

MISSA

(cena para narrador, sintetizador a 4 mãos, 6 percussionistas e sons gravados)

Valério Fiel da Costa
São Paulo, Janeiro de 2007
fielcosta@yahoo.com.br

Instruções:

Numa situação de concerto típica: público sentado ao centro com altofalantes dispostos formando a arestas de um quadrado que o engloba, um intérprete caminha até posicionar-se à frente carregando dois livros.

Abre o primeiro e começa a falar em voz alta o seguinte texto (arte sonora – Valério Fiel da Costa, 2005):

Substituir o termo música por arte sonora? A idéia de rever o termo não é nova. John Cage, num texto de 1940, chamado O Futuro da Música: Credo, propôs que o termo música fosse substituído por outro mais adequado às novas abordagens que vinham surgindo no século XX: organização sonora.. Essa atitude representou um ganho filosófico para os músicos, pois foram obrigados a refletir sobre os limites da arte e a reformular alguns conceitos.

Falar em música implica em remeter-se a idéias e conceitos tradicionalistas. Não há como se envolver com o contexto musical, profissional ou amador sem ser forçado a discutir a necessidade do estabelecimento de sistemas estruturais abstratos para a criação musical, a busca por uma escrita da complexidade como meio de manter evoluindo a técnica instrumental, a atualização tecnológica como pré-requisito para se fazer música eletroacústica nova, a simplicidade sob suspeita quando esta não possui uma justificativa pedagógica ou engajada, o caráter autêntico da música de raiz, a necessidade de se manter a dicotomia erudito x popular, o estudo da genealogia da criação musical para não perder de vista a linha evolutiva da linguagem, o que é boa música e o que é má música, quanto vale a música, e todas as formas de balizamento do fazer e do fruir.

O fazer musical institucionalizado é apresentado como a única via para se entender e usufruir o sonoro e isto representa um obstáculo para a livre apreensão do universo de sons que nos rodeia. O sonoro é a matéria-prima da música, mas a música só é considerada como tal quando o compositor consegue estabelecer uma conexão coerente e visível entre sons e sentido. Essa coerência depende de questões culturais, históricas e ideológicas.

O fazer musical institucionalizado funciona como uma teocracia: é regido, no nível transcendente, por um deus (música) que, por sua vez, é representado por uma casta sacerdotal (críticos, regentes, compositores, intérpretes e outros). Havendo ainda o não-músico, que equivale ao leigo não-instruído ou ao plebeu.

Estamos quase convencidos de que o nome Música não se refere mesmo a uma arte do sonoro. Vai ver a única tradução possível seja a literal: arte das musas. Digo isso, porque parece que é elemento inseparável do fazer musical, não só a abordagem artística do sonoro, mas uma obrigação para com uma remota tradição espiritual. Em muitos casos, o fazer musical não conseguiu superar o status cortesão e os músicos, mesmo sem o saber, ainda se comportam como vassalos de algum nobre. O fato é que todas as estruturas que funcionam em torno do fazer musical institucionalizado possuem como marca característica uma organização estamentária, típica de uma sociedade de castas, dividida em camadas diferenciadas quanto ao status social, e sacramentada por uma tradição acima de qualquer suspeita.

Quando um intérprete se dispõe a executar uma obra musical, age como um cavaleiro da baixa nobreza que busca proteger o patrimônio de um membro da alta nobreza. Nessa relação desigual não há conflito aparente, pelo mesmo motivo que não há conflitos, no que diz respeito a questões de hierarquia, entre o senhor e o vassalo. Cada qual tem consciência de que ocupa um lugar na sociedade que foi determinado por um fator transcendente ou natural. Não há conflito. Cada qual está, e se sente, no seu lugar.

Essa imagem psicológica, se eu estiver correto, ajudaria a explicar, para meus colegas compositores, porque a primeira providência de um intérprete ao receber uma obra inédita é a de averiguar se a pessoa que concebeu a peça é digna de ser defendida por ele. Leia-se: se possui nobreza confirmada; ou se, pelo menos, é seu superior

hierárquico. Quanto mais referências curriculares se acumula, mais gente se interessa por executar suas peças e, em 90% dos casos, sem querer saber do que se trata.

No fundo, todo jovem compositor é visto como um príncipe herdeiro. Há sempre grande expectativa em torno de suas habilidades. A criação musical é vista como um verdadeiro dom divino e, toda vez que alguém arrisca percorrer esse caminho é necessário averiguar se ele é mesmo uma encarnação de Beethoven ou Mozart. O simples ouvinte, por sua vez, não possuindo habilidades especiais dentro desse universo de divindades encarnadas, faz as vezes do plebeu que fica à mercê das decisões dos membros do clero e da nobreza. Não manda em nada, não sabe rezar, não sabe se defender, só serve para, obedientemente, plantar, colher e abater carne para manter abastecidos os sujeitos da história. Do mesmo modo aqui não há conflito: o homem comum, numa sociedade teocrática aceita passivamente sua condição inferior como um dado da natureza.

Lembro aqui de outro estamento importante, que se consolidou durante os séculos XVI-XVII na Europa devido à prosperidade do comércio do Mediterrâneo: a burguesia. Nos séculos que anteciparam a Queda da Bastilha, a ambígua distinção entre uma nobreza decadente e uma burguesia poderosa e culta foi motivo para enormes embates. Houve muitos burgueses que, literalmente, compraram títulos de nobreza, bagunçando a idéia de que esta seria um bem genealógico inalienável e gerando discussões sobre os limites entre os dois mundos. Esse constrangimento cultural nos persegue em música até hoje e se reflete na dicotomia música erudita X música popular.

Com a possibilidade de registro e reprodução de sons no século XX, e com a rápida expansão do comércio mundial, todo tipo de informação passou a circular de uma forma nunca antes vista. A música, de um modo geral, sofreu um processo de democratização e acabou escapando do monopólio da elite cultural européia. A chamada música popular, a música que estava sendo veiculada fora dos meios oficiais da elite, ascendeu em importância e ganhou amplo espaço nos meios de comunicação se configurando como protagonista incontestado do processo de produção, distribuição e consumo musicais. Uma música plebéia de imensa relevância econômica e política, mas esteticamente marginalizada. Tal qual a burguesia renascentista.

Uma maneira de amenizar esse conflito é distribuir títulos de nobreza. Assim, fulano é do povo, mas, por ter alma nobre, ser honrado e valoroso dentro do que a nobreza espera, pode virar cavaleiro.

Em música, o critério técnico pode ser o passaporte de um músico popular (plebeu) para o ingresso no mundo da música erudita (nobreza). Não basta ganhar dinheiro e poder: sempre vai faltar alguma coisa enquanto ele não puder sentar na mesma mesa da aristocracia e ser reconhecido como igual. Assim, o músico popular bem sucedido, pode tanto o ser do ponto de vista da Indústria Cultural (parte material do sucesso), quanto do ponto de vista do prestígio que é capaz de angariar frente às elites culturais estabelecidas (parte espiritual do sucesso). Quanto mais próximo dos ideais estéticos da elite, mais perto da condição de nobreza. Indivíduos que sabem escrever música, fazer arranjos, tocar piano, compor suas próprias músicas, passam a ser chamados de maestros, ganham prêmios e viram exemplo no exterior do quanto a música popular de um país é avançada..

Conclui-se disso tudo que, afinal de contas, o termo música é ideal para uma manifestação artística de tendência aristocrática como a que acabamos de apresentar, pois, em sua raiz etimológica, se refere, de fato, à realeza das artes, as Musas, e se trata de arte produzida por elas e para elas. Não é a arte do sonoro. É, antes, a arte de acatar ordens, por meio da organização de material oriundo de sistemas sonoros pré-estabelecidos, visando à manutenção da desigualdade.

Esquecer as Musas e ater-se aos sons para que tudo volte a ser possível!

SINTETIZADOR A 4 MÃOS

O segundo intérprete está sentado ao órgão, o primeiro abre o segundo livro, que deve conter partituras de algum compositor famoso, de preferência de cunho religioso, para serem lidas a 4 mãos.

A partitura é posta na estante do sintetizador.

Ambos os músicos começam a tocar em oitavas diferentes a mesma música, impondo um andamento extremamente lento e irregular de modo a descaracterizá-la e fazer com que se perca a sua referencialidade à escuta.

O timbre do sintetizador é o de um órgão de igreja e deve-se acrescentar um reverb a ele.

O duo deve tocar a partitura sem se preocupar em sincronizar cada parte.

São acrescentados ao clima sonoro cerca de 10 segundos depois que começa a parte de sintetizador, sons de percussão em objetos de metal.

OBJETOS DE METAL

6 intérpretes posicionados ao redor do público passam a percutir objetos de metal escolhidos previamente por cada um deles remetendo ao dobrar de estranhos sinos. Cada qual deve buscar, em sua interpretação, valorizar figuras estáticas e repetitivas (sem afetação), observando a importância de manter, de acordo com os demais *sons de sino*, uma constante irregularidade. O conjunto deve ter presença, mas não deve buscar pontos culminantes ou destaque. Ele simplesmente soa enquanto não termina a peça.

SONS GRAVADOS

Assim que começam a soar os *sinos*, alguém dispara uma gravação do discurso lido anteriormente, realizada em estúdio, onde deve-se acrescentar reverb. O operador de mesa deve manter essa linha quase indiscernível, com intensidade baixa e promover movimentação da mesma pelos altofalantes dispostos pela sala.

Assim que acabar a faixa do CD todos param de tocar e os intérpretes do sintetizador sustentam suas últimas notas baixando lentamente o volume.