

A Era do Incomum na Arte – Conversas com Guilherme Vaz¹

Texto e entrevista por J.-P. Caron (UFRJ)

Conheci Guilherme Vaz pelos idos de 2003. Estudante (de música, na época) na UNIRIO, fomos apresentados pela minha então professora Carole Gubernikoff, com observações de que “teríamos muito a conversar”. Pouco antes de nos apresentar, fui por ela presenteado com uma cópia do CD *O Homem correndo na savana*. Fiquei imediatamente fascinado com essa música radicalmente despojada. No encontro muito se falou, mas não mantivemos contato. Consegui alguns outros álbuns ainda com Carole, dentre os quais *O Anjo sobre o verde*, muito comentado na entrevista a seguir. Impressionava a ênfase em uma materialidade sonora, os golpes de piano repetidos em *A Pedra* (tal como esta outra favorita minha, Galina Ustvolskaya, a “donzela do martelo”), a referencialidade tornada matéria e material em “Os Guardiões da Floresta”, com o tema de Bach citado de memória ao piano e a parte de violino que entoava insistentemente duas notas — dois sons; o tempo não-cromométrico de *O Anjo sobre o verde* — os sons que aproximam assintoticamente o ruído branco transformados na última entoação em uníssono, ou quase-uníssono — e, inversamente, a métrica pulsada de *O Mamute* — mas pulsos relativamente independentes entre percussão e sopro, como ainda na *Ária Setentrional rumo norte* daquele outro disco que eu já conhecia.

Algum tempo depois nos vimos ainda no Museu de Arte Contemporânea, em Niterói, quando adquiri o restante dos álbuns. Cito entre eles *A Noite original*. Na época eu estudava microtonalidade e lembro de Guilherme Vaz me indagar sobre isso: “**Você gosta da sensação de abismo?**” Que, por sua vez, me lembrou esta outra frase de Stravinsky. “Minha liberdade será tão maior e mais significativa quanto mais estreitamente eu limito meu campo de ação e quanto mais me imponho obstáculos. Tudo o que diminui os limites diminui também minha força. Quanto mais limites se impõem, mais se está livre das correntes que prendem o espírito.”²

Percepções convergentes, porém com vetores trocados. O ilimitado abismal a ser domado pela composição. Stravinsky, apolíneo, reivindica uma limitação fundamental dos meios: “estas sete notas são o meu universo”. Vaz requer o mergulho no abismo, ainda que para **reencontrar o espectro do mundo modal**, como ele diz no encarte de *O Anjo sobre o verde*. “Por detrás das massas de complexos ruídos brancos e cromáticos, distingue-se o perfil vertigial e nebuloso da pantera — série harmônica — mesmo em seus agregados mais intrincados e suspensivos, imperceptíveis ao ouvido humano, mas não ao olhar atento do animal.(...)” O que parece profissão de fé em um naturalismo sonoro que aloca à série harmônica o papel de transcendência fundadora se dissolve no momento seguinte: “O manto deste complexo patriarcal é composto por milhões de escalas modais que descem deste manto, mas das quais conhecemos senão uma parte desprezível, ainda que integrem um vasto oceano abissal. É o vasto oceano talássico modal.”

1 **Original revisado e** editado por Bernardo Oliveira para o site Matéria (<http://materialmaterial.blogspot.com.br/2013/06/a-era-do-incomum-na-arte-conversas-com.html>), onde esta entrevista foi originalmente publicada. A presente versão foi revisada e adaptada especialmente para a Revista Claves por Valério Fiel da Costa.

² “mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga, uno, mejor se liberta de las cadenas que traban al espíritu.” Stravinsky, *Poética musical*, p. 88.

Mundo modal que encontrou no que ele chama de Oeste — não o nosso “Ocidente”, mas o Oeste da América do Sul — o mundo andino, ameríndio, amazônico, pantaneiro, conforme ele menciona na entrevista concedida ao *Arte Sonora*. O “desconhecimento” do oceano abissal modal garante a síntese de escalas e relações para além das já modeladas; a relação com o abismo, ou a tela cheia (não-vazia) do ruído branco imprime a possibilidade de sintetizar os pontos de ressonância que formarão as diferentes “escalas” determinadas (como na bela fórmula de Gubernikoff em *Música e Representação: das durações aos tempos*³).

É preciso gostar do abismo. E a música de Vaz demonstra este gosto, não raro integrando lado a lado as grandes “massas de complexos ruídos brancos” advindas de ruídos de tarol, chuva, ventos e tempestades (como diz um de seus títulos: *Povos dos ares — ventos e tempestades*) e cadências simples, duas notas, ou algumas notas de um cantochão: *Veni Creator Spiritus* — exemplificando sem desvelar – uma relação possível entre os dois universos.

A concentração nos materiais reduzidos de cada peça traz para a frente a questão de suas funções mutuamente determinadas. Um ruído constante de caixa + duas notas em pizzicato de cordas (ver *A noite original*, abaixo). Qual é a relação entre eles? É aqui uma simplicidade altamente problematizante, que encontra no tempo estendido um dos seus conceitos mais fundamentais. “O tempo “estendido”, a “forma de longa duração”, é um conceito “estruturante e estrutural com dezenas de semânticas articuladas em leque, de alta densidade de pensamento”, como dirá a seguir. Assim, em *Sinfonia do fogo*, temos uma sucessão de “tautofonias”- repetições literais de mantras sonoros. Cada movimento propõe um material extremamente limitado, repetindo-o em seguida de forma literal em *ritornello*. Como se não bastasse, dois dos movimentos são reprisados na íntegra – em *ritornelli* de *ritornelli*. Em algum ponto da entrevista dizemos: “a obra como aspecto visível de um todo que é maior que ela. Como o abismo e as escalas: o Tempo e os tempos”.

Em 2010, ao ingressar no doutorado em filosofia com tema relacionado à ontologia da obra musical e possíveis mutações advindas depois da indeterminação na música via Cage e outros, imediatamente pensei em Guilherme Vaz como interlocutor. É assim que nasceu a conversa a seguir. Não como uma entrevista formal e sim como uma troca de emails sobre temas de interesse comum. Acredito que o resultado fala por si: prova de que o despojamento encontrado nestas músicas esconde uma complexidade insuspeita, mas que não se manifesta enquanto abundância material de elementos. Como diz o próprio Vaz em um encarte de um de seus álbuns (mais uma vez *O Anjo sobre o verde*): “Numa era dominada pela complexidade tipicamente fútil e onomástica, não creio que a simplicidade ergonômica das ideias aqui contidas seja rapidamente compreendida. Isto não move o Essencial. A Era do Espírito é a Era do Incomum na Arte. Nada menos.”

J.-P. Caron

.....

J.-P. Caron

Olá Guilherme. Tudo bem?

Seguinte: estou fazendo um doutorado em filosofia em Paris no momento. O assunto tem a ver com música: são as reflexões de Wittgenstein sobre as regras aplicadas ao campo da música indeterminada. Estou usando alguns exemplos musicais: La Monte Young, Cornelius Cardew, etc., alguns dos quais, brasileiros — obras minhas, de meu amigo Valério Fiel da Costa, entre outros.

³ Gubernikoff, C. *Música e Representação: das durações aos tempos*. Tese de doutoramento pela ECO-UFRJ, 1993.

Queria saber se você tem partituras que pudesse compartilhar comigo. Gosto muito da sua música e se eu puder incluir um exemplo seu na tese, eu ficaria muito satisfeito.

Abraços!

J.-P.

Guilherme Vaz

Muito bom Caron! A notificação, as notações complexas, foram um espécie de “surto” em toda a música contemporânea desde Henry Pousseur, e antes. Mas ele, o compositor belga, é um marco. O Gilberto Mendes dá um grande valor e mesmo tem o Pousseur entre os melhores, ele começou também a “variação de identidade” e antes mesmo do Cage, e de muitos outros, com as partituras para piano com as páginas com sobrepáginas removíveis, ele é importante e deve ser estudado, o pioneiro da indeterminação — não gosto muito desse nome, ele é muito abstrato para denominar as profundas modificações que a variação da forma propõe, “**a forma peregrina**”. E não somente no perfil vestigial e epidérmico, na “superfície” da forma, mas dentro das próprias relações estruturais da obra de forma interna, no nível molecular da forma. Digamos, a libertação das camadas de sentido onde uma camada não se prende à outra. Por exemplo: simples timbres e alturas, dramaturgia e compacto sonoro, ritmo e narrativa, e assim por diante, em todos os níveis. Local de apresentação da obra e ela mesma, outro item. Enfim, um amplo aspecto do qual Cage é um participante e não um inventor desse processo. É preciso deixar bem claro isto, ele está no “caminho da coisa”, e por isto cito aqui Henri Pousseur, muito importante compositor, outro autor que estudei e que recomendo muitíssimo. Tenho um texto sobre ele, "Anesthis Logothetis", muito pouco estudado, e com um complexo de indeterminação extraordinário e único. Estamos em linha, Abs. G.

J.-P. Caron

Legal, Guilherme. Sem dúvida Cage é o ponto de partida, mas o trabalho não se resume a ele. Você tem alguma partitura sua que você possa me enviar? Acha que algo que você tenha feito cabe no projeto? Estou curioso também pelas peças do *O Anjo sobre o verde*. Em especial *A Pedra*, *O Anjo sobre o verde* e *Phantera Onça*. Me parecem totalmente escritas, mas eu adoraria dar uma olhada também.

Guilherme Vaz

Caron, estou dando uma estudada aqui para ver qual partitura é a melhor, talvez a *A Base Nua* para orquestra. *A Base Nua* (que se refere a uma base de mármore de escultura mas sem a escultura sobre ela, daí o título) se refere também a possibilidade de formas imaginadas livres sobre esta base, forma livres, tendo somente a base de mármore como elemento físico, foi criado para Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, e regida pelo Julio Medaglia. Infelizmente só gravaram trechos e assim mesmo em cinema, que estão com a Universidade de Brasília, tenho como projeto essencial: gravá-la com a Orquestra Sinfônica de Goiânia, sob minha regência, em áudio e DVD, no qual posso comentar o seu conceito de criação, porque julgo essencial a compreensão em arte.

Sem compreensão não atingimos o território ético e filosófico da arte, a compreensão racional é essencial para qualquer obra de arte, na minha opinião — somente ela atinge a função sentido e ordem intelectual da obra. A obra *A Pedra* foi rigorosamente escrita, como o título indica, e nada pode ser alterado como a própria concepção da obra, faz parte dela, é difícil ou meio difícil de tocar porque a soprano toca e canta ao mesmo tempo simultaneamente. O Peixinho, compositor português quando ouviu disse, “essa é a verdadeira música da América, porque a sua memória não é européia, mas ancestral”. Ele foi ao camarim ler a partitura depois da apresentação, no Festival de Santos. Sempre reflito no que ele disse, e o sentido cresce do que ele falou, é claro a partir da sua

experiência de compositor europeu, com uma forte identidade. *Phantera Onça* é totalmente escrito com alguma liberdade de *tempi* para o percussionista, tudo escrito, sopros e percussão. *O Anjo sobre o Verde*, como depende essencialmente da respiração, respiração mesmo, e do mundo “presônico”, antes de se dar o som do trombonista, não é possível de escrever *ipsis literis*, porque a variação do sopro é muito grande, é orgânica, conseqüentemente a partitura age “por aproximação” ao contínuo sonoro, sempre se adaptando ao trombonista, ou seu ciclo de sopros, a própria respiração é feita dentro do bocal do trombone, respiração e inspiração, os dois ciclos, noturno e diurno, somam-se os triângulos de percussão de aço, e assim a cronometria se ordena no espaço composicional, nessa ordem fonográfica.

J.-P. Caron

Estava reouvindo o disco e me chama a atenção também as citações do tema da *Oferenda Musical*, de Bach. Em *Os Guardiões da floresta* isto é evidente. Mas, ao mesmo tempo, as citações são sempre um pouco diferentes temporalmente (metricamente?), e há mesmo mutações melódicas em relação à melodia original. Isto foi intencional?

Noto que a mesma melodia se faz presente em *Phantera Onça*, muito rapidamente, em um trecho para cordas (seção final).

Guilherme Vaz

Nos *Guardiões* o efeito “anamórfico”, como se fosse uma lente deformante e formante de uma imersão nos próprios harmônicos do som, é proposital mesmo, é assim. A concepção original é para orquestra, grande orquestra, ali é uma “semente” da concepção original. O tema é da oferenda, ele é completamente alterado de origem, anamórfico, pois foi dado a Bach como uma “opção difícil” para escrever sobre ele, tal grau de anamorfia e de modulações e cromatismo que contém para a época, completamente dissonante e fora dos padrões normais. É que hoje nós não estranhemos muito, mas foi depois que ouvimos Alban Berg⁴, somente por isso não estranhemos o tema da *Oferenda*, ele não é original de Bach, e isso é evidente, mas eu penso que ele mesmo gostaria de ter inventado uma tema daqueles, como exemplo, o tema de uma obra capital como a *Arte da Fuga*, parece tema de criança perto da *Oferenda*. E porque falo em Bach? Porque creio que ele pensou coisas que não escreveu, eu tenho certeza, entre elas uma música como essa, *Os Guardiões*, simples como um diamante, geométrica como uma pedra, mas já na América, e aí tem uma vasta concepção de novos territórios sonoros. Para grande orquestra na forma de uma mega variação, onde o tema é tocado em todos os níveis e tonalidades, reduções, expansões, como uma espada que atravessa a orquestra, com intervalos suspensos de nuvens sonoras contemporâneas, microtonais, “nuvens” — essa é a partitura, dos *Guardiões*... ampliada no seu tamanho natural.

J.-P. Caron

Outro aspecto que chama atenção é a assincronia entre as partes de piano e de violino. Ambas possuem as suas figuras características (o tema de Bach no piano), mas elas não se encontram nos mesmos pontos métricos. Essa técnica parece estar presente também na *Ária Setentrional Rumo Norte*, do disco *O Homem correndo na savana*: as notas longas da tuba não coincidem com os mesmos pontos da linha vocal. Você notou as camadas independentemente?

Guilherme Vaz

4 O compositor quis referir-se ao arranjo do *Ricercare* da *Oferenda Musical* criado por Anton Webern, outro compositor importante da 2ª Escola de Viena e companheiro de Alban Berg à época. (N.E.)

Sim, a assimetria é composicional, a música não pisa em intervalos regulares de apoio, ou de suspensão, mas através de uma geometria assimétrica calculada, você notou bem, especialmente na *Ária Setentrional* de que gosto muito, desta “assimetria essencial”, o mesmo com o começo, ele não começa, e o fim da peça “não termina”, segue no início e no final, uma ato de composição, “sem começo sem fim”, consciente ao extremo, as vassouras de mão da percussão seguem ad infinito. (Eu substitui ali a tuba pelo trombone baixo, que tem a mesma tessitura quase, digamos, mas tem um “compacto” sonoro mais “firme” nesta extensão, um trombone baixo, como decisão)

J.-P. Caron

Sim, inclusive ela se comunica com as peças anterior e posterior no mesmo disco, por conta das vassouras de mão (ou seria um pau de chuva?), que estão presentes também em *Anhangueraparanaíba*.

Esta versão de *Guardiões da Floresta* está escrita?

Uma outra questão que me interessa e está ligada a isto, são as durações. Na falta de uma teleologia específica para as peças, elas podem durar mais ou menos. Há discos, como o *A Noite Original*, que se apresentam como uma única e contínua faixa (apesar da presença de várias seções) e outros que são divididos em faixas, apesar de, essencialmente, elas serem semelhantes (penso aqui no *Deuses Desconhecidos*, utilizado no *Filme de Amor*, do Bressane). Como você vê esse processo de escolha de durações e proporções?

Guilherme Vaz

A Noite Original trabalha com o conceito de “longa-duração” propositalmente, como uma resposta as “micro-durações” de Anton Webern, e essa é a sua filosofia essencial. “A longa duração” foi gravada inteira em uma só sessão de gravação, sem parar, do primeiro ao último som, exigindo muito dos instrumentistas, sem dúvida, são aproximadamente 73 minutos de música, sem parar, em uma peça só. Essa linha é um ponto de vista meu de “alargamento do tempo”, que compõe o mundo essencial do que faço das minhas idéias, e faz parte da minha posição singular no mundo das idéias e da música, “o alargamento do tempo”. Eu pessoalmente creio que as maiores idéias só podem ser elevadas ao som aí, na expansão do tempo — por isso tenho mais de uma peça com mais de 70 minutos, e mesmo pensei em uma peça de 3 dias consecutivos, e uma que dura sete anos, a sua execução, como uma proposta filosófica, musical, essencial para o que eu penso. Este é um perfil meu, um dos pontos essenciais do pensamento, um perfil — a inserção da longa duração na música de concerto.

As suas perguntas são muito pertinentes Caron, você percebe o movimento da forma no ar.

J.-P. Caron

Obrigado. São temas com os quais me identifico muito. A questão temporal me acometeu (esse é o verbo) desde a primeira música que considero importante das que eu fiz, eu tinha 19 quando fiz⁵ e continuo trabalhando nessa seara da extensão/compressão temporal.

Também a relação com a filosofia começou por aí, mas foi numa direção completamente outra (ao menos por agora): a da teoria da ação e sua atualização/exemplificação na ação musical. Daí o

⁵ Disponível em <https://soundcloud.com/j-p-caron/curtos-circuitos-i>

interesse pela ontologia da obra musical e pela indeterminação, que considero a idéia mais problematizadora da obra enquanto objeto que apareceu nos últimos tempos.

O que você me contou, sobre a expansão do tempo, me lembrou também de um outro compositor que estudo e gosto muito, que é o La Monte Young. Ele compôs uma peça chamada *Dream House* (não sei se você já conhece), que é não apenas uma peça, mas uma instalação sonora, visual, é uma casa (onde ele mora) e, simultaneamente, é toda uma tradição musical. Na prática é um ambiente sonoro de senóides sustentadas com intervalos derivados da série harmônica que fica soando continuamente. Cada desligamento da sonoridade sustentada é considerado uma pausa na música, que pode durar horas, dias, meses ou anos, dependendo da próxima vez em que a instalação for ligada. Esse é um conceito musical que considero muito forte, como questionamento dos limites de fruição e execução de obras...

É um elemento que me atraiu também imediatamente na sua música. O primeiro disco que ouvi foi *O Homem correndo na savana*. Ali há várias peças mais curtas, mas não se trata apenas de extensão no sentido de tamanho; e sim da potencialidade de algo durar mais, de algo estar sendo exposto apenas parcialmente. Como se a peça que se mostra no disco ou no concerto fosse apenas uma parcela visível de algo bem maior. Isso acho que está presente em músicas não-teleológicas assim. Na segunda parte desse CD há três faixas retiradas de uma performance sua com um conjunto de jazz, gravadas em 73 no MAM. Aquelas peças são escritas, improvisadas. Como funcionou? Lembrei-me também da trilha do *Fome de Amor* do Nelson Pereira dos Santos, que tem texturas algo similares.

Guilherme Vaz

Caron, esta observação de que as peças são “afloramentos de realidades maiores” é perfeita, é isso mesmo, essa é a intenção, senão o sentido maior. Vou escrever algumas partituras para você em seguida, você tem um discernimento muito claro, a tal ponto de entender no tempo anterior da explicação. *A Noite Original* acho uma das mais fortes peças que fiz, única em toda a música contemporânea de concerto, a cada dia fica mais claro isso. Definirei algumas posturas e posições da sua criação para você — logo.

A partitura dos *Guardiões* é aparentemente muito simples, embora o resultado seja mais complexo. São os dois pentagramas de piano — e ali não tem uma monodia que é a linha curva do tema da oferenda — e o pentagrama do violino — este nos extremos agudos limites —, e no extremo grave padrão do instrumento, a corda sol solta, de plena sonoridade carregada de muitos harmônicos. Todo o instrumento vibra nessa corda solta, no extremo agudo do lá ou o sol super agudo, depende da versão. Acima da segunda oitava em corda presa na corda mi com arco, o efeito é estranho porque a “tônica” no violino, o “drone”, está uma segunda maior acima da tonalidade da *Oferenda Musical*. O tema no piano que começa é lá natural, todo ele no modo de lá — esse efeito me encanta, uma “bitonalidade” difusa mas que não se impõe, como algo suspenso no ar, sem resolver na tônica. Na Idade Média os modos tinham duas notas gravitacionais, a primeira e a quinta nota, alguns a primeira e a quarta nota, estes enigmas que demandam realidades “reais nos ares”, acusticamente e topologicamente, me encantam — vou estudá-los a fundo, e não somente eles, mas suas relações acústicas e topológicas. Cada obra dedica-se a um tema — a completa definição das fronteiras acústicas entre os modos, um enigma intrigante.

J.-P. Caron

Quando você diz “partitura”, assim, entre aspas, você quer dizer que há instruções. Porém não uma peça completamente notada, no sentido da tradição ocidental? Como é *A Base Nua*, que você vem mencionando? E *A Noite original*?

Uma outra peça que me deixa super curioso é o *Canon do Diálogo do Céu e da Terra*, da *Sinfonia do Fogo*. Também me interessa pelo sentido da palavra “Canon” nos títulos do disco. Não me parece ser o sentido tradicional musical histórico, de uma melodia que é repetida com atraso por outras vozes, mas talvez sim com o sentido de Lei, Regra, que é o que me interessa no doutorado. Esta interrelação de algo, um objeto que não é completamente prescrito ou formado, estando numa categoria ontológica mais próxima do devir do que do ser, mas que depende, para este vir-a-ser de uma regra, de uma lei a ser seguida. A ação bem regulada e bem realizada dando origem ao objeto-obra.

Guilherme Vaz

Você tem razão quando ao “Canon”, a origem do ser repetida no devir-ser-sendo, mas com a observação do caminho — da ordem potencial, do mundo. Sim, partitura escrevo porque no caso dos *Guardiões* ela é escrita. Mas pode ser “reescrita” para grande orquestra, como em potência, no mesmo “canon ontológico”, os canons aqui são sempre mais ontológicos. Se bem que modais ao mesmo tempo... Mas quando escrevi em baixo foi no sentido de correção de digitação porque, Caron, o meu pensamento anda mais rápido que a minha digitação e às vezes tenho de revisar, às vezes não.

Erros de digitação, o singular é que no piano eles não ocorrem...

Bons diálogos, estes...

.....

J.-P. Caron

Muito bem, retomando as nossas conversas. Falamos muito sobre a “forma peregrina”, como você chama, e você mencionou alguns nomes que trabalharam nessa seara: Pousseur, Cage, Logothetis. E você mencionou que se interessa, como eu, bastante, pelo Cardew. O que você acha que o Cardew poderia acrescentar a essa tradição?

Guilherme Vaz

O Cornelius parte “da rua”, ele não parte de uma teoria estética como o Cage, mas da existencialidade.

O Cardew é ele mesmo a “tradição original”, os outros é que lhes são somados, às vezes penso. Ele parte das forças do mundo como estão naquele momento dado não sendo necessário “substituir” o cenário por um outro. Para que a obra se realize, **não** é necessário “criar um simulacro”, mas a música parte do mundo mesmo, a obra, sem nenhuma simulação estética ou de “set”, ele não estabelece um outro mundo para falar um mundo que ele julga melhor que o “mundo estabelecido”, como o faz Cage. Mas fala do mundo e a partir dele sem mudar o cenário ou modificar a configuração- ele não acha “que existe um mundo melhor no qual se entenderia a sua música”, mas o próprio mundo, tal como ele é, é a base do decurso da sua música, e das suas ideias. Ele não precisa de “uma teoria, um novo mundo teoricamente melhor”, mas do mundo mesmo, tal como nós o conhecemos todos os dias.

Por isso ele é, para mim, de capital importância, e mesmo em termos de audácia. Sendo que essa posição que ele mantém é a “posição da música original”, partir do discurso do mundo, das cavernas, das ruas, e não de “simulações de mundos”, como fazem muitos outros autores.

J.-P. Caron

Isto que você diz sobre o Cardew em relação ao Cage me lembra este trecho da biografia do John Tilbury sobre ele:

Aqui acredito estarmos tocando sobre a essência da divisão entre Cage e Cardew. Volta e meia Cage expressava uma preocupação com a inviolabilidade da partitura, isto é, da obra de arte. Isto o levou a um protecionismo e, conseqüentemente, a uma preferência por músicos profissionais, ‘especialistas’, ao invés de, por exemplo, um grupo de estudantes disponíveis em um determinado tempo e lugar. Em contraste, a prática musical de Cardew era baseada em uma aceitação da vulnerabilidade, fragilidade, contingência e imperfeição humanas. Enquanto com Cage pouca ou nenhuma expressão espontânea era permitida em performance, Cardew nunca recusou a história e a formação pessoal do intérprete. Ele nunca exerceu controle oculto, seja por uma série matemática, ou por operações com o acaso, mas preferia concentrar a criatividade do intérprete em problemas a serem solucionados. É bem verdade que Cage apreciava o charme da contingência em relação com a natureza, mas parecia desinteressado, ou incapaz, de estender isto ao instável, precipitado, falível e imprevisível comportamento de seres humanos.⁶

Uma outra coisa que chama a atenção é o tratamento sonoro dado às gravações nos discos. Me parece que frequentemente há uma pós-produção, não? Por exemplo, em *A Pedra*, há um *reverb* que não sei se é da sala onde foi gravada. Ou em *A Noite Original*, os músicos tocaram a peça do início ao fim ou houve montagem?

Uma outra questão que me chama a atenção no que você diz, sobre esta ancoragem da música no real, “sem a construção de um mundo separado”, parece que vai contra as concepções do Adorno, da obra como autônoma, apresentando um mundo imanentemente que, ainda que as represente, está em contradição com as tendências sociais da época. Sei que você é um fã do livro do Adorno e do Eisler sobre cinema, porque nós já conversamos sobre isto. Portanto, fica a pergunta sobre como você vê esta posição do Adorno.

Guilherme Vaz

Bom, a autonomia de uma obra de arte é a mesma autonomia de um animal. Não tem uma diferença maior, ela depende do seu território como o animal, o universo é habitado por animais, animais conceituais e biológicos, todos tem o seu território, e os animais sabem disso. O Cardew apontou isso claramente, uma obra sem território, e são dezenas, é como um animal empalhado, um jacaré ou uma garça empalhada, coitados, me parece que se chama “taxidermia” essa atividade. E são centenas de obras que existem como jacarés empalhados. Além de não serem obras vivas, não tem nenhum território. O super-serialismo por exemplo é permeado deste exemplo, inúmeros.

Caron o que você entenderia nesse momento por pós-produção em criação sonora? A mesma do cinema? [por território não se entende aqui uma paisagem, mas o espaço da imaginação natural, e não uma teoria abstraída].

Uma ideia viva pode ser considerada um “animal conceitual”. E “theoria” seria um território sintético, por exemplo: “essa música é criada por indeterminação”, “essa música esta dentro da técnica dos doze sons”, essa outra “é tonal”, tudo isso é teoria, o território é apenas aquilo que é. Tudo parte dali. A minha obra ao *Ao Pé da letra*, tocada no MAM, é um “território”.

J.-P. Caron

Eu entendo pós-produção não no sentido do cinema aqui, mas no sentido de captar por exemplo, os sons do músico, e mexer com ele em estúdio. Em *A Pedra*, por exemplo, você disse que há uma partitura totalmente escrita, que a soprano deve cantar e tocar. Mas, para além dos gestos e das notas que ela performatiza, há um som especial na música, um som com muito *reverb* (ao menos na versão gravada em *O Anjo sobre o verde*). Queria perguntar apenas qual era o grau de intervenção sua *a posteriori*, depois que a obra foi gravada — o quanto há de adição de efeitos e processamentos — ou se as obras são já gravadas em ambientes que proporcionam esse som do qual eu estou falando. E a mesma coisa com *A Noite Original*: é uma peça bastante longa, na qual os músicos, se tocassem, teriam muito tempo de silêncio — ela foi montada em estúdio, ou foi gravada em tempo corrido?

(Talvez pós-produção seja um termo ruim, mas quis me referir apenas a esta intervenção feita a posteriori, depois da gravação)

Guilherme Vaz

Caron, *A Noite Original* foi gravada integralmente em tempo real, não há nenhuma interrupção. Eu digo isso e as pessoas não acreditam, mas é assim mesmo. Gravei peças de “tempo estendido”, essa é uma posição “doutrinária”, “conceitual”. O “tempo estendido” é um pensamento intencional. A longa duração na *Noite Original*, na *Tempestade*, na *Sinfonia dos Ares*, comporta todo um pensamento e tem uma posição geometricamente diferencial e oposta aos micro-tempos de Webern, e aos tempos rápidos da “era moderna”, voluntariamente, intencionalmente. São peças da “arte contemporânea”. Faço uma distinção entre o “moderno” e o “contemporâneo”, este é outro tema essencial.

Somente alguns elementos são colocados após a gravação integral do “tempo-chassi” da obra, como o som do papel celofane na *Noite Original*, ou o trompete em sib na *Tempestade*, mas o tempo da base é gravado sem parar em tempo real, isso participa da própria filosofia estética da peça.

Eu gosto muito do “ruído de partituras”, abertas ou viradas durante a gravação. Muito. E não gosto de “limpar” estes ruídos como se faz na gravação “acadêmica”. Gosto de deixar os ruídos de partituras no meio da peça, como parte dela.

A Pedra foi gravada ao vivo no Festival Música Nova de Santos, uma gravação de palco com os harmônicos de palco, naturais, cantora solista, que toca e canta ao mesmo tempo. Essa é a sua concepção original.

A forma de gravação e o *modus operandi* de algumas peças se aproxima muito mais portanto, não da noção de “Fonograma” em música popular, digamos assim, do que de “partitura lida” no sentido que o Conservatório dá a estas noções. Como é o caso da *Noite Original*, *A Tempestade*, *Povos dos Ares*. Mas permanecem sendo música de concerto, e não de consumo, essencialmente.

J.-P. Caron

Lembro que no *podcast* da Arte Sonora⁷ você mencionou essa distinção entre “moderno” e “contemporâneo”, como se o moderno fosse um pensamento que nega o anterior e o contemporâneo um pensamento mais integrador — “esférico”, você disse.

Em relação aos tempos, então, parece que não somente o ouvinte da performance ou da gravação é convidado a vivenciar essa extensão temporal, mas também o intérprete deve vivenciá-la durante a performance, uma vez que você prefere não trabalhar com corte e cola. Como muita gente de música eletroacústica, por exemplo, faz.

Mas há peças como *Povos dos Ares*, nas quais há gravações que integram o tecido sonoro da música, como *samples* — o som da tempestade, do cachorro latindo. Como foi a captação destes sons? E no estúdio então vocês reproduziam isto em tempo real enquanto os músicos tocavam as suas partes?

Guilherme Vaz

Não, os Cães na noite foram gravados na periferia e injetados no “chassi” antes, o mesmo com a tempestade, “A chuva e o vento nos mastros de navios a vela”. O tempo “estendido”, a “forma de longa duração”, é um conceito estruturante e estrutural com dezenas de semânticas articuladas em leque, de alta densidade de pensamento. Não é apenas uma “opção estética”, se por estética for entendido apenas a dimensão superficial do “gosto” ou de qualquer outro personalismo, ou de mera opção contingencial de formas.

A forma de integração da “tempestade” como som não é posterior mas ANTERIOR a peça e a sua “playing”. Faz parte da origem da música, portanto não pode ser considerado pós-produção de maneira nenhuma, é a própria origem estruturante da obra, a origem da imaginação da obra, o mesmo com “Os cães da noite”.

J.-P. Caron

Sim, concordo com a questão da forma de longa duração. Concordo e em muitos casos da minha produção eu compartilho. Frequentemente vejo chamadas de eventos abertos para novas obras, mas com limite de tempo, como se o tempo da obra não interferisse na estética (não entendo estética aqui apenas como cosmética, ou questão de gosto. Entendo estética como a singularidade de um fazer artístico, e o engajamento com todas as problemáticas que advém disto) — o pressuposto aí é achar que o mesmo que você pode dizer em uma hora você seria capaz de dizer em dez minutos, o que acho um equívoco total e absoluto.

Pelo que entendi então as *tracks* de sons naturais são as bases destas peças, sobre as quais aparecem as intervenções instrumentais, correto?

Quando pergunto essas coisas não é por mero tecnicismo, de saber como você fez. Mas é porque acho que isto tem consequências para a ontologia da obra. Quero dizer o seguinte: digamos que *A Pedra* seja o fonograma gravado no Festival Música Nova, e não apenas a partitura. Isto significa que a totalidade sensorial daquele fonograma participa da identidade da peça. Ela não é apenas contingente, como seria contingente o detalhe de interpretação do pianista em uma obra notada em partitura.

A obra, como totalidade sensória, não seria apenas fixada por sua partitura, mas o fonograma inteiro seria a obra.

Essa questão interessa diretamente as minhas pesquisas: a identidade da obra- seu grau de fixidez, o que é contingente e o que é essencial, etc etc...

Uma das coisas que acho mais interessantes na sua música são as repetições literais em *Sinfonia do Fogo*. Cada movimento possui um *da capo* em si mesmo, e alguns são mesmo repetidos novamente ao longo da obra. Fiquei muito impressionado com aquela apresentação no Parque Lage⁸, pois não sabia que haveria uma apresentação integral e só durante o evento fui entendendo que a *Sinfonia* não terminaria até que o disco chegasse ao fim. E o público (ou boa parte dele) ficou ali ouvindo o tempo todo. Foi uma experiência para se lembrar.

Guilherme Vaz

Quando um ato é legítimo ele pode agir por “tautofonias” e continuar despertando e produzindo a atenção real, há um subtítulo na *Sinfonia do Fogo*, na concepção, “Cânones e Tautofonias” — a observação e a produção de “tautofonia”, partiu de uma observação que fiz do “Bolero” de Maurice Ravel. Dali partiram estas ideias que estão na *Sinfonia do Fogo*.

J.-P. Caron

Sim. O que seria “legítimo” neste contexto?

Guilherme Vaz

Eu não saberia explicar isso completamente Caron. Este é um enigma pouco estudado na arte, só poderia dizer que ha uma diferença entre “seduzir” e “falar” na arte, e que esta dimensão tende para a segunda posição.

O inconsciente coletivo é de uma extremadíssima habilidade na percepção das dimensões da arte.

O estudo do “Bolero” foi essencial para mim, em todos os sentidos.

J.-P. Caron

Ravel é um compositor pouco citado no contexto da música contemporânea.

O "Bolero" é frequentemente tido em círculos mais formalistas como um exercício de orquestração, como se a única informação sonora que ali estivesse contida fosse aquilo que “muda”. O que permanece — a melodia que se repete — não é visto como informação.

Daí acho que vem o radicalismo de propostas como o tempo estendido e a tautofonia.

Guilherme Vaz

No contexto superficial, o mesmo se dá com Magritte na pintura, existem dezenas de coisas superficiais e meramente “fisiológicas” na música moderna. Eu sou contemporâneo, não sou “moderno”. Para mim Ravel é muito essencial, para os contemporâneos todos, eu acho.

J.-P. Caron

Você pode falar um pouco desta distinção, moderno/contemporâneo?

Guilherme Vaz

Todos precisam superar a visão comum do “boulezismo” porque ele mesmo não pensa como a maioria acha que pensa. Ele mesmo me falou: “criaram uma espécie de “provincianismo boulezista”, inteiramente anacrônico.

O próprio Ravel achava o “Bolero” sua obra mais importante.

Para a era contemporânea ela é capital, **não** para os modernos.

Para Stravinski, existiam duas coisas importantes na música, intervalo e ritmo, mas para o pensamento contemporâneo tudo é importante na música.

Portanto, a música levou mais tempo que as outras artes para superar a mera alfabetização linguística, a gramática elementar.

Acredito — este é um estudo social que quero fazer — que os modernos tenham um ângulo em que podem ser considerados “criminosos”, porque reduzem a frangalhos a vida dos alunos de composição e as suas utopias, este é um estudo que quero fazer em algum momento.

Os alunos ficam a vida inteira fazendo “composições”.

“Composições”. Composição não é “música”. “Música” é algo distinto. Eu vi dezenas de alunos sendo levados a isso. Composição é treinamento, gramática, alfabetização, “não é música”.

Este discernimento não existe ainda e projetos inteiros tornam-se comprometidos.

J.-P. Caron

Você está falando um pouco de educação musical agora. Como você faria para ensinar composição (se é que isto se ensina)?

Guilherme Vaz

Filosofia, estética, pintura, música e psicanálise, **no mínimo!**

Eu gravei um programa com o Livio Tragtenbrg onde eu falei isso “composição não é ‘música’”, isso precisa ser claramente colocado.

Existem “composições sem “música”, nenhum sinal de “música”.

São meras “composições”.

Bom, Caron, esse é um detalhe na coisa toda.....

Uma outra coisa que quero colocar é que a música “moderna” se tornou tão formalista que a única coisa que respondeu pela condição de “arte” durante a sua vigência foi o “jazz”, o único local onde o mundo simbólico poderia ser expressado, de alguma forma, porque o formalismo do Século XX da música do Século XX a ejetou, “abstraiu” da condição de arte, tornam-se um mero exercício “métrico”, formal, onde o mundo simbólico era proibido, **não** era permitido.

Essa noção é necessária para ouvir uma peça do concerto do MAM, em 73, que dá um passo à frente em tudo isso.

J.-P.Caron

Sim, você se refere a qual das peças do MAM? As que estão no CD do *Homem Correndo na savana*?

Guilherme Vaz

Sim. Ali naquele disco são três peças do concerto do MAM, *Cinco e Meia da tarde*, *Ao Pé da letra*, e o *Homem Correndo na savana*. A segunda é a que melhor ilustra, eu acho, das três peças desse concerto de 73, na sala corpo e som. Talvez o primeiro concerto “não moderno” no Rio. Ali a percepção era a de que “o jazz tinha mantido a sua condição de arte no século XX”, e não se tornando um ilustrador de teorias, tem um forte componente existencial com o Rio, todas elas.

Não eram improvisadas, a concepção é clara, cada músico tinha a sua partitura, e houve dezenas de ensaios, as partes eram análogas às concepções de Logothetis, uma partitura geral, uma grade, e as partes individuais cada um.

Houve três semanas de ensaios antes, de seis horas cada um, na sala. Só de ouvir a gravação pela ordenação dos ataques e saídas a pessoa percebe.

J.-P.Caron

Sim, é bem claro que há deixas a serem seguidas. Apenas não conheço a partitura e não sei até que ponto cada ação foi determinada. Aliás, desconheço as partituras de Logothetis.

Guilherme Vaz

São sinais a grafia de territórios sonoros que foram praticados e conhecidos, mônadas sonoras sequenciais, e não apenas a partitura “notinha após a outra notinha”, são continentes sonoros ordenados no tempo espaço, anotados com grafia tradicional, como coadjuvante, mas também com formas semânticas, geométricas...

J.-P. Caron

Há alguma semelhança deste conceito com o conceito do Cardew para *Treatise*?

Guilherme Vaz

Alguma, mas *a posteriori*, porque não conhecia o Cornelius em 73. Devem ser semelhanças livres.

Eu conheci o Cornelius um pouco depois, dois anos depois, onde ainda o nome dele era completamente desconhecido no Rio. Não davam a mínima para ele. O herói do Rio era o Penderecki — claro que da maneira mais provinciana possível, ele ainda tinha um som que eles gostavam. Já o Cornelius era um extraterrestre como de certa forma ainda é até hoje no Rio, uma lagoa do terceiro mundo liberal.

J.-P. Caron

Claro. *Treatise* foi completada em 67, bem recente na época.

Eu estava curioso sobre a relação que você traçou com Webern. Como se a idéia de tempo estendido contradissesse os tempos curtos contraídos de Webern. Acho que o que eu quero dizer é: você acha que o tempo estendido é uma forma de viver o tempo, ou de negá-lo? Porque há essa mesma duplicidade vivência/negação tanto na forma muito contraída weberniana quanto no tempo estendido. Não haveria aí um ponto de encontro entre estes extremos?

Guilherme Vaz

Não, a coisa do tempo estendido é universal, e muito mais vasta do que isso, é a própria concepção do universo que está implícita.

Se para o Cage a indeterminação e o acaso é uma coluna dele, a forma de longa duração é uma coluna do meu pensamento.

Caron, eu não penso por autores e nem mesmo penso pela música eu penso pela filosofia, pelas ideias, a arte é uma filosofia encarnada, é isso que ela é, basicamente falando.

Se não há uma filosofia encarnada não estamos diante da arte, estamos dentro do epigonal, essa é outra coisa, e pertence aos “gadgets”, mas não é arte no sentido da coisa.

A música não é uma questão de notas no pentagrama e nem de partituras, mas de filosofia encarnada.

Quando estou citando o Anton Webern eu estou citando o “hiper-modernismo”, um ícone central do hiper-modernismo, e suas características capitais: “o hiper-dissonantismo”, e “o hiper-microtempo”, “micro-tempismo”, características críticas da obra dele.

Estas são formas e bases do “moderno”.

Mas como eu disse a você, “eu não sou moderno, sou contemporâneo”, e esta diferença é essencial de ser entendida.

O Anton aqui é citado como “o *reductio ad ultra*” do “moderno”.

Mas o momento em que foi regente titular da *WerkerOrchester* não é nunca citado. Quando ele fazia orquestrações dos *Prelúdios* de Frédéric Chopin para orquestra completa. E poucas partituras sobram ao que parece dessa sua admiração por Chopin, escondida habilmente pelos modernos, e até mesmo pouco comentada pelo Boulez, coisa mutíssimo curiosa.

Quem estudar a revista *Die Reihe*⁹ dedicada a ele poderá entender esse momento. Esta é uma das publicações mais importantes que conheço sobre ele, se não for a melhor de todas. Eu tinha uma cópia na Universidade de Brasília, que espero ter em meus livros, mas deveria ser solicitada outra, e estudada.

Um disco como *O Homem correndo na savana* pertence a uma outra filosofia encarnada e dá um passo em uma outra direção.

Portanto a história da modernidade está permeada de “falsos positivos”, onde uma direção é sempre privilegiada, a direção da “mera composição”, extremamente iguais entre si, previsíveis e com baixíssimo nível de informação qualitativa, privilegiando sempre o *quantum*. Como consequência ela é esmagadoramente desconhecida pela audição da espécie, e não se reclama disso porque não consegue. Pela sua nauseante monotonia despertar nenhum interesse, é previsível demais, a forma esvazia o ruído, ela é um mero exercício de adições, “composições” absolutamente desinteressantes, o compositor “moderno” confunde significado com significante, cerimônia com símbolo, signo e rema.

J.-P. Caron

Você se refere a uma confusão de signo e rema. Entendo isso como uma confusão entre aquilo na composição que é símbolo e está para outra coisa enquanto tal e a informação nova (“rema”) efetivamente trazida pela música. Como se um novo arranjo sintático configurasse-se em nova informação, forçosamente.

Guilherme Vaz

É isso mesmo Caron, correto, aqui, de forma meio “dura”, mas é o momento da fala, digo das pessoas que privilegiam os aspectos de seus interesses pessoais em Webern, sem ouvir a música, ouvem somente “a teoria”, mas não a música, os fiapos de som e silêncio, quase inaudíveis, o som quase vestigial, os vestígios de som imersos no silêncio, não ouvem portanto o essencial, os fiapos de som na noite.

Eu mesmo me espantava com os meus professores por vezes e vezes, na hora do ouvir, da audição, que é a questão essencial da música, eles estavam ali “esperando qual som da série tal viria em seguida desse...”, uma verdadeira “não escuta...”, eles “não ouviam” a música, estavam tomados pelas teorias de que pensavam, imbuídos do “não ser da música” e surdos para os seus aspectos essenciais e até hoje denominam isso de “composição”, um erro completo de discernimento linguístico, e aí me refiro a “rema”, não percebem a qualidade e o sentido, apenas a “fabricação fantasiosa do objeto”, segundo teorias que na prática não garantem a existência nenhuma de música na obra, confundem partituras com música e não atingindo nem uma nem outra se denominam “não entendidos pelo comum”, isso não é verdade.

J.-P. Caron

Qual é a instrumentação de *A Noite original*? Você falou que a linha contínua da obra — o "tempo-chassi" — é papel celofane. Sei que há uma tuba e cordas.

Guilherme Vaz

É o que pode ser chamado de uma "tuba tenor em mi bemol". Existem as tubas em si bemol, que são as que soam mais graves, eu gosto muito delas. A em dó, hoje mais conhecida do que antes, essa o tom é meio vazio de harmônicos, é interessante, o tamanho do tubo elementar dos instrumentos altera completamente o timbre, como entre os clarinetes em si bemol e em lá, completamente distintos, são uma família extraordinária as tubas, essa tocada “no limite do sopro, e antes da idéia de 'nota'”. Isso é muito importante notar essa concepção — toda a música se rendeu ao conceito de “nota”, “não há música anterior à 'nota'”, e nem posterior. A relação do humano com o som é muito maior que a “nota”, do “som com o humano”, e este sentido está modificado para o sentido inicial primordial entre o som e o humano na *Noite Original*. Essa é uma das formas de pensamento fundamentais nessa obra, ela é “trans-nota, transnotacional”, não se atém ao conceito de “notas musicais”, mas algo de mais amplo, “o antes-e-o-depois da nota”.

O “antes-e-o-depois” da nota são conceitos que estão incluídos também na *Sinfonia do Fogo*, em grande parte. O “antes-e-o-depois-do-som-estão-incluídos-na-obra”, em alguns casos mesmo o dobrar de partituras estão incluídos.

J.-P. Caron

Sim. Nós chegamos a falar um pouco disso, mais em relação ao tempo no início da conversa, de obras como partes de entidades que poderiam na verdade durar mais. Mas o que seria o antes-e-o-depois da nota?

Seria um aquém-e-além?

Obras como pontas de *icebergs*.

A parte aparente de uma totalidade que, ela própria é existente porém não aparente.

Guilherme Vaz

As “notas” são, digamos, “as menores partes visíveis e, em muitos casos, a menos importante parte da música”, os continentes dos gestos anteriores e dos pensamentos e gestos posteriores estão em maiores extensões. Esse é o conceito da *Noite Original*.

A “tuba tenor” é comumente chamada de “bombardino” também. Existem em si bemol e mi bemol pelo que conheço, com timbres diferentes, esse é o instrumento da obra, nos sopros.

Ruído branco de caixa-clara, papel celofane, cordas (sempre em *pizzicato*), murmúrios de voz feminina grave, contralto.

J.-P. Caron

Há um som de sopro que sobe e desce nos harmônicos e que aparece às vezes combinado com o celofane. O som contínuo na obra é do celofane?

Guilherme Vaz

O som contínuo é o ruído branco da caixa clara, provocado com o uso de baquetas especiais chamadas de “vassourinhas”, de muito uso na música popular.

O celofane possui harmônicos que podem soar como apitos, nos agudos.

A “tuba contralto” eu considero o saxhorn, porque tem o mesmo princípio, mas mesmo entre os indígenas há uma “flauta tuba”, o toré grave, ele é feito no vale do Xingu, e na tradição Inca há um que é muito forte, o “erke”, super grave.

J.-P. Caron

Sim.

Esses sons super graves estão bem presentes na música que você faz. Lembro também de vários movimentos da *Sinfonia do Fogo*.

Há os contrabaixos também de *Deuses Desconhecidos*, mas são menos graves do que aqueles.

Guilherme Vaz

Esse conceito vem da necessidade de “algo que levante as coisas do solo antes de começar a falar”, os graves de alguma forma têm esse poder, “antigravitacional”.

No *Deuses Desconhecidos* são trêmolos de arco, em notas das cordas graves. O “poder antigravitacional”, suspensivo do som.

J.-P. Caron

É engraçado você associar o grave ao poder suspensivo e antigravitacional. Ao mesmo tempo grande parte da simbologia da tradição musical ocidental atribui ao grave a função de “solo”, justamente daquilo para onde gravita o resto.

A idéia de função tônica no grave, por exemplo, em música tonal.

Guilherme Vaz

Eu penso exatamente o contrário, e a física do som também demonstra.

Quando o Cage estava na Holanda perguntaram a ele como ele poderia compor longe dos centros de tradição e ele disse “como vocês conseguem compor tão perto dos centros de tradição?”...

J.-P. Caron

Embora no *Canon do Diálogo entre o Céu e a Terra* haja, justamente, um som bastante agudo e um som extremamente grave. Sempre pensei que esses sons representassem, respectivamente, céu e terra.

Guilherme Vaz

Sim, mas aí eu assumi uma “metáfora gritante e explícita”, e é assim mesmo.

Cada compositor tem uma fantasmática própria. A minha é essa, os graves fazem os talheres, os copos e as cadeiras de uma sala flutuarem.

Caron, eu tenho sempre o sentimento singular de que se a obra de certos autores como Stravinsky, é “didática”, claramente o autor diz ao ouvinte o que ele pensa. Na minha produção, ao contrário, o primeiro a “aprender” com aquilo que escreve é o próprio autor, muito singular isso.

Por isso eu penso que “não sabemos se criamos ou se somos criados pela arte”, são posições diferentes de autores que “dizem” e que “aprendem” e que são ensinados pelo que produzem. O equivalente a duas posições — uma “eu estou dizendo”; a outra, “as coisas estão dizendo”. São mundos inteiramente distintos, ou pontos de partida distintos. A grande maioria dos autores, menos alguns, conhecidos e estabelecidos pertence à primeira categoria, “eu estou dizendo”, uma segunda parte, nesta talvez o Cage, à segunda, “as coisas estão dizendo”, ou mesmo “parece que as coisas estão dizendo isso”.

Poderíamos dizer que são pontos de partida, territórios.

Eu mesmo todos os dias descubro coisas no que escrevo, as quais apenas presentia. Eu acredito que também o Cardew é uma obra assim.

Isso é apenas uma reflexão porque você poderá encontrar autores que dizem: “isso dá naquilo, essa nota resulta naquela, essa forma quer dizer isso, esse ritmo significa somente isso”, dentre os quais talvez o Boulez da primeira fase dele, mas há um grupo de autores, entre os quais me identifico, que diz “me parece que a fala das coisas está dizendo algo”. Um paralelo na poesia do Brasil, da mesma posição, talvez seja o Manoel de Barros.

Dessa forma, tudo o que pode ser dito desses autores, e deve ser dito, é sempre aproximativo, verossimilhança, mas deve continuar a ser dito, a começar para os próprios autores da obra, nessa filosofia própria, eles em primeiro, se são consequentes e integrados em seus próprios pensamentos e maneiras, eu penso, a começar pelos próprios autores, eles mesmos.

Observar que mesmo as tuas idéias e mesmo as minhas são “aproximativas” como observei antes, nas falas, “aproximativas”, digamos, porque faz parte da natureza destas concepções. É preciso observar também que essa “Revelação em Progresso”, muito mais que a “Obra em Progresso”, talvez faça parte de todo artista nascido no Brasil, porque três civilizações se movem no seu pensamento e, portanto, o artista nascido no Brasil deve desistir de ser um “erudito unívoco europeu” e se tornar ou aceitar ser “um erudito da América”, coisa que lhe é natural. Desta forma ele vai “não ser o que ele não pode ser”, por querer não ser o que ele é, tentando ser outro, evitando duas categorias principais da existência comum, o provincianismo e o constrangimento. Nesse sentido, estas três civilizações estão presentes também, e não só aqui, como no cinema do Bressane também. Isso não significa escalas, ritmos, cores e formas, mas uma MANEIRA de ver, uma forma de formar, vazia de escalas mas plena de gestos únicos, distintos, a maneira de “editar” um filme.

J.-P. Caron

Retornando à sua concepção sobre o tempo estendido, sei que você tem uma passagem importante nas artes plásticas, e que permanece até hoje. Em que medida a concepção de tempo estendido musical estaria influenciada por uma concepção plástica? E também se você poderia falar sobre esta fase da Unidade Experimental.

Guilherme Vaz

O momento de esclarecer esse tema é esse, o momento de uma abertura esclarecedora, de uma lucidez.

Houve um momento das vanguardas onde o tempo [música] se expandiu para o espaço [visualidade] e o espaço [visual] se expandiu para o tempo [musical], poderemos denominar também estas dimensões, “som e espaço”. Dessa maneira eu não fiz artes visuais ou artes plásticas, mas “música expandida para o espaço”, ou “tempo espaço”, mas sempre “música”, assim como os artistas visuais fizeram “espaço tempo”, mas são artistas “visuais”. Estas duas tendências se encontraram na Unidade Experimental, no MAM, as duas vanguardas se encontraram, a da música e a das artes visuais, e daí surgiram as primeiras “instalações” na história do país, as instalações são justamente isso, o “tempo-espaço”. Ela foi fundada pelo Cildo Meirelles [visual], Guilherme Vaz [música] e Frederico Morais [crítica].

É claro que isso não se deu somente no Brasil, mas no mundo todo, e deles são exemplos George Brecht, Cage, Cardew, incluindo o Fluxus que nasce da música de vanguarda, o pensamento de ponta na música se deu ligado às galerias e às artes visuais, que acolhiam as novas idéias dos novos artistas inovadores, mas eles permanecem sendo criadores de uma “música expandida no tempo-espaço”. Isso explica a minha participação nas artes visuais de forma clara e espero que decisiva. A partir dessa reflexão sintética.

Portanto uma peça como *Andar* permanece sendo música. Uma peça como *Open Your front door as slow as you can* permanece sendo música.¹⁰

Portanto eu não teria “participação” nas artes visuais dessa forma, digo, como artista do som ou visual que teria outra atividade expressiva, de maneira nenhuma, mas permaneci criando “música do tempo-espaço”, na ponta das linguagens contemporâneas.

Quero observar que me constrange que isso não tenha sido observado ou compreendido, ou por falta de informação, ou por carência de uma expressão clara minha nesse sentido, e, na minha opinião, isso urge de ser esclarecido. E gostaria que, nessa matéria, fosse esse o caso, de maneira definitiva. Inspirada.

Caron, com isso, acho que terminas o texto, finalmente.

J.-P. Caron

Acho que sim. Obrigado, Guilherme.

Guilherme Vaz nasceu em Araguari, Brasil, em 1948. Vive e trabalha em Brasília. Artista pioneiro da sound-art, formado na Universidade Nacional de Brasília e na Universidade Federal da Bahia. Fundador em parceria com Frederico Moraes, Cildo Meireles e Luiz Alphonsus da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968-1970). Presidiu a Fundação Cultural de Ji-Paraná, fronteira com a Bolívia, onde desenvolveu trabalhos de antropologia, artes visuais e música pré-histórica com os povos indígenas sul-americanos Zoró-Panganjej, Gaviao-Ykolem, e Araras. Também produziu instrumentos musicais indígenas e pinturas transportando pinturas geométricas corporais para grandes telas de algodão cru, realizadas por indígenas. Artista multimeios e experimental. Publicou a Sinfonia das Águas (2001), um livro em que re-coleciona, algumas das conjunções sonoras mais profundas, arcaicas e significantes do meio central da América do Sul. Obteve o Prêmio de Melhor Trilha Sonora do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro com Fome de Amor de Nelson Pereira dos Santos, primeiro filme brasileiro com música concreta e experimental (1968), A Rainha Diaba de Antonio Carlos Fontoura (1975), O Anjo Nasceu de Julio Bressane (1969), Filme de Amor de Julio Bressane (2006), Cleopatra de Julio Bressane 2007 e em 2009 o lançamento do filme Erva do Rato de Julio Bressane no Festival de Veneza, com trilha sonora aclamada pela crítica.