito corajoso, Walter Hugo Khouri, encomendou-me uma trilha sonora para o filme *A ilha*, sendo essa a primeira experiência do nosso grupo em cinema. No mesmo ano, foi nossa vez de tirar a cisma: Willy, Gilberto e eu fomos a Darmstadt cursando Pousseur, Boulez, Ligeti, Stockhausen e música eletrônica (lá encontramos também você). Lá ouvimos quaquilhões de música, todas iguais, apesar de nascidas de uma “grande preocupação com um baixo índice de redundância e uma alta taxa de informação original”. Pontilhismos boulezianos, mamdas stockhausianas, concretos e eletrônicos chatos de todo o mundo, fricotes xenakisianos, partituras imensas, cheias de enormes *divisi* ligetianos, grafismos vários (eu mesmo levei uma partitura em círculos de leitura complicada e execução quase impossível, agora, tardiamente, editada pela Pan-American Union). Visitamos vários laboratórios concretos e eletrônicos já sem muito entusiasmo. Todos os nossos trabalhos desse período se caracterizaram por uma alta elaboração temática, rigorismo cheio de “estruturas abertas” e “acazos controlados”, enfim, “construtivismo aleatório”... Nossa ida à Europa foi proveitosa na conclusão da

impossibilidade de prosseguir nas brincadeiras de sintaxe. As manifestações de Cage e dos mais jovens cupinchas de Stockhausen (de antiarte) nos chocaram de início, mas nos fizeram pensar. Sentimos que vivíamos num mundo diferente (as Américas), mundo da indústria, da criação coletiva e anônima, da *jungle* com regras desregradadas, e uma ideia começava a nos tomar: “deixar a Europa pra lá...”. Nosso *Manifesto música nova* (revista Invenção, junho 1963) assinado por Cozzella, Willy, Gilberto, você, Hohagen, Alexandre Pascoal, por mim e meu irmão Régis, embora ainda cheio de eruditismos e anseios artísticos, já dava novas cartas: compromisso total com o mundo contemporâneo, caráter coletivo da criação, liquidação das “pintas geniais”, reformulação das práticas de apresentação musical, ação sobre o real como “bloco”, e, o mais importante, necessidade da elaboração de “um quadro semântico” que levasse em conta o consumo pelos canais da comunicação de massa e suas implicações.

Por esse tempo, Pignatari, Cozzella e eu estávamos interessados na “impessoalidade” da criação em *computer*. Estudamos programação com o Ernesto de Vita; Décio fez uns projetos com o Luiz Angelo Pinto, Cozzella e eu tivemos um trabalho monstruoso para “ensinar” a IBM a compor Mozart e outras peças permutacionais. Concomitantemente, todos nós nos decidimos a entrar no consumo (em coerência com nossas posições, profissionalizando-nos): fizemos montanhas de música para disco, TV, teatro, publicidade, cine-arte etc. (note bem, manipulando significados quase sem consciência disso).

Como Grupo Música Nova, deixamos de existir em 64: Cozzella, Pignatari, Régis e eu fomos para Brasília – você ainda se encontrava na Alemanha. Cozzella foi o primeiro a realizar em S. Paulo, com um grupo de jovens, espetáculos que resolveram chamar por aí de “música aleatória”. Em Brasília, juntamente com um grupo de alunos de “composição” do Santoro (este não participava da coisa, mas topava tudo que fazíamos), organizamos um grupo de “música experimental”, nome sob o qual valia tudo. Lá, repetimos algumas experiências feitas pelo Cozzella, algumas das quais você havia também participado na elaboração (leitura coletiva de jornais, projetos de composição coletiva, regência sonora, estruturação por blocos qualitativos, escalas de comportamento, grupos de densidade e instrumentalidade, ação dentro do público etc.). Com a ida de Décio e Cozzella para Brasília, a coisa ferveu: semântica e cultura de massa (e reconheço que foi difícil livrar-me completamente de uma “casca” de muitos anos de “artista”, de músico de estante, de maestro, de defensor da “Grande Arte”...). Metemos a cara na coisa: a participação foi surpreendentemente grande e realmente criativa – desse trabalho comum com o público surgiram inúmeras ideias e maiores incentivos ainda à nossa linha de conduta – estávamos para estreiar um novo programa na TV local quando uma

série de acontecimentos modificou a estrutura daquela universidade, fato, aliás conhecido de todos, o que nos obrigou a voltar para S. Paulo. Aqui fundamos o Marda (Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte) e prestamos uma série de homenagens a alguns monumentos de S. Paulo, proverbialmente chamados de “mau gosto” – fotografado e publicado na Manchete de 13 de agosto de 66. Portávamos cartazes em defesa do mau gosto e contra qualquer critério de juízo. Porque tudo é arte e nada é arte: o que vale é o significado. A arte acabou (embora muita gente ainda vá viver dela algum tempo, enquanto houver alguns “compradores de arte”).

DC – Acho que o Rogério já disse o essencial.

GM – As partituras que trouxe de minha primeira viagem à Europa em 59 mudaram definitivamente o rumo de minha composição. Do estudo das peças de Stockhausen e Boulez nasceram meus trabalhos seriais dessa época. Começava a viver, a adquirir a informação adequada. Novo contato com a Europa, desta vez diretamente com o centro da *neue musik* em Darmstadt, permitiram-me achar meu próprio caminho. Data dessa época, de uma pesquisa pessoal, sem influências, meu trabalho *nasce morre*, para vozes, percussão e fita magnetofônicas sobre um poema concreto de Haroldo de Campos. Sua forma: esquema-processo cibernético de direção. Segue-se outro ciclo. Levando às últimas consequências uma ideia aleatória “bolada” para o *nasce morre*, venho compondo *blirium 9*. Já tenho prontas três possibilidades: A) para 12 cordas; B) para 12 instrumentos diferentes; c) para piano solo ou acompanhado no máximo por 5 instrumentos. A última parte será para grande orquestra. *Blirium C-9* foi executado no Festival de Música de Vanguarda organizado por Diogo Pacheco para a VIII Bienal de S. Paulo, naquele concerto que deu o que falar, no Teatro Municipal, por Paulo Herculano ao cravo, Pedrinho Mattar ao piano e Ernesto de Luca à percussão. A peça não oferece uma partitura fechada; somente instruções de realização. O instrumentista escreve a partitura, que é aleatória em todos os parâmetros, inclusive quando feita de citações de outras músicas, eruditas ou populares, de qualquer época, trabalhadas e montadas pelo executante, de acordo com o meu “programa”. Total participação do intérprete na criação, portanto. Toda ocorrência, certa ou errada, é válida, dentro de um objetivo de acertar. Às vezes uma realização descoordenada e cheia de erros, por isso mesmo, poderá sair excelente. Por exemplo, um esbarro, com seu timbre/ruído característico, poderá enriquecer o quadro que se procura compor. Cheguei a este tipo de experiências, curiosamente, menos pelo “estudo de música” e mais pelas informações que recebi das teorias de comunicação de massa, da teoria dos signos, da probabilidade e sobretudo do contato com a poesia concreta. Do estudo de *nasce morre* surgiu toda uma música feita só de fonemas sem melodia. O

parâmetro “altura” figura somente na formação de blocos de sons intervalados em microtons. Trabalho também no poema *bebacocacola* de Pignatari, o qual me sugeriu uma ideia musical semelhante à de um moteto de Machaut, em ré menor – breve será ouvido. Noutro trabalho, *cidade*, sobre poemas de Augusto de Campos, aproveitei o estudo que fizera da colagem, num quadro de Rauschenberg, e dos *jingles* de TV, organizando um *happening* à base de elementos publicitários, utilidades domésticas, material de escritório, enfim, toda a flora e fauna do folclore urbano. Aproveito ainda com o cinema de Tony Richardson, Demy, Godard, Lester, lendo jornal (a guerra do Vietnã, a política nacional), indo à praia, ao mercado. *Ouindover* (alô, Willy!) a vida, sobretudo com meus filhos, que me ensinam a matemática moderna e a gostar dos Beatles, e de The Mamas & The Papas.

WCO – A) período nacionalista = fusão da música modal do nordeste com a música da idade média. B) dodecafonismo. C) serialismo de todos os parâmetros. D) pesquisas eletroacústicas. E atualmente: música semântica = música de signos.

Considero cada vez mais importante o mundo dos signos – o mercado comum do significado; as comunicações de massa; a cultura de massa.

Uma comunicação com endereço certo. Portanto, a comunicação como “obra de arte” veiculada para os “eleitos”, os *happy few* é simplesmente desprezível! A comunicação como divertimento (Walter Benjamin), utilizando todo o aparato técnico das comunicações de massa e baseada na teoria do comportamento e com uma função crítica definida – eis a questão.

P – Vocês têm algo a dizer sobre o chamado “nacionalismo musical” do Brasil?

RD – Citamos Décio Pignatari em declaração feita neste mesmo Suplemento: “& o que vemos de novo em andamento é o processo de provincianização da cultura & não é atoa que certos trechos do *Bicho* lembram o *Juca Mulato* & na capa da revista *Civilização Brasileira* lá está aquele pescador dos velhos bons tempos & a rede de *nylon* pesa 7 vezes menos, não apodrece, não precisa secar & e os grandes países pesqueiros com barcos-fábrica & Sonar para localizar cardumes, são os maiores interessados em financiar o nosso folclore...!”.