

LUIZ CELSO RIZZO

**A INFLUÊNCIA DA POESIA CONCRETA
NA MÚSICA VOCAL DOS
COMPOSITORES
GILBERTO MENDES E
WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Campus de São Paulo, para a obtenção do
título de Mestre em Música (Área de Concentração:
Música).

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Trench de O. Fonterrada

São Paulo
2002



LUIZ CELSO RIZZO

**A INFLUÊNCIA DA POESIA CONCRETA
NA MÚSICA VOCAL DOS
COMPOSITORES
GILBERTO MENDES E
WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Federal Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Campus de São Paulo, para a obtenção do
título de Mestre em Música (Arte de Composição
Musical).

Orientador: Prof. Dr. Manoel Francisco de F. F. F. F.



14 0055816

INSTITUTO DE ARTES	
Registro N.º	471
São Paulo,	20-09-02

INSTITUTO DE ARTES	
Aquisição	d. autor
Custo	R\$ 10,00
Data	03-09-02

TIUNESP
780.420981
R6272

**A INFLUÊNCIA DA POESIA CONCRETA
NA MÚSICA VOCAL DOS COMPOSITORES
GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA**

LUIZ CELSO RIZZO

BANCA EXAMINADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

Presidente e Orientador _____

2º Examinador _____

3º Examinador _____



São Paulo, de de 2002

A INFLUÊNCIA DA POESIA CONCRETA
NA OBRA VOCAL DOS COMPOSITORES
GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

“Mesmo se cremos que o futuro é sombrio,
haverá sempre alguém para
iluminá-lo.”

Pierre Boulez (1925)

A INFLUÊNCIA DA POESIA CONCRETA
NA OBRA VOCAL DOS COMPOSITORES
GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

RESUMO: Confirmar a influência da poesia concreta na obra vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira é o objetivo principal desta pesquisa. Após quarenta e cinco anos da divulgação do *Manifesto Poesia Concreta* (nov/dez de 1956) e do lançamento oficial da poesia concreta ocorrida na “Exposição Nacional da Arte Concreta”, realizada no MAM - Museu de Arte Moderna, da capital paulista, em dezembro de 1956, um estudo sobre uma das mais importantes manifestações culturais clamava por atenção. A poesia concreta, carregada de significados, com uma forte linguagem visual e sonora, renovou a literatura brasileira. Mais do que um simples reconhecimento da influência, esta pesquisa verifica e analisa a importância da poesia concreta na obra vocal dos compositores pesquisados, músicos que foram estudar na Europa, mas voltaram com o firme propósito de não fazer uma cópia do tipo de música lá produzida. A poesia concreta foi o suporte fundamental para os compositores renovarem a música brasileira.. Esta pesquisa também resgata e confirma o importante trabalho que teve o maestro Klaus-Dieter Wolff, um grande entusiasta, instigador e responsável por um verdadeiro laboratório composicional que funcionou na cidade de Santos, dos anos 60 até sua morte em 1974. Klaus dirigia o Madrigal “Ars Viva”, espaço em que os compositores pesquisados puderam testar, verificar, corrigir, repensar e ainda ver e ouvir sua produção ser apresentada em primeira audição mundial.



THE INFLUENCE OF CONCRETE POETRY ON THE VOCAL WORK OF THE COMPOSERS

GILBERTO MENDES AND WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

ABSTRACT: The main aim of this research is to acknowledge the influence of concrete poetry on the vocal work of the composers Gilberto Mendes and Willy Corrêa de Oliveira. After 45 years of the appearance of the “Manifesto da Poesia Concreta” (November/December 1956) and the official launch of concrete poetry in the “Exposição Nacional de Arte Concreta” which took place at MAM - Museum of Modern Art, in São Paulo in December 1956, a study about one of the most important Brazilian cultural manifestations deserved attention. Concrete poetry, full of meanings, with a strong visual and sonorous language, renewed Brazilian literature. More than a mere acknowledgement of that influence, the current research verifies and analyses the importance of concrete poetry on the vocal work of the composers researched, musicians who went to Europe in order to study music, but came back to Brazil with the firm belief they were not to copy the kind of music played there. Concrete poetry was the fundamental support which enabled the composers to renew Brazilian music. The present study also brings back and acknowledges the important work of the conductor Klaus-Dieter Wolff, a great enthusiast, encourager and responsible for a truly compositional laboratory which occurred in Santos from the sixties until his death in 1974. Klaus conducted the Madrigal “Ars Viva”, which enabled Gilberto Mendes and Willy Corrêa de Oliveira to test, verify, correct, rethink and still see and listen to their production being presented in first world audition.

A INFLUÊNCIA DA POESIA CONCRETA
THE INFLUENCE OF CONCRETE POETRY ON THE VOCAL
ASPECTS OF A WORK BY THE COMPOSERS
GILBERTO MENDES AND WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

Dedico este trabalho
a Jô e aos nossos filhos,
Luis Gustavo e Tatiana.

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta e indireta de muitas pessoas. Agradeço profundamente a contribuição de todos os envolvidos neste projeto.

Um especial agradecimento à minha orientadora, Prof^a Dra^a Marisa Trench de O. Fonterrada, cujos conhecimento, cuidado e confiança foram fundamentais na realização e no mérito deste trabalho.

Agradeço de forma muito especial aos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, pela atenção, generosidade, gentileza e grande dedicação que tiveram para com esta pesquisa.

Agradeço também Eliane Ghigonetto Mendes e Marta Corrêa de Oliveira, por sua atenção e carinho a meu trabalho.

Sou também muito grato pela atenção e generosidade de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, poetas maiores.

Aos companheiros músicos Alexandre Paschoal, Carlos E. Kater, Celso Delneri, Claudio Stephan, Damiano Cozzella, Flo Menezes, Gil Nuno Vaz, José Antonio de Almeida Prado, Júlio Medaglia, Lourenço Pezzutti Neto, Olivier Toni, Regiane Gaúna, Roberto Martins, pelo toque de sua sensibilidade e saberes.

Aos amigos Alexandre A. de Souza, Antonio Marcos Aleixo, Claudio Bazzoni, Cildo Oliveira, Daniel Frota, Enio Squeff, Florivaldo Menezes, Furio Lonza, Maria Alice e Maria José Nobrega, pela força e estímulo.

Aos colegas do Instituto de Artes, Ana Paula Rimoli, João Jurandir Spinelli, Maria de Lourdes T. Garcês, Neuza de Fátima Savignano e Rosângela D. Canassa, pelo companheirismo que me ajudou no prosseguimento desta tarefa.

Um especial agradecimento à minha revisora Maria Aparecida F.F.M. Bussolotti, pela dedicação e a atenção com este meu trabalho.

Um carinhoso agradecimento à minha mãe, Wanda Aparecida Trunkel Rizzo, em memória ao meu pai, Angelo Rizzo, e com carinho e afeto aos meus irmãos e familiares.

À CAPES pela bolsa concedida durante a pós-graduação.

A todos obrigado pela força e incentivo.



SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS 11

LISTA DE FIGURAS 13

LISTA DE FOTOGRAFIAS 13

INTRODUÇÃO 14

Capítulo 1

GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA 21

GILBERTO MENDES 22

Traços biobibliográficos 23

Gilberto Mendes imortal 30

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA 33

Traços biobibliográficos 33

“Notas verdadeiras” 41

Capítulo 2

GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA:

UMA NOVA MÚSICA BRASILEIRA 50

GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA -

SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS 51

“Com Som Sem Som” 53

“Hipervolumen” 55

Em síntese... 58

KLAUS-DIETER WOLFF E O MADRIGAL “ARS VIVA”

Klaus-Dieter Wolff - Sua influência 61

Madrigal “Ars Viva” 62

O “FESTIVAL MÚSICA NOVA” 67

Capítulo 3

A POESIA CONCRETA 71

UM CAMINHO COMPOSICIONAL ALTERNATIVO: SÃO PAULO - 1940/50/60 72

A poesia concreta reconhecida 78

PRIMEIROS CONTATOS COM OS POETAS CONCRETOS 81



O “MANIFESTO MÚSICA NOVA”	85
As repercussões do “Manifesto Música Nova”	86
Os signatários do “Manifesto Música Nova”	87
Apreciação final sobre o “Manifesto Música Nova”	93

Capítulo 4

A POESIA CONCRETA NA OBRA CORAL DE GILBERTO MENDES	94
ANÁLISE DE DUAS OBRAS	95
“NASCE MORRE”	98
Histórico	100
Novos Parâmetros Composicionais	106
Estrutura de “Nasce morre”	115
“BEBE COCA-COLA”	150
Uma história	152
Procedimentos Composicionais	155
Influências	156
A obra Bebe Coca-Cola	157

Capítulo 5

A POESIA CONCRETA NA OBRA DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA	175
ANÁLISE DE DUAS OBRAS	176
“UM MOVIMENTO”	177
Estrutura de “Um Movimento”	187
Comentário	207
“LIFE: Um Madrigal”	208
Procedimentos na Transposição poesia-música	216
Comentário final	241

CONSIDERAÇÕES FINAIS	242
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	245
ANEXO - ENCARTE	



LISTA DE EXEMPLOS

- EXEMPLO 1 Início de *Água-tinta: Meu Pai Contava (3º Estudo)* 35
- EXEMPLO 2 Trecho (p.7-8) de *A Truta e o Peixe-Boi.* 35
- EXEMPLO 3 1ª Peça das *Sete Pequenas Peças para Piano.* 44
- EXEMPLO 4 Trecho inicial da 7ª Peça. 46
- EXEMPLO 5 Trecho da p. 16 - Willy faz sobreposições de citações e carrega na escrita com fortes contornos de reminiscências e dissonâncias. 46
- EXEMPLO 6 Livre improviso do *Quarteto de Cordas nº2.* 47
- EXEMPLO 7 Trecho inicial do *Quarteto* com frases em que aparecem intervalos de 2ªM e m na melodia dos violinos, quartos de tom, glissandos, contrastes de dinâmicas, procedimentos típicos da música de vanguarda. 47
- EXEMPLO 8 A extensão vocal das vozes SATB (Soprano, Alto, Tenor e Baixo - denominação internacional das vozes do coro), e a extensão que Gilberto Mendes utiliza em *Beba Coca-Cola.* 53
- EXEMPLO 9 Os sete compassos finais de *Com Som Sem Som* (1978) 54
- EXEMPLO 10 Após uma longa e difícil frase no registro agudo, o soprano solista encontra o coro que, em uníssono, canta *palabras as* e segue, agora em acordes dissonantes, com o texto *volumenes*, segue um grande glissando, que é interrompido pelo breve solo de contralto para finalizar a obra com um novo glissando, agora pontilhista. (OLIVEIRA, 1980) 55-56
- EXEMPLO 11 Poema *Vyvyam a Cartesiana* de Florivaldo Menezes (OLIVEIRA, 1979) 57
- EXEMPLO 12 Esquema do Cancrizans, início da obra *Vyvyam a Cartesiana* (1971) 57
- EXEMPLO 13 Quinto sistema de *Vyvyam a Cartesiana* (1979, s.n.) 57
- EXEMPLO 14 Reprodução do programa do Madrigal "Ars Viva", Santos, 24 out. 1971. 66
- EXEMPLO 15 Programa do concerto da VI Bienal de São Paulo, que deu origem ao *Festival Música Nova.* 70
- EXEMPLO 16 Página 15 de *Nascemorre*, como as formas das letras viram música. 102
- EXEMPLO 17 Página inicial de *Vai e Vem* (MENDES, 1969) 115
- EXEMPLO 18 Como o compositor estruturou sua composição tendo como base o desenho gráfico do poema *Nascemorre.* 116
- EXEMPLO 19 A partir do próprio desenho gráfico do poema, Gilberto Mendes, pensou em estruturas composicionais, como frases e dinâmicas. 117
- EXEMPLO 20 Divisão por Seções de *Nascemorre.* 118
- EXEMPLO 21 O resultado sonoro da ondulação imaginada pelo compositor. 160
- EXEMPLO 22 O início de *Beba Coca-Cola.* 161
- EXEMPLO 23 A frase inicial dos contraltos. 162
- EXEMPLO 24 Os compassos iniciais pelos quais Gilberto Mendes demonstra que o seu *Motet* não é tão sonoramente "bonito", para desespero de certos críticos. 162
- EXEMPLO 25 A distribuição dos trítomos nas vozes. 163
- EXEMPLO 26 Transposição rítmica do poema para a música. 163
- EXEMPLO 27 Primeiras intervenções para "sujar" o ostinato rítmico da música. 164
- EXEMPLO 28 Trecho onde aparece o trítomo nas vozes femininas, o microtonal nas vozes masculinas e os sons aspirados nas vozes de sopranos, contraltos e tenores. 165
- EXEMPLO 29 Sons aspirados em contraste com a entrada dos contraltos no compasso 28. 165
- EXEMPLO 30 Nota longa do tenor em contraste com o contorno sonoro de sopranos. 166
- EXEMPLO 31 Salto de registro do microtonal, notas longas sustentadas e ondulação sonora. 167
- EXEMPLO 32 Ondulação sonora nos tenores se mantém e baixos sustentam a frase estrutural. 167
- EXEMPLO 33 As entradas sucessivas das vozes em caráter imitativo. 168
- EXEMPLO 34 Um longa frase, do compasso 55 ao 66, onde os recursos vão sendo somados e explorados em todas as suas possibilidades. 169
- EXEMPLO 35 Justaposições de efeitos: sons aspirados, microtonal e notas longas (os dois trítomos), contrastes de dinâmicas, enquanto a frase estrutural da música é distribuída pelas vozes (compassos 67 a 72) 170
- EXEMPLO 36 Nos compassos 73 a 78, o contorno sonoro desenhado por duas contraltos. 170
- EXEMPLO 37 Longa frase (comp. 79 a 96): os contraltos terminam o contorno sonoro, o tenor sustenta a frase estrutural da música até a Coda; as outras vozes, inclusive contraltos, que se utilizam do recurso microtonal, mudam as palavras em cada compasso. 172

- EXEMPLO 38 Os tenores solistas aparecem imitando a voz de Pato Donald. 173
- EXEMPLO 39 Trecho logo após a Coda, texto falado em caráter imitativo. 174
- EXEMPLO 40 Continuação da frase imitativa, texto falado. 175
- EXEMPLO 41 Trecho final de *Beba Coca-Cola*. 176
- EXEMPLO 42 Reprodução do trecho inicial de *Um Movimento*. 182
- EXEMPLO 43 Trecho inicial de *Um Movimento*. 185
- EXEMPLO 44 Trecho inicial de *Um Movimento*, com a entrada da quinta voz. 186
- EXEMPLO 45 Fragmento de *Um Movimento*. 190
- EXEMPLO 46 Fragmento da partitura quando aparece o *sopro*. 192
- EXEMPLO 47 Fragmento de *Um Movimento* com os três submotivos estruturais. 194
- EXEMPLO 48 II Seção de *Um Movimento*. 196
- EXEMPLO 49 III Seção de *Um Movimento*. 197
- EXEMPLO 50 IV Seção de *Um Movimento*. 198
- EXEMPLO 51 Fragmento de *Um Movimento*. 199
- EXEMPLO 52 Fragmento do *campo de combate*. 200
- EXEMPLO 53 Sopranos e contraltos criando um *campo* microtonal. 201
- EXEMPLO 54 O *campo de combate* das vozes masculinas. 202
- EXEMPLO 55 Na IV Seção exemplo não assinalado na partitura original. 203
- EXEMPLO 56 V Seção um *vibrato* artificial em *Um Movimento*. 204
- EXEMPLO 57 VI Seção uma frase cromática de *Um Movimento*. 204
- EXEMPLO 58 Grande glissando da VII Seção de *Um Movimento*. 206
- EXEMPLO 59 O encontro da VII Seção com a VIII Seção de *Um Movimento*. 207
- EXEMPLO 60 Final da obra *Um Movimento*. 208
- EXEMPLO 61 Fragmento de *Moro Lasso*. 218
- EXEMPLO 62 Transposição um tom abaixo de *Moro Lasso*. 219
- EXEMPLO 63 Acorde de 5ª aumentada em *LIFE*. 220
- EXEMPLO 64 Solo de tenores em *LIFE*. 220
- EXEMPLO 65 Final do compasso sete. 221
- EXEMPLO 66 Solo de contralto em *LIFE*. 221
- EXEMPLO 67 Coro com solo de tenor (compasso 23) em *LIFE*. 222
- EXEMPLO 68 Nova citação de Carlo Gesualdo (c.1561-1613) em *LIFE*. 223
- EXEMPLO 69 Letra *L* dupla polarização *mi* e *fá#* em *LIFE*. 224
- EXEMPLO 70 Letra *L* solo de tenor em *LIFE*. 224
- EXEMPLO 71 Sopranos e baixos fazendo uma granulação em torno de terças. 225
- EXEMPLO 72 Acorde inicial da letra *F* em *LIFE*. 226
- EXEMPLO 73 Notas sem frequência definida em *LIFE*. 227
- EXEMPLO 74 Sequência de acordes da Seção *F* em *LIFE*. 227
- EXEMPLO 75 Notas indefinidas que caminham para a definição em *LIFE*. 228
- EXEMPLO 76 Curva melódica tradicional, o compositor poderia ter escrito desta maneira. 229
- EXEMPLO 77 Nota quadrada que deve arredondar, afinar. 230
- EXEMPLO 78 Nota quadrada no conjunto com outras vozes. 230
- EXEMPLO 79 O pontilhismo de *apoggiaturas*. 232
- EXEMPLO 80 Solo de soprano. 232
- EXEMPLO 81 Primeira subseção de *E*. 234
- EXEMPLO 82 Segunda subseção de *E*. 235
- EXEMPLO 83 Terceira subseção de *E*. 235
- EXEMPLO 84 Quarta subseção de *E*. 236
- EXEMPLO 85 Pingue pongue, entre contralto 1 e tenor 1. 237
- EXEMPLO 86 Acorde da página 26 da partitura. 237
- EXEMPLO 87 Solo de soprano, p. 25-6 da partitura. 238
- EXEMPLO 88 Fragmento da *Sagração da Primavera*. 238
- EXEMPLO 89 Trecho que relembra a *Sagração da Primavera*. 239
- EXEMPLO 90 Solo de tenor dialogando com um solo de contralto. 239
- EXEMPLO 91 Solos-diálogos entre sopranos e baixos; contraltos e tenores. 240
- EXEMPLO 92 Elementos musicais da improvisação. 241
- EXEMPLO 93 Coro final de *LIFE*. 242



LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1 Modelo cibernético de direção, que auto-alimenta o sistema continuamente, como em *Nascemorre*. 104
- FIGURA 2 Como o compositor sugere a distribuição das vozes originando a serialização. 118
- FIGURA 3 Outro esquema de serialização desenvolvido pelo compositor. 119
- FIGURA 4 O quadro de pulsações rítmicas que o compositor sugere. 119
- FIGURA 5 Detalhamento da utilização dos fonemas em *Nascemorre*. 120
- FIGURA 6 Quatro tipos de emissão vocal imaginados pelo compositor. 121
- FIGURA 7 Definição técnica. 121
- FIGURA 8 Quatro situações de dinâmica imaginadas pelo compositor. 121
- FIGURA 9 Como a forma visual do poema se transforma em música. 122
- FIGURA 10 Importante observação do compositor. 122
- FIGURA 11 Opção de realizar uma versão reduzida de *Nascemorre*. 123
- FIGURA 12 Instruções gerais das partes AI, AII e AIII. 123
- FIGURA 13 Esquema do começo da parte EI. 132
- FIGURA 14 Instruções das partes aleatórias. 133
- FIGURA 15 Instruções das partes CI e CII. 134
- FIGURA 16 Instruções do compositor para as partes DI e DII. 135
- FIGURA 17 Instruções especiais para as folhas dos solistas. 138
- FIGURA 18 Contracapa da revista *INVENÇÃO*, nº4, São Paulo, dez. 1964. 181
- FIGURA 19 Esquema da máquina a vapor (LATIL, 1968, p. 58) 183
- FIGURA 20 Gráfico elaborado pelo compositor para estruturar sua obra *Um Movimento*. 183
- FIGURA 21 Esquema gráfico da elaboração empreendida pelo compositor em sua obra. 188

LISTA DE FOTOGRAFIAS

- FOTO 1 Gilberto Mendes, s.d. (Acervo L.C.R.) 22
- FOTO 2 “G. Mendes em Istambul, 1986, perto de onde comprou o Pente...” (1994, p.218) 29
- FOTO 3 Almeida Prado, Eliane e Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira no I Congresso de Compositores, Brasília, 1975. (MENDES, 1994, p.71) 32
- FOTO 4 Willy ao piano. (Acervo L.C.R.) 33
- FOTO 5 Caio Pagano e Willy Corrêa de Oliveira em um recital-palestra no lançamento do livro *Beethoven proprietário de um cérebro*, (Rio de Janeiro, 1979). (Acervo L.C.R.) 49
- FOTOS 6 e 7 Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, *Folha de S. Paulo*, 21 ago. 1983. 52
- FOTO 8 Olivier Toni - *Jornal da Tarde*, São Paulo: 5 jan. 1974. (Acervo L.C.R.) 60
- FOTO 9 Gilberto Mendes e o compositor Ramón Barce, durante o *Festival Música Nova* de 1981 (MENDES, 1994, p.97) 69
- FOTO 10 Gilberto Mendes participando da execução da obra *Santos Football Music*. (*Isto É*, nov. de 1977, apud MENDES, 1994, p. 132) 110
- FOTO 11 O maestro Eleazar de Carvalho cabeceia a bola (*Veja*, abril de 1975, apud MENDES, 1994, p. 131) 111
- FOTO 12 Ensaio de Astigmatour, Marzo, Victor e Gilberto Mendes (à direita), cantores do Madrigal “Ars Viva”, utilizando as bombinhas antiasma. (MENDES, 1994, p. 93) 112
- FOTO 13 Willy Corrêa dirigindo um ensaio. (Acervo L.C.R.) 178

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto de uma longa experiência musical dedicada ao canto coral. Inicialmente como cantor das Bienais de Música (1974, 1976 e 1978), organizadas pelo Departamento de Música da USP, onde conheci o maestro Klaus-Dieter Wolff e tive contato com as primeiras obras corais de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira.

Com a morte de Klaus-Dieter Wolff (abril de 1974), um grupo de ex-alunos, no qual me incluo, fundou, em julho de 1974, o Madrigal Klaus-Dieter Wolff, sob a regência de Lutero Rodrigues. Com este grupo foram realizadas diversas montagens das músicas dos compositores pesquisados, incluindo primeiras audições mundiais. Depois, como regente de coral, tive a oportunidade de reger algumas obras de Gilberto Mendes.

Este trabalho também é a soma de resultados, durante todos esses anos, da coleta, estudo e constante pesquisa sobre a poesia concreta e, conseqüentemente, das partituras dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira.

Todo esse material e essa vivência foram complementados com inúmeras entrevistas e encontros com os compositores, seus alunos, poetas, amigos e músicos. Estreitar os contatos com Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, obter deles informações, partituras, gravações e dados fundamentais para esta pesquisa foram fatores extremamente enriquecedores. Conseguir deles uma parte dos seus preciosos minutos foi, para este pesquisador, motivo de orgulho e satisfação, alegria de poder conviver com pessoas tão generosas, pessoas com uma bagagem e uma experiência inquestionável de um rico período da nossa cultura musical. São grandes músicos e acima de tudo incentivadores deste trabalho, o que muito me honra.

Em dezembro de 2002, a poesia concreta estará completando quarenta e seis anos do lançamento oficial, que o ocorreu na *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no MAM, na cidade de São Paulo (dez. 1956). É importante destacar que a publicação do *Manifesto da Poesia Concreta* ocorreu com o lançamento do número 20, da revista *ad - arquitetura e decoração* (nov./dez. 1956). É preciso reconhecer que, segundo o próprio Augusto de Campos, “/.../ este é o primeiro trabalho de pesquisa sobre essa relação poesia/música” (25 de julho de 2001). O que só aumenta a responsabilidade.

Verificar a influência da poesia concreta na música vocal de Gilberto Mendes



e Willy Corrêa de Oliveira é o objetivo desta pesquisa. Os dois compositores, desenvolveram os seus estudos no Brasil, mais tarde foram para Darmstadt, Alemanha, o grande centro de estudos da música de vanguarda na época. Voltaram com o firme propósito de não fazer uma cópia daquela música, fosse européia ou americana. Eles não queriam simplesmente copiar modelos prontos: “A gente bebeu toda aquela informação, absorveu, mas viemos, pelo menos eu, vim com o firme propósito de não fazer aquela música” (MENDES, 7 de outubro de 1999). Essa intenção inicial esbarrava em uma dificuldade maior, eles conheciam um modelo de música moderna, mas, como fazer uma música nova? Qual o caminho seguir? Como apresentar algo novo sem copiar nada?

Rogério Duprat havia musicado o poema *Organismo* de Décio Pignatari; por meio de Rogério, Gilberto e Willy acabaram conhecendo o próprio Décio, Augusto e Haroldo de Campos. Assim foi o começo de uma amizade e de um profícuo relacionamento cultural e criativo. Graças ao apoio e incentivo dos poetas, os compositores encontraram o meio e a forma de escrever uma nova música brasileira. Eles escreveram, essas primeiras experiências no campo da música de vanguarda, com o fundamental suporte da poesia concreta. Uma poesia que tinha uma intenção visual e sonora muito forte, a voz foi o caminho natural para os compositores. Eles então começaram a escrever músicas para coro.

Desde o início a intenção desta pesquisa foi verificar a influência da poesia concreta na música vocal de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, fato que foi comprovado e pode ser conferido no decorrer deste trabalho. Hoje, com a pesquisa concluída pode-se afirmar que muito mais do que influência, a poesia concreta foi o próprio caminho trilhado pelos compositores estudados, no sentido de criarem uma nova música brasileira. Corroborando estas afirmações, fazem parte deste trabalho entrevistas e declarações dos compositores sobre essa influência e o suporte que a poesia concreta deu para a criação de uma nova música brasileira.

Um objetivo mais específico, para fundamentar o propósito inicial, foi a realização de análises de duas obras de cada compositor, de Gilberto Mendes *Nascemorre* e *Beba Coca-Cola*, de Willy Corrêa de Oliveira *Um Movimento* e *LIFE: Um Madrigal*.



Além dos dois objetivos traçados inicialmente, um outro objetivo estabelecido foi o de descobrir algum outro acontecimento que pudesse ter uma maior relevância para ser destacada nesta pesquisa. E isto de fato aconteceu, pois, nas entrevistas, nos estudos realizados e baseado na minha própria experiência de cantor e aluno de Klaus-Dieter Wolff, ficou constatada a fundamental parceria estabelecida com os compositores pesquisados e Klaus-Dieter Wolff. Essa intenção de escrever uma nova música brasileira só foi possível porque Klaus com a sua experiência musical, entusiasmo, profissionalismo, dedicação e incentivo aos compositores, criou um verdadeiro laboratório de música vocal em Santos. O Madrigal “Ars Viva” foi responsável pela real oportunidade de desenvolvimento e pesquisa que os compositores tiveram. Lá, com a prestimosa colaboração do maestro Wolff, eles puderam escrever e reescrever suas músicas. Puderam pensar e repensar suas intenções, Klaus sugeria mudanças, informava como conseguir determinados efeitos, sugeria opções para resolver problemas. Na primeira entrevista realizada para esta pesquisa, Gilberto comentou que tudo o que se necessitava saber para o trabalho estava em seu livro. Respondi: “Quase tudo”. Pois realmente este destaque e reconhecimento do trabalho do Klaus e do “Ars Viva” não consta do seu livro *Uma Odisséia Musical*.

Outro detalhe importante é que, na época, os compositores pesquisados só conseguiam ter um diálogo a respeito da música de vanguarda com os próprios poetas que, também, sempre estiveram atentos para a música vocal, apreciadores que foram e que continuam sendo, da música da Idade Média, Renascença, do Barroco e da vanguarda. Ressalte-se, também, a coincidência de pensamento musical de Klaus-Dieter Wolff que, com os seus corais - o Conjunto Coral de Câmara de São Paulo e o Madrigal “Ars Viva” de Santos - desenvolvia o mesmo tipo de repertório. É importante lembrar que Gilberto Mendes e Willy Corrêa foram cantores (tenores), ensaiadores de naipes e diretores do grupo santista, assim puderam cantar, conhecer e desenvolver um domínio técnico da escrita para coro, que foi fundamental para o trabalho composicional.



Torna-se importante lembrar que, não foi só um material de grande qualidade que os poetas ofereceram aos compositores pesquisados. Eles ofereceram o espaço para que o grupo pudesse lançar o *Manifesto Música Nova* (1963), seguindo os passos dos próprios poetas que haviam lançado o seu Manifesto em 1956.

O presente trabalho organiza-se em cinco capítulos, a saber:

O primeiro capítulo apresenta traços da vida dos dois compositores, que tiveram um papel determinante na configuração da música de vanguarda brasileira nos anos 60 e 70. Uma produção musical que sofreu forte influência da poesia concreta.

São mostrados os seus primeiros estudos e trabalhos, o longo percurso trilhado no desenvolvimento e consolidação do processo composicional, as dificuldades que os dois enfrentaram neste caminho.

No segundo capítulo mostram-se as semelhanças e diferenças dos dois compositores, a semelhança do impulso inicial no desenvolvimento de uma nova música brasileira, as diferentes maneiras de chegar a esse resultado, na maneira de abordagem do poema concreto, da vida e do seu ofício. Semelhanças pelo interesse na obra dos grandes poetas contemporâneos e grandes autores da literatura mundial, pela obra dos grandes diretores do cinema mundial.

Nessa recuperação de dados, destaca-se a amizade de ambos com o maestro Klaus-Dieter Wolf, o grande incentivador e divulgador da música dos dois compositores. Essa amizade foi determinante para selar a parceria deles com o maestro que levou à fundação do Madrigal “Ars Viva” e à criação do *Festival de Música Nova* de Santos, que ainda hoje ocupam um espaço importante no cenário nacional, como divulgadores e incentivadores da produção musical contemporânea.

No capítulo 3, é mostrada a poesia concreta, desde o seus primeiros lances, passando pelo seu reconhecimento como expressão literária e os primeiros contatos dos poetas com os compositores pesquisados. Uma relação de afinidades culturais,

literárias e musicais que propiciou o surgimento de uma nova música brasileira, o objeto principal desta pesquisa.

É importante ressaltar que o Brasil e o Mundo estavam passando por grandes transformações; foi um período riquíssimo em todos os sentidos, foi, também, naturalmente um período de muitas cobranças e de tomadas de posições. O mundo do pós-guerra era dominado pela guerra fria, a disputa da hegemonia mundial entre as grandes potências lideradas, de um lado pelos Estados Unidos e de outro pela antiga URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas - que, por sua vez, fazia que as pessoas tomassem partido: ou eram de direita ou de esquerda. Nesse cenário, naturalmente foram surgindo manifestos, cartas e tomadas de posições de ambos os lados. Os artistas eram cobrados a se posicionarem perante o mundo. Não foi diferente com os compositores pesquisados. Em 1963 eles lançaram o seu *Manifesto Música Nova*. A partir daí passaram a ser reconhecidos como compositores do *Grupo de Música Nova*. Uma parte importante da nossa história recente é estudada, discutida e verificada, com as repercussões, as opiniões dos signatários e a apreciação final do documento.

O quarto capítulo apresenta o estudo do processo composicional do compositor Gilberto Mendes, e, nesse sentido, uma parte de sua produção, mais diretamente ligada à poesia concreta, foi pesquisada, resultando nas análises de duas obras vocais: *Nascemorre* e *Beba Coca-Cola*.

No quinto capítulo foi desenvolvido um estudo sobre o compositor Willy Corrêa de Oliveira, compositor polêmico e radical, que teve uma atuação destacada na música de vanguarda brasileira nos anos 60 e 70. Posteriormente, ele passou por uma crise estética, apontada em pequeno estudo neste trabalho; foi abordada também, sua ligação religiosa e as suas consequências. No final, apresentam-se as análises de duas obras de sua produção vocal: *Um Movimento* e *LIFE: Um Madrigal*.

OBJETIVOS

Geral

- * Pesquisar a influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira.
- * Analisar duas obras de cada compositor:
 - de Gilberto Mendes: *Nascemorre* e *Beba Coca-Cola*;
 - de Willy Corrêa de Oliveira: *Um Movimento* e *LIFE: Um Madrigal*.
- * Atualizar o catálogo de obras dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira.

Específico

- * Resgatar um estudo mais sistemático da relação poesia/música.
- * Resgatar a importante colaboração do maestro Klaus-Dieter Wolff na colaboração para o surgimento de uma nova música brasileira.
- * Reavaliar o *Manifesto Música Nova*.



Capítulo 1

GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA



GILBERTO MENDES

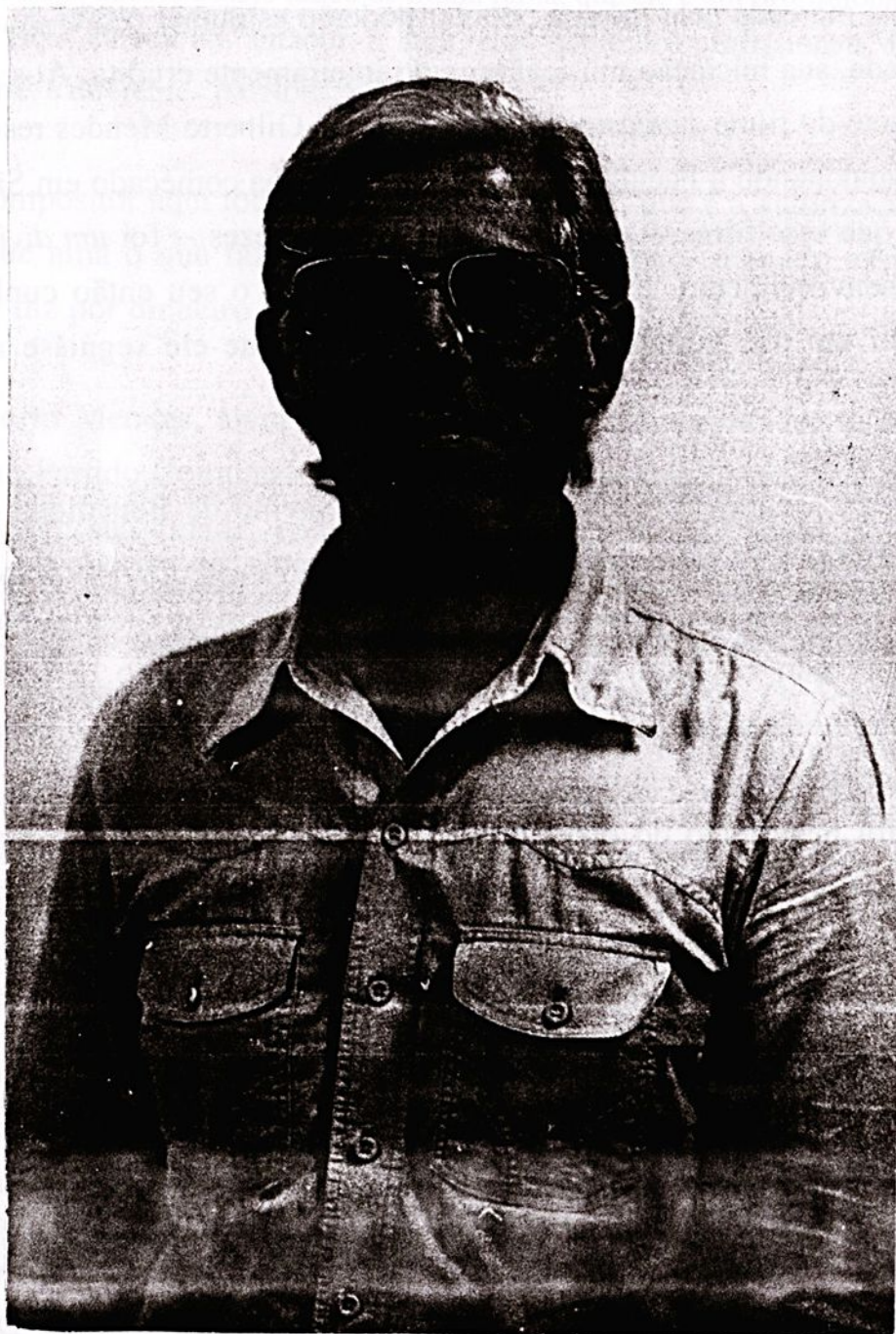


FOTO 1 - Gilberto Mendes, s.d. Acervo (L.C.R.).

TRAÇOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

Gilberto Ambrósio Garcia Mendes nasceu no dia 13 de outubro de 1922, em Santos (Estado de São Paulo). Aqueles que acham que a obra do compositor santista é fortemente marcada pela música popular poderão estranhar o fato de, até aos nove anos de idade, sua iniciação musical ter sido inteiramente erudita. Aos dezoito anos, sob o impacto do filme *Fantasia*, de Walt Disney, Gilberto Mendes resolveu estudar música, abandonando a Faculdade de Direito que tinha começado em São Paulo. Ele reconhece que esse filme -- que viu e reviu muitas vezes -- foi *um divisor de águas* em seu desenvolvimento. É importante lembrar que o seu então cunhado, Miroel Silveira, foi um dos grandes incentivadores para que ele seguisse a carreira de músico.

Gilberto Mendes estudou harmonia com Savino de Benedictis e piano com Antonieta Rudge no Conservatório Musical de Santos, no período de 1941 a 1948. No ano de 1954, ele teve algumas aulas com o compositor Claudio Santoro, que o preveniu que não era bom morar em um lugar tão bonito, à beira-mar, pois naturalmente a beleza iria desviá-lo de seu trabalho. E, de fato, o próprio Gilberto Mendes reconhece que, além de ter começado tarde os estudos de música, seu progresso foi mais lento do que o esperado, pois ele *tinha* de ir à praia. Mas o próprio compositor encara com naturalidade tudo que a vida lhe reservou, ele não se arrepende de nada. Esse é um fator importante na personalidade de Gilberto Mendes, tudo soma, nada subtrai ou divide. Além da *necessidade* de ir à praia, Gilberto foi professor de história da música e estética em Santos, no Clube de Arte (1956), na Escola de Jovens (1966) e no Colégio Vocacional Stella Maris (1968 - 1974). No outono de 1970, ele lecionou composição na Universidade de Brasília. De 1978 a 1979, ele esteve nos Estados Unidos, como professor convidado da Universidade Wisconsin - Milwaukee. Em 1983, foi professor na Universidade do Texas, como compositor residente. Em São Paulo, foi professor do Departamento de Música da ECA-USP, de 1980 a 1994. Mas o trabalho mais constante e que lhe garantiu o sustento e educação de seus filhos foi o de bancário, na Caixa Econômica Federal, fato que Gilberto, com o seu humor habitual, resume assim:



Quando penso em todo esse meu passado, sinto claramente que posso me definir, com absoluta justeza, como um bancário que compôs nas horas vagas. O que me dá grande alegria, principalmente quando vejo um compositor popular falar, com a boca cheia, com aquela vaidade e pretensão de hoje, aquele desejo louco de muita fama, que ele é um profissional. Graças a Deus eu sou um amador, o meu reino não é dos profissionais. Eu amo a arte, é diferente. (MENDES, 1994, p.37-8)

O compositor aqui toca num ponto importante, que é a valorização do amador - aquele que ama o que faz, e não do profissional que, segundo esse conceito, é aquele que faz por dinheiro.

Gilberto Mendes, além de ter começado tarde a aprender música, tinha se engajado no Partido Comunista Brasileiro, com aquela efervescência da época, que era notável em sua cidade, como ele mesmo reconhece: “Santos foi uma cidade muito vermelha no passado /.../” (MENDES, 12 DE Julho, 2001). Por esse envolvimento ele estava mais ligado à política do que à música. Certo dia, porém, assistiu a outro filme, que, na sua opinião, mudou completamente sua vida: *Os Sete Samurais* de Akira Kurosawa. O filme descreve a importância de o samurai adquirir uma técnica, no caso a técnica da luta com a espada dos samurais. O filme o impressionou muito: “/.../ é um filme magistral, para mim é um dos dez melhores filmes da história do cinema” (Idem, 2001), obrigando-o a refletir sobre sua vida. Torna-se forte, então, a partir daí, a certeza de que, qualquer que fosse o rumo que tomasse, o importante seria *dominar uma técnica*. Mais tarde, ao optar pela música, a convicção permanece: “tenho que dominar uma técnica; meu campo é a música” (Idem). Voltou-se, então, com empenho, para a música. Passou a vir mais a São Paulo, onde travou contato com Olivier Toni, Rogério Duprat e os poetas concretos. Foi a partir daí que as coisas começaram a deslanchar.

No período de 1958 a 1960, teve aulas com Olivier Toni. Esse contato, na verdade, nem pode ser considerado, uma aula de música. O próprio Gilberto Mendes reconhece que o maestro Toni atuou mais como um orientador do que como professor: “/.../ o Toni foi uma espécie de psicólogo, como ele também passou por



todos esses problemas, inclusive ele foi aluno do Camargo e do Koellreutter, /.../” (MENDES, 2001). Gilberto comenta a questão das duas correntes musicais que dividiam os compositores e músicos brasileiros. Essa divisão foi mais forte no período da década de 1940 até os primeiros anos da década de 1960. Camargo Guarnieri era o expoente da corrente nacionalista e Koellreutter, o representante da nova música, a música dodecafônica. Gilberto acredita que o fato de Olivier Toni ter sido aluno dos dois compositores o credenciava para ajudá-lo na opção que fizera, que surgiu depois de uma longa reflexão, pela necessidade de definição estética de libertação dos preceitos do Partido Comunista, especialmente a que refere-se ao *Manifesto Jdanov*:

Então, eu acatando lá o *Manifesto*, eu resolvi fazer música brasileira, que não era a minha índole; mas aí, em conversa com o Toni, ele funcionou que nem um psicólogo, a gente discutir e eu me libertar disso e voltar para a vanguarda, para as formas novas, foi essa a grande função que o Toni exerceu para mim. (MENDES, 2001)

Em 1934, Andriêi Jdanov escreveu suas teses sobre o *realismo socialista*, dogma artístico do stalinismo, apresentado no “I Congresso de Escritores Soviéticos”. Baseado nesse documento e nas palavras de Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, Camargo Guarnieri escreveu, no dia 7 de novembro de 1950, uma *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* contra o dodecafonismo: “/.../ corrente formalista que leva à degeneração do caráter nacional de nossa cultura /.../” (NEVES, 1981, p.121). A similaridade dos documentos atuava como uma verdadeira *patrulha ideológica*, querendo impor uma padronização musical no país e argumentando que só a música nacionalista, a música baseada no folclore ou na música popular brasileira seria aceitável. Como se essas músicas não tivessem influências e origem européia ou africana!

Por meio de *conselhos*, ou de argumentos que não resistem a uma avaliação mais rigorosa, esses documentos repudiavam a música de vanguarda. Em *Ensaio sobre Música Brasileira*, Mário de Andrade sugere, até, que a obra do compositor que escreve esse tipo de música, deveria ser repudiada: “Digo mais: por valiosa que

a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Stravinsky e Kandinsky” (ANDRADE, 1928).¹

Gilberto Mendes prossegue no relato a respeito das aulas de Olivier Toni:

Não era praticamente um estudo, eram mais conversações sobre música. O Toni era /.../ regente, era compositor, tinha uma atividade múltipla que era muito útil para a gente, sobretudo para mim, que nunca estudei com ninguém. Então, foi um momento que eu tive, de poder conversar com alguém sobre aquilo que eu já tinha composto, muita coisa autodidaticamente. Até para ele olhar, corrigir e comentar. (2001)

Esse trabalho de orientação era fundamental para Mendes, principalmente pelo fato de ele não dispor de músicos que pudessem tocar suas composições no início de sua carreira; ninguém queria tocar suas obras, por dois motivos básicos: primeiro porque era desconhecido; segundo, porque algumas das obras já se mostravam ousadas demais para a época. Com esse tipo de orientação, ele tinha possibilidade de ouvir suas próprias obras e refletir a respeito de diferentes aspectos que elas apresentavam, deixar claro para si mesmo se suas idéias estavam corretas ou não.

É importante ressaltar, porém, que Toni não se limitava a considerações de ordem geral, mas sugeria mudanças nas composições iniciais de Gilberto Mendes: “Trata o clarinete de tal jeito, que é melhor”, ou: “Aqui você está fazendo isso, faça desse jeito” (2001).

Contudo, Gilberto Mendes reconhece que sua natureza é muito diferente da de Toni. Assim, em resumo, nas aulas, ele compunha, Toni examinava e fazia sugestões, que ele acatava ou não. Esse foi o procedimento desde os primeiros

¹ Para complementar as informações sobre os efeitos que o *Manifesto Idanov* teve na cultura brasileira, especialmente sobre os compositores, sugiro a leitura do texto de Gilberto Mendes, originalmente publicado em 1975, p. 127, no livro *O Modernismo*, sob a Coordenação de Affonso Ávila; texto transcrito no Anexo I. Logo em seguida, um importante trecho da entrevista, de 12 de julho de 2001, em que Gilberto Mendes comenta o mesmo assunto, Anexo II.

contatos. Toni sugeriu que ele jogasse fora as suas primeiras composições: [Imitando a voz do Toni] “Joga tudo isso fora, mundo novo, faz outras coisas, e tal” [risos]. (MENDES, 2001). Mas, Gilberto Mendes comenta que, se tivesse acatado a sugestão de Toni, obras como o *Ponteio para Orquestra* e a *Sonatina para Piano - A Mozartiana*, estariam perdidas.

A respeito da *Sonatina*, Gilberto diz:

/.../ essa ‘Sonatina’ que eu teria jogado fora, me pedem professoras dos Estados Unidos, dizem que a ouviram em um concerto lá, porque o tal do Max Lifchitz que toca essa música, no Caribe inteirinho, nos Estados Unidos inteirinho.² Ouviu, achou tão estranha a música, me pediu. É uma paródia que eu fiz, /.../. (2001)

Também teriam se perdido as primeiras composições para canto e piano, que tanto sucesso fizeram nos *Festivais da Primavera*, de São Petersburgo, dos quais Gilberto Mendes participou por duas vezes, em 2000 e 2001, e no qual outras obras suas foram também apresentadas, com bastante êxito:

/.../ agora na Rússia, eu fiquei espantado das peças tocadas; do que eles mais gostaram foram as canções. Inclusive, /.../ o ponto alto da noite foram para as minhas canções que mais bateram palmas, aquelas [faz o ruído de palmas ritmadas] para a gente voltar em cena, agradecer de novo, /.../ a peça mais aplaudida. (Idem, 2001)

Enfim, essas são obras que Gilberto Mendes compôs no que se poderia chamar de período *das gavetas*, pois ficaram adormecidas durante um bom tempo, e quase foram para o lixo. O compositor reconhece que prefere deixar para o público a tarefa de definir se uma obra deve ou não voltar para as gavetas. Ele reconhece também que, se algumas de suas obras não têm a mesma qualidade de outras, não é sua tarefa esconder isso de ninguém e assume ter como característica a

² Gilberto não completa a frase, mas o fato é que o referido compositor e pianista mexicano, radicado nos Estados Unidos, tem tocado suas obras nos EUA e América Central e, por esse motivo, vários professores e concertistas têm escrito para o compositor solicitando cópias e/ou autorização para executar sua *Sonatina*.

desigualdade. A respeito dessa questão, é interessante ver seu depoimento na íntegra, no Anexo IV desta pesquisa.

Muitas vezes, é difícil decidir se uma obra tem ou não valor artístico. Só o tempo a envia para o reconhecimento ou o esquecimento. O tempo é o senhor absoluto de qualquer obra artística.

No início de sua carreira, Gilberto Mendes lutou entre as *gavetas* e a participação política, mas a música acabou vencendo, o que não impediu que ele continuasse sendo um compositor com forte consciência política:

Aí eu resolvi mexer só com música e nunca mais me meti em política, política assim, de trabalhar para política. ‘Continuei’ de esquerda, sempre votando na esquerda, me pronunciando a favor da esquerda, tudo isso assim. Mas não tive mais atividade política nenhuma. (MENDES, 2001)

A decisão de Gilberto Mendes de se afastar da política, de uma atividade direta e participativa nas questões partidárias, e dedicar-se totalmente à música fez que resolvesse estreitar mais os contatos com o maestro Olivier Toni. Contudo, Toni não foi o único a apoiá-lo nesse início de carreira. A pianista Eunice Katunda foi a primeira musicista a tocar alguma obra do então desconhecido compositor.

Esse fato aconteceu por volta de 1954-55, mas foi a única oportunidade que teve de ver sua obra divulgada naquele período, pois não houve nenhuma outra execução de suas partituras, em um espaço de quinze anos. Carlos Kater comenta este fato em seu livro sobre a compositora e pianista: “Por um lado, ela dará primeiras audições de peças de compositores contemporâneos de formação erudita: *Peixes de prata*, de Gilberto Mendes, /.../” , ele continua seu relato confirmando que:

Vale a pena observar que o Gilberto Mendes dessa época era um iniciante praticamente desconhecido e que a atitude de Eunice, como uma das primeiras pessoas a reconhecê-lo como compositor, merecerá um agradecimento público muito tempo mais tarde. (KATER, 2001, p.33)

O reconhecimento como compositor só aconteceu após esse longo tempo em que *compôs para as gavetas*. Pode-se afirmar que começou após um concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo, sob a direção do maestro Olivier Toni. Na ocasião, a obra executada foi o *Ricercare para 2 trompas e cordas*. “Sua estréia foi em 1960, no Teatro Municipal de São Paulo /.../”, afirma Gilberto, que continua: “/.../ e marcou o verdadeiro início, em grande estilo, de minha carreira musical”³ (MENDES. 1994, p.67).

Logo em seguida, Gilberto foi para a Europa. Nos anos de 1962 e 1963, freqüentou os cursos de verão em Darmstadt, onde estudou composição com Pierre Boulez, Henri Pousseur, Luigi Nono, Luciano Berio e Karlheinz Stockhausen. O compositor reconhece que não eram bem aulas, mas palestras, em que os compositores explicavam suas obras. Eles ilustravam essas falas com gráficos, desenhos, escalas e séries, mostrando seus caminhos composicionais. Faziam, também, pequenas análises de suas obras musicais. Essas viagens foram importantes para uma maior compreensão da música contemporânea, mas não tão decisivas como será possível verificar mais adiante, quando voltarei a essa questão, ao tratar da poesia concreta.

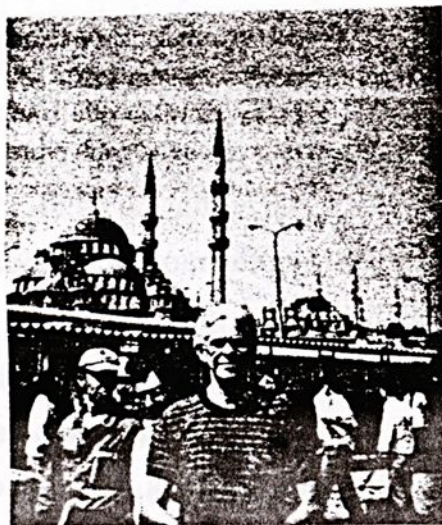


FOTO 2 - “G. Mendes em Istambul, 1986, perto de onde comprou o *Pente...*” (1994, p.218)

³ Por sua obras, Gilberto Mendes é citado em vários livros dos quais destacamos: *Dictionary of Contemporary Music* editado por John Vinton (1974), e no *Repertoire International des Musiques Eletroacustiques* publicado pela ORTF de Paris e em colaboração com *Independente Music Center INE*, de Nova York (abril/julho de 1967).

GILBERTO MENDES IMORTAL

CADERNO 2/CULTURA

D6 - O ESTADO DE S. PAULO

DOMINGO, 15 DE JULHO DE 2001

Gilberto Mendes imortal

A vanguarda chegou finalmente à academia. O compositor santista Gilberto Mendes foi empossado, quarta-feira, como membro honorário da Academia Brasileira de Música, no Rio, em cerimônia realizada no auditório do Pen Clube. Almeida Prado, compositor e santista como ele, fez a saudação. Mendes é o segundo membro honorário da ABM, que empossou recentemente o compositor Hans Joachim Koellreutter. Mendes, aliás, já está nos preparativos finais da 37.ª edição do Festival de Música Nova, de 21 a 28 de agosto, que será realizado no Teatro Municipal Brás Cubas, em Santos. Serão, ao todo, sete concertos, com a participação de músicos e conjuntos brasileiros como o barítono Eládio Perez-Gonzalez, o pianista Paulo Alvares, Duo e Trio Brasil América de São Paulo (Betina Stegman, Júlio Cerezzo Ortiz e Terão Chebl), Trama Musical Ensemble de Santos, Trio de Violões de São Paulo e Madrigal Ars Viva com seu regente Roberto Martins. Entre os destaques internacionais, estão a compositora francesa Françoise Choveaux, diretora do Festival de Lille, França, o compositor americano Jack Fortner, da Universidade da Califórnia, o quinteto de sopros Arcane, da Bélgica, a cantora russa Victoria Evtodyeva e o Het Spectra Ensemble.

No dia 10 de julho de 2001, terça-feira e não na quarta-feira dia 11, como está no artigo do jornal *O Estado de S. Paulo*, tomou posse na Academia Brasileira de Música o compositor Gilberto Mendes. O compositor explica que, por diversas

vezes, foi convidado a ingressar na Academia. Sempre que um novo Presidente assumia a direção da instituição, ele recebia uma carta, convidando-o a ingressar na Academia. A primeira foi do compositor Francisco Mignone, depois de Marlos Nobre e, em seguida, de Ricardo Tacuchian. Mas a humildade e a personalidade do compositor não permitiam e não o deixavam à vontade para escrever e telefonar para os colegas, pedindo votos. Acredita-se, também, que, durante muito tempo, pesou o fato de não ser apropriado a um compositor de vanguarda, que se colocava nitidamente contra o estabelecido, aceitar um convite desses, mesmo após insistentes pedidos de Ricardo Tacuchian, afirmando que: “/.../ agora somos todos amigos, ela se renovou /.../” (MENDES, 2001). Apesar da regularidade dos convites, ele continuava refutando essa idéia. Foi somente agora, com o compositor Edino Krieger na presidência e após a criação da cadeira de *membro honorário*, e sabendo também que o Prof. Koellreutter tinha sido o primeiro membro honorário indicado, ele resolveu aceitar o convite. Afinal, se Koellreutter, grande mestre de música de vanguarda no Brasil e uma das partes da polêmica vanguarda/nacionalismo, podia conviver com o academicismo, ele, Gilberto Mendes, também poderia.

O compositor Almeida Prado, santista como Gilberto, fez uma emocionante saudação de boas-vindas, a respeito da qual Gilberto comenta: “/.../ o Almeida Prado que é um grande amigo meu, fez a saudação, aliás lindíssima, que até me comoveu” (MENDES, 2001). Nessa entrevista, Gilberto comentou que Almeida Prado o chamou de meu professor, pelo que foi retrucado: “Você nunca estudou comigo, por que você fica dizendo isto aí?” (MENDES, 2001). Almeida Prado reconhece que, no aspecto formal, realmente não teve aulas de composição com Gilberto Mendes. Mas, todo ano, ele freqüentava o Festival de Música Nova; na época Almeida Prado, tinha os seus 18 ou 19 anos, e ainda estudava com Camargo Guarnieri. “/.../ mas ele assistia aos nossos festivais também, e eu ficava muito invocado com isso” (MENDES, 2001). Em 1965 Almeida Prado resolveu parar de estudar com Camargo Guarnieri, por reconhecer que já tinha aprendido com ele o suficiente para o seu trabalho, “/.../ eu queria novos caminhos /.../” (ALMEIDA PRADO, 2002). A aproximação dos dois se deu por intermédio de uma amiga comum, que um dia o levou à casa de Gilberto Mendes. Desde então, sempre que podia, Almeida Prado ia jantar na casa de Gilberto, que, informalmente, lhe mostrava obras contemporâneas, emprestando

partituras, trocando idéias e principalmente conversando muito. “Gilberto me dava verdadeiras aulas com a genealidade e a sabedoria que ele tem/.../” (ALMEIDA PRADO, 2002). Gilberto dizia, para o então jovem compositor, que ele tinha que ampliar e enriquecer a sua palheta, deixar de lado a visão nacionalista, que não seria ruim nela mesmo, mas que desconsiderava outras coisas importantes que estavam acontecendo no mundo.

O que valeu é que esse ensinamento foi muito importante para mim, porque eu cheguei na Europa em 69, já conhecendo boa parte do que se fazia lá, então eu não cheguei tão caipira /.../ (ALMEIDA PRADO, 2002).

Com essas *aulas*, Gilberto ia mostrando, ouvindo, comentando e emprestando partituras do *Klavierstücke* do Stockhausen, das *Structures* do Boulez, obras de Messiaen, também de Nono, Pousseur, Varèse e até obras de Villa-Lobos, que Almeida Prado não conhecia, como o *Noneto* e a *Prole do Bebê nº2*. “Aí eu comecei a compor, influenciado pela estética do Gilberto Mendes /.../”. (ALMEIDA PRADO, 2002).



FOTO 3 - Almeida Prado, Eliane e Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira no I Congresso de Compositores, Brasília, 1975. (MENDES, 1994, p.71)

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA



FOTO 4 - Willy ao piano (Acervo L.C.R.)

TRAÇOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

Natural de Recife (Pernambuco), nascido no dia 11 de fevereiro de 1938, Willy Corrêa de Oliveira chegou a Santos no final de 1957. Ele sente orgulho em ter desenvolvido sua formação musical de maneira autodidata. Como seu pai, Ermeraldo Corrêa de Oliveira, era Agente Fiscal de Imposto de Consumo, a família, constantemente, mudava de cidade e de Estado. Assim, Willy não podia fixar-se em uma cidade mais do que três meses, o que o impedia de desenvolver seus estudos musicais de maneira contínua. Mas isso não foi um entrave para ele, e nem

motivo de lamentação. A única temporada em que Willy ficou mais tempo numa cidade foi em Belém (Pará), onde permaneceu por cerca de um ano e meio, o que lhe permitiu tocar e estudar piano, graças ao “/.../ Teatro da Paz /.../ que tinha um bom piano /.../ que eles me deixavam usar, em troca de tocar algumas coisas para as alunas de ballet” (OLIVEIRA, 2001). Esses fatos contribuíram para que ele conseguisse dedicar bastante tempo aos seus estudos. Foi dessa maneira que ocorreu a primeira grande oportunidade do seu desenvolvimento musical. Concomitantemente, Willy praticava exercícios de teoria e solfejo e de harmonia, baseando-se, principalmente, os seus estudos, nos livros de Joaquín Zamacois. O compositor não pôde precisar qual foi a edição que ele utilizou; verificando a edição utilizada na presente pesquisa constata-se a informação de uma 2ª edição em 1952 do livro sobre teoria e solfejo e uma 2ª edição de 1954, do livro de harmonia, que, provavelmente Willy tenha usado.

É necessário reconhecer que o Sr. Esmeraldo Corrêa de Oliveira, pai de Willy, impôs uma forte e decisiva educação religiosa a seus filhos. A educação que lhes deu estava baseada nos princípios da Igreja Protestante. Nos seus primeiros depoimentos, Willy procurou esquivar-se do assunto, mas, gradativamente, foi reconhecendo que esse aspecto da sua formação tinha tido um papel importante na configuração de sua estética. Latente ou não, de uma forma ou de outra, essa influência, muitas vezes, acaba aflorando em sua música. Somente no quinto encontro com o pesquisador, Willy Corrêa procurou analisar alguns aspectos da religião protestante, alguns dos quais, segundo ele, são negativos: “É a sua marca indelével de ideologia do capitalismo”. Ou então, “/.../ o auto-sacrifício” (OLIVEIRA, 2001). No entanto, segundo sua opinião, há, também, aspectos positivos, como a firmeza na tomada de posições e no rigor, que acabam constituindo características de personalidade que se mostram na esfera composicional: “Uma série de exigências de tomadas de posições que se origina também nas condições de minoria de sua gente”, ou: “Exigências de rigor” (OLIVEIRA, 2001). De maneira distinta, essa ligação com o protestantismo está presente em grande parte de sua produção musical. Em *LIFE: Madrigal*, uma das músicas analisadas nesta pesquisa, Willy conclui a obra com a citação de um hino protestante, carregando-a, porém, de forte ironia, como

que procurando exorcizar seu passado. Nas suas mais recentes obras, ele retoma essa tradição, procurando retrabalhar a mesma temática, abordada, agora, de maneira simples, sensível e respeitosa. Essa marca da educação protestante revela-se, também, em obras como *Água-tinta: Meu Pai Contava* (3º Estudo), para dois pianos, 1994, revisão de 2000, ou *A Truta e o Peixe Boi*, para violino, viola, cello, contrabaixo e piano, 1999, em que consta a citação do seguinte trecho de um hino protestante: “Alegrei-me quando me disseram/ vamos, vamos/ à casa do Senhor /.../”.



EXEMPLO 1 - Início de *Água-tinta: Meu Pai Contava* (3º Estudo).



EXEMPLO 2 - Trecho (p.7-8) de *A Truta e o Peixe-Boi*.

No entanto, a influência paterna não se mostrou somente na relação de Willy com a religião. O Sr. Esmeraldo Corrêa de Oliveira gostava muito da música americana, especialmente de Tomy Dorsey, Gene Krupa e Bin Crosby e, com um

destaque para o seu grande ídolo, Frank Sinatra, que faziam parte do ambiente musical em que cresceu Willy. Ele era, também, um grande apreciador do cinema, prazeres que Willy herdou, com muito orgulho e satisfação. Embora, em um determinado tempo de sua vida, essas influências tenham sido arrefecidas, hoje Willy é um ouvinte aberto a essas formas de música *herdadas* do pai -- em especial, o jazz e a música de cinema -- o que não acontecia no período de sua adesão à vanguarda. Mesmo porque o compositor quase não tinha tempo para certos prazeres culturais. São heranças e retomadas que hoje o deixam mais relaxado e permeável a outras manifestações artísticas, o que não ocorria em suas fases *radicais*. Essas marchas e contramarchas na adesão ou repulsa às influências que pontuaram sua vida acabam se refletindo na produção musical, não de maneira perceptível e direta, como em Gilberto Mendes, mas de forma difusa. O que revela, querendo ou não, que a influência do vivido, em sua obra é marcante, quer se mostre explicitamente, quer precise ser desvelada.

Willy só veio a ter aulas regulares de música com Olivier Toni, no ano de 1961 e informa que Toni: “/.../ prontificou-se a me dar aulas gratuitamente. Não disse sim nem não, mesmo que já houvesse meses que de minhas penas não brotassem músicas nacionalistas” (OLIVEIRA, 1996, p.6). Era notório que Toni, apesar de ter estudado com Camargo Guarnieri, fora também aluno de Koellreutter e, naquele momento, as suas atenções estavam voltadas unicamente para música de vanguarda. Sendo assim, Toni *não disse sim nem não*, porque percebeu que Willy, aquele jovem compositor nacionalista (que já não escrevia música com esse espírito), tinha talento e muita vontade de aprender.

As primeiras composições musicais de Willy Corrêa baseavam-se na escola nacionalista, e sofriam nítida influência de Villa-Lobos. Algumas dessas partituras podem ser encontradas na Biblioteca da ECA-USP, e outras, completas ou em fragmentos, estão ainda guardadas no estúdio do compositor, em sua casa. Mas, a maior parte do material desse período extraviou-se. São canções, peças para coro, obras para orquestra e várias músicas para teatro. No entanto, não é possível quantificar e qualificar as partituras dessa fase, a maior parte das quais Willy Corrêa queimou, jogou fora, ou, simplesmente, perdeu no decorrer dos anos. O

próprio compositor não acha importante esse material que descartou e, talvez, sua atitude revele a triste sina do nosso País, em que não só as autoridades e instituições mostram-se desinteressadas na preservação da nossa memória, mas os próprios compositores, o que denota, um certo desleixo, por parte deles, que tendem a descartar o que fazem, ao mudar para outra fase estética.

Willy Corrêa iniciou seus trabalhos composicionais marcado pelo nacionalismo de Villa-Lobos: “Mas, logo depois eu, realmente, achei que era enjoativo; por exemplo, fazer aqueles ostinatos, para em cima ficar um samba”. (OLIVEIRA, 2001) Isso aconteceu por volta de 1955. Ele, então, imaginou criar uma obra que, embora marcada pelo nacionalismo, fosse impregnada pela música medieval e renascentista, períodos da história da música pelos quais tinha paixão. Utilizando o modalismo do folclore nordestino como elemento aproximador e aplicando um contexto polifônico que resultava, freqüentemente, em cromatismo, Willy imaginava estar encontrando um novo caminho para escrever suas obras, embora esses resquícios de gregoriano fossem, também, uma tradição muito forte no Nordeste, principalmente em Pernambuco.

Willy já tinha composto, dentro dessa linha, entre outras obras, um concerto para piano e orquestra e uma grande cantata, com uma hora e meia de duração. Vindo para o Sul, continuou a trabalhar da mesma forma e vários trabalhos que fez para teatro e diversas outras composições dessa época refletem os mesmos critérios estéticos.

Foi só posteriormente, com os contatos com Gilberto Mendes, que teve oportunidade de ouvir a *Neue Musik* - a música nova - que, inicialmente, Willy repudiava, como relata Gilberto:

Eu me lembro que uma vez ele [Willy] quase quebrou um disco que eu tinha comprado, do Stockhausen; ele olhou, assim, e jogou na mesa com violência; ele era protestante, assim, muito sectário, então aquilo parece que era uma obra do diabo, assim, do Satanás; jogou assim na mesa [repetindo o gesto do Willy] ‘pafe’, jogou na mesa o disco e a partitura. Ele [Willy] não

queria saber de vanguarda de jeito nenhum, assim, de uma maneira radical e violenta até, mas queria a minha amizade, então estava sempre em casa.

(MENDES, 2001)

Por essa época, em cada audição que Gilberto promovia, Willy argumentava: “Isso não é música, isto é conversa fiada. Eu vou para o piano e improviso uma coisa igual”. (OLIVEIRA, 2001) E fazia gozações e imitava improvisações sarcásticas da *Neue Musik*. Essas gozações duraram por volta de três meses. Com o tempo, elas foram rareando. Willy foi ouvindo e percebendo melhor as estruturas sonoras daquela nova música, que fez mudar a sua maneira de percebê-la e, naturalmente, levou-o a empreender novos estudos e pesquisas:

O fato é que, então, passei a me interessar bastante por História da Música, e a conseqüente idéia da evolução da linguagem principiou a fustigar a imaginação e o meu espírito. (OLIVEIRA, 1996, p.6)

Willy começou a estudar com Toni, levando-lhe o material que havia composto. Já no primeiro contato, Willy foi solicitado a mostrar uma de suas composições, tocando uma *Invenção a três vozes*. Segundo Willy, inicialmente, Toni foi trabalhando dentro da estética modal; pouco a pouco, foi mostrando que a música de vanguarda era o caminho natural para a pesquisa que Willy vinha desenvolvendo. O próprio Willy reconhece que:

Ele foi realmente excepcional, um grande professor. Na época, ele foi extraordinário. E ele foi, realmente, excepcional, nesse sentido de ser um grande professor mesmo; na época, ele era muito, extraordinariamente eficiente nesse campo. Não forçava nada; por exemplo, ele não me obrigou a fazer música de vanguarda. Realmente ele me convenceu da, [pausa] que a natureza da vanguarda estava mais, seria mais natural para o caminho que eu queria dar, a partir das coisas que eu tinha mostrado para ele. Ele foi realmente um professor excelente, ele nunca dizia assim: ‘Isto daqui não presta’. Mas falava ‘tente outra vez isto’. (OLIVEIRA, 2001)



Constata-se que há certas diferenças de interpretações deste fato, diferenças entre os depoimentos de Gilberto e de Willy no que se refere ao começo dos estudos deste último compositor com o maestro Toni. Willy não se recorda, ou não quer reconhecer que foi Gilberto Mendes quem o incentivou a estudar com Toni. Segundo Gilberto Mendes, ele surpreendeu-se um dia quando o Willy lhe disse: “Oh! Gilberto eu mudei, vou aderir à tua linha, vou também ter um contato com o Toni” (MENDES, 2001).

Como Willy sempre foi muito radical, agora, após as aulas com Toni, era o contrário, ele renegava todo o seu trabalho anterior, tudo o que fosse nordestino, o assim chamado renascimento nordestino, era o *novo diabo* para ele. Iniciando os estudos com Toni, Willy provavelmente jogou fora algumas de suas partituras, como é o caso das composições para teatro, que o próprio compositor reconhece, perderam-se durante os ensaios e pelos teatros. Segundo Gilberto Mendes: “/.../ muitos fizeram isso, eu guardei, mas o Willy, o Cozzella e o Rogério jogaram fora essas partituras” (MENDES, 2001). Infelizmente, não existe nenhuma cópia desses trabalhos para avaliar se essas composições deveriam ou não ser descartadas.

Em 1962, com uma bolsa concedida pelos governos do Brasil e da Alemanha viajou para Europa, participou do *Ferienkurse für Neue Musik* em Darmstadt onde estudou composição com Stockhausen e Pierre Boulez e música eletrônica com Hesse. Trabalhou, também, no estúdio eletrônico da *Badische Hochschule für Musik* em Karlsruhe, sob a direção de José Vicente Assuar e no Laboratório de Instrumentos Eletro-acústicos da Phillips em Eindhoven, Holanda. Em 1963, tendo obtido nova bolsa, fez novamente o *Ferienkurse* e estudou com Pousseur, Luciano Berio e Stockhausen. Gilberto Mendes e Rogério Duprat também o acompanharam neste curso. Segundo Willy, de tudo o que viu e de todos com quem conviveu nessa época, a contribuição mais valiosa que recebeu foi a do compositor Henri Pousseur: “Foi a mais longa e forte influência de todos eles” (OLIVEIRA, 2001). Em 1963, em Darmstadt, proferiu uma palestra sobre a música e a poesia contemporâneas no Brasil. No mesmo ano, escreveu a música incidental da peça *Sorocaba, Senhor*, encenada sob a direção de Antonio Abujamra. Nesta peça, segundo o compositor,

“/.../ pela primeira vez, foi utilizada no Brasil uma música incidental obtida por processos eletro-acústicos” (OLIVEIRA, 1996, p.43).

No ano de 1964, foi diretor musical e compositor na Jotafilmes. No ano de 1967, fez nova viagem à Europa. No período de 1964-68, foi o diretor musical e cinematográfico da agência de publicidade J.Walter Thompson e, durante o período de 1968-71, da agência de publicidade Mauro Salles. Em 1969, foi, também, professor de teoria da informação e poética da Escola Superior de Propaganda. Desde 1969, é professor do Departamento de Música da ECA-USP ⁴.

Desde 1962, Willy tem participado dos festivais e encontros de música contemporânea no Brasil, ora como compositor, ora como pianista, ora como conferencista. Uma dessas conferências transformou-se no livro *Beethoven Proprietário de um Cérebro*, lançado em 1979 pela Editora Perspectiva. Com a colaboração do pianista Caio Pagano, realizou vários recitais-palestras para divulgar a sua particular visão e seu pensamento a respeito do mestre de Bonn.

Para o seu trabalho como professor no Departamento de Música da USP e também como pesquisa dos procedimentos composicionais dos grandes mestres, Willy Corrêa desenvolveu estudos musicais que o levaram a aprofundar-se nas obras de Bach, Chopin, Beethoven, Schumann e Mahler, para citar alguns dos compositores pesquisados com mais intensidade. Beethoven foi um compositor importantíssimo, que serviu a Willy de estímulo e impulso criativo: “Beethoven, eu fui conquistando, ele foi me conquistando, à medida do desenvolvimento do trabalho /.../” (OLIVEIRA, 2001). Schumann foi o compositor especialmente estudado para o entendimento “/.../ da forma breve, a brevidade na música” (Idem 2001). Mahler exerceu uma forte influência no pensamento e na estética musical do compositor pesquisado; isso se pode constatar no seu *Adágio*, que traz uma citação da 6ª *Sinfonia* de Mahler. Toda a angústia e os dramas pessoais do compositor austríaco

⁴ Como Gilberto Mendes, por suas obras Willy Corrêa é citado em diversos livros, dos quais destacamos: *Dictionary of Contemporary Music* (1974), editado por John Vinton; *A Handbook of Literature for the Flute* (1978), escrito por James J. Pellerite e no *Repertoire International des Musiques Electroacoustiques* (abril/julho de 1967) publicado pela ORTF de Paris em conjunto com o *Independent Music Center INE*, de Nova York.

transparecem em sua música, “/.../ como um músico que faz da vida uma realização musical” (OLIVEIRA, 2001). De todos os compositores que estudou, um sempre foi muito especial: Frederic Chopin. Questionado sobre a afirmação “Chopin foi como a primeira água que bebi” (OLIVEIRA, 1996, p.12), Willy Corrêa comenta:

Isto aí significa isto mesmo. Chopin foi para mim, tudo o que eu posso imaginar de música, até hoje eu imagino a partir de Chopin. Foi o primeiro compositor erudito que eu conheci e que me apaixonou verdadeiramente e que com o tempo só cresceu, até um ponto que, hoje eu digo, assim, dentre os que já estão absolutamente constatados, por exemplo como: Bach, Beethoven, etc. Entre eles Chopin está plenamente em boa companhia e os outros em ótima companhia. (OLIVEIRA, 2001)

Além dos trabalhos já citados, outros projetos de livros e análises de obras de grandes compositores (Chopin, Mahler etc), acabaram ficando pelo caminho, idéias que começaram a ser trabalhadas e depois foram abandonadas, em razão da crise pela qual o compositor passou.

“NOTAS VERDADEIRAS”

No decorrer de sua vida, Willy passou por um longo processo de desilusão com a música e com seu trabalho. Ele questionava o rumo que sua vida estava tomando, foi um longo e difícil processo, de 1979 a 1981, uma grande crise, que culminou com um enfarte. Ao ser inquirido a respeito da origem dessa crise existencial o compositor respondeu: “A encucação é isto: Como é que eu era um comunista e estava fazendo uma música que não era comunista? Foi a base do negócio” [o enfarte] (Entrevista, 9 de maio de 2001). Durante esse período, Willy parou de compor, viveu um grande desinteresse pela música, chegando a pensar que: “/.../ a ‘arte’ era uma fuga da realidade” (31 de julho de 2001). Nesse momento, ele não podia

mais suportar ouvir qualquer música: “/.../ fora Bach, os outros compositores me causavam náuseas /.../” (31 de julho de 2001). Novamente emerge a questão da formação religiosa na vida do compositor, o extremo rigor de encarar todos os fatos e situações; para ele, não existe meio termo, “ou é ou não é”. Nota-se, também, um conflito estético e um constante questionamento, marcas que sempre foram características de Willy Corrêa:

Ele exercia ao mesmo tempo um sentimento de carisma e de uma provocação. O Willy é provocador, eu só vim a compreender a sua personalidade muito mais tarde, na preparação da minha pesquisa sobre o Koellreutter. Aí eu consegui entender que todo choque conscientiza. Se tratava de um processo não apenas de estimular o aprendizado das novas representações e de conhecimento. /.../ posso definir que esses eram os encontros mais relevantes, calmos, relativamente sem conturbação, ou grande agitação verbal. Eles provocavam uma aceleração de alma muito grande, uma aceleração da nossa consciência musical. (KATER, 3 de abril de 2002)

Questionado a respeito do comportamento e das reações de seus colegas de classe, mais especificamente, inquirido se alguns desses colegas não levavam essas *indagações e questionamentos* para o lado pessoal, Carlos Kater reconheceu que nem todos assimilaram isso como um fator positivo. O *Willy provocador* sempre foi muito *rigoroso* com ele próprio e sempre procurou estimular isso em seus alunos. Ele sempre buscou, por meio dessas indagações e questionamentos, verificar até que ponto tinha a certeza e a convicção de que aquele caminho era o correto, atitude utilizada tanto para os procedimentos composicionais, quanto para qualquer ato de fazer música. Muitas vezes, seus alunos e colegas não entendiam dessa forma, o que acabava criando, naturalmente, um certo mal-estar entre eles. É preciso reconhecer que, durante todos esses anos, Willy incutiu em seus alunos essa intenção provocadora, deixando-os conscientes da busca por novos desafios e novos procedimentos.

É compreensível que a um criador voltado inteiramente para o seu ofício, pensando que só é possível fazer música daquela maneira -- da maneira como Willy

trabalhava a música de vanguarda -- naquele tipo de estética e nas bases pelas quais sempre lutou e acreditou, quando a crise surge, ela seja devastadora. Quando um compositor se vê frente a frente no espelho, confrontando-se, questionando-se, é natural que perca o seu rumo, descredite no seu trabalho e no seu projeto artístico. Isso certamente foi o que aconteceu com Willy Corrêa, na crise pela qual passou, a ponto de não conseguir mais suportar os valores que lhe eram mais caros:

Nem Rilke eu podia suportar, nem Chopin. A música dos novos compositores seriais, então, absolutamente fora de questão. Música romântica, música expressionista eu não resistia; era como colocar um espelho cristalino sob os olhos de alguém que sobrevivera, desfigurado, traumatizado, a um acidente evitável. O vício de música (de ouvir, de tocar por tantos anos) só encontrava lenitivo na música folclórica. (OLIVEIRA, 1996, p.29)

Ele não sentia mais vontade, necessidade ou utilidade no seu ofício: “Fazer música para quê? Para quem?”. Foi então “fazer música com os operários”. (OLIVEIRA, 31 de julho de 2001). Seus críticos zombavam dessa atitude, mas o compositor refutou esse tipo de crítica, dizendo que ele fazia música não “*para*,” mas “*com os operários*” (Idem). Eram arranjos e adaptações para músicas de bailes, ou para a luta de classes.

Mais tarde, o compositor concluiu que, após aproximadamente oito anos fazendo música junto aos operários, “/.../ ou faço arte, ou enlouqueço” (2001). O compositor reconhece que tomou essa decisão ao assistir ao filme *O Sacrifício de Andrei Tarkovski*. Isso aconteceu por volta de 1992. A partir de então, voltou a ter prazer em escrever música. Foi buscar recordações de sua infância, trabalhou temas de cantigas de roda, escreveu obras pianísticas com esses temas, sutilmente procurando colocar um ou outro acorde mais ousado. Naturalmente, essas mudanças estéticas não são fáceis, mas rupturas difíceis de se afirmar; são marcas da própria vida, que o compositor, com sua postura radical, vive intensamente e deixa penetrar na música que escreve. São situações que deixam marcas e mais dúvidas do que certezas. No início dessa fase, Willy buscou apenas formas pequenas, foi tateando, procurando ver aonde iria chegar. Note-se que o compositor buscou essas

reminiscências de infância amparado na literatura, que, aliás, sempre marcou profundamente seu modo de ser. No começo da fase de vanguarda, a poesia concreta fora fundamental para a criação de uma nova música. Agora, era um escritor português que desempenhava esse papel: “O Vergílio Ferreira me ensinou a valorizar as reminiscências”; Willy reconhece que: “Queira ou não, eu sou fruto de toda a minha vida”; ele reconhece isso mas, alerta: “Mas, eu não a valorizo tanto assim” (OLIVEIRA, 31 de julho de 2001). Essas formas pequenas, talvez, poderiam ser um reflexo de sua aproximação com a cultura oriental, com a introspecção e concisão dessa cultura. Cultura que encontrou ressonâncias em sua personalidade e deu o suporte às primeiras composições dessa fase. Traçando um paralelo com a poesia Hai-Kai, com as letras do alfabeto oriental japonês ou chinês, Willy procurou trazer para sua música essa concisão, essa forma diminuta de expressar um pensamento. Ao falar sobre essa fase, o compositor não soube precisar como e até que ponto a intenção esteve presente nesse processo e de que modo poderia ser medido. Outro aspecto importante que pode ajudar a entender a intenção do compositor, nessas suas novas composições, foi o intenso estudo que realizou sobre a obra de Robert Schumann, especialmente sobre a forma breve na música. São pontos de referências que colaboraram neste novo caminho. Mas foi uma maneira de expressar, em sua obra, seu laconismo com a vida. Isso pode ser percebido nas *Sete Pequeninas Peças para Piano*, de maio de 1994.



EXEMPLO 3 - 1ª Peça das *Sete Pequeninas Peças para Piano*.

Note-se, também, que o compositor tinha inicialmente trabalhado essas formas pequenas com o receio de cair, novamente, nas rigorosas estruturas da *música de vanguarda*. Nesse tipo de composição, mais do que na música tradicional, a obra é bastante estruturada, pensada, e, só após exaustivos processos de preparação, o compositor começa a colocar as notas no papel, num longo caminho trilhado, até a chegada ao ponto final. Willy nem tinha esse interesse, o de retomar esse caminho da vanguarda, pois ainda era e é forte a sua desilusão com o cenário musical não apenas brasileiro, mas ocidental, como se comprova em sua afirmação: “Não existe a menor possibilidade de se fazer música no sistema capitalista” (OLIVEIRA, 31 de julho de 2001). Atualmente, o compositor tem trabalhado com o forte propósito de escrever música unicamente para seu deleite; eventualmente recebe encomendas de algum músico, o que lhe dá muita satisfação. No entanto, torna-se necessário ressaltar que isso não o ilude e nem melhora o seu orçamento financeiro, com o que, aliás, Willy não parece estar preocupado, pois o que realmente quer, é produzir novas obras. O estilo, a escola, as tendências, tudo isso não faz sentido para ele atualmente, desde que, de sua pena, saiam *notas verdadeiras*, nas quais acredite.

Em síntese, pode-se dizer que, até o presente momento, Willy abrigou em si quatro compositores distintos, que atuaram em diferentes fases de sua vida: um compositor nacionalista/modal, do início da sua carreira até 1961; um compositor de vanguarda, no período que vai de 1961 até meados de 1979; um compositor político, preocupado com lutas sociais, que o levou a trabalhar *com os operários* de 1982 até meados de 1992. De 1992 até os dias de hoje, ele está trilhando seu quarto caminho caracterizado por uma *busca do tempo perdido*, pois ele retoma, a cada vez, reminiscências significativas de alguma fase de vida. A produção deste período não adere uniformemente a nenhum estilo; ao contrário, cada obra representa um momento de vida e pode remeter-se a reminiscências da infância, com temas de cantigas de roda e folclóricas, ou textos e hinos religiosos que povoaram sua infância e juventude, às vezes trabalhadas de forma bastante tradicional.

Um bom exemplo ilustrativo do que se pode chamar de *reminiscência de infância* é *Sete Pequenas Peças para Piano*.



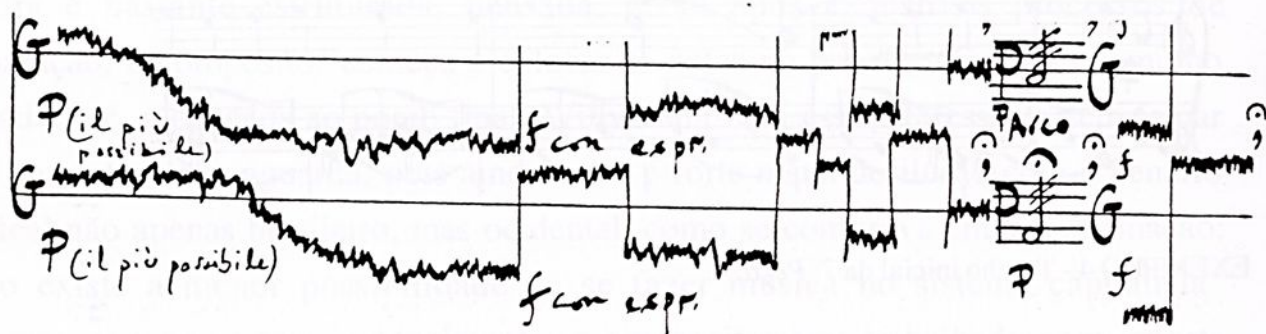
EXEMPLO 4 - Trecho inicial da 7ª Peça.

Em outras peças, pode ocorrer uma mistura do tradicional com a vanguarda, como é o caso da obra *A Truta e o Peixe-Boi*, numa clara referência às influências clássicas, nacionalistas e contemporâneas que compuseram sua experiência musical e marcaram seu estilo composicional.

Ásperas dissonâncias (2ª m, quartos de tom, glissandos com vidro ou plástico no piano) entrecortada com melodia pontilhista.

EXEMPLO 5 - Trecho da p. 16 - Willy faz sobreposições de citações e carrega na escrita e com fortes contornos de reminiscências e dissonâncias.

Em outra obra interessante surgem novamente, resquícios da vanguarda; refere-se ao *Quarteto de Cordas nº 2*, de julho de 2001.



EXEMPLO 6 - Livre improviso, *Quarteto de Cordas nº2*, trecho da p.4

Quarteto de cordas - Nº 2

Willy Corrêa de Oliveira

(Julho de 2001)

$\text{♩} = \text{circa } 46$
 Tutti: sordi, alla corda

Violino 1: sotto voce
 Violino 2: sotto voce
 Viola: sotto voce
 Cello: sotto voce

3:2
 (con il cello)
 poco più f

EXEMPLO 7 - Trecho inicial do *Quarteto* com frases em que aparecem intervallos de 2^{as} M e m na melodia dos violinos, quartos de tom, glissandos, contrastes de dinâmicas, procedimentos típicos da música de vanguarda.

Note-se que as três obras citadas apresentam, isoladamente, três diferentes estéticas.

A primeira por ser uma reminiscência da infância, merece uma abordagem tradicional, sendo construída no idioma dos cantos populares e folclóricos presentes em sua memória.

A segunda, um trabalho que relembra a fase de vanguarda, baseia-se no famoso quinteto, *A Truta*, de Schubert; nela, o compositor propõe numa releitura dessa obra schubertiana, um novo quinteto para cordas e piano, criando uma verdadeira alquimia sonora, ao fazer uma analogia entre as duas culturas em que viveram Schubert e ele próprio, um compositor austríaco e um brasileiro, analogia explicitamente declarada no próprio título da obra, *A Truta e o Peixe-Boi*. A proposta de Willy tem como resultado uma das peças mais instigantes que o compositor tem produzido ultimamente, tão provocadora, que o próprio Willy preocupou-se em saber a opinião do autor desta pesquisa, perguntando se ele não tinha *pesado demais* na sua escrita, ao que se respondeu que ele não devia mexer em nada; era importante deixá-la assim, pois era o resultado de uma leitura peculiar e refletia a sua maneira de misturar diversos elementos, fazendo um contraponto sonoro com a obra de Schubert.

A terceira peça aqui citada relembra a fase experimental e explora os novos meios sonoros, à disposição do autor, para transmitir uma idéia musical. Nela, o compositor volta a empregar recursos da música de vanguarda, como segundas menores e maiores, glissandos, quartos de tom, contrastes de dinâmicas, e abrigando procedimentos aleatórios, improvisação, além de outros recursos característicos do período.

Não podemos afirmar que essa *recaída* signifique uma retomada do caminho da vanguarda, abandonado por ele. Atualmente, Willy sente-se inteiramente à vontade para transitar por diferentes *ruas e avenidas*, o que poderia suscitar a questão: *Qual vai ser esse novo caminho?* O próprio compositor, no entanto, não está preocupado com essa questão, pois, para ele, o mais importante é andar e compor livremente, seguindo os caminhos que lhe aprazem a cada momento. Será que esse modo de proceder o levará de volta a fases tão brilhantes quanto à do

compositor de *Materiales*? Afinal, quem sabe e tem a absoluta certeza dos rumos que a música irá tomar?

O que não se pode deixar de observar é que a intensa rejeição do vivido, que se reflete nas fases anteriores parece determinar a última, não comprometida com ideologias, mas sim com os interesses que o atraem a cada momento, configurando um modo de estar no mundo perfeitamente ligado à estética do momento atual, embora, talvez, não intencionalmente. Nessa estética, a busca por *novos caminhos* é substituída por uma rede de influências diversas, e sistemas rigorosamente constituídos cedem lugar a colagens, referências, citações e improvisos superpostos ou justapostos, sem qualquer preocupação quanto à linearidade, substituído por redes.

Willy Corrêa de Oliveira, do mesmo modo que Gilberto, foi algumas vezes lembrado para fazer parte da Academia. Por duas vezes, ele recebeu convites para candidatar-se, uma em 12 de fevereiro de 1988, para a Academia Brasileira de Música e outra em 25 de janeiro de 1996, para a Academia Paulista de Música. O seu relato: “Agradei ambas ofertas, mas preferi continuar de pé, pois não aprecio - de modo indiscriminado - todas as categorias do sedentarismo” (OLIVEIRA. 1996, p.96). Questionado sobre essa recusa, ele completou: “Eu não gosto de ficar sentado, eu prefiro andar” (OLIVEIRA. 19 de julho de 2001).



FOTO 5 - Caio Pagano e Willy Corrêa em um recital-palestra no lançamento do livro *Beethoven proprietário de um cérebro*. (Rio de Janeiro, 1979). (Acervo L.C.R.)

Capítulo 2

GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA UMA NOVA MÚSICA BRASILEIRA



GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

Mostram-se, aqui, semelhanças e diferenças entre os dois compositores focalizados neste estudo e sua mútua influência, causada não apenas, pela proximidade, pois ambos moravam na mesma cidade, mas também porque, a partir de certo momento, conviveram e se relacionaram com as mesmas pessoas e freqüentaram os mesmos lugares: ambos estudaram com Olivier Toni, trabalharam com Klaus-Dieter Wolff e o Madrigal “Ars Viva”, estiveram em Darmstadt, então centro de referência da música de vanguarda e se interessaram pela poesia concreta, que exerceu notável influência na composição dos dois autores. No entanto, a par desses pontos coincidentes, aparecem duas personalidades distintas, que se mostram nos estilos pessoais que marcaram a sua produção.

Gilberto Mendes é um típico cidadão santista, um grande observador que se esconde em seu *certo ar de ausência*, muitas vezes aparentando estar desligado do mundo, mas que, ao contrário, está sempre presente, verificando, pensando e analisando todos os acontecimentos à sua volta. Gilberto é uma pessoa ilustrada, um ser aberto e atento para tudo o que acontece, aberto a novidades, sem, no entanto, deixar de ser crítico. Atento, mas seletivo.

Todo conhecimento que Gilberto Mendes conquistou foi sem as facilidades dos dias de hoje, com todas as dificuldades típicas do antes e do após Segunda Guerra Mundial.

Willy Corrêa, por sua vez, poderia ser considerado um típico compositor intelectual, extremamente inteligente, de formação humanista e radical nas posições que assume. “A criação é um ato essencialmente intelectual”, diz ele (REVISTA USP - n.0, Ano I, s.d., p.29). Willy é inflexível em suas opiniões e pensamentos, mesmo que, com isso, venha a desagradar amigos e se afastar deles, se preciso.

Ao assumir uma posição anticapitalista e anticonsumista, ele só abre algumas



exceções: a compra de CD's e livros e o interesse por cinema, que o leva a procurar por bons filmes. Raramente vai ao teatro e, mais raro ainda, é vê-lo em algum concerto ou recital de música.

O início da amizade de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira foi bastante curioso. Segundo relata o compositor santista aconteceu assim:

O Willy, eu conheci aqui em Santos, no Clube de Cinema; depois de uma sessão, apareceu aquele magricela, que era ele, rodeando a gente que estava conversando, o pessoal de cinema aqui de Santos, o Maurice Légerard e outros. (MENDES, 2001)

Willy ficou observando a conversa do grupo e, em determinado momento, percebeu que Gilberto era músico e perguntou: “Você também lida com música e tal?”. A que Gilberto respondeu: “Sim, sou compositor” (2001). Willy, imediatamente, pediu seu endereço e, no dia seguinte, já estava em sua casa. Nessa época, Willy tinha uns vinte anos; isso aconteceu por volta de 1958.



FOTOS 6 e 7 - Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, *Folha de S. Paulo*, 21 de ago. de 1983.

Algumas semelhanças entre Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira podem ser facilmente observadas: ambos são tenores e cantaram no Madrigal “Ars Viva”, quando era dirigido por Klaus-Dieter Wolff; além de cantores, eram ensaiadores de naipe, o que os levou a conhecer profundamente a problemática coral e a escrever para vozes com grande competência. A par desse ponto comum, outros interesses os aproximavam: o hábito de leitura e a constante pesquisa não só estiveram presentes, mas foram fatores fundamentais na vida dos dois compositores. Os temas de interesse eram praticamente os mesmos; livros de música, literatura, poesia, cinema e artes plásticas, paixões sempre presentes em suas vidas. Além dos livros, os dois compositores admiravam o trabalho de grandes diretores de cinema, a música popular norte-americana, seus cantores e cantoras e as *big-bands*.

“COM SOM SEM SOM”

Quanto à experiência de cantar no Madrigal “Ars Viva”, pode-se afirmar que Gilberto Mendes assimilou melhor a problemática do canto coral e conseguiu moldar sua técnica composicional às possibilidades vocais, de tal modo que sua escrita para as vozes é sempre factível. Na maioria de suas músicas, as frases ocupam regiões cômodas para o cantor, tornando a partitura ao mesmo tempo interessante e perfeitamente possível de ser realizada, o que é ilustrado em *Beba Coca-Cola*

Mendes → soprano contralto tenor baixo

Extensão das vozes →

EXEMPLO 8 - A extensão vocal das vozes SATB (Soprano, *Alti*, Tenor e Baixo - denominação internacional das vozes do coro), e a extensão que Gilberto Mendes utiliza em *Beba Coca-Cola*.

Em sua produção para vozes, registre-se, apenas, um caso de execução mais difícil: a obra *Com Som Sem Som*.

Breve silêncio (*Sem Som*), as vozes vão entrando alternadamente, formando um acorde dissonante e o soprano deve atacar uma nota no registro agudo em uma dinâmica de difícil execução.

EXEMPLO 9 - Os sete compassos finais de *Com Som Sem Som* (1978).

O trecho apresentado como exemplo é o final da obra, talvez a mais difícil parte coral escrita por Gilberto Mendes. Para retratar toda a tensão expressa no texto de Augusto de Campos, o compositor faz uso da idéia de tensão e relaxamento, representada pelos intervalos de segunda maiores e menores, em alternância com melodias em terças, contrastes de dinâmicas *ff* e *pp*. Essa frase final concentra as dificuldades da obra, pois as dissonâncias vão se somando às entradas das vozes e, de repente, os sopranos têm de atacar um *sol* agudo em *mp*, isto é, uma nota em extremo de tessitura, numa intensidade quase impossível de ser atingida nessa região. Não é, portanto, uma obra para qualquer coral, mas exige um grupo com um bom suporte em técnica vocal e bastante experiência dos cantores. Mas ela é uma exceção, pois em todas as demais produções nota-se o constante cuidado de Gilberto Mendes em escrever linhas melódicas, na distribuição das notas individuais e no conjunto, mantendo os limites de extensão vocal de cada naipe ou instrumento.

“HIPERVOLUMEN”

Ao contrário de Gilberto Mendes, Willy Corrêa pensa que a exploração total dos limites das vozes e instrumentos é parte integrante do seu pensamento estético e reforça a sua idéia musical, razão pela qual, em sua obra, a facilidade de execução não é prioridade.

A consequência dessa maneira de pensar é que, na produção musical de Willy Corrêa, há dificuldades quase que intransponíveis. São frases de difícil execução, de difícil entonação e sustentação; em algumas passagens, as notas vão de um extremo a outro, pensadas em frases longas, com diferentes dinâmicas e o uso de notas muito agudas, sem pausas para descanso ou respiração, como pode ser visto na obra *Hipervolumen*, baseada em texto de Hector Olea.

frase de soprano solo

uníssono no coro

abre um acorde dissonante

The musical score is for the piece "Hipervolumen" by Willy Corrêa, based on text by Hector Olea. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "ra... al de pa... la. bra as vo... lu... me... nes". The score includes dynamic markings (p, f) and a tempo marking "a tempo". A bracket labeled "tutti" spans the vocal parts. The score is annotated with three arrows: "frase de soprano solo" pointing to the Soprano part, "uníssono no coro" pointing to the vocal parts, and "abre um acorde dissonante" pointing to the Bass part.

glissando

solo de alti

♩:50
stacc. sempre

vo vo vo vo (simile)

lu lu lu lu (simile)

me me me me (simile)

solo molto espressivo

la

Mf > P

glissando pontilhista

10"

pa. labra po. e. ma

Tutti

en el po. e. ma

PP

EXEMPLO 10 - Após uma longa e difícil frase no registro agudo o soprano solista encontra o coro que, em uníssono canta *palabra as* e segue, agora em acordes dissonantes, com o texto *volumenes*, segue um grande glissando, que é interrompido pelo breve solo de contralto para finalizar a obra com um novo glissando, agora pontilhista. (OLIVEIRA, 1980).

No Exemplo 10 encontra-se uma boa amostra das dificuldades listadas anteriormente. O compositor radicaliza o conceito de *hipervolumen* com a adoção de uma *hiperdificuldade* estilística e composicional. Essa longa frase de sopranos só termina após um grande glissando, uma breve pausa e um novo glissando, agora pontilhista, finalizando uma de suas obras mais difíceis para coro.

Na obra *Vyvyam a Cartesiana*, baseada em texto do poeta Florivaldo Menezes, pai do compositor Flo Menezes, Willy, procurando uma forma revolucionária de interpretar esse criativo poema, pensou na forma do *cancrizans* ⁵.



EXEMPLO 11 - Poema *Vyvyam a cartesiana* de Florivaldo Menezes. (OLIVEIRA, 1971).

EXEMPLO 12 - Esquema do Cancrizans, início da obra *Vyvyam a cartesiana*. (1971).

⁵ **Cancrizans** Passagem de uma composição, ou a própria composição, em que um tema é repetido de trás para diante (isto é, em movimento retrógrado). Um Cânone *cancrizans* é um cânone em que a voz que imita emprega as notas em ordem inversa às da primeira voz. [Do latim *cancer*, caranguejo]. (*Dicionário de Música Zahar*. 1985, p.64. **Caranguejo** Parte de um cânone, ou de uma outra peça, a ser ouvida de trás para frente. (*Dicionário Grove de Música*, 1994, p.169).

Seguindo essa forma de cânone caranguejo, uma frase que estava no baixo, no retorno é interpretada pela soprano, assim como uma, de tenor, passará para o contralto. No quinto sistema, encontra-se uma passagem em que o contralto apresenta a nota *mi* aguda, que, no retorno, invertendo a direção, passa a ser, para o tenor, um *lá* grave. Tanto para o contralto quanto para o tenor, estas notas estão fora do registro normal dessas vozes, exigindo do cantor quase que um malabarismo técnico para que sejam bem executadas.

← retorna com a nota *lá* grave para o tenor

The musical score consists of four staves labeled S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), and B (Bass). The Soprano staff has a handwritten note 'Vai como mi p/CONT. (AGUDO)' with an arrow pointing to the Contralto staff. The Contralto staff has a handwritten note 'vai com a nota mi para contralto (alti)' with an arrow pointing to the Bass staff. The Tenor staff has a handwritten note 'Torna como lá grave' with an arrow pointing to the Soprano staff. The Bass staff has a handwritten note 'quasi mf' and a musical notation '(dd<d)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'quasi mf' and 'P cresc poco'. A large arrow points from the Soprano staff to the Tenor staff, indicating a return of a phrase.

EXEMPLO 13 - Quinto sistema de *Vyvyam a Cartesiana*, (1979, s.n.).

EM SÍNTESE...

Pode-se dizer que a produção musical de Gilberto Mendes é o resultado do rigor científico aliado à liberdade de pensamento e ao respeito às possibilidades técnicas do intérprete.

Em contraponto, a obra de Willy Corrêa pode ser definida como o resultado de uma disciplina rigorosa e de rigor estético, que nem sempre levam em conta as possibilidades do intérprete.

Para finalizar este segmento do trabalho, apresenta-se o depoimento do maestro Olivier Toni, responsável pelo primeiro ensino sistemático de composição aos dois compositores, que assim se manifesta:

Gilberto Mendes foi um de meus primeiros alunos de talento indiscutível, que com o tempo veio a tornar-se um insubstituível amigo, já que a sua dignidade e lealdade sempre foram a essência de sua personalidade, como ser humano e artista. Devo esclarecer que nunca tentei direcionar o caminho de qualquer um de meus alunos, mas instruí-los dentro dos princípios fundamentais da teoria musical, bem como das diretrizes utilizadas pelos compositores com a finalidade de alcançarem seus objetivos artísticos. Encaminhei-os ao mesmo tempo para a necessária reflexão sobre as origens da rebeldia contra os sistemas vigentes e obrigatoriamente sobre as razões que fundamentaram a permanência da tradição. (TONI, 4 de maio de 2002)

Quanto a Willy Corrêa, Toni preferiu focar a personalidade do compositor:

O doutrinamento pentecostal ao qual foi submetido desde a infância pode ter sido responsável pela sua obsessão em fundamentalizar todas as suas atitudes e creio que nem mesmo a sua extraordinária inteligência e talento através de uma autocrítica tenham conseguido apagar este passado indesejável. Possivelmente, ao tentar libertar-se deste passado que carrega com alguma dose de prazer tenha sido levado a desfazer-se gradativamente de todos os seus mais fiéis e velhos amigos, na medida em que a presença destes, pudesse representar alguma forma de contestação /.../ (TONI, 4 de maio de 2002)

Reitera-se, portanto, no depoimento de Olivier Toni a importância da religião na vida de Willy Corrêa, o que, aliás já foi alvo de análise no “Traços Biobibliográficos”, página 33 deste trabalho.

Questionado a definir a importância da produção musical de Willy Corrêa na cultura brasileira, Olivier Toni assim comenta:

Toda a sua música é consequência de uma profunda reflexão, num processo capaz de transfigurar uma flor num protesto político, utilizando

como material ordenador suas rebuscadíssimas micro-estruturas, capazes de alcançar freqüentemente dimensões de rara beleza. (TONI, 4 de maio de 2002)

A obra de Willy Corrêa é o resultado de uma grande e profunda elaboração, em que nada é gratuito e cada nota, cada acorde, frase, estrutura, enfim toda a sua concepção musical, têm suas razões e necessidades para estar onde estão. O próprio Willy reconhece que “/.../ eu sou fruto de toda a minha vida” (OLIVEIRA, 2001), o que é muito natural, pois toda obra artística reflete os conhecimentos, as experiências e as vivências de um criador.

Concluindo este segmento, pode-se dizer que embora cada um dos compositores em destaque tenha maneiras bastante peculiares de expressão, ambos possuem um profundo conhecimento musical, aliado a um rigor estrutural que possibilitou o surgimento de uma nova música brasileira, uma música de vanguarda que contou com o suporte imprescindível da poesia concreta.



FOTO 8 - Olivier Toni. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 5 jan. 1974, (Acervo L.C.R.)

KLAUS-DIETER WOLFF E O “MADRIGAL ARS VIVA”

KLAUS-DIETER WOLFF - SUA INFLUÊNCIA

Como elemento importante na compreensão da obra de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, é preciso destacar, ainda, o trabalho de ambos com o Madrigal “Ars Viva” e a influência de Klaus-Dieter Wolff em sua produção.

Dos dois compositores destacados no presente trabalho, Willy Corrêa de Oliveira foi o primeiro a conhecer Klaus-Dieter Wolff. Foi no ano de 1960, em São Paulo, dois a três meses antes de Gilberto Mendes ter o primeiro contato com o maestro.

Klaus-Dieter Wolff estudara na Escola Livre de Música da “Pró-Arte” de São Paulo, com o Prof. H.J. Koellreutter, que lhe dera aulas de regência coral, tendo mais tarde aperfeiçoado seus conhecimentos com o Prof. Kurt Thomas, na Alemanha. Dirigiu o Conjunto Coral de Câmara de São Paulo desde o início de suas atividades, em 1951, até sua morte, em 1974.

Em 1967, o regente norte-americano Robert Shaw esteve no Brasil e, nessa ocasião, ficou /.../ impressionado com a sua concepção ‘quente’, /.../ (MENDES, 1971), que Klaus dera à *Missa* de William Byrd, trabalho realizado em conjunto com seus dois corais: o Conjunto Coral de Câmara e o “Ars Viva”, ocasião em que Robert Shaw ofereceu-lhe uma bolsa de estudos para participar do seu curso na Meadow Brock School, na Universidade de Oakland, nos Estados Unidos.

Gilberto conhecera Klaus na Aliança Francesa, em Santos, através de sua amiga Teresa de Almeida e de seu professor de francês, Raymond Delud, que estavam montando uma peça, em francês, Klaus tinha sido convidado para fazer a música do espetáculo. Gilberto reconhece que sabia quem era Klaus, e já o tinha visto várias vezes em São Paulo, mas foi nesse dia que eles, de fato, se conheceram. Após o ensaio, foram todos para a casa do Gilberto. Klaus, então, pediu-lhes para

que escrevessem algumas peças para o coro. Como estava preparando um grande concerto de Natal, com o Conjunto Coral de Câmara de São Paulo, essa deveria ser a temática; assim Gilberto Mendes escreveu *24 de dezembro, Oferta, oferta* e *Os pastores que dormiam*, enquanto Willy compôs *Lá para as bandas do Oriente*. Quatro meses após o concerto, surgiu a idéia de se criar um coral em Santos.

MADRIGAL “ARS VIVA”

No dia 29 de abril de 1961, em Santos, um grupo de estudantes e professores reuniu-se para iniciar um trabalho de pesquisa e estudo das formas musicais através dos tempos, liderado por Klaus-Dieter Wolff. No grupo estavam Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. A idéia de cantar músicas das épocas em estudo foi uma consequência natural. É essa a origem do Madrigal “Ars Viva” de Santos, que tinha como objetivo divulgar a música de épocas pouco conhecidas em nosso meio, fossem elas medievais, renascentistas, ou contemporâneas. Em uma noite de gala, o Madrigal “Ars Viva” estreou no Teatro Independência, em Santos. Era o dia 20 de novembro de 1961 e, até hoje, o grupo continua participando, anualmente, do Festival de Música Nova, desde sua primeira versão, sempre apresentando obras de compositores de vanguarda.

Desde a sua fundação, o Madrigal “Ars Viva” tem excursionado pelo Brasil e outros países. No início da década de 1970, o grupo esteve na Argentina, no Chile, Uruguai e Peru, apresentando-se com grande sucesso de público e crítica. Recentemente, em 1999, o grupo esteve novamente na Argentina, participando de um *Encontro de Corais do Mercosul*. Nessa ocasião, o grupo realizou uma apresentação no Salão Nobre da Embaixada do Brasil, em Buenos Aires, com igual sucesso e grande repercussão no meio artístico e na crítica especializada (ANEXO V).

Willy cantou até 1964, enquanto Gilberto ficou lá durante doze anos. Mas, mesmo depois do seu desligamento como cantor, continuou colaborando com o grupo.

Relembrando seu envolvimento com o “Ars Viva” e questionado a respeito da influência desse coro em sua obra e o quanto esse trabalho contribuiu para um maior domínio da escrita para vozes, Willy reconhece que essa experiência foi fundamental: “É conhecer o coro assim de dentro, claro” (OLIVEIRA, 9 de maio de 2001). E acrescenta, ao lhe ser perguntado de que modo a experiência coral o auxiliara a conceber sua escrita musical: “É evidente, a música coral ajudou soberbamente. Acho que é importante e eu até acho que todo mundo deveria ter uma experiência coral, /.../” (2001); Willy comenta, ainda, uma conversa que teve com Pierre Boulez que lhe disse: “A experiência coral é a mais imediata, mais extraordinária que o músico poderia ter, muito mais do que a experiência orquestral” (2001). Gilberto também considera de grande importância seu contato com a música coral e com Klaus: “Ah! o Klaus foi muito importante nisso tudo. /.../ o Klaus é uma figura chave na interpretação da principal contribuição que, acho, nós demos, basicamente eu e o Willy, /.../” (MENDES, 7 de out. de 1999).

Como foi comentado anteriormente, os dois compositores tinham consciência de que não poderiam contar com grupos musicais, orquestras e estúdios de música eletro-acústica para criarem suas composições. Também não era sua intenção fazer, aqui no Brasil, uma cópia da música de vanguarda tipicamente européia. A busca por um novo caminho materializou-se nas propostas da Poesia Concreta, e o meio expressivo eleito por eles foi o canto coral. Diferentemente da escrita de câmara para canto e piano, ou voz e instrumentos, a escrita coral surgia como um grande desafio aos dois compositores. Era uma massa vocal que necessitava ser repensada, retrabalhada como forma musical, reestruturada como linguagem. Nesse trabalho, surgiam dúvidas e incertezas na abordagem do meio e conhecimento de suas possibilidades e limites. Movia-os o reconhecimento de que a voz humana é o instrumento mais rico e flexível que um compositor pode ter em mãos. As dúvidas e o desafio que se apresentavam a eles era saber até que ponto poderia chegar a imaginação de um criador musical na escrita para o meio coral. Ambos reconheciam a importância de poder cantar e compor para o “Ars Viva”, que era um laboratório coral, espaço que ficara à disposição deles para experimentar e criar. Era uma maneira viável e econômica de escrever para vozes, imaginar

sonoridades e conferir resultados. Era, também, uma maneira rápida e direta de divulgar o próprio trabalho, fazendo-o chegar ao público nos concertos corais e no Festival de Música Nova. A atuação de Klaus e do “Ars Viva” é reconhecida pelos dois compositores como fundamental para a investigação e exploração de suas idéias. Todas as possibilidades vocais imaginadas, todas as idéias surgidas eram imediatamente testadas, checadas e, quando necessário, repensadas. Diz Gilberto Mendes:

/.../ o Madrigal “Ars Viva”, é realmente um laboratório de pesquisa, e quando a gente fazia música, uma música que era altamente experimental, e logo a gente já ia experimentando no próprio ensaio. E, no que surgia uma necessidade de uma mudança a gente mudava; realmente, foi um laboratório; não era para chegar, entregar a música feita, ensaiar e pronto. Não, a gente mudava alguma coisa; o que fosse necessário, a gente mudava.

(7 de outubro de 1999)

Klaus encomendava constantemente obras aos dois compositores, como relembra Willy Corrêa:

O Klaus, como era dentista, nunca cobrou o tratamento de ninguém aqui de casa, eu a Marta, a Suzana e o Daniel. Sempre ele cuidou de nós sem querer receber um tostão, mas, em compensação, ele encomendava obras para mim e vinha cobrar aqui. Vinha aqui nesta mesa da cozinha, almoçava com a gente e queria saber como é que estava a música dele, se eu estava trabalhando, se estava terminando, foi uma grande força para nós como compositores.

(9 de maio de 2001)

Gilberto Mendes reconhece que não fazia o tratamento dentário com Klaus porque sempre morou em Santos. Mas reconhece que: “/.../ na verdade ele não me pedia, não encomendava nada porque naturalmente eu já escrevia para o ‘Ars Viva’” (7 de outubro de 1999). O compositor reconhece que, com exceção das encomendas iniciais, as obras que escreveu foram sempre de sua iniciativa, de sua vontade escrevê-las, mas com o respaldo e o decisivo apoio que Klaus dava a eles. Gilberto relembra que Klaus morava e trabalhava em São Paulo e ia todo final de semana

para Santos, inicialmente para descansar, depois, com a criação do “Ars Viva”, era o trabalho de dois ensaios, sempre sábado à tarde e domingo pela manhã. Esse contato duas vezes por semana sempre foi muito proveitoso: “Ele estava sempre puxando, incentivando a gente para compor” (7 de outubro de 1999). Ele foi também um grande divulgador do trabalho dos compositores, conversava com os jornalistas, comentava os recentes trabalhos e mostrava as novidades que estavam surgindo na produção dos compositores do Grupo Música Nova. Segundo Gilberto, ele era um amigo muito estreito e colaborador: “O Klaus foi o único regente a dar importância para a música contemporânea, nem a música nacionalista os corais brasileiros faziam naquela época” (1999). O programa do Madrigal “Ars Viva”, realizado no dia 24 de outubro de 1971, no Salão Dourado do antigo Parque Balneário demonstra com exatidão o que Gilberto Mendes comentou, pois o repertório contempla obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), compositores da escola nacionalista, da música de vanguarda, não esquecendo jovens compositores, como Delamar Alvarenga e Roberto Martins.

Essa característica de Klaus preenchia uma necessidade forte, surgida quase que simultaneamente nos dois compositores: a atração por uma vertente poética que começara a se impor: a poesia concreta. Ao mesmo tempo que trabalhavam com o “Ars Viva”, os dois compositores sentiam-se atraídos por esse estilo e suas possibilidades de exploração musical. A poesia concreta fornecia o texto, que não era um material literário qualquer, mas uma elaboração dotada de um alto grau de invenção e ousadia, tanto quanto à forma, quanto à estrutura e permitia aos compositores pesquisados trilhar um novo caminho composicional. Na poesia concreta, os compositores encontraram poemas que serviram de estímulo para criarem, no Brasil, um tipo de música original, dotado de personalidade própria. Tendo a poesia concreta brasileira um caráter eminentemente sonoro, era natural que a música escrita sob sua inspiração privilegiasse a voz. No entanto, àquela época, quase não havia cantores profissionais interessados em fazer um tipo de música que fugisse do *bel canto* operístico. Assim, quando Gilberto e Willy conheceram o maestro Klaus-Dieter Wolff, imediatamente surgiu uma *faísca*, típica de um estado de reconhecimento de que algo novo estava para acontecer.

PROGRAMA

Madrigal Ars Viva

Regente: Klaus-Dieter Wolff

I

Pe. José Mauricio Nunes Garcia
(1767 - 1830)

Bruno Kiefer

Ernst Mahle

Osvaldo Lacerda

Camargo Guarnieri

Villa Lobos

Esther Scliar

Sepulto Domino - 1806

Popule Meus - 1806

Crux Fidelis - 1806

Quadro (Madrigais Gauchos) - 1964

Poema de José Santiago Naud

Couro de boi - 1967

Poema de Cassiano Ricardo

Forte e Piano

Poema de Cassiano Ricardo

Não é Joe é Joana - 1970

Poema de Manoel Bandeira

(Dedicado ao Madrigal Ars Viva)

Dois cantos de Cairé

Remetro do S. Francisco - 1934

Cantide loune-Sabáth - 1933

Beira Mar

II

Willy Corrêa de Oliveira

Gilberto Mendes

Gil Nuno Vaz

Delamar Alvarenga

Roberto Martins

Ernst Mahle

Gilberto Mendes

Um movimento Vivo - 1962

Poema concreto de Décio Pignatari

Vai e Vem - 1969

Três Poemas concretos de José Lino Grunewald

Gravitando - 1970

Poético n.º 1 - 1970

Rosa tumultuada - 1969

Poema concreto de Manoel Bandeira

Et Ostendit Mihi - 1954

Asthmatour - 1971

Texto de Antônio José Mendes

salão dourado - parque balneário - av. ana costa, 555 - dia 24/10/71 - 21 horas

EXEMPLO 14 - Reprodução do programa do Madrigal "Ars Viva", Santos 24 out. 1971.



O “FESTIVAL MÚSICA NOVA”

Não se pode falar de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira sem abordar um dos mais importantes eventos da música contemporânea, surgido em 1962 e mantido até hoje: o *Festival de Música Nova*.

Esse *Festival* surgiu em decorrência de um concerto, em dezembro de 1961, encomendado pela VI Bienal de São Paulo. Esta instituição tinha interesse em traçar um paralelo das Artes Plásticas contemporâneas com a Música. Mediante uma solicitação da Bienal, foi montado um programa com obras de compositores internacionais e brasileiros. As informações de que se dispõe garantem que algumas obras foram executadas pela primeira vez no Brasil, fato que viria a ser uma rotina anual no festival de Santos. Nesse concerto, foram apresentadas, pela primeira vez no Brasil, algumas obras de Pierre Boulez e Karheinz Stockhausen; obras de Anton Webern, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Toshiro Mausu e Rogério Duprat, também, faziam parte do programa. A base foi a Orquestra de Câmara de São Paulo, que contou também com a colaboração de excelentes músicos solistas. Com essa mescla, eles puderam contribuir para um programa bem variado, cumprindo os objetivos iniciais e perfazendo um interessante painel musical contemporâneo. Este evento aconteceu no dia 21 de dezembro de 1961, no Teatro de Cultura Artística e foi transmitido ao vivo pela então TV Excelsior, canal 9, o canal de televisão mais importante da época.

A possibilidade de criação do Festival de Música Nova de Santos surgiu pouco tempo depois da estréia do Madrigal Ars Viva. Um aparentado de Gilberto Mendes, o Sr. Afonso Vitalli comentou que tinha assumido a presidência da Comissão de Música de Santos. Como, na época, não existia Secretaria de Cultura naquela cidade, as atividades na área cultural eram organizadas e preparadas por essa comissão. O Sr. Vitalli, que tinha organizado e preparado o concerto de estréia do Madrigal “Ars Viva”, colocou-se à disposição para apoiar e patrocinar algum evento que pudesse contribuir para o enriquecimento das atividades culturais de Santos.

Gilberto Mendes, imediatamente, comentou a respeito do concerto da Bienal, quando o presidente, então, sugeriu: “Muito bem, uma boa idéia, mas faz mais alguma coisa” (MENDES, 1999). Gilberto, então, preparou o que, inicialmente foi denominado de “Semana de Música Contemporânea”, em cuja programação constava o referido concerto, uma apresentação do Madrigal “Ars Viva” e palestras realizadas pelo próprio Gilberto, por Willy Corrêa e Roberto Schonorrenberg. Foram também realizadas audições de discos de música eletrônica, uma novidade na época.

Gilberto comenta: “/.../ foi nosso ‘1º Festival de Música Nova’, começava aí. A gente assim, sem a menor cerimônia, fazia isso, esse festival para mostrar a nossa música” (1999). O Festival, portanto, nasceu para ser um canal de comunicação, um evento onde os compositores do “Grupo de Música Nova” poderiam mostrar suas mais recentes obras. Evidentemente, a idéia era ser também um espaço para divulgar a música contemporânea feita no século XX.

Para corrigir dúvidas é importante ressaltar que o nome oficial só foi usado no ano seguinte, no segundo festival. Ao contrário do que consta na revista *INVENÇÃO*, o primeiro festival aconteceu em 1962 e não “/.../ após o lançamento do *Manifesto de Música Nova*” (1964, p.137). Todavia, está correta a informação de que o Festival, no ano de 1963, começou com o *Duo Kontarsky*, o que, por si só, já fornecia uma chancela de qualidade internacional para o evento. Posteriormente, outros renomados duos, trios, solistas e grupos de câmara nacionais e internacionais participaram do evento. Destacaram-se apresentações dos pianistas Gilberto Tinetti, Paulo Herculano, David Machado, Caio Pagano, Paulo Álvares; a Orquestra de Câmara de São Paulo; do Quarteto de Cordas da UnB, de Brasília; *The Spectra Ensemble* sob a direção de Filip Rathé e quinteto de sopros *Arcane*, ambos da Bélgica; o Conjunto *Accroche Note* da França; e a cantora russa Victoria Evtodyeva, entre outros.

Durante esses anos, o Festival apresentou obras dos compositores Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg, Karlheinz Stockhausen, Luciano Bério, Luigi Nono, Pierre Boulez, Henri Pousseur, Bela Bartók, John Cage, György Ligeti, Pierre Schaeffer, Igor Stravinsky, Gunther Schuller, Alcides Lanza, Carles

Santos, Jorge Peixinho, Wilhelm Zobl, José Vicente Asuar, Juan Hidalgo, Dieter Schenebel, entre outros. Dos compositores brasileiros citamos Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Frederico Richter, Almeida Prado, Aylton Escobar, Cláudio Santoro, Lindembergue Cardoso, Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Mário Ficarelli, Ronaldo Miranda, Flo Menezes, José Augusto Mannis, Eduardo Seicman, entre outros.

Enfim, um evento desse porte que conseguiu colocar a cidade de Santos no calendário internacional da música de vanguarda, com uma programação que trouxe para o nosso país compositores e instrumentistas DE altíssima qualidade. Em virtude de problemas econômicos, por duas ocasiões o evento não foi realizado. Nas suas 37 edições, o Festival preocupou-se em apresentar primeiras audições mundias e brasileiras de obras importantíssimas que muito contribuíram para o enriquecimento da vida cultural brasileira. Infelizmente, até hoje, Gilberto Mendes luta todo ano com muito sacrifício e com uma verba irrisória para realizá-lo.



FOTO 9 - Gilberto Mendes e o compositor espanhol Ramón Barce, durante o *Festival Música Nova*, de 1981. (MENDES, 1994, p.97).

São Paulo, 21 de dezembro de 1961 — às 21 horas

Sociedade Orquestra de Câmara de S. Paulo

COLABORAÇÃO TV EXCELSIOR CANAL 9 — VI BIENAL

FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA

PROGRAMA

Pierre Boulez Estruturas para 2 pianos (1 a)

Solista: **DAVID MACHADO** e **PAULO HERCULANO**

Willy Correia de Oliveira .. Música para Marta

Karheinz Stochausen a) Klavierstück 11

Solista: **GILBERTO TINETTI**

b) Estudo n.º 2 — música eletrônica

Anton Von Webern Quarteto para cordas op. 28

QUARTETO DA SOCSP

Alberto Jaffé — **Alejandro Ramirez** (violinos)
Régis Duprat (viola) — **Rogério Duprat** (violoncelo)

Damiano Cozzello a) Homenagem a Webern

Solista piano **PAULO HERCULANO**

b) Contraponto IV

Solista: **PAULO HERCULANO**

Gilberto Mendes Música para 12 instrumentos

Toshiro Maiusumi Peças para piano preparado e quarteto de cordas

Eudóxia de Barros (piano) **Alberto Jaffé** — **Reinaldo Couto** (violinos) **Marília Pini** (viola) — **Frederico Capella** (violoncelo).

Rogério Duprat Organismo (cinco vozes solistas e instrumentos)

Canto: **Damiano Cozzella** — **Dorothy Peroni da Silva** — **Klaus Dietter Wolf** — **Shirley Dronsfield Donadio** — **Ula Wolf**.

Regente : **OLIVIER TONI**

EXEMPLO Programa do concerto da VI Bienal de São Paulo, que deu origem ao *Festival de Música Nova*.



Klangfarbenmelodie de Schoenberg. Webern e Berg também se interessaram por essa técnica. No Brasil, Dora Pigatto e E. P. Costa, além de outros, também se interessaram por essa técnica. No Brasil, Dora Pigatto e E. P. Costa, além de outros, também se interessaram por essa técnica.

Capítulo 3

A POESIA CONCRETA



UM CAMINHO COMPOSICIONAL ALTERNATIVO:

SÃO PAULO - 1940/50/60

Já se disse, que a poesia concreta - estilo de poesia surgido em São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, desempenhou a função de mostrar um caminho composicional alternativo, descolado das opções oferecidas pela vanguarda européia e, mesmo assim, plenamente contemporânea.

Para que se compreenda a importância dessa poesia na obra de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, é preciso abrir um parêntese para apresentá-la e mostrar seus propósitos, pois só assim será possível compreender o papel que desempenhou para ambos.

As primeiras produções poéticas de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos são do final da década de 1940 e início da década de 1950. Seus primeiros livros foram publicados em edições próprias, fato normal para qualquer escritor em início de carreira e mais ainda para um poeta.

Em 1952, é criado o Grupo *Noigandres*, com o lançamento da revista-livro homônima, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. A palavra *Noigandres* foi extraída do *Canto XX* de Ezra Pound que, por sua vez, se inspirou na obra

/.../ do trovador provençal Arnaut Daniel; é um termo cujo significado nem os romanistas sabem precisar ("Noigandres, eh noigandres / Now what the DEFFIL can that mean!"). Foi tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe.

(CAMPOS. 1975, p.193)

O ano de 1953 marca o início da correspondência do grupo dos poetas concretos com Ezra Pound. Nesse mesmo ano, Augusto de Campos escreve a série *Poetamenos*, que é o primeiro conjunto de poemas concretos, inspirados na



Klangfarbenmelodie de Schoenberg-Webern e na técnica ideogramática. Na mesma época, Décio Pignatari viaja à Europa, onde se encontra com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, que realiza na Alemanha experimentações poéticas próximas das dos brasileiros.

Em 1954, Décio Pignatari esteve em Teresópolis (RJ) lecionando “/.../ no V Curso de Férias “Pró-Arte”, organizado /.../” (CAMPOS, 1975, p.193) e dirigido por H.J. Koellreutter. Neste curso, com o auxílio de Damiano Cozzella e outros músicos, Pignatari promoveu uma oralização de poemas do *Poetamenos* de Augusto de Campos. No mesmo ano, há o contato, em São Paulo, com o compositor Pierre Boulez. Nova viagem de Décio Pignatari à Europa, que, em Paris, aprofunda o contato com Boulez e conhece outros músicos como John Cage, Edgard Varèse, Michel Philippot e o maestro Hermann Scherchen.

Em outubro de 1955, em um artigo publicado originalmente na revista *Forum*, ano 1, nº III, órgão oficial do Centro Acadêmico “XI de Agosto”, da Faculdade Paulista de Direito, Augusto de Campos utiliza pela primeira vez a expressão *poesia concreta*:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. /.../

(CAMPOS, 1975, p.34)

O grifo nessa citação é original do texto de Augusto de Campos; esse artigo foi reproduzido posteriormente no livro *Teoria da Poesia Concreta* (CAMPOS, 1975, p.34-5). É interessante notar que a sugestão deste nome, *poesia concreta*, partiu de um brasileiro, como comenta Philadelpho Menezes:

É curioso pensar, entretanto, que em meio a todo aquele ambiente europeu, e criando uma poesia absolutamente dentro do espírito e da forma da arte



concreta, não tivesse ocorrido a Gomringer a sugestão do nome *poesia concreta* para seus trabalhos. Ele, ao invés disso, tinha batizado sua poética de *constelações*, como o próprio nome do livro. (MENEZES, 1998, p.37)

Essa poesia foi fortemente influenciada por poetas europeus ligados às estéticas contemporâneas, influência reconhecida e afirmada pelos líderes do movimento no Brasil.

Dentre muitos, pode-se dizer que o poema épico *Un Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé foi fonte de inspiração e exerceu uma forte influência para os poetas do século XX, especialmente os poetas concretos daqui e do exterior. O título *Un Coup de Dés* e as primeiras palavras deste poema também foram fonte de buscas e um motivo preponderante para os poetas brasileiros, pois traz nele mesmo a possibilidade do acaso: “um lance de dados jamais abolirá o acaso” (CAMPOS. 1974, p.149).

Este acolhimento do acaso na produção artística não ocorreu isoladamente; os artistas plásticos brasileiros já faziam uma arte concreta, como, aliás, reconhece o próprio Augusto de Campos, que era amigo de vários deles e conseguia perceber fortes semelhanças entre o que faziam e as propostas dos poetas concretos.

A música, também, despertava um interesse especial nos poetas concretos, que dela recebiam influência e inspiração. Augusto de Campos, talvez o mais interessado por essa arte, é seu grande admirador e incansável pesquisador da música medieval, renascentista e contemporânea, e nota-se em sua produção as marcas desse relacionamento. O texto citado anteriormente, em que o poeta fala, pela primeira vez, a respeito da poesia concreta, confirma esse fato.

No livro *Mallarmé* (CAMPOS. 1974), a edição brasileira da obra do poeta francês, Augusto de Campos observa a importância de *Un Coup de Dés* e sua relação com a música contemporânea:

Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da “série”, descoberta por Schoenberg, purificada por

Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros um Boulez ou um Stockhausen.

(1974, p.177)

Além da música e do próprio Mallarmé, é importante ressaltar que a *poesia concreta* tem outros débitos, para com Apollinaire, Cummings, Maiacóvski, James Joyce, apenas mencionados aqui, por não se julgar necessário a explicitação dessa influência, que tem sido objeto de inúmeros estudos na área literária. Limita-se, portanto, a um depoimento de Augusto de Campos que, ao mostrar as diferenças existentes entre poesia e prosa, serve-se de Joyce, num claro testemunho dessa influência:

Se no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os **poemas concretos** caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, “*verbivocovisual*” - é o termo de Joyce - de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (CAMPOS. 1975, p.34)

De fato, Joyce foi fundamental para a *poesia concreta*, que adotou plenamente, o termo *verbivocovisual*, surgido no seu livro *Finnegans Wake*: “/.../ an admirable verbivocovisual /.../” (JOYCE. 1975, p. 341), como definidor dos propósitos primeiros da nova estética. Na citação, Augusto de Campos dá uma brilhante definição desse termo que contém em si, também, a idéia de atomização das palavras, intensamente praticada por Joyce e que os colocou - aos poetas concretos paulistas - no âmbito de influência de Cummings, que deu respaldo ao método de pulverização fonética amplamente utilizado por eles.

Concluindo, é preciso voltar a recorrer a Mallarmé para lembrar que *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Na *poesia concreta*, como em qualquer manifestação artística, nada acontece por acaso, nada vem por pura e simples inspiração, pelo contrário, todas as coisas são fruto de profundo conhecimento e

pesquisa. Augusto de Campos define a poesia concreta nos seguintes termos:

- *POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS- COISAS
NO ESPAÇO-TEMPO.* (CAMPOS. 1975, p.45)

Em seu livro *Poesia Concreta e Visual*, o poeta, ensaísta e professor Philadelpho Menezes, precocemente falecido, relata de forma sucinta e precisa que, na Europa, a poesia concreta não teve a repercussão e o impacto que teve aqui no Brasil. Comenta, também, que lá já se vivenciava, há cinco décadas, o experimentalismo na poesia; o impacto maior já tinha acontecido: “As polêmicas maiores ficaram por conta do Futurismo, nos já distantes anos 10 e 20” (MENEZES. 1998, p.37). Esse impacto só se deu posteriormente no Brasil e foi forte, pelas próprias características de renovação que trazia, e que deixaram profundas marcas na poesia brasileira, como Walmir Ayala define muito bem:

Por mais que nos escape a participação emotiva com o poema concreto, temos que considerar que o movimento concretista higienizou a poesia, limpou das graxas e deliquescência, deu uma consciência de disciplina ao novo poeta, revelou-lhe a história da sua poesia, clarificou nossa tradição poética. Leitor e poeta ficaram sabendo, mais do que em qualquer outra época da nossa história literária, o que era um poema, e as responsabilidades para com ele. (PINTO. 2001, p.165)

Para clarificar a importância da poesia concreta no Brasil, é preciso que se diga que esse movimento, diferentemente da Semana de Arte de 1922, não foi uma repetição do Futurismo europeu, com vários anos de atraso. Ela surge concomitantemente ao movimento concreto europeu e, hoje, tornou-se uma questão menor estabelecer se ocorreu primeiro aqui ou na Europa. O que realmente importa é mostrar a diferença existente entre elas; enquanto a *poesia concreta* européia tinha como foco de suas preocupações o aspecto visual, a brasileira, embora não negasse a importância da composição visual, dava maior relevância à sonoridade das palavras e as tratava como sons em movimento, o que trazia a *poesia concreta* brasileira

imediatamente para o terreno da música. É isso que justifica o grande interesse por ela denotado por Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira e a sua forte presença no trabalho composicional de ambos.

Quanto à aceitação da *poesia concreta* no Brasil pelos literatos e pelo público, é preciso dizer que a rejeição de que foi objeto em vários círculos não foi em razão apenas de seus aspectos revolucionários, mas também de outros fatores. Quanto à sua característica de *obra revolucionária* é preciso ressaltar que a produção literária brasileira à época não era de todo acadêmica e conservadora, e importantes nomes se impunham como renovadores da produção literária brasileira em prosa e poesia. Poetas de reconhecida importância, como Manoel Bandeira e João Cabral de Melo Neto já demonstravam isso em sua linguagem estética, abrindo espaços à experimentação com propostas instigadoras, apontando caminhos, incentivando e influenciando as novas gerações.

Em seu livro *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto*, Félix de Athayde demonstra o apreço do veterano poeta à geração de poetas que surgia, ao apresentar a entrevista concedida pelo poeta a José Correia Tavares, ao periódico *Letras e Artes*, de Lisboa, em 8 de junho de 1966:

Não sou um concretista. O Concretismo - dizem-no os membros do movimento - surgiu a partir da minha poesia. Afirmam-se, pois, meus seguidores. Tenho orgulho disso, pois trata-se de um grupo de jovens poetas, extremados tecnicamente, muito inteligentes e de grande craveira intelectual. O Brasil de São Paulo. Introduziram o debate de questões que nenhum crítico havia aberto antes. Têm todos um grande amor à literatura, à polêmica, à briga. /.../ (ATHAYDE, 1998, p.21)

Além do reconhecimento, da importância e do talento dos novos poetas, João Cabral admirava, também, a posição assumida por eles, ao combater ferrenhamente o excesso de formalismo então em voga, pelo que, aliás, eram duramente criticados. Quanto a isso, João Cabral os defendia, dizendo:“/.../ Mas, repare que são, em grande parte, os preguiçosos que acusam os concretistas de formalismo exagerado”. (ATHAYDE, 1998, p.21). De fato, com a crescente divulgação de seus trabalhos, os poetas encontraram resistências e receberam cartas iradas de leitores e escritores,

indiferença de alguns e mesmo repulsa, que se traduzia em discursos inflamados de opositores, a que a opinião de João Cabral contribuía para animar. Por tudo isso que foi mencionado, mas também por sua inigualável força poética, poetas concretos reconhecem que João Cabral de Melo Neto foi uma das mais significativas e importantes influências presentes em seu trabalho.

Além de sintonia com os poetas e prosadores brasileiros que realmente demonstravam talento e capacidade de invenção, os poetas paulistas conheciam muito bem a enorme produção dos poetas europeus seus contemporâneos, e também, a dos precursores que conseguiam acompanhar não apenas pelo conhecimento técnico literário, mas também por cultivarem e dominarem várias línguas -- inglês, francês, italiano, espanhol, latim, alemão e, posteriormente, o russo --, o que lhes permitia ler no original as mais significativas produções literárias. Não contentes em conhecê-las, trouxeram muitas delas ao público de língua portuguesa, traduzindo-as e, muitas vezes, fazendo um trabalho de transcrição que se apresentava pleno de qualidades poéticas, como o original. Além disso, produziram diversos ensaios com os propósitos e as intenções do movimento, que muito contribuíram para a divulgação da *poesia concreta* entre o público de língua portuguesa.

A POESIA CONCRETA RECONHECIDA

No lançamento oficial da *poesia concreta* ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, dezembro de 1956, na “Exposição Nacional de Arte Concreta”, ao lado de pintores e escultores desta tendência, foram expostos os cartazes-poemas do Grupo *Noigandres*; nessa ocasião, o grupo de poetas foi acrescido de um novo membro: Ronaldo Azeredo. Participaram, também, do evento, especialmente convidados, os poetas Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino. Em seu número 20, a revista *ad - arquitetura e decoração*, de novembro/dezembro de 1956, traz o catálogo da exposição, com reproduções das obras dos artistas plásticos, dos poemas concretos e do *Manifesto Poesia Concreta*. Esse lançamento não teve a repercussão esperada, ou melhor o silêncio foi uma forma de manifestação, demonstrando a reação de indiferença (ou repulsa), aos trabalhos dos poetas.

Somente com a “Exposição Nacional de Arte Concreta”, ocorrida em fevereiro de 1957, montada no saguão do Ministério da Educação e Cultura, na antiga Capital Federal, a cidade do Rio de Janeiro, é que o movimento ganhou maior repercussão. “Décio Pignatari profere uma conferência polêmica, seguida de debates, na sede da União Nacional dos Estudantes” (CAMPOS, 1975, p.195). Por sugestão de Mário Faustino, Reinaldo Jardim, então diretor do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, convidou os poetas concretos para colaborarem no Suplemento; nessa ocasião, foram publicados vários poemas, ensaios e artigos, o que aumentou consideravelmente a divulgação do movimento. No dia 5 de maio de 1957, foi republicado o *Manifesto Poesia Concreta*, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Com essas contribuições, o movimento alcançava as grandes revistas da época, como *Revista do Globo*, *Revista da Semana* e *O Cruzeiro*, todas dedicando amplas reportagens à nova poesia. Um fato fundamental para a maior divulgação e reconhecimento da poesia concreta foi a visita do poeta Manuel Bandeira à exposição:

Um diário carioca incendiou que eu tinha aderido à poesia concreta. Alguns amigos telefonaram-me alarmados. Como se eu tivesse sido vítima de um enfarte ou coisa assim - atropelamento, assalto, arbitrariedade policial.

(BANDEIRA. 1997, p.203)

O que aconteceu, neste caso, foi que, após ler uns ensaios do grupo e da visita à exposição, Manuel Bandeira, inspirado nos poemas concretos, fez uma experiência: “Não creio que Décio Pignatari ou qualquer um de seus companheiros aceite o meu *Analianeliana* (é o título e peço desde já perdão) como poema concreto” (BANDEIRA. 1997, p.203). O poeta chegou a receber várias cartas de seus fiéis leitores, reclamando *desse tipo de poesia*. Bandeira, na continuação de seu relato, fala do contato que teve com os poetas paulistas:

Conversei longamente com esses rapazes, especialmente com Pignatari e os irmãos Campos. Não são uns pândegos, acredite o “constante leitor”. Bem ao contrário, são impressionantemente sérios, /.../ São inteligentíssimos, cultos, viajados. São bem intencionados. Não estão querendo lançar poeira

aos olhos dos trouxas para atrair a atenção e publicidade para os seus nomes. (BANDEIRA. 1997, p.206)

A influência da poesia concreta foi enorme no Brasil em várias frentes, tendo sido responsável por mudanças estruturais na propaganda brasileira, na diagramação, paginação e titulação de jornais e revistas da época, nos *slogans* da televisão, na comunicação visual, chegando, também, à música popular:

Passei a freqüentar também a casa de Augusto. Ele, a mulher Lygia e o filho Cid, então ainda um menino (Roland, o filho mais velho do casal, era arredio e nunca participava das conversas /.../), quase sempre Haroldo, acompanhado de sua mulher Carmen, e, mais raramente, Décio, nem sempre acompanhado de sua mulher Lila, e mais Torquato ou Gil ou algum dos músicos de vanguarda (Rogério Duprat era o mais assíduo), além de mim e de Dedé /.../ (VELOSO. 1997, p.220)

Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, comenta esses encontros literário-musicais, que Augusto de Campos sempre promovia, não só com os compositores pesquisados, mas com os notáveis da música popular e até compositores iniciantes tinham o privilégio e a generosidade de suas conversas e trocas de informações. Caetano Veloso continua, afirmando, também que: “Já nos anos 70, ouvi Glauber dizer que “começara concretista”, numa referência a seu primeiro filme, um curta-metragem chamado *O pátio, /.../*” (p.218). A poesia concreta deu subsídios para o surgimento da Tropicália. Do “Grupo Música Nova” dois excelentes arranjadores, Júlio Medaglia e Rogério Duprat, deram um imprescindível suporte aos músicos tropicalistas.

Pode-se afirmar, portanto, que a poesia concreta brasileira trouxe para a música dos compositores pesquisados neste trabalho -- Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira -- uma tensão criativa, fundamental e estreitamente colada ao reconhecimento da importância do movimento e sua influência em diferentes áreas de atuação, deixando fortes marcas na história da música brasileira, que tem resistido a mudanças e ao tempo.

GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA: PRIMEIROS CONTATOS COM OS POETAS CONCRETOS

Em 1962, logo após voltar da primeira viagem a Darmstadt, Gilberto Mendes estava determinado a não fazer *música européia*. Ele usufruiu dos conhecimentos e experiências, mas tinha plena consciência de que deveria buscar caminhos próprios: “A gente bebeu toda aquela informação, absorveu, mas viemos, pelo menos eu, vim com o firme propósito de não fazer aquela música” (MENDES, 7 de out. de 1999). Já no Brasil, Gilberto Mendes percebeu que, definitivamente, não era, a música de vanguarda européia, que queria fazer: “Aquilo somente abriu a nossa cabeça para novas possibilidades, novos caminhos para a música” (1999) Ele percebeu que teria de buscar outros meios para realizar suas idéias musicais: “/.../ a gente queria fazer uma música que estivesse naquele nível de invenção, porém que não fosse uma cópia daquilo” (Idem).

No Brasil, duas circunstâncias contribuíram para que encontrasse seu caminho: a atuação junto ao Madrigal “Ars Viva”, de Santos que era um grupo preocupado em divulgar a música do século XX para coro, e a aproximação com a poesia concreta brasileira que, embora sofresse influência de poetas de vanguarda europeus, trilhava caminho próprio, assentado sobre a sonoridade da palavra. Assim, Gilberto Mendes tinha, por um lado, um grupo aberto à experimentação, funcionando, portanto, como um autêntico laboratório e, pelo outro, o reconhecimento da possibilidade de aproximação com o grupo dos poetas concretos, para quem a palavra era música. A confluência desses dois fatores foi vital para o surgimento da nova proposta de música coral, diretamente ligada à poesia concreta.

Em seu livro *Uma Odisséia Musical*, Gilberto Mendes relata de que modo Rogério Duprat, que já tinha musicado o poema *Organismo*, de Décio Pignatari, tinha sido o responsável pela aproximação com os poetas concretos, o que se mostrara como solução, após a consciência de que não queriam fazer música nos mesmos moldes da música de vanguarda européia.

Foi ele quem abriu, posteriormente, o caminho para que viéssemos também - eu e Willy Corrêa de Oliveira - a conhecer pessoalmente Décio, Augusto e Haroldo de Campos, o que deu início a uma muito estreita colaboração mútua, artística e fraternal, que foi fundamental para nosso projeto de uma música nova brasileira'. (MENDES. 1994, p.71)

A poesia concreta como fonte de uma nova linguagem, estimulante e inovadora, era o meio auxiliar de que necessitava para pôr em prática seus propósitos, como foi apontado, ao contrário da européia, que se apegava mais ao aspecto visual, a poesia concreta brasileira enfatizava a sonoridade das palavras. Era um riquíssimo material, pronto para ser usado pelos compositores. Gilberto Mendes relata: "Aí que entra a poesia concreta como algo muito positivo para nós". (7 de out. de 1999). A poesia de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, poetas que inicialmente os compositores pesquisados utilizaram em suas obras, tem uma qualidade sonora única na literatura. Gilberto Mendes reconhece essa contribuição da poesia concreta afirmando:

/.../ nos possibilitou fazer uma música que não era a que se fazia na Europa. Fizemos uma música original. Isso para mim foi a maior importância que teve a Poesia Concreta para nós. (1999)

Do mesmo modo que ocorreu com Gilberto, Willy Corrêa foi também cativado pela poesia concreta, como possibilidade de exploração. Ao lhe ser perguntado se a poesia concreta tinha tido uma influência muito forte e um papel decisivo na sua música, Willy Corrêa respondeu: "Teve, teve sim". Ele reconhece a extrema originalidade desse material e o impacto que causou em sua mente: "/.../ aquela descoberta foi fundamental mesmo, uma grande e enorme influência". (OLIVEIRA, 9 de maio de 2001).

A descoberta da poesia concreta ocorreu praticamente ao mesmo tempo em que Willy Corrêa tomava conhecimento da música de vanguarda, principalmente a música feita pelos compositores europeus. Também para ele, a poesia concreta surgia como possibilidade estética e apontava caminhos musicais do mesmo modo



que os poetas concretos buscaram trazer para a literatura a qualidade sonora; à semelhança da melodia de timbres, a *Klangfarbenmelodie*, de Schoenberg. Essa estreita ligação entre as duas linguagens fica evidente no *Plano-Piloto da Poesia Concreta* (1956) e na série *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos.

Em decorrência do crescente domínio da estética da música de vanguarda européia e com a descoberta da poesia concreta, os compositores pesquisados perceberam que poderiam abolir a estrutura tonal tradicional de suas composições. Com a ajuda da poesia concreta, perceberam que tinham em mãos um material que poderia concretizar suas intenções de criar uma nova música tipicamente brasileira. Era o momento de pensá-la e, também, de repensar a própria maneira de ler e de utilizar o texto literário:

Então aquilo veio, complementou de chofre e, de um certo modo, eu passei a aprender a ler realmente um poema, a ler um poema com enfoque musical, isto que é interessante. Antes eu colocava apenas notas nas letras, substituía as letras, ou as sílabas por notas. Agora não, eu pensava, eu lia o poema, o poema me informava uma determinada estrutura, e eu buscava então uma estrutura musical que correspondesse aquela estrutura do poema. Este *feedback* foi fundamental. Depois disso, eu uso até hoje, mesmo quando eu leio um poema mais antigo, eu leio assim, interessante. Mesmo hoje, se eu leio um livro, eu leio assim. (OLIVEIRA, 9 de maio de 2001)

Este é um ponto importante a ser destacado nesta pesquisa. No depoimento dos dois compositores, reconhece-se a contribuição fundamental da poesia concreta na criação de uma nova música brasileira. Mas, mais importante do que isso, é reconhecer que não foi apenas uma contribuição para a emergência de uma nova estética; ela forneceu, também, elementos estruturais que deram nova configuração à composição musical e permitiram o surgimento de uma proposta artisticamente válida, que se mostrava como alternativa possível para a resolução do impasse criado pela disposição dos dois compositores em buscar caminhos próprios e não, apenas, aderir ao movimento da vanguarda européia, como é claramente explicitado por Willy na citação anterior.

A poesia concreta permitiu, portanto, o surgimento de uma nova linguagem estética, que se afirma com o grupo “*Música Nova*”, e que era tipicamente brasileira, e não uma tradução da *Neue Musik* europeia, o que Gilberto Mendes queria evitar: “/.../ que não fosse uma cópia daquilo” (7 de out. de 1999). Essa denominação, Grupo de Música Nova, veio em decorrência da ligação dos compositores pesquisados com o *Festival de Música Nova* e o nome acabou sendo adotado tanto pela imprensa quanto pelo meio musical, que mostraram logo respeito ao movimento que, provavelmente, não teria sido conquistado, se fosse de uma simples versão - espécie de *filial brasileira*, de um grupo de compositores europeus de vanguarda. O poema concreto era um bom pretexto para os compositores exercitarem sua capacidade criativa, e foi isso que ocorreu, em especial com Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, que procuraram transportar, com igual inventividade, os recursos da linguagem poética para as suas composições musicais.

Após explorarem intensamente esse viés, de aproveitamento da produção da poesia concreta em suas composições corais, Gilberto Mendes e Willy Corrêa posteriormente, trabalharam textos de outros poetas como Antônio José Mendes, Florivaldo Menezes, Hector Olea, José Lino Grunewald e Ronaldo Azeredo que, também, sem dúvida nenhuma, deram uma importantíssima contribuição para a realização da nova música brasileira.



O “MANIFESTO MÚSICA NOVA”

Ao falar do movimento da poesia concreta e sua influência na obra dos compositores focalizados neste trabalho, faltou mostrar que havia um anseio de renovação por parte de um grupo de músicos, que culminou numa tomada de posição estética e na divulgação de um manifesto, que funcionava como uma espécie de *carta de intenções* e apontava para os rumos que o grupo queria tomar, na nova configuração da música brasileira, aderido à modernidade e livre do que consideravam *os ranços do movimento nacionalista*.

Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira ganharam maior destaque no meio artístico nacional e internacional após o lançamento desse documento, conhecido como *Manifesto Música Nova*. Nele, os signatários buscavam consolidar suas propostas e nortear os seus trabalhos musicais, em face das profundas mudanças ocorridas no mundo e nos modos de entender a arte. Seguindo os passos indicados pelo *Manifesto Poesia Concreta*, eles pretendiam definir os rumos da música brasileira de vanguarda.

Gilberto Mendes em seu livro *Uma Odisséia Musical* comenta:

Estou sempre falando no plural, em “nós”, porque a essa altura já tínhamos consciência de grupo, eu, Willy, Rogério e depois Damiano Cozzella, quando ele chegou da Europa; e decidimos lançar um “*Manifesto Música Nova*”, seguindo os passos dos poetas concretos, agora nossos aliados, que haviam lançado seu manifesto quase dez anos antes. (1994, p. 71)

Foi no número 3, na edição de junho de 1963 da revista *INVENÇÃO*, uma publicação voltada para a arte de vanguarda e porta-voz da poesia concreta, que o *Manifesto Música Nova* foi publicado. Na ocasião, foram publicados, também, um artigo de Rogério Duprat intitulado “Em torno do pronunciamento”, um artigo de Willy Corrêa: “Algumas questões” e outro de Gilberto Mendes: “Debussy”.

Os poetas concretos sempre estiveram atentos ao novo na música. Eles procuravam incentivar e estimular os compositores e músicos para o que havia de mais criativo e investigativo nas novas obras da vanguarda. Amparados por esse apoio e incentivo, os compositores e músicos, por sua vez, encontraram, também, o espaço necessário na revista *INVENÇÃO*, para que pudessem publicar o seu Manifesto. (Anexo VII).

AS REPERCUSSÕES DO MANIFESTO MÚSICA NOVA

As repercussões do *Manifesto Música Nova* foram grandes e intensas, no Brasil e no exterior. A revista *INVENÇÃO*, no seu nº 4, Ano 3, lançada em dezembro de 1964, relata que: “O manifesto ‘*Música Nova*’, /.../ alcançou grande repercussão no país e no exterior” (1964, p. 137). Gilberto Mendes, a respeito do documento, relata que: “O manifesto provocou um debate pelo antigo jornal *A Gazeta*, e um debate público no Teatro de Arena, tudo em São Paulo” (1994, p. 72). A respeito desse debate, a revista *INVENÇÃO* conta que:

Foi promovido um debate, no ‘Teatro de Arena’, sobre os problemas da música nova, com a presença de músicos e poetas; uma conferência sobre poesia concreta, pelo grupo de *Invenção*, ensaios públicos, com explicações de peças experimentais. (nº4, 1964, p.137)

Nesse debate também foram apresentadas oralizações de poesia concreta (Anexo VIII).

O manifesto foi reproduzido pela *Revista Musical Chilena* (nº86, de 1963) e o destaque dado por essa publicação ao *Manifesto* e, aos artigos dos signatários do documento, fizeram que Juan Carlos Paz olhasse com mais atenção para os compositores brasileiros. Em seu livro: *Introducción a la Música de Nuestro Tiempo*, ele analisa o grupo da seguinte maneira:

/.../ todos eles possuidores das mais novas técnicas da composição. Seu

compromisso não se limita a seguir os preceitos que elas lhes ditem, como o de grupos similares na Europa e dos Estados Unidos, mas adotam uma ética que considera a investigação e a experimentação como única atitude justa no mundo contemporâneo. Não se consideram espectadores pacientes ante a natureza e a sociedade, e sim agentes-atores de uma nova alienação frente a uma arte lucrativa, domesticada, dolarizada, garantida em sua produção e consumo pelo Estado e pelas empresas organizadoras de festivais, bienais de arte, concursos e bolsas, etc. (PAZ. 1977, p. 393)

A mesma revista, órgão da Faculdade de Ciências e Artes Musicais e do Instituto de Extensão Musical da Universidade do Chile, no seu nº 86, de outubro/dezembro 63, no 17º ano de sua publicação, em uma iniciativa do compositor José Vicente Asuar (antigo diretor do estúdio de música eletrônica da Universidade de Karlsruhe, Alemanha), publicou uma versão em espanhol do *Manifesto* intitulado “*Pronunciamento de los nuevos músicos brasileños*”, e o artigo de Rogério Duprat “*En torno al Pronunciamento*”, ambos lançados na citada revista *INVENÇÃO* nº3. Ainda sobre Duprat, a revista afirmava que: “*Pretende o referido compositor promover a execução no Chile, das partituras do grupo ‘Música Nova’*” (INVENÇÃO, nº4. 1964, p.137)

OS SIGNATÁRIOS DO MANIFESTO MÚSICA NOVA

Na época do lançamento do *Manifesto*, Gilberto Mendes tinha 40 anos. Seu *curriculum* ostentava uma produção considerável: onze peças para canto e piano; sete obras para coro; seis peças para instrumento solo; duas trilhas para peças de teatro; duas peças para orquestra de cordas; vinte e cinco peças para piano e três peças para conjuntos instrumentais. Ele tinha pleno conhecimento do que estava assinando e engajava-se no que lhe parecia ser a direção correta para a música, que era assinalada no documento. É interessante que, até hoje, passados 38 anos, o compositor continue concordando com os termos do texto. Em um longo trecho de seu livro *Uma Odisséia Musical*, ele comenta a influência que a poesia concreta teve em sua estética e, conseqüentemente na sua música, acolhendo as qualidades e inovações musicais introduzidas pelo Grupo de Música Nova, (ANEXO, p. 16). Gilberto



Mendes afirma, ainda, que o grupo de compositores, constituídos por ele próprio, Willy, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Luís Carlos Vinholes ia, pouco a pouco, se destacando, procurando criar e realizar obras que tinham como principal intenção, a renovação da linguagem musical brasileira. E, de fato, o grupo pretendia realmente, mudar tudo: “E mudamos tudo. Foi uma revolução total, radicalíssima, comparável só à incrível revolução solitária de Villa-Lobos no começo do século, /.../” (MENDES, 1994, p. 80-1)

É preciso reconhecer que as transformações e, principalmente, as obras que surgiram com o suporte da poesia concreta e do Manifesto Música Nova contribuíram significativamente para introduzir um novo conceito estético e musical no cenário cultural brasileiro, o que é reconhecido por Gilberto Mendes em seu texto:

Mudamos tudo, não tenho a menor dúvida. Alguém tinha que fazer isso aí. Aconteceu que fomos nós, simplesmente. Os escolhidos, porque estávamos ali, na hora certa. Nenhum mérito especial. Cumprimos um desígnio da Providência, para salvar a música brasileira do atraso, do marasmo em que se encontrava, depois da recaída violenta do mal nacionalista, em princípios dos anos 50. Nossa música clamava por essa mudança, por essa atualização.

(1994, p.80-1)

A respeito do ambiente musical da época e do apoio que o grupo Música Nova recebeu, é interessante destacar outro texto de Gilberto Mendes, que pode contribuir para elucidar a questão:

Num ambiente musical retrógrado, os novos músicos que surgiram foram encontrar apoio e mesmo orientação estética não em seu meio, mas junto a poetas renovadores da língua portuguesa, como os poetas concretos paulistas, principalmente Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. (1975, p. 134)

Os poetas, em constante contato com o que acontecia na Europa e atentos ouvintes da música de vanguarda que lá era produzida, foram grandes incentivadores. Segundo Gilberto: “/.../ esses poetas muito contribuíram para a

colocação de problemas da música nova à geração na qual me incluo, /.../” (1975, p. 134).

É importante observar que São Paulo, no começo da década de 1960, tinha uma vida cultural fechada, conservadora e refratária a mudanças estéticas. Naquela época, a cidade tinha cinco orquestras, o que, dadas as dimensões da capital paulista, era considerado pouco: a Orquestra do Teatro Municipal, a Filarmônica de São Paulo, a Orquestra de Câmara de São Paulo, as Orquestras das rádios Tupy e Gazeta. Os espaços públicos para as apresentações musicais eram mínimos. A rigor, o Teatro Municipal era o único espaço nobre na vida cultural da cidade e o Teatro de Cultura Artística, que não desempenhava as funções para as quais tinha sido criado, pois estava alugado para a então TV Excelsior. Não havia muitos teatros e muito menos as opções de que dispomos atualmente. Hoje, embora alguns novos espaços tenham surgido, a música contemporânea não encontra, ainda, o seu devido reconhecimento e lugar. Com as exceções do Festival de Música Nova de Santos, a Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro e o Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo, promovido pelo Studio PANaroma de Música Eletroacústica da UNESP/FASM, não existe uma programação regular que sirva de vitrine para a nova música, para o surgimento de novos compositores. Mas, se hoje é difícil, naquela época era muito mais, pois os artistas não tinham o menor interesse nas novas propostas, que desconheciam e resistiam a uma aproximação, desconfiando, inclusive, dos novos compositores, por dois motivos básicos: eles representavam o oposto do que era aceito como música e, sobretudo, porque eram desconhecidos.

Nesse momento destacavam-se, como opção para as primeiras audições, a Orquestra de Câmara de São Paulo, regida pelo maestro Olivier Toni, uma orquestra que surgira em decorrência da excursão pelo Brasil de outra orquestra, a *Angelicum de Milano*; essa orquestra italiana ficou vários meses aqui, fez vários concertos e seu regente deu vários cursos, dos quais Olivier Toni participou. Quando voltou para a Itália, o regente deixou o material de orquestra com Olivier Toni que, em decorrência resolveu criar a Orquestra de Câmara de São Paulo, que,

no seu início, é interessante assinalar, tocava, também, obras de compositores nacionalistas, que foram duramente atacadas pelos membros do Grupo Música Nova.

É nesse ambiente que surge o *Manifesto Música Nova*, que procurava chamar a atenção do público, da imprensa e da comunidade musical para os novos compositores e suas idéias revolucionárias. O *Manifesto*, ao lançar luzes sobre o grupo, contribuiu para tornar muitos de seus membros reconhecidos como artistas e compositores.

O compositor, arranjador e maestro Rogério Duprat assim se pronuncia a respeito do documento:

Escrevi no manifesto a síntese dos nossos pensamentos. Era moda escrever manifestos! Eu apenas fiquei encarregado de escrever o que havíamos discutido sobre os pontos musicais atuais. Além de nós, outros músicos engajados o assinaram também. (GAÚNA, 2000, p.70)

Quanto à questão de maturidade, vivência e amplo domínio do pensamento crítico, é inegável que Rogério Duprat se sobressaía perante o grupo. Rogério sempre foi um líder nato, uma pessoa que tinha plena certeza de que podia iniciar mudanças substanciais na velha estrutura reinante na música brasileira, no final dos anos 50 e início dos anos 60. Ele foi o primeiro compositor a trabalhar uma música com texto de um poeta concreto, a obra *Organismo*, de Décio Pignatari. Ele tinha sido, também, pioneiro, no grupo dos compositores de Música Nova, em retomar a linha evolutiva da linguagem da música ocidental, com a sua obra serial *Concertino para trompa, oboé e cordas*, de 1958. O primeiro compositor a impor, de fato, uma retomada da linha evolutiva da linguagem da música ocidental foi Rogério Duprat, /.../ (MENDES, 1975, p.134).

Depois de um certo tempo, Rogério Duprat perdeu o interesse em continuar os seus trabalhos como compositor erudito e passou a trabalhar com música de publicidade e com arranjos de música popular. Realizou trabalhos criativos e

importantes. Como nos mostra Regiane Gaúna, em Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo. (GAÚNA, 2000).

Nesta pesquisa encontra-se também um importante depoimento do musicólogo Regis Duprat, cuja íntegra encontra-se no (Anexo, p. 16). Eis um trecho deste depoimento:

Fomos conseqüentes também com a música, pois o modernismo que reinava precisava de alguns acertos. A influência de vários amigos foi determinante, como a do Cozzella que era a das mais radicais. As convicções que estão no manifesto são resultado das nossas lutas cotidianas. Rogério redigiu o manifesto e nós todos assinamos. (GAÚNA, 2000, p. 72)

O maestro Júlio Medaglia, também signatário do Manifesto, deu o seguinte depoimento:

“Chega a ser impertinente sua universalidade e atualidade como visão crítica da realidade hoje. Chego à conclusão que suas palavras continuam atuais e corajosas. Digo mais: acredito que todos o assinaríamos outra vez”

(O Estado de S. Paulo, 1996, p.1)

Consultado a respeito da atualidade do *Manifesto* e a emitir sua opinião a respeito dele, o professor e pianista Alexandre Paschoal assim respondeu: “O manifesto, foi e continua importante. Foi um momento de grande efervescência política, cultural, de idéias revolucionárias nas artes” (PASCHOAL, 15 de out. de 2001) (Anexo, p. 17).

Ainda sobre o manifesto, Gilberto Mendes diz: “/.../ mas o básico daquele manifesto é a idéia da cabeça do Rogério mesmo” (MENDES, 12 de julho de 2001) Em um outro momento ele afirmou:

Então, eu diria que o Manifesto é de 63, é até um ano depois de eu já ter feito aqui em Santos o primeiro Festival de Música Nova, então ele veio reforçar, veio dar mais força a isto. (MENDES, 12 de julho de 2001)

Outras informações, sobre este depoimento de Gilberto Mendes, ver (Anexo VII).

Consultado a respeito desse documento o maestro Olivier Toni escreveu:

Se avaliarmos o “cenário musical brasileiro” no começo da década de 60, o *Manifesto de Música Nova* teve indiscutível impacto e, certamente, manterá uma inegável importância na História da Música Brasileira. Confrontado, porém, com as tendências da criação musical européia naquela época (e mesmo anterior a ela!) o *Manifesto* pode parecer uma *brasileirada*. (4 de maio de 2002)

Ao ser inquerido a respeito de como foi elaborado o *Manifesto*, quais os passos dados e como foram as discussões visando à sua redação, Willy reconheceu que, na ocasião, ele, com 25 anos de idade, não tinha maturidade suficiente para entender alguns dos pontos discutidos. Por essa razão, sendo um dos mais novos da turma, seu trabalho maior foi assinar o *Manifesto*.

Ao ser questionado a respeito de sua concordância ou não com o teor e a contemporaneidade do documento e, se o assinaria novamente, ele respondeu enfaticamente: “Não, de forma alguma, jamais. Hoje não assinaria, definitivamente” (19 de julho de 2001). Por quais razões? Ele respondeu que precisaria ter o *Manifesto* nas mãos para poder responder ponto a ponto. De posse de uma cópia, logo providenciada, o compositor após lê-lo detalhadamente e assinalando alguns tópicos de sua resposta, afirmou:

Eu não assinaria o manifesto hoje, porque já faz alguns anos que eu [longa pausa], me desinteressei por participar, de um modo ativo, numa vida musical capitalista, pequeno burguesa típica. Isto é o ponto básico. [aumentando o tom da voz] Isto é o ponto básico. Fora isso, [esse seu desinteresse e insatisfação], com relação ao manifesto propriamente dito, alguns pontos que eu acho que discutiria muito, portanto eu não assinaria sem ... [pequena pausa para uma reflexão], tal como ele está, eu não assinaria hoje em dia. (19 de julho de 2001) ⁶

⁶ No Anexo VII, está transcrito a íntegra deste depoimento, bem como a reprodução de um artigo do jornal O Estado de S. Paulo, sobre o mesmo assunto.

APRECIÇÃO FINAL SOBRE O *MANIFESTO MÚSICA NOVA*

O *Manifesto Música Nova* aconteceu em período de grandes transformações políticas, sociais e econômicas do país. O Brasil tinha vivido um período de grandes mudanças no pós guerra, um surto de desenvolvimento industrial, do final dos anos 40 e nos anos 50, culminando com o governo de Juscelino Kubitschek, que promoveu grandes mudanças estruturais, com a criação da indústria automobilística e a mudança da capital do país para Brasília. Viveu, também, a ilusão de acreditar em um presidente que tinha sido eleito prometendo grandes mudanças e, seis meses após tomar posse, acabaria renunciando em 1961. Após passar por um sistema parlamentarista e viver algum tempo sob o governo do presidente João Goulart, que prometia reformas de base e, com isso, assustava a classe dominante e os militares.

É evidente que todos esses acontecimentos políticos e sociais sempre influenciaram as artes como um todo. No Brasil não podia ser diferente, foi aí que surgiu a bossa-nova, o cinema novo e o Brasil foi bi-campeão mundial no futebol, bi-campeão mundial no basquete; foi quando, também, surgiu a poesia concreta e a música de vanguarda. Com toda essa efervescência cultural e política, era natural que os criadores estivessem preocupados em balizar seus atos e pensamentos estéticos por meio de manifestos. A poesia concreta já tinha lançado o seu em 1956, os músicos, capitaneados por Rogério Duprat, acharam por bem também ter o seu manifesto. Naturalmente nem todos tinham pleno conhecimento do que estavam assinando.

Hoje, com o devido distanciamento do tempo e podendo olhar com um senso mais crítico, pode-se dizer que algumas colocações soam ingênuas, enquanto, em outras, percebe-se, perfeitamente, o deslumbramento pelas novidades que estavam surgindo. Outras citações seriam perfeitamente dispensáveis, deixando o texto mais enxuto e preciso.

A citação inicial “compromisso total com o mundo contemporâneo” já sinalizava que o grupo tinha a intenção de realizar uma música nova, diferente da música da escola nacionalista ou tradicional, que na época, mais do que nunca, dominava amplamente o meio musical brasileiro. Os compositores listados na



seqüência -- os grandes mestres da música contemporânea do século XX -- são uma referência para o público e para os próprios músicos.

No documento, a referência a outras artes servia de ponto de apoio. A citação do cinema, de outros meios de comunicação e do desenho industrial soa, hoje, como ingênua; o desenho industrial foi de fato influenciado pela poesia concreta, mas não pela música contemporânea. Nesse sentido, Willy tem razão em não concordar com o teor do manifesto, (Anexo VII), os meios de comunicação nunca demonstraram interesse pela música contemporânea, salvo raras exceções, como, por exemplo, a transmissão, ao vivo, pela TV Excelsior do concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo, mais por influência da Bienal de São Paulo, do que pelo interesse em divulgar a música contemporânea. No geral, a programação cultural das emissoras de rádio e TV brasileiras não são receptivas à música erudita e, menos ainda, à música de vanguarda. O cinema poderia ter utilizado a música como linguagem complementar, mas até hoje isso é incipiente e não chega a configurar uma real influência.

O *Manifesto* comenta, ainda, a relação com os outros músicos e a necessidade de *sedução* deles e do público, com a música de vanguarda. A esse tema, o divórcio da música contemporânea e do público, Gilberto Mendes responde: “Não pode haver divórcio se não houve casamento”. (MENDES. Depoimento s.d.). A divulgação sempre foi um entrave, não só da música de vanguarda, mas da música erudita, que também encontra enorme dificuldade para atingir um público mais abrangente, e essa dificuldade pode ser considerada uma decorrência da própria estrutura sócio-cultural-econômica do país.



ANÁLISE DE DUAS OBRAS

4º Capítulo

A POESIA CONCRETA NA OBRA
CORAL DE
GILBERTO MENDES



ANÁLISE DE DUAS OBRAS

“Na verdade, sou contrário a todo tipo de análise”

Gilberto Mendes

Gilberto Mendes, em seu livro *Uma Odisséia Musical*, faz o seguinte comentário sobre o estudo de suas obras:

Repito que considero irrelevante a análise de qualquer dessas peças à procura de tônicas, dominantes, sensíveis, modulações. É irrelevante que eu a faça, ao menos. Na verdade, sou contrário a todo tipo de análise. A obra musical deve falar por si mesma. (MENDES, 1994, p.52)

Para fundamentar esse seu raciocínio ele continua:

Como disse Tarkovski, o grande diretor russo de cinema, o artista não pode se deixar apanhar em seu próprio jogo; e citando Ovídio, ‘a arte consiste em ocultar a arte’; e mais adiante Engels, ‘quanto mais ocultas estiverem as concepções do autor, tanto melhor para a obra de arte’. Assim definiu Tarkovski no seu livro *‘Esculpir o Tempo’*, p.52. (MENDES, 1994, p.52)

Concordando ou não com os argumentos expostos pelo autor tem-se de reconhecer que em determinadas obras ou em expressões artísticas as quais não se domina, não há necessidade de se analisar profundamente ou apreender todo o seu aparato técnico para compreender, entender ou gostar delas.

Um poeta, por exemplo, pode gostar de um balé sem conhecer os segredos dos passos, dos exercícios preparatórios e das coreografias. Ele vai poder admirar esse trabalho mesmo sem ter o completo domínio da dança.

Pode-se compreender o ponto de vista do autor externado nas citações que ele



refere. Mas, também, entende-se que o nosso trabalho fundamental é o de buscar sentidos na obra examinada. O processo isomórfico de um poema transformado em música ficará manifesto se se compreender como o compositor pensou, elaborou e chegou ao resultado final. Existe, ainda, a questão da escuta que se modifica com a análise da obra, pois o esclarecimento de procedimentos musicais incide na escuta. Revela-se, também nas palavras de Gilberto Mendes, uma concepção de análise baseada na idéia de “rotulação”. As referências que ele dá são da música tonal, a que se refere com um certo menosprezo: “/.../ irrelevante /.../ a procura de tônicas, dominantes, sensíveis e modulações” (MENDES, 1994, p.52). Na verdade, não é essa análise que se propõe. O que se quer é que o procedimento de análise seja capaz de revelar a concepção e escrita do compositor. Assim, pode contribuir para a compreensão da obra e dirigir a escuta do ouvinte.

Entende-se que o compositor queira guardar seus segredos a respeito do ato de fazer música, seus processos, seus caminhos. Mas qualquer pessoa que tenha sido interpelada pela obra pode analisá-la. Nesta pesquisa, faz-se a análise de duas obras vocais do Gilberto Mendes, com o objetivo de apreender, entender, conhecer os passos dados e uma parte do processo artístico do compositor.

Há muitas maneiras de analisar uma obra, o que suscita diferentes interpretações, já que o ponto de vista e a concepção estética do pesquisador, além da do artista, também compõem o seu sentido.

Na realidade, a estrutura de uma obra musical, ou de qualquer linguagem artística, pode ser comparável a uma obra de engenharia civil, em que todos os elementos da fundação, dos alicerces, de sua estrutura, das paredes, dos telhados e dos revestimentos têm sua importância.

Uma composição musical necessita ser estruturada, pensada e repensada. Nesta pesquisa mostra-se, por meio do estudo das obras vocais, como o compositor antes mesmo de colocar as primeiras notas musicais no papel, faz uma análise detalhada do poema que utilizará na obra. Esse é o primeiro passo. A análise do texto é que dará as diretrizes da linguagem rítmica e sonora da composição musical. Detalhes rítmicos, escolha das frases musicais adequadas a cada trecho do poema, o tipo de abordagem que será dado ao texto (ou parte dele), a definição da dinâmica musical de toda a obra, tudo isso é decidido muito criteriosamente por alguns

compositores. No entanto, esse não é o único modo de compor. Outros partem direto para o piano em busca da inspiração. Cada um, à sua maneira, percorre um caminho em busca de uma boa solução para realizar a leitura musical do poema.

Na análise das obras de Gilberto Mendes, procurou-se não analisar a sua obra apenas considerando seus aspectos musicais, isto é, procurando por frases musicais, períodos e outros elementos estruturais. Procurou-se olhar e escutar o seu universo sonoro, examinando a obra dentro de um contexto geral. Desse modo, é possível perceber com clareza a convivência de duas linguagens - música e texto - que se entrelaçam e se relacionam, configurando-se como escrita original e arauto da nova estética brasileira.

É importante destacar neste trabalho que foram analisadas duas obras fundamentais na sua produção: *Nascemorre* e *Beba Coca-Cola*. Embora as duas obras sejam do mesmo compositor, os resultados musicais são bem distintos, tanto em termos de concepção, quanto na maneira de abordagem do poema. *Nascemorre*, segundo informações do próprio compositor, é a primeira obra experimental composta para coro no Brasil. *Beba Coca-Cola* é o primeiro *anti-jingle* de que se tem notícia no país. Não se pode esquecer de que são dois poemas de diferentes poetas, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, respectivamente. Os dois, embora pertencendo ao mesmo grupo dos poetas concretos e partindo dos mesmos preceitos da poesia concreta, criaram, no entanto, poemas com linguagens quase opostas. São obras literárias que permitem essa abordagem diferenciada, e isto Gilberto Mendes faz com maestria.

Neste trabalho, leva-se em consideração essas diferenças, tanto nos poemas quanto nos métodos composicionais, o que resultou em duas leituras distintas, como é mostrado a seguir.



NASCEMORRE

(HAROLDO DE CAMPOS - GILBERTO MENDES)

O poema *Nascemorre* foi escrito por Haroldo de Campos em 1958, publicado originalmente em seu livro *Fome da Forma*, que reúne os textos de 1957-1959. Esse texto foi republicado no livro *Teoria da Poesia Concreta* (1975) e mais tarde no livro *Xadrez de Estrelas* (1976).

Gilberto Mendes criou sua composição no final de 1962 e princípio de 1963 e a dedicou a Klaus-Dieter Wolff e ao Madrigal “Ars Viva”. *Nascemorre* foi apresentada pela primeira vez, em Santos, no dia 28 de setembro de 1963, no II Festival de Música Nova, pelo Madrigal “Ars Viva”, dirigido pelo maestro Klaus-Dieter Wolff. Foi editada pela Pan American Union, Washington, D.C., em 1966, e nessa edição constam instruções em português, espanhol e inglês, o que sem dúvida contribui para sua divulgação em circuitos mais amplos.

A obra está incluída no *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques* (abril/julho de 1967), publicado pelo *Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF*, de Paris em conjunto com o *The Independent Electronic Music Center, Inc.*, de Nova York; o catálogo foi compilado por Hugh Davies.

A seguir, apresenta-se o poema *Nascemorre*, tal como foi concebido por Haroldo de Campos.



se

nasce

morre nasce

morre nasce morre

renasce remorre renasce

remorre renasce

remorre

re

re

desnasce

desmorre desnasce

desmorre desnasce desmorre

nascemorrenasce

morrenasce

morre

se

HISTÓRICO

A citação de Gilberto Mendes, a seguir, é longa, mas necessária, para que se compreenda como o compositor pensou e planejou sua obra *Nascemorre*.

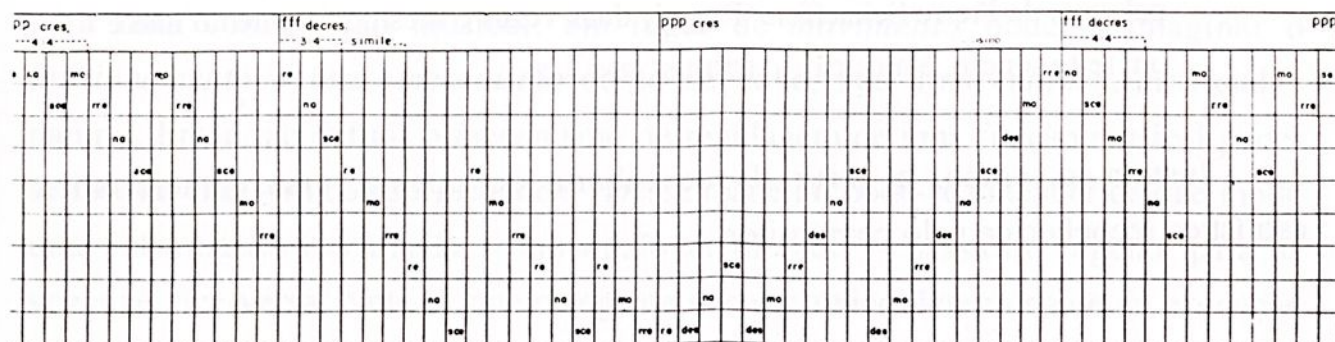
O poema *Nascemorre*, de Haroldo de Campos, me impressionou pelas suas tiras de palavras - como que de telex antigo, que a gente via nos filmes, os jornalistas puxando para ler - em tamanhos variados, crescendo e decrescendo, que também me sugeriam textos luminosos correndo as notícias do dia numa populosa praça pública, numa *Times Square*. E me ocorreu a idéia da máquina de escrever como percussão. Começou assim minha primeira aventura musical em cima de um poema concreto. Também me estimulava o caráter repetitivo-minimalista que o poema tinha naturalmente, já naquela época. Um mínimo de palavras, de fonemas, e sua repetição implacável. (1994, p.76-7)

Destacam-se, aqui, várias idéias que motivaram o compositor. Do telex aos luminosos, do cinema ao *Times Square*, a máquina de escrever foi um recurso que surgiu espontaneamente. Gilberto Mendes não despreza nenhuma dessas influências visuais, muito apropriadamente ele as incorpora em sua obra e as transforma em linguagem sonora. O antigo telex¹, o precursor da *internet* e do atualmente popular *e-mail*, era um aparelho que recebia as informações de forma rápida e barata, a máquina imprimia as mensagens em uma estreita fita de papel enrolada em um carretel. De acordo com o tamanho da notícia, essa estreita fita chegava a medir vários metros. Outra forma visual que inspirou o compositor foram os letreiros do *Times Square*, famoso ponto turístico de Nova York com a profusão de cores dos anúncios e luminosos transmitindo notícias a noite toda. Essa forma de comunicação hoje, também, é apresentada em pequenos formatos onde os bancos e o comércio, de uma maneira geral, aproveitam para divulgar suas promoções ou transmitir informações a seu público.

¹ **Telex** [Do fr. *télex*] S.m. *Telecom*. Modalidade de serviço telegráfico que permite comunicação bilateral, realizado por meio de máquinas teleimpressoras, e no qual a ligação entre correspondentes passa por uma ou mais estações comutadoras. (FERREIRA, s.d. p.1373).



Gilberto Mendes aproveita essas sugestões e as transporta visual e sonoramente para a sua música.



1.33 PAN AMERICAN UNION

EXEMPLO 16 - Página 15 de *Nascemorre*, como as formas das letras viram música.

O exemplo anterior serve como uma amostra da transcrição da linguagem visual para a linguagem sonora e a sua utilização na partitura de *Nascemorre*. Percebe-se que a idéia do telex e dos luminosos estão presentes nesta amostra, cada linha na partitura representa uma voz solista, o visual dos blocos de letras sendo amontoados e subtraídos em diversos pontos da partitura procura representar o desenho de letras presentes nestes aparelhos. Naturalmente o ruído sonoro do telex e da máquina de escrever contagiaram o compositor que, por motivos práticos, incorporou somente a máquina de escrever na sua partitura. É importante ressaltar que Eric Satie já tinha usado a máquina de escrever como instrumento de percussão, em sua obra *Parade*. Gilberto Mendes chega a *esse instrumento* por outra via. Ele afirma ter sido a sua primeira *aventura* em cima de um poema concreto, mas é uma aventura radical, de um compositor maduro e que sabe muito bem o que quer. Quanto ao caráter repetitivo do poema, ele reconhece que procurou enfatizar esse aspecto em sua obra, trabalhando esse dado como um meio de desenvolvimento composicional, “um mínimo de palavras, de fonemas e sua repetição implacável” e

irá utilizá-la com muita propriedade, três anos depois, no seu *Beba Coca-Cola*. A respeito dessa questão, ele ainda afirma:

A partir de *Nascemorre*, esse gosto meu pela repetição iria se fazer sentir em quase toda minha obra. Um gosto reforçado pelas tranquilizadoras palavras de Pierre Schaeffer: 'Repetir duas vezes o mesmo fragmento não é um feito sonoro, é música'. (MENDES. 1994, p.78)

Instala-se, então, a partir da descoberta do poema, uma característica estilística reconhecida pelo compositor.

Nascemorre foi composta para oito vozes, percussões - duas máquinas de escrever, bongôs, maracas, batidas de pés (inteiros) e de mãos (palmas) - e fita gravada (facultativa). O compositor concebe seu trabalho a partir dos próprios fonemas do texto de Haroldo de Campos. A bula de sua composição traz as seguintes informações:

Música dos fonemas, desenvolve-se por contradições, em permanente transformação. Sem melodias. O parâmetro altura figura somente na formação aleatória de faixas de frequências pré-eletrônicas: blocos de sons intervalados em microtons. (MENDES. 1966, p.5)

Sua forma é igual à que se encontra em *Um Movimento* de Willy Corrêa, a de um esquema-processo cibernético de direção. Esse processo é definido pelo compositor do seguinte modo:

Há uma primeira elaboração, primeira leitura do poema -- o *programa* -- isto é, sinais de direção por um circuito de direção que passa a absorver e fragmentar todos os elementos fonéticos das palavras da poesia, como num computador eletrônico; para, em circuito de comunicação inversa, combinar aleatoriamente todos os sinais possíveis de informação -- pelo amontoamento, estocástica, deformação, etc.; e, finalmente, re-elaborar

dialeticamente nova leitura, isto é, novos sinais de direção. Segue-se outro ciclo. (MENDES. 1966, p.5)

O modelo cibernético de direção pode ser imaginado como uma peça que regulariza o movimento do mecanismo de uma máquina. Transpondo essa fórmula para uma composição musical, em lugar de *movimento* pode-se imaginar o *funcionamento* e usar *mecanismo* como se deve, nos dois campos, artificial e natural. Então, ao definir o mecanismo de regulação de uma função musical pode-se inteirar das virtudes do *feedback*. Dessa maneira, pode-se entender de que modo uma informação trabalhada -- em qualquer direção -- passa do regente para as vozes, e vice-versa. Note-se que o regente não é o único determinante da execução musical; as vozes também vão aleatoriamente contribuindo para os sinais de direção de todo o circuito da composição. Nesse *mecanismo*, todas as informações vão sendo absorvidas, fragmentadas e combinadas (aleatoriamente), pelo amontoamento, deformação e trituração. Todos os procedimentos possíveis, imaginados e sugeridos pelo compositor são elaborados. Segue-se outro ciclo, podendo continuar infinitamente.

Essa estrutura cibernética é como um moto-contínuo, melhor ilustrada no gráfico abaixo:

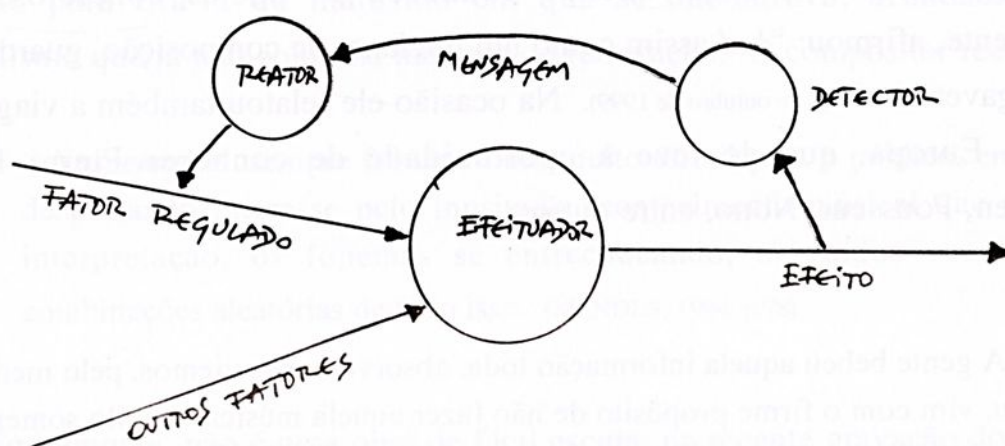


FIGURA 1 - Modelo cibernético de direção, que auto-alimenta o sistema continuamente, como em *Nascemorre*.

Essa estrutura, que a cibernética chama de *feedback*, funciona da seguinte maneira: uma válvula - o detector - que é um dispositivo sensível às variações do efeito, envia uma mensagem a um dos fatores. Um sensor -- o reator -- acusa o recebimento destas informações e reage, segundo elas, sobre um dos fatores, realimentando todo o processo novamente.²

Note-se aqui, na citação de Gilberto Mendes, o caráter precursor de que tanto falava Ezra Pound: “o artista é a antena da raça”. Gilberto fala em computador no ano de 1963, vinte e um anos antes da invenção do PC (do inglês Computador Pessoal), quando essas máquinas eram enormes e só grandes firmas e corporações estrangeiras podiam dispor destes equipamentos. Gilberto reconhece que a poesia concreta contribuiu para uma guinada na sua produção musical, uma mudança substancial e profunda:

Eu mesmo fico admirado, agora, com a virada que dei, ao compor *Nasce e morre*, pois a mudança em minha música foi radical, absoluta, levada às últimas conseqüências. (MENDES, 1994, p.82)

Gilberto Mendes, em depoimento que concedeu, informou que já vinha compondo há uns dez anos, quando conheceu os poetas concretos; muito modestamente, afirmou: “/.../ assim como um iniciante de composição, guardando as coisas na gaveta /.../” (7 de outubro de 1999). Na ocasião ele relatou também a viagem que fizeram à Europa, quando teve a oportunidade de conhecer Pierre Boulez, Stockhausen, Pousseur, Nono, entre outros:

A gente bebeu aquela informação toda, absorveu, mas viemos, pelo menos eu, vim com o firme propósito de não fazer aquela música. Aquilo somente abriu a nossa cabeça para novas possibilidades, novos caminhos para a música. (MENDES, 1999)

² Mais informações sobre *feedback* podem ser obtidas nas notas preliminares da obra *Um Movimento* de Willy Corrêa de Oliveira.

Nesse momento, aparece a poesia concreta como uma grande aliada e uma opção para trilhar um novo caminho:

Mas a gente queria fazer uma música que estivesse naquele nível de invenção, porém, que não fosse uma cópia daquilo. Aí que entra a poesia concreta como algo muito positivo para nós. Era uma poesia muito estimulante, muito assim /.../. (MENDES, 7 de outubro de 1999)

Gilberto Mendes deixa no ar o final da frase, mas se entende que além de estimulante era uma poesia instigadora e que propiciava uma nova abordagem musical. Continuando o seu relato ele informa:

/.../ era uma poesia de invenção também, /.../ ela jogava muito com a sonoridade das palavras. Aquilo estimulava muito a gente, e nos possibilitou fazer uma música em cima desses textos, sobretudo a poesia do Haroldo, Augusto e Décio, uma música que não era a que se fazia na Europa. Fizemos uma música original. Isso pra mim foi a maior importância que teve a poesia concreta para nós. (1999)

Essa música era algo novo que surgia no começo da década de 1960, e isso necessita ser ressaltado. Era uma vigorosa mudança no cenário da música brasileira, que veio para tirá-la do marasmo em que se encontrava, afundada em um nacionalismo que já não continha indícios de renovação. O compositor reconhece:

Nascemorre sempre foi uma obra muito difícil para o público, embora despertando interesse pelo inusitado acontecimento musical que é sua interpretação, os fonemas se entrecrocando, os ruídos vocais, as combinações aleatórias de tudo isso. (MENDES, 1994, p.78)

Nascemorre não é uma obra de fácil escuta; na recente gravação do Madrigal “Ars Viva” (2000), ela tem a duração de 11’22”. Nas apresentações ao vivo, ela pode ser mais bem apreciada do que em gravação, em virtude dos recursos sonoros, visuais e cênicos empregados que remetem a uma escuta de múltiplas possibilidades.

É lamentável e ao mesmo tempo compreensível que uma obra como essa não seja executada com mais frequência. A sua complexidade requer praticamente um grupo de solistas, formado por oito vozes, percussionistas e equipamentos eletrônicos, como: uma mesa de som, amplificador, caixas acústicas e uma gravador. É compreensível que a fita original gravada tenha ficado inutilizada no decorrer desse tempo, pois, antigamente, a montagem de uma gravação era feita picotando e colando com uma fita durex. Não dispondo de dois gravadores de rolo, que é importante frisar eram caríssimos, essa era a forma normalmente usada. Hoje, com a possibilidade de gravações em um computador ou usando os recursos, analógicos ou digitais, de gravadores cada dia mais baratos, é possível refazer esse material. Todavia, o material original apresenta-se como um verdadeiro quebra-cabeças de impossível solução. Pensando na preservação da nossa memória, este pesquisador elaborou um projeto de patrocínio para a realização de uma nova gravação com a supervisão do compositor.

Outras questões que podem justificar a longa ausência dessa obra em nossos palcos são as seguintes: a partitura foi editada nos Estados Unidos e está esgotada, os grupos interessados vão necessitar de cantores profissionais e uma quantidade considerável de ensaios para a sua montagem. Montagem que pode necessitar de um diretor teatral para complementá-la.

NOVOS PARÂMETROS COMPOSICIONAIS

Gilberto Mendes esclarece a respeito dos procedimentos e novos parâmetros que ele e o *Grupo Música Nova* introduziram na cultura musical brasileira.

/.../ acho que tenho sido extremamente modesto até este ponto. Mesmo porque não houve motivo para outra postura. Mas chegou o momento em que não posso deixar de, não digo vangloriar-me, mas pelo menos constatar, com a devida humildade, e até com perdão das palavras, que fomos realmente os primeiros compositores brasileiros - o nosso *Grupo Música Nova* - a fazer música aleatória, microtonal, música estruturada parâmetro

por parâmetro segundo os princípios do serialismo integral, não periódica, não discursiva, música com a introdução do ruído no contexto sonoro (o ruído elevado à categoria de som, de objeto musical, vale dizer, música concreta e/ou eletrônica), com a utilização dos *mixed media* (como eram chamados então, liquificadores, aspiradores de pó, televisores etc.), do gesto e da ação musical como teatro (a serem encarados e desenvolvidos como tal, como teatro musical), de novos grafismos, abolindo a notação musical tradicional (falávamos em *design* para nossas obras), música com a participação do ouvinte na sua execução, e música “programada” em computador (ordenador eletrônico, ou cérebro eletrônico, como era conhecido na época), na linha do inventor dessa maneira de compor, o norte-americano Lejaren Hiller, que tempos depois se tornaria meu amigo e seria apresentado em pessoa no *Festival de Música Nova*.

(MENDES, 1994, p.80)

Esse longo depoimento confirma o intenso trabalho de pesquisa sonora desenvolvido pelo compositor, bem como a dos outros integrantes do *Grupo de Música Nova*, na intenção e na concretização do desejo de renovação da linguagem musical brasileira. Analisando a produção musical de Gilberto Mendes, verifica-se que esses procedimentos composicionais buscados pelo grupo estão presentes em suas obras, conforme pode-se ver abaixo:

- * música aleatória: *Nascemorre* e *Blirium C-9*.
- * microtonal: *Nascemorre*; *Beba Coca-Cola*; *Astmatour*; entre outras.
- * música estruturada segundo o serialismo integral: *Nascemorre* e *Blirium B-9*.
- * não periódica, não discursiva: *Nascemorre*
- * música com a introdução do ruído (...): *Nascemorre*; *Beba Coca-Cola*;
Astmatour; entre outras.
- * utilização dos *mixed media* (como eram chamados então, os objetos domésticos):
Nascemorre; *Cidade*; *Vai e Vem*; *Son et Lumière*; *O Objeto Musical*;
Pausa e Menopausa.

- * do gesto e a ação musical como teatro: *Nascemorre; Beba-Coca-Cola; Cidade; Asthmatour; Atualidades: Kreutzer 70 - Homenagem a Beethoven; Vai e Vem; Son et Lumière; O Objeto Musical - Homenagem a Marcel Duchamp; Gota e Contagota; Ponto e Contraponto; Pausa e Menopausa; Poema de Ronaldo Azeredo; In Memoriam Klaus-Dieter Wolff; Der Kuss - Homenagem a Gustav Klimt; Ópera Aberta; Anatomia da Musa.*
- * novos grafismos, abolindo a notação musical tradicional: *Nascemorre; Cidade; Asthmatour e Vai e Vem.*
- * música com a participação do ouvinte na sua execução: *Beba Coca-Cola, Ópera Aberta e Santos Football Music.*
- * música concreta (com a ajuda de um gravador): *Nascemorre; Cidade; Vai e Vem; Son et Lumière; Atualidades: Kreutzer 70 - Homenagem a Beethoven;* música para a peça *Como Somos (Cromossomos);* música para a peça *Escurial.*

Pode-se notar que é uma lista considerável. Em algumas obras, a contribuição da poesia concreta é direta e fundamental, em outras, ela é indireta, subliminar mas inegável. Essa contribuição vem, também, do aspecto revolucionário da linguagem literária e, por essa razão, fonte de impulso para a criação de novas composições pelo grupo.

Algumas das obras citadas são instrumentais, como é o caso de:

- * *Blirium B-9*, (1965), para doze instrumentos diferentes, sem cordas;
- * *Blirium C-9*, (1965), para um, dois ou três teclados; ou três ou cinco instrumentos da mesma família; ou para uma dessas possibilidades, mais percussão - no máximo, seis instrumentos de timbres diferentes (1965);
- * *Santos Football Music*, (1969), para orquestra sinfônica, três gravadores contendo irradiação de jogos de futebol, participação do público e ação teatral.

A contribuição de Mallarmé, via poetas concretos, é notória no caso da *Blirium C-9, o acaso mallarmáico*, do aleatório como nova linguagem sonora.

Em *Santos Football Music*, é a sobreposição sonora e os efeitos vocais das palavras e fonemas presentes na poesia concreta, aqui aplicada. Por meio da simultaneidade de três gravadores, apresentando diferentes narrações de jogos de futebol, ao mesmo tempo em que acontecem as interferências orquestrais e do público que, comandado por um regente auxiliar (papel normalmente desempenhado pelo compositor), que, empunhando cartazes, dá as diretrizes para o público com as seguintes instruções: “/.../ leia algum trecho do programa como se estivesse falando em voz baixa, lentamente, ou protestando em voz alta, rapidamente; /.../” (MENDES, 1994, p.132); o arsenal do compositor para o *público participante* continua: pedindo para gritar *uuuu* (de uma vaia); *gol*; repetir *mais um, mais um*, para fundamentar ainda mais essa influência e a referência da poesia concreta, o compositor sugere também que, a platéia produza um som prolongado e silibado de “/.../ ‘maissssss...’”, ou o som nasal “*ummmmmmm...*’ /.../” (1994, p.133).

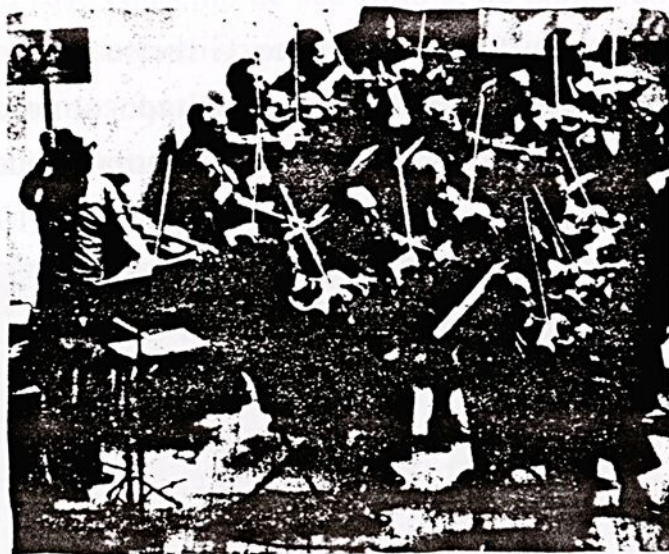


FOTO 10 - Gilberto Mendes participando da execução da obra *Santos Football Music*. (*Isto É*, nov. de 1977, apud MENDES, 1994, p.132).

Tudo isso acontecendo ante o espanto de uma platéia desavisada, que fica ainda mais alarmada quando uma bola é jogada para o maestro que deve cabeceá-la.

Em um outro determinado momento da obra o regente deve expulsar um músico da orquestra e marcar um pênalti, em que o *músico/jogador* deve chutar a bola para a platéia.

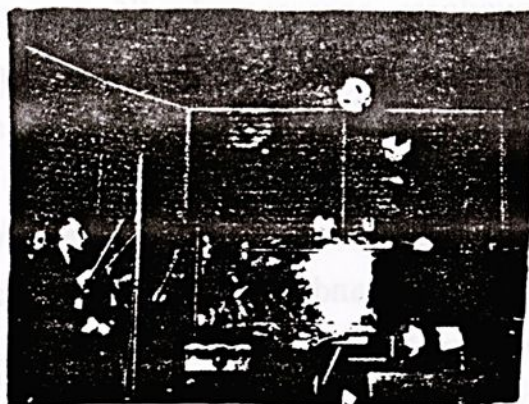


FOTO 11 - O maestro Eleazar de Carvalho cabeceia a bola. (Veja, abril de 1975, apud MENDES, 1994, p.131).

Essa não foi a primeira obra em que Gilberto Mendes fez o uso do envolvimento e participação da platéia no resultado sonoro da composição. Anteriormente, ele havia utilizado esse recurso em uma pequena e fundamental atuação em *Beba Coca-Cola*, obra analisada nesta pesquisa. Em 1976 ele o empregou na *Ópera Aberta*, escrita para uma ação teatral para voz operística, halterofilista e três ou mais pessoas aplaudindo. O interessante nessa obra é que o espírito crítico e irônico da personalidade do compositor estão aqui presentes nesta ação teatral. Enquanto a soprano solista procura cativar a platéia com diversos exemplos de técnica, agilidade e virtuosismo operístico, é o halterofilista que fica com todas as palmas da *pequena platéia*, formada especialmente para aplaudi-lo. O atleta na exibição do seu vigor físico, bíceps, músculos dos ombros, pernas e tórax, deve naturalmente, com ajuda dos figurantes, desviar a atenção do público.

Do recurso *gesto e a ação musical como teatro* estão presentes em *Nasce e morre* e *Beba Coca-Cola*, obras analisadas nesta pesquisa, assim como em *Astigmatour* (1971), para vozes e percussão: pandeiro, maracas, crótalos e ação

teatral. Sobre essa obra o compositor mais uma vez reconhece a importância da poesia concreta. Em relação aos compositores europeus e norte-americanos, os brasileiros eram uns verdadeiros privilegiados, pois “/.../ eles [os europeus e norte-americanos] nem tinham à sua disposição textos de qualidade daqueles que a poesia concreta nos oferecia” (MENDES, 1994, p. 84). Ele continua comentando sobre a contemporaneidade e o sentido de pioneirismo:

Por exemplo, o aproveitamento que eu fiz de estalidos de língua entre os dentes, no céu da boca, e outras sonoridades que descobri para compor meu *Astmatour* (de 1971); somente alguns anos depois (1978/1979) Stockhausen faria o mesmo em seus *Coros Invisíveis*. (p.84).

Gilberto Mendes utilizou um texto de seu filho, precocemente falecido, Antônio José Mendes. O texto ironiza os tratamentos contra a asma, “/.../ Conheça o novo tratamento contra a asma, / o negócio é de pasmar! / Reserve já sua passagem / em nossa agência. / O negócio é de pasmar! / Viajar”// (MENDES, A.J. 1971, p.2). O compositor recebeu esse conselho de seu filho e, de bom grado, com conhecimento de causa, procurou transcrever sonoramente as dificuldades, angústias resultantes das crises e sofrimentos que os asmáticos passam. As vozes vão procurando reproduzir esses sons, chegando a usar as famosas bombinhas de ar.



FOTO 12 - Ensaio de *Astmatour*, Marzo, Victor e Gilberto Mendes (à direita), cantores do Madrigal “Ars Viva”, utilizando as bombinhas antiasma. (MENDES, 1994, p.93).

Na parte final uma cena teatral envolve os cantores, um esganando o outro, culminando com o *jingle* “Conheça o novo tratamento contra a asma, o negócio é /.../ Viajar” (1971, p.2), finalizando a obra uma contralto (como garota propaganda), convida: “Reservem suas passagens com: *Astigmatour*”.

Outras obras se inscrevem nesta seção, do gesto e da ação teatral, como *Son et Lumière* (1968), para *tape recording*, pianista-manequim e dois fotógrafos, com ação teatral. De um gravador ressoam acordes enquanto uma pianista-manequim *desfila* pelo palco sendo perseguida pelos flashes de dois fotógrafos. Eles ficam imobilizados ao ouvirem sons de acordes dissonantes.

O Objeto Musical - Homenagem a Marcel Duchamp (1972), para ventilador, barbeador elétrico, com ação teatral é uma obra inspirada em um filme de Michelangelo Antonioni (*A Noite*, 1961); o diretor italiano motivou Gilberto Mendes a escrever uma obra cujo som são ruídos do ventilador, do barbeador e um ator movimentando-se em cena.

Pausa e Menopausa é baseada em um poema semiótico, sem palavras, de Ronaldo Azeredo. Uma sucessão de *slides* são projetados, enquanto três intérpretes realizam exagerados movimentos faciais, abrindo e fechando a boca, sem produzir som, o único som que se ouve nesta obra são:

/.../ os intérpretes tocam ruidosamente pequenas xícaras de café, batendo circularmente com as colherinhas no fundo e nos lados das xícaras, como se estivessem mexendo o açúcar. É o único som ouvido. (MENDES, 1994, p.137).

Outra obra nessa mesma tendência, a ação teatral, é *Cidade* (1964) para três vozes mistas, piano, caixa, prato, contrabaixo, três toca-discos, um gravador, um televisor, máquinas de escrever, calculadoras [manuais das antigas], um projetor de *slides*, um aspirador de pó, um liqüidificador, enceradeira, ventiladores; com um *happening* final. Texto de Augusto de Campos. A relação texto/música é visceral, sendo o ponto mais importante nesta obra. O compositor procura reproduzir de uma maneira o mais fiel possível a idéia do poema de Augusto de Campos,

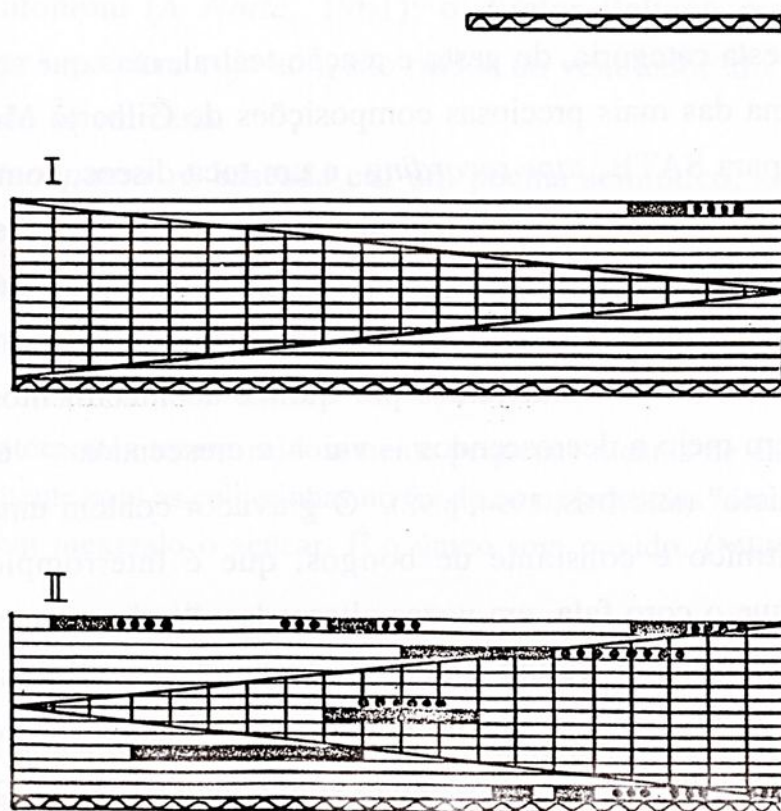
representado pelo conjunto sonoro e cênico da partitura. Segundo o próprio compositor, a execução desta partitura deve ser tão precisa, contínua, rápida e vigorosa como Augusto de Campos pensou e realizou na escrita de sua obra. Percebe-se, também, pela relação dos *instrumentos* empregados, uma visão crítica das cidades modernas, com o uso do *mixed media* (como eram chamados então, os objetos domésticos). Por todos esses motivos, Gilberto Mendes considera essa uma de suas obras mais complexas na sua montagem e execução.

Na ação musical como teatro ainda se encontram as seguintes obras: *Gota e Conta-gota* (1973); *Ponto e Contraponto* (1973); *Poema de Ronaldo Azeredo* (1973); *In Memoriam Klaus-Dieter Wolff* (1975); *Anatomia da Musa* (1993) e *Atualidades: Kreutzer 70 - Homenagem a Beethoven* (1970).

Ainda nesta categoria, do gesto e a ação teatral, mas que se insere em outras, encontra-se uma das mais preciosas composições de Gilberto Mendes que é *Vai e Vem* (1969), para SATB, *tape recording* e um toca-discos, com ação teatral, obra baseada em texto de José Lino Grunewald. Ele usa novos recursos gráficos para sua escrita, a utilização de uma fita pré-gravada (a então chamada música concreta), os objetos domésticos (um gravador e um toca-discos), articulação e sobreposição de dez blocos sonoros, “/.../ constituídos por quinze acontecimentos musicais que se desenvolvem em meio a decrescendos -- vai -- e crescendos -- vem -- dos acordes de um coral misto” (MENDES, 1994, p.98). O gravador contém uma fita pré-gravada com o som rítmico e constante de bongôs, que é interrompido por um breve momento em que o coro fala, em vozes alternadas: “/.../ presente / passado” breve pausa, agora juntos falam “futuro” (MENDES, 1969, p.2). Este fluir sonoro dos bongôs recebe a sobreposição de acordes no coro, sons imitando um trem, seu apito e o ruído de uma máquina a vapor, intercalado com o som da vitrola que aleatoriamente vai reproduzindo pequenos trechos do último movimento da *Sinfonia nº41, Júpiter*, de Mozart. Em outros momentos o som é cortado para um breve solo de soprano ou para intervenções do coro. A obra termina com um sugestivo diálogo entre as vozes: “/.../ a frase ao lado é verdadeira / a frase abaixo é mentirosa / a frase ao lado é mentirosa / a frase acima é verdadeira” (MENDES, 1969, p.4).

Segundo Gilberto Mendes *Vai e Vem* é uma obra muito apreciada por vários compositores: “/.../ a preferida por Willy Corrêa de Oliveira, quando ele quer se referir a um trabalho meu”. O compositor português Jorge Peixinho comenta “/.../ o compositor mais genuinamente brasileiro de nossos dias. *Vai e Vem* é uma obra impressionante” (MENDES, 1994, p.95). O compositor norte-americano John Downey assim escreveu:

I am terribly proud to count you as my friend, Gilberto! Your Vai e Vem is exciting in its contrasts between native Brazilian rhythms, and a pastiche of Mozart, replete with caçoo. Everything on that record is simply superb.. BRAVO and Merci! ³ (MENDES, 1994, 96)



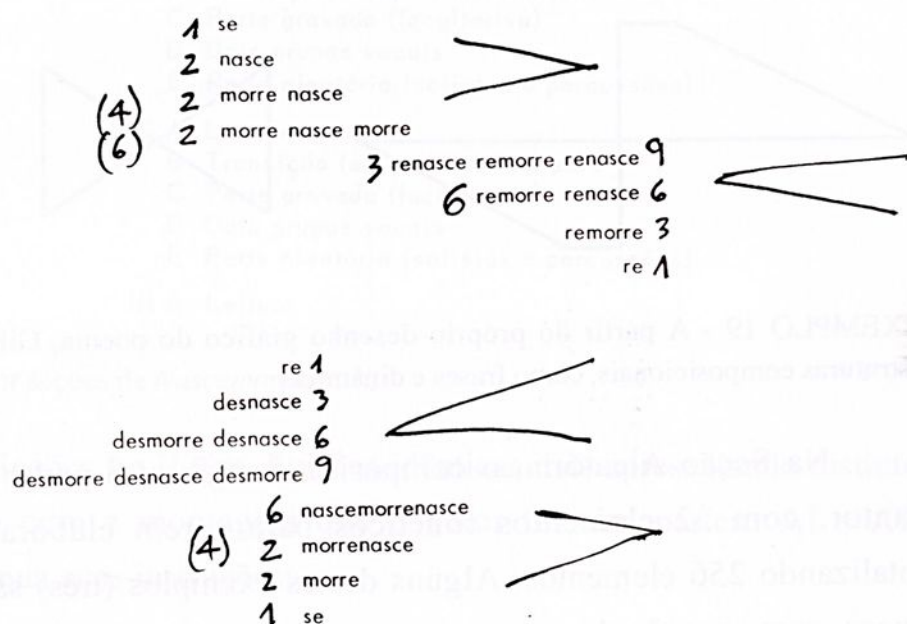
EXEMPLO 17 - Página inicial de *Vai e Vem* (MENDES, 1969).

³ “Eu estou extremamente orgulhoso de poder contar com v. como amigo, Gilberto! Seu *Vai e Vem* é estimulante nos seus contrastes entre os ritmos nativos brasileiros e a citação de Mozart, que se mistura e se integra na sua obra. Tudo neste disco é simplesmente magnífico... BRAVO e obrigado” (DOWNEY, carta... MENDES, 1994, p.96).

ESTRUTURA DE NASCEMORRE

O próprio poema de Haroldo de Campos forneceu ao compositor o caminho a ser trilhado:

A estruturação da poesia fornece os componentes que, isomorficamente, dão unidade geral à música e organização a todos os seus parâmetros: estruturas temporais (medidas de 1, 2, 3 e 6 ou de 1, 3, 6, 9 tempos = sílabas) estatístico-polífonas (vogais); estruturas direcionais (estereofania = direção visual das linhas da poesia) e do crescendo e decrescendo. (MENDES, 1994, p.77)

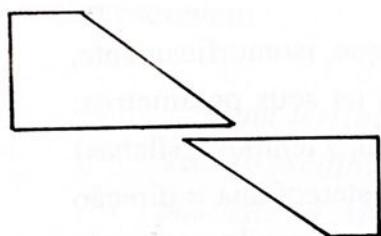


EXEMPLO 18 - Como o compositor estruturou sua composição tendo como base o próprio poema.

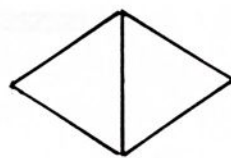
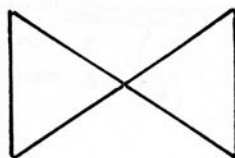
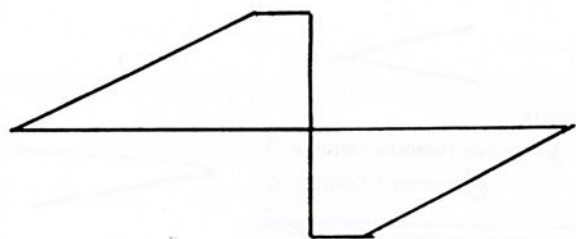
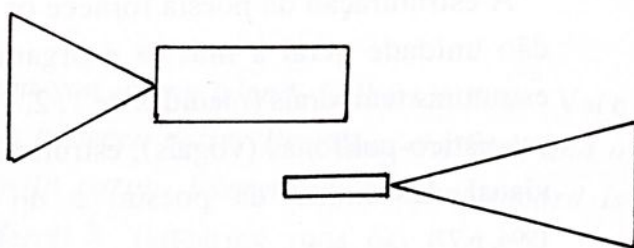
É importante destacar que o compositor considera: “estruturas temporais (medidas de 1,2,3 e 6 ou de 1,3,6 e 9 tempos = sílabas) estatístico-polífonas (vogais)” (MENDES, 1994, p.77). Ele desconsidera a possibilidade de usar o $2 + 2 = 4$, porque para ele o mais importante é a *melodia de timbres* que ocorre com a separação das sílabas e a conseqüente fragmentação de uma palavra em duas ou mais vozes. A serialização também ocorre com a possibilidade de inversões das frases 1,

2, 3 e 6 com 9, 6, 3 e 1. O próprio desenho do poema forneceu a possibilidade de dinâmicas pensadas pelo compositor. Na amostra que se apresenta, a seguir, ilustra-se esse pensamento:

desenho do poema



alguns exemplos de dinâmica



EXEMPLO 19 - A partir do próprio desenho gráfico do poema, Gilberto Mendes, pensou em estruturas composicionais, como frases e dinâmicas.

Na Seção Aleatória, o compositor imaginou 8 partes individuais para cada cantor, com 32 elementos fonéticos para serem elaborados por cada solista, totalizando 256 elementos. Alguns destes exemplos (três) são iguais para todas as vozes, com exceção da quarta voz que tem o texto: “N A SC E” enquanto as outras vozes têm o texto: “M O RR E”. Os cantores vão sobrepor esses elementos, cada um escolhendo a seu critério, improvisadamente, ou preparando antes da execução, a ordem em que serão apresentados, a sua duração e as pausas que os precedem, dentro da série, acima exposta, de medidas de tempo. Ao mesmo tempo, a percussão composta por duas máquinas de escrever, maracas, bongôs, palmas de mão e batidas de pés realizam o mesmo trabalho, escolhendo grupos de batidas de percussão dentro da mesma série de números.

Acrescente-se a essa estrutura a possibilidade de ação-teatral, que o compositor definiu assim:

O trabalho inclui a participação real de intérprete na composição-montagem de um processo-direção musical 'cujo desenvolvimento é previsível, porém, em suas particularidades, depende da casualidade'.

(MENDES. 1966, p.5)

O compositor deixa a possibilidade de ser ou não realizada a parte gravada em fita magnética. Nas instruções gerais da obra, o compositor transmite as seguintes diretrizes:

INSTRUÇÕES GERAIS

Desenvolvimento da Peça (sem interrupções)

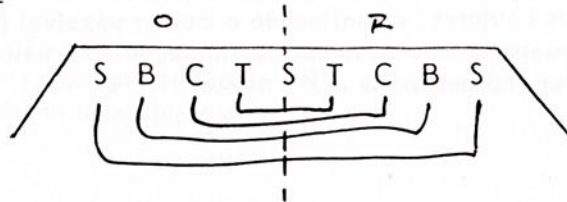
- I A Leitura
- B Transição (em percussões) para
- C Parte gravada (facultativa)
- D Dois grupos vocais
- E Parte aleatória (solistas e percussões)
- II A Leitura
- B Transição (em percussões) para
- C Parte gravada (facultativa)
- D Dois grupos vocais
- E Parte aleatória (solistas e percussões)
- III A Leitura

EXEMPLO 20 - Divisão por seções de *Nascemorre*.

Note-se que as Seções I e II têm divisões idênticas mas apresentando distintos resultados, de acordo com a montagem que o autor fez das partes AI e AII. Gilberto Mendes continua suas instruções:

Para percussões — duas máquinas de escrever, bongós, maracas, batidas de pés (inteiros) e de mãos (palmas) — e as seguintes vozes: 2 sopranos¹(S), 2 contraltos (C), 2 tenores (T), 2 baixos (B) e uma voz a mais qualquer que deverá iniciar e terminar a linha reta em que as vozes se colocarão diante do público, igualmente bem distanciadas, ocupando a extensão total do palco; nesta ordem, a partir de qualquer uma: S T C B S B C T

EXEMPLO:



série da
distribuição
das vozes

FIGURA 2 - Como o compositor sugere a distribuição das vozes originando a serialização.

Na distribuição simétrica das vozes o compositor imaginou a serialização, a *melodia de timbres* e a espacialização sonora que ocorre em sua música na leitura de cada parte do poema.

O compositor (1966, p.6) adverte que essa disposição das vozes somente será usada nas três leituras da poesia:

Nas partes **DI** e **DII**, os cantores se aproximam, formando dois grupos vocais; com seu próprio número de vozes ou mais 1, 3 ou 5 vozes novas somente para estas partes, dentro da ordem estabelecida:

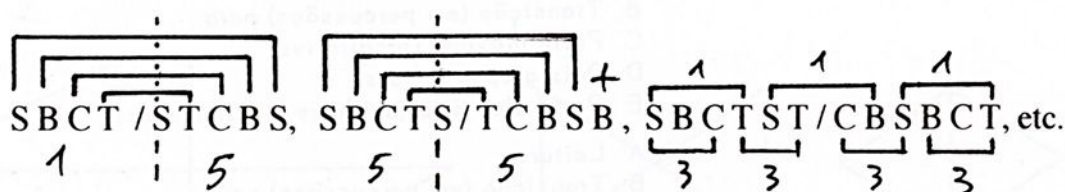
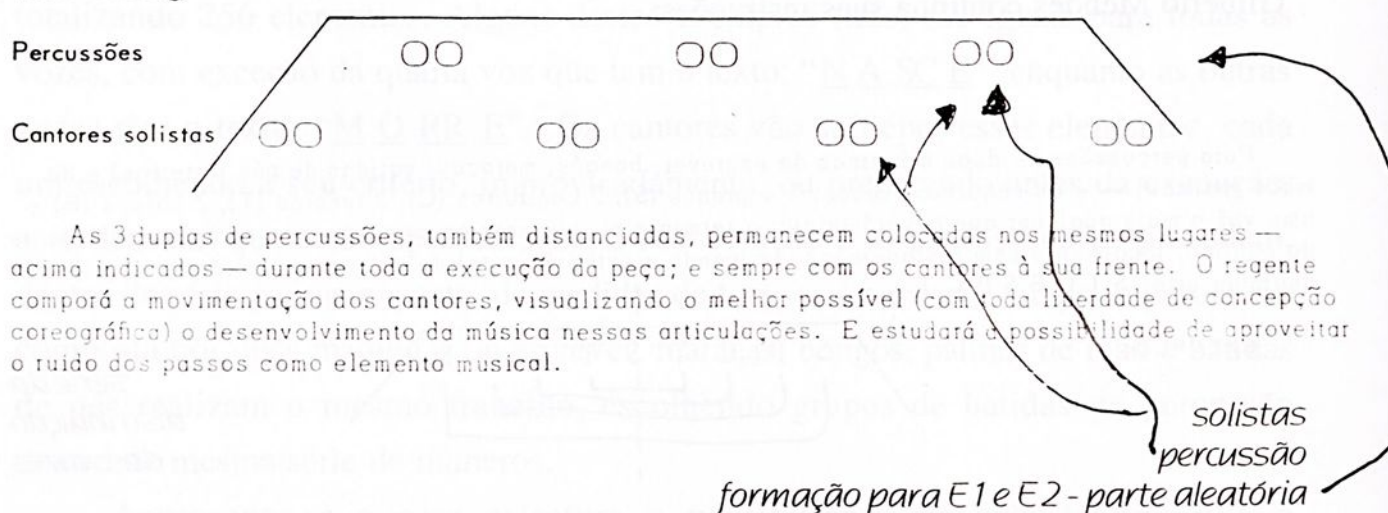


FIGURA 3 - Outro esquema de serialização desenvolvido pelo compositor.

A partir do último tempo de **DI** e **DII** os cantores solistas se destacam dos grupos vocais para a formação de 4 duplas, bem distanciadas, ocupando a extensão total do palco, à frente das percussões, sem encobri-las para a platéia; os cantores restantes desimpedem a frente dos executantes, distribuindo-se atrás deles:



As 3 duplas de percussões, também distanciadas, permanecem colocadas nos mesmos lugares — acima indicados — durante toda a execução da peça; e sempre com os cantores à sua frente. O regente comporá a movimentação dos cantores, visualizando o melhor possível (com toda liberdade de concepção coreográfica) o desenvolvimento da música nessas articulações. E estudará a possibilidade de aproveitar o ruído dos passos como elemento musical.

FIGURA 4 - O quadro de pulsações rítmicas que o compositor sugere.

Outro detalhe importante a ser destacado é que o compositor sugere ao regente que, além da movimentação cênica dos cantores, aproveite a possibilidade de pensar no ruído dos passos como elemento musical. A maneira pela qual ele incorpora à sua obra esse inevitável ruído demonstra o seu conhecimento desta forma de expressão artística. Lembre-se de que Gilberto Mendes foi, durante vários anos, um dos tenores do Madrigal “Ars Viva”. Essa prática permitiu que ele dominasse a técnica de escrever para coro, mesmo quando suas intenções musicais gerassem um ruído, como neste caso. O compositor orienta:

O regente comporá a movimentação dos cantores, visualizando o melhor possível (com toda liberdade de concepção coreográfica) o desenvolvimento da música nessas articulações. E estudará a possibilidade de aproveitar o ruído dos passos como elemento musical. (MENDES, 1966, p.6)

Às possibilidades musicais dos fonemas da poesia e à sua exploração sonora o compositor sugere:

Nesta peça são exploradas as possibilidades musicais dos fonemas da poesia: pela sua entonação ou como sons musicais concretos, sem vibrato, cuidadosamente obtidos e controlados. Som com vibrato, quando julgado interessante pelo regente, poderá ser usado nas partes aleatórias somente.

Casos Especiais

M e N = isolamento e manutenção do som nasal que antecede as vogais “o” e “a” na emissão das sílabas “mo” e “na”.

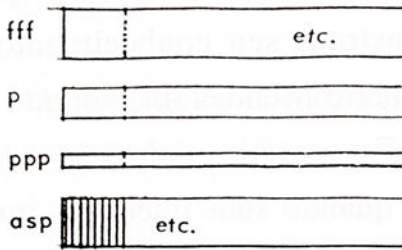
RR e SC = isolamento e manutenção do ruído consonantal que antecede a vogal “e” nas sílabas “rre” e “sce”.

n = isolamento e manutenção do som nasal que antecede quase imperceptivelmente a emissão da consoante “d”; som aproximado do “N”, mais apertado pelo diafragma e pela língua na frente do céu da boca, junto aos dentes.

FIGURA 5 - Detalhamento da utilização dos fonemas em *Nascemorre*.

Para as emissões vocais, o compositor pensou o seguinte:

4 emissões de voz



¹Som mudo, aspirado, sussurrado, sempre **fff**, através da boca bem aberta, arredondada e tensa; garganta estreitada para controle do ar.

FIGURA 6 - Quatro tipos de emissão vocal imaginados pelo compositor.

Pela leitura da bula, pode-se ver o quanto Gilberto Mendes interessa-se pelos fonemas, ruídos, exploração sonora das possibilidades vocais e nasais, preocupações idênticas às dos poetas concretos. Percebe-se, tanto em Gilberto Mendes como em Willy Corrêa, uma preocupação, um estudo e uma pesquisa lingüística na busca de novas sonoridades e efeitos possíveis que a palavra pode trazer para uma composição.

¹Definição técnica: "som em que as fundamentais são totalmente inexistentes e se baseiam unicamente na presença dos formantes" (F. Winckel, "Vues Nouvelles sur le Monde des Sons", página 13, edição Dunod, Paris).

FIGURA 7 - Definição técnica.

Para as dinâmicas, o compositor pensou em quatro situações:

4 movimentos dinâmicos, partindo sempre dos extremos: **fff** ou **ppp**

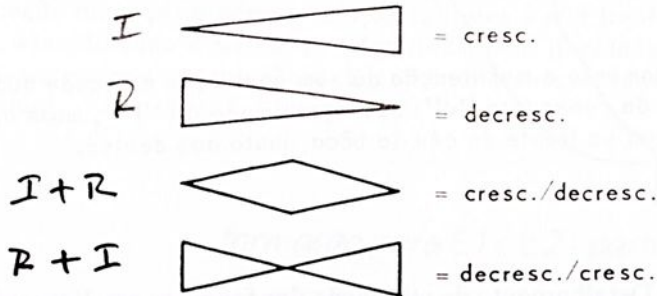


FIGURA 8 - Quatro situações de dinâmicas imaginadas pelo compositor.

Neste caso, os sinais que ele emprega, pode-se assim dizer, são idênticos às representações dos quatro desenhos que sugere o poema e do som que ele pretende obter. Também verificam-se, aqui, efeitos de simetrias e retrogradações.

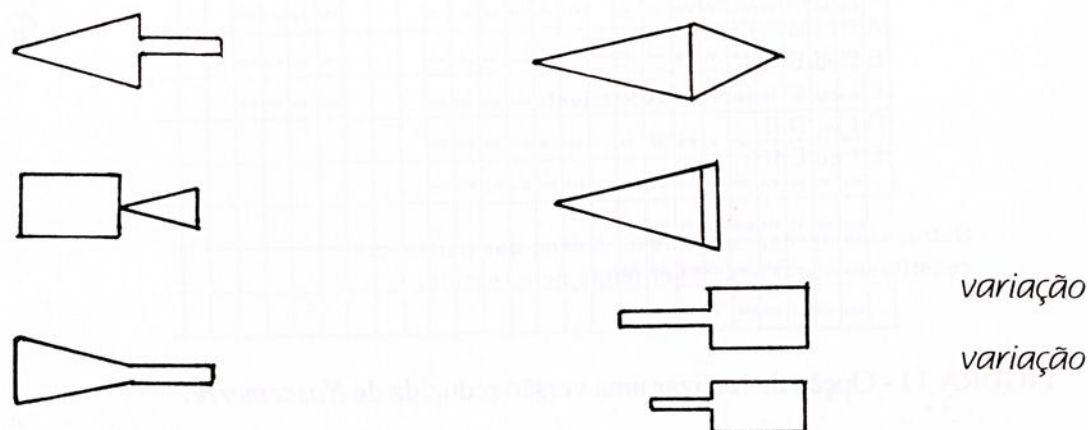


FIGURA 9 - Como a forma visual do poema de repente se transforma em música.

Gilberto Mendes adverte que esta é uma obra coletiva e, portanto, necessita da participação e empenho de todos, não podendo ser, simplesmente, uma imposição do regente:

Observação Geral Importante *

Êste é um trabalho de participação, de criação coletiva. Só terá sentido e funcionará se houver o maior empenho e interesse da parte de cada executante numa realização consciente e viva. E o maior cuidado na emissão de voz rigorosamente de acordo com a indicação da figura.

FIGURA 10 - Importante observação do compositor.

Além da versão original, Gilberto Mendes deixa, também, a opção de a obra ser realizada em versão reduzida:

* Este trabalho também pode ser apresentado em versão reduzida, nesta ordem, sem interrupção:

A I
A II (até ao meio)
A III (do meio ao fim)
B I ou B II
C I ou C II (parte facultativa)
D I ou D II
E I ou E II

Outras montagens, em qualquer ordem, das partes que constituem A e B podem ser feitas pelo regente.

FIGURA 11 - Opção de realizar uma versão reduzida de *Nascemorre*.

Ele deixa a sua *obra aberta* para outras formas de organização, a critério do regente. Outras informações importantes para as partes **AI**, **AII** e **AIII** estão detalhadas na sequência:

INSTRUÇÕES GERAIS PARA **AI**, **AII** e **AIII**

Cada divisão do espaço corresponde a um tempo. Leitura horizontal. Cada linha da leitura, de cima para baixo, corresponde a um cantor, da esquerda para a direita, do ponto de vista da platéia. Cada cantor dentro da faixa de tessitura em que normalmente fala, evitando coincidir a altura de sua entonação com as alturas das entonações dos outros cantores.

FIGURA 12 - Instruções gerais das partes **AI**, **AII** e **AIII**.

Gilberto Mendes trabalha três leituras inteiras do poema, a cada vez de uma maneira diferente. Na primeira vez, parte **AI**, ele faz uma leitura direta; na segunda vez, parte **AII**, faz leitura procurando destacar os espaços (pausas), e as diferentes dinâmicas; na terceira leitura, parte **AIII**, ocorre uma trituração do texto.

Como comentado anteriormente, as **Seções I e II** têm estruturas semelhantes. Todavia, podem ser verificadas as diferenças na distribuição do poema nas partes **AI** e **AII**. Diferenças que se notam: no colorido timbrístico, resultado da distribuição do poema nas vozes;

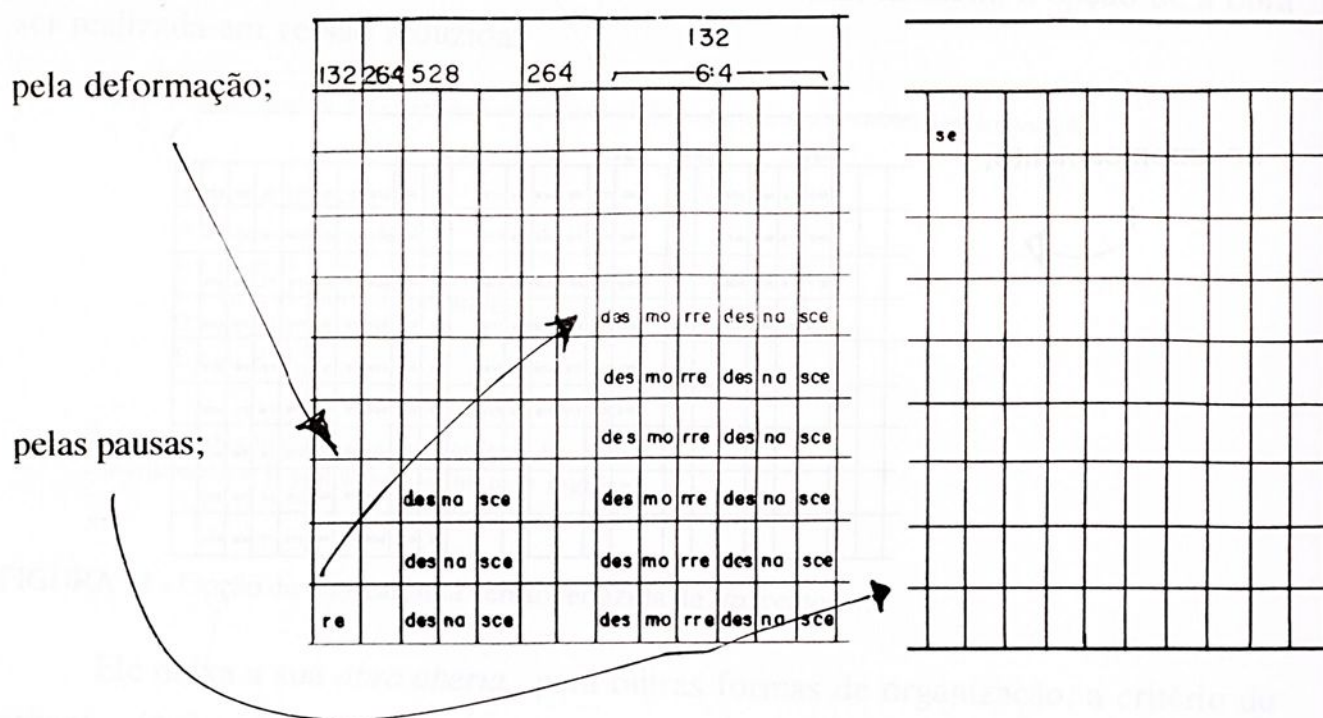
no amontoamento;

[illegible]

pela estocástica;

[illegible]

Não é aleatório, as oito vozes trabalham o texto.



Todas as amostras anteriores provocam a reelaboração dialética de uma nova leitura, isto é, utilizando novos sinais de direção. Tendo a estrutura cibernética como suporte, esta permitiria ao compositor criar novos sinais de direção, abrindo novas possibilidades de leitura do poema, repetindo-o de diferentes maneiras infinitamente.

A parte **AI** tem a pulsação de 4 sílabas, por 92, no metrônomo. Esta parte também trabalha com a seguinte dinâmica: *ppp cres.* - *fff decres.* - *ppp cres.* - *fff decres.* *ppp*.

Já a parte **AII** tem o andamento indicado em 176 pulsações por retângulo. As dinâmicas são variadas e fixas, sem *crescendo* ou *decrescendo*, mas surge o elemento do som aspirado, contrastando com as outras emissões.

A parte **AIII**, que finaliza a obra, tem a pulsação indicada em 132. Quando aparecem as tercinas, dobra-se o tempo para 264, e em alguns momentos o tempo é quadruplicado para 528, com uma dinâmica geral em *mp*. Para que o leitor possa checar todas as informações trabalhadas até o presente momento, nas páginas seguintes são apresentadas as partes **AI**, **AII** e **AIII**.

A I

4 sílabas	92 andamentos metronómicos
4 sílabas	92 del metrónomo
4 syllables	92 metronomic tempo

ppp cres. fff decres. ppp cres fff decres. ppp

-----4-4----- ---3-4--- simile... sino -----4-4-----

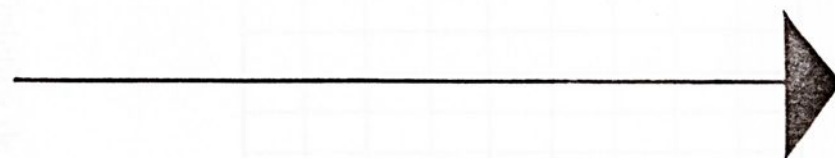
Handwritten musical score for piano on a grand staff. The score is written in treble and bass clefs. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'fff'. The score is divided into four measures by bar lines. The first measure contains a whole note, the second a half note, the third a quarter note, and the fourth an eighth note. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

44.33 PAN AMERICAN UNION

A II

176 = Andamento metronômico
176 = Tempo del metrónomo
176 = Metronomic tempo

mp				ppp		fff		asp		mp		fff		ppp		asp		mp		asp		fff		ppp		fff		
se		na		mo			mo				re																	
		sce		rre			rre				na																	
				na			na				sce																	
				sce			sce				re						re											
							mo				mo						mo											
							rre				rre						rre											
											re						re									re		
																na								na			mo	
																sce								sce			rre	



asp				mp		ppp		fff	mp		asp		ppp		fff	ppp		mp		asp				fff		mp				ppp																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																			

Segue-se B II com uma percussão qualquer entrando exatamente no tempo seguinte à pausa final de 3

e parte gravada C II

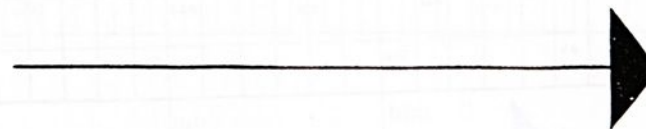
A III

[illegible]

Andamentos metronômicos:
básico = 132
em tercinas sobre cada
2 tempos básicos
dobrado = 264
quadruplicado = 528
dinâmica geral mp

Tiempos del metrónomo:
básico = 132
en tresillos sobre cada
2 tiempos básicos
doblado = 264
cuadruplicado = 528
dinámica general mp

Metronomic tempi:
basic = 132
in triplets on each
2 basic beats
doubled = 264
quadruplicated = 528
general dynamics = mp



	3:2																													25	
S I-II			1				2								1											2					etc.
CI-II		1															2														etc.
TI-II			1							2																					etc.
BI-II								1									2														etc.
Tp.m. foot			Tp.m.												f.																etc.
Tp.m. bong.			Tp.m.			b																									etc.
mar. hand								m.																							etc.

Na reprodução da página anterior pode-se notar a distribuição dos tempos rítmicos, que o compositor faz, para as vozes e percussões.

DURAÇÃO

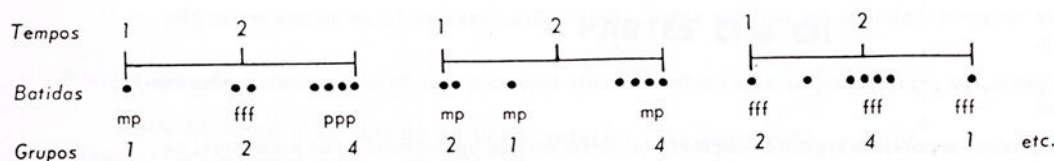


FIGURA 13 - Esquema do começo da Parte EI

Passa-se imediatamente para a parte **BI** (transição em percussões para a parte **CI**), com a marcação do metrônomo em uma pulsação de 72. O compositor dá as instruções: o regente deve marcar essa pulsação em uma mão e, na outra, faz as marcações das tercinas sobre dois tempos. Gilberto pensou esta parte com 6 percussionistas, de acordo com as instruções especiais das partes aleatórias **EI** e **EII**, instruções específicas para as percussões.

Os ritmos são em 1, 2, 4 ou 6 tempos; as pausas em 1 ou 3 tempos. A duração desta parte estabelecida pelo compositor é de 20 tempos básicos.

Para maior compreensão, apresenta-se na íntegra as instruções das partes aleatórias, instruções para as vozes e para os percussionistas:

PARTES ALEATORIAS EI e EII

Para 8 vozes solistas e 6 percussões, dispostas em 7 duplas (1º e 2º sopranos, 2ª máquina de escrever e bongós, etc.), o mais distanciadas possível umas das outras.

Instruções para as Vozes Solistas

Nesta parte são utilizados 256 elementos fonéticos tirados da fragmentação das palavras da poesia, divididos entre os 8 solistas, 32 para cada um; os elementos estão relacionados em 8 folhas soltas que acompanham esta partitura, uma para cada solista.

Os solistas estão dispostos em 4 duplas: 1º e 2º sopranos, 1º e 2º contraltos, 1º e 2º tenores e 1º e 2º baixos.

Cada elemento fonético tem uma duração de tempo determinada ou é repetido sobre cada uma de um determinado número de marcações de tempos.

Durações ou repetições a escolher pelo cantor para cada elemento na parte E I: 1, 2, 4 ou 6 tempos.

Durações das pausas, também a escolher: 1, 3, 6 ou 9 tempos.

Durações ou repetições a escolher para cada elemento na parte E II: 1, 3, 6 ou 9 tempos; duração das pausas: 1, 2, 4 ou 6 tempos.

Exemplo de Realização

Os 2 cantores de cada dupla atuam alternadamente.

O 1º soprano espera a pausa de 3 tempos e emite um NA com a duração de 4 tempos; a partir do momento em que o 1º soprano silencia, o 2º soprano conta 6 tempos de pausa e emite um MO com a duração de 2 tempos; a partir do momento em que o 2º soprano silencia, volta o 1º soprano, etc., etc.; e assim sucessivamente.

O número de tempos escolhidos em qualquer ordem. Repetições seguidas de um mesmo tempo não mais de 3 vezes.

Simultaneamente, em contraponto, os dois contraltos, dois tenores e dois baixos executam o mesmo trabalho musical.

Cada solista escolhe previamente ou de improviso a ordem em que apresentará seus elementos, os tempos de duração de cada elemento e das pausas que precedem cada entrada sua.

Quando a escolha é prévia, os solistas dividem seus 32 elementos, 16 para E I e 16 para E II; utilizam todos os 16 elementos em cada uma dessas partes e baixam as partituras após a última execução, para controle do regente; depois que todos os solistas tiverem baixado suas partituras — sinal de que foram esgotados os 128 elementos fonéticos de uma parte — o regente pode encerrá-la. Poderá também encerrá-la antecipadamente se julgar que o seu desenvolvimento perdeu o interesse.

Quando a escolha é improvisada, os solistas atuam com todos os 32 elementos, tanto em E I como em E II; neste caso estas partes durarão o tempo que o regente julgar interessante (não menos de 2 minutos cada parte) e não importarão as repetições de elementos, embora se deva procurar evitá-las.

O regente marca os tempos com uma das mãos em tercinas sobre a marcação básica da outra mão = 72 andamento metronômico. Sopranos e tenores seguem as tercinas; contraltos e baixos, a marcação básica.

O regente introduzirá, em momentos por ele escolhidos durante a execução destas partes, pausas gerais (de 2 ou 4 tempos em E I e de 3 ou 6 tempos em E II) para solistas e percussões; terminada a pausa, solistas e percussões continuam sua execução exatamente do ponto em que haviam parado.

Os solistas atuam dentro de sua faixa pessoal, normal de entonações: na frequência (mantida o mais firme possível) em que espontaneamente sair a voz.

Para encerrar estas partes, após o silêncio total das vozes solistas (natural ou em obediência a um gesto previamente convencionado), o regente continuará marcando os tempos para as percussões — ainda atuando — até que os 9 cantores calmamente se coloquem outra vez na disposição bem distanciada exigida pela nova leitura da poesia. Silencia então as percussões e, após uma pausa geral indeterminada, de expectativa, dá entrada à parte seguinte (A II ou A III).

FIGURA 14 - Instruções das partes aleatórias.

Na sequência, entra a parte gravada, nos seus respectivos momentos, isto é, CI ou CII. Esta parte, segundo o compositor, é opcional. Alerta-se que, hoje, não são todos os equipamentos que permitem a variação de rotação em uma gravação. Todavia, isso pode ser conseguido trabalhando esse material em um computador com os programas de gravação mais sofisticados. É importante ressaltar que essa gravação, originalmente, foi realizada em um gravador de rolo não profissional. Segundo informações do próprio compositor, a fita original que se encontra em seu



poder está praticamente inutilizada, separada em diversos pedaços.

Apresenta-se na íntegra as instruções do compositor.

PARTES CI e CII

Parte Gravada

Entrada sôbre o 12º tempo da parte anterior. As percussões continuam sob esta parte 8 tempos, cessando a um sinal do regente. Durante esta parte o regente prepara a entrada dos dois grupos vocais (da parte seguinte), que será ao término da música gravada, depois de uma pausa de 1 ou 2 tempos.

Esta parte é facultativa. Quando não fôr realizada, passa-se diretamente de **BI** e **BII** para **DI** e **DII**, a uma indicação especial do regente, que marcará o fim de uma parte e o início da outra.

Instruções para a Gravação

Usar gravador de 2 rotações: 3¼ e 7½.

Uma voz masculina (de cantor com técnica vocal) gravará em emissão sempre muda (aspirada) e *mf*, o mais firme possível, bem junto ao microfone (a 5 dedos mais ou menos), os fonemas abaixo relacionados, um por um, separadamente, nas rotações escolhidas pelo regente ou outro compositor da gravação:

NMOSNARRE — a serem usados na parte **CI**, com as durações de 1, 2, 4 ou 5 tempos (ou o dôbro), a escolher para cada fonema.

MNASRREMO — na parte **CII**, com as durações de 1, 3, 6 ou 9 tempos (ou o dôbro), a escolher para cada fonema.

Não há pausas.

Andamento metronômico dos tempos = 72, para o resultado geral da gravação, a ser ouvido na rotação 3¼.

Cortar as extremidades de cada pedaço de fita com um fonema gravado, a fim de não serem ouvidos o ataque e a extinção do som.

Cada pedaço de fita gravada terá uma dimensão correspondente à duração escolhida (a ser ouvida em 3¼).

Justapor\pela colagem todos os pedaços numa ordem a escolher. A audição geral dessa montagem será na rotação 3¼. A parte gravada só deve ser ouvida quando fôr possível uma reprodução de som perfeita, e através de um amplificador, a fim de que o som possa envolver por todos os lados a sala de audição.

Crescendo e *decrescendo* poderão ser feitos com o próprio amplificador durante a audição.

Esta é uma parte aberta. Instruimos uma montagem simples para gravador comum de 2 rotações. Bem compreendidos o espírito e unidade da peça, outras montagens são permitidas aos intérpretes que tenham melhores possibilidades de gravar e trabalhar o som (pelas rotações mais variadas, inversões, etc.); porém, sempre com os fonemas e durações aqui indicados

FIGURA 15 - Instruções das partes CI e CII.



Segue para a parte **DI** ou **DII**, respectivamente. É a parte dos dois grupos vocais, que o compositor definiu assim:

INSTRUÇÕES GERAIS PARA DI e DII

Na atuação dos 2 grupos vocais, cada cantor ataca os blocos sonoros com a voz dentro da tessitura em que normalmente fala. A frequência em que a voz sair deve ser firmemente mantida, salvo neste caso: quando por acaso formar-se um complexo harmônico por tons inteiros e/ou meios tons, os cantores de melhor ouvido rapidamente se deslocarão em $1/3$, $1/4$ ou $1/5$ de tom para nova faixa de frequência, na qual se manterão. Aleatoriamente deverá ser obtido um complexo harmônico em microtons.

Em cada bloco passa-se de um fonema para outro dentro da mesma expiração de ar, sem interrompê-la, na mais perfeita continuidade.

Os cantores devem sempre mudar de frequência, sem repeti-las, na composição de cada bloco sonoro; em microtons, dentro de um limite de 1 ton e meio acima ou abaixo da frequência inicialmente dada. A partir da última divisão (último tempo), as percussões e cantores solistas (êstes mesmo quando ainda andando em direção às suas novas posições) já contam suas pausas de entrada, iniciando assim imediatamente a parte seguinte. O regente continuará sem interrupção dentro da mesma marcação, passando a marcar em tercinas com uma das mãos.

72 = andamento metronômico.

FIGURA 16 - Instruções do compositor para as partes DI e DII.

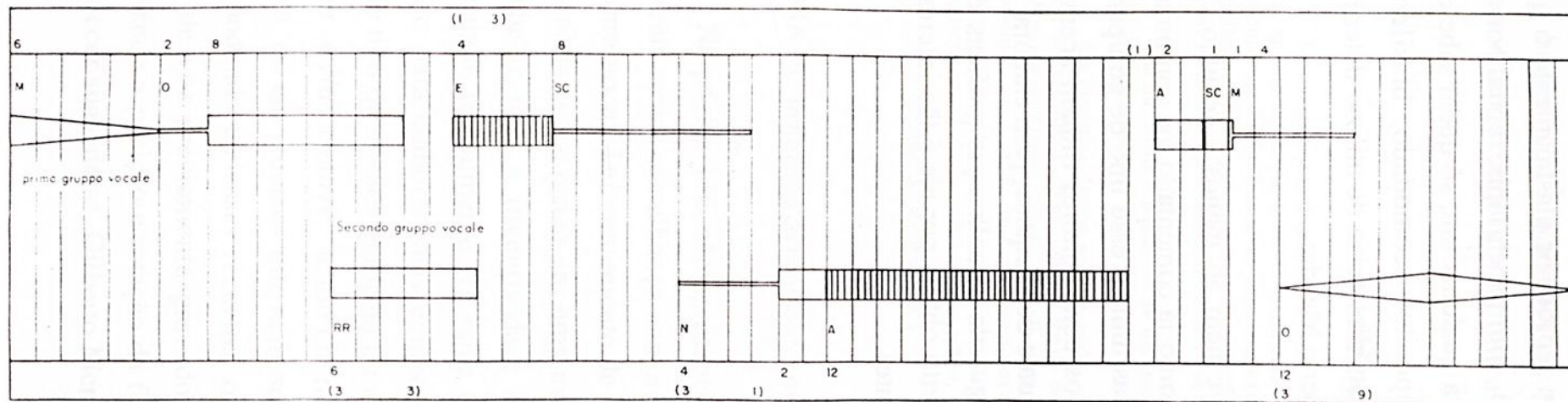
Na página 136, são apresentadas as partes **DI** e **DII**. Note-se que a partitura apresenta maior semelhança com a escrita de música eletroacústica do que com uma partitura vocal. Diferentemente de outros compositores, Gilberto Mendes trabalhou essas partes escrevendo em uma mesa e pensando graficamente como soaria. Aqui, percebe-se toda a inventividade e o famoso jeitinho brasileiro, pois como foi comentado inicialmente ele sabia que não poderia contar com os recursos de um estúdio para elaborar suas composições, muito menos era a sua intenção copiar aquele tipo de música européia ou americana. Todavia, em algumas obras como *Vai e Vem* e *Nascemorre*, tendo em mãos um poema concreto, ele pensa em um bloco sonoro, ou em recursos que mais se assemelham aos de uma música eletroacústica. Não podendo ter esses recursos, o de um estúdio de música eletrônica, onde um sinal de voz previamente gravado é desfigurado, distorcido, retorcido, gravado invertendo a posição e rotação da fita, recursos que muito poderiam contribuir para enriquecer suas idéias, Gilberto Mendes não se intimidou. Inventivo como todo bom

brasileiro, e com conhecimento suficiente para reproduzir plasticamente o que ele havia pensado, ele contentou-se, modestamente, com papel, lápis, régua, borracha e muita imaginação. Este tipo de saída não é para qualquer um, só quem sabe e pode escrever em uma mesa faz isso. Um compositor acomodado, brasileiro ou estrangeiro, não tendo esses recursos, o de um estúdio, deixa de utilizar determinada idéia em sua música, este não foi o caso de Gilberto Mendes.

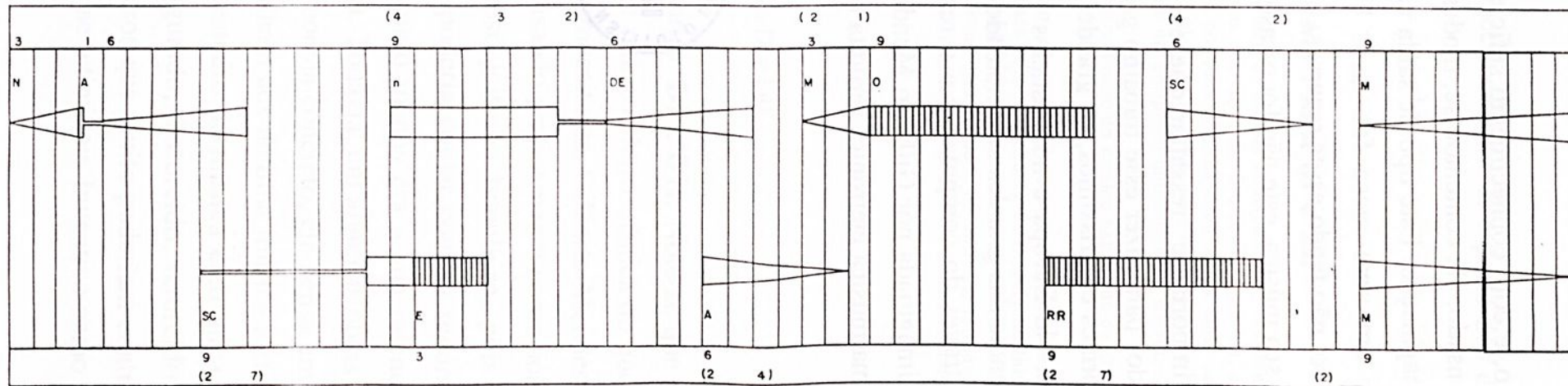
É importante ressaltar que ele não teve nem ao menos o recurso de um computador para fazer esse trabalho gráfico. Como já comentado, os computadores eram enormes e caríssimos, só grandes empresas tinham esse tipo de equipamento no Brasil. Na Europa e nos Estados Unidos, os compositores tinham acesso aos equipamentos das grandes universidades e institutos de pesquisa, para elaborar a sua música através do computador e o resultado guarda semelhanças gráficas com a partitura imaginada por Gilberto Mendes. O efeito obtido por ele é tão interessante quanto uma música eletrônica (erudita obviamente).



D I



D II



72 = Andamento metronômico
72 = Tiempo del metrónomo
72 = Metronomic tempo

Segue-se parte aleatória E-II
Sigue la parte aleatoria E-II
Aleatory part E-II follows

Da parte **DI** ou **DII** segue direto para as respectivas partes **EI** ou **EII**, parte aleatória com as participações de solistas e percussões. As instruções já foram mostradas nos comentários das partes **BI** e **BII**. A música termina com a **III Seção**, parte **AIII**, correspondendo à leitura (do poema). São reproduzidas, a seguir, as instruções especiais para a leitura e execução das folhas de cada solista:

INSTRUÇÕES ESPECIAIS PARA AS OITO FÔLHAS EM SEPARADO

dr = significa que o elemento a ser executado dura um tempo determinado, a escolher pelo solista.

rp = significa que o elemento é repetido 1 vez em cada tempo (legato ou staccato, a escolher); número de tempos a escolher.

Quando não há indicações: 1 vez em 1 tempo inteiro ou staccato, a escolher.

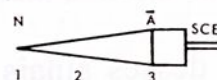
Palavras de 4, 8, 3 (tercinas) e 6 sílabas igualmente divididas e contidas em 1 tempo, uma vez, em emissão **fff**.

Um traço sobre a vogal ou consoante significa que ela é bem acentuada.

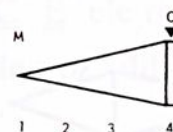
Observar, além do tempo de **dr** ou **rp**, que a realização do elemento é feita numa das 4 emissões de voz ou 4 movimentos dinâmicos, indicada pela conformação da figura.

A divisão do elemento em 2 ou mais partes é feita sempre em tempos iguais. Excetuam-se os casos especiais:

N dura 1 ou 2 tempos; **A** e **SCE** meio tempo cada.



A vogal em **martellato** cai sobre o último tempo. Por exemplo: quando são escolhidos 4 tempos, **M** dura 3 tempos, em "**crescendo**", e **O** cai sobre o 4º tempo.



24

Observações Gerais

As realizações destas partes aleatórias, quando previamente preparadas pelos cantores solistas e percussionistas, devem ser sempre diferentes umas das outras em cada execução da peça.

No final de cada entrada o solista ou percussionista faz um sinal previamente combinado que facilitará ao seguinte um ponto de partida para a contagem da sua pausa de entrada.

As composições, ordenações de elementos fonéticos, escolha de durações e dinâmicas, devem ser feitas da maneira mais variada, assimétrica e contrastante.

Os desarranjos e as correções são previstos e integram o caráter desta parte; por isso, não importam os erros e imprecisões de contagem. A marcação da regente funciona apenas como um regulador da contagem, um ponto de aferimento para constante reajuste.

Exemplo de um Começo da Parte EI

Feitas as seguintes escolhas iniciais de durações (duração da pausa / tempo de duração do elemento fonético escolhido ou do grupo de percussões):

1º soprano: 3/2, 6/1, etc.

1º contralto: 1/4

1º tenor: 3/2

1º baixo: 6/6

2º soprano: 3/4, 9/6, etc.

2º contralto: 9/2

2º tenor: 6/6

2º baixo: 1/2

1ª máquina de escrever: 1/6

2ª máquina de escrever: 3/2

maracas: 6/2

batidas de pés: 3/4

bongós: 1/4

batidas de palmas: 3/4

teremos o seguinte gráfico de durações de tempo de um início desta parte (cada divisão do espaço em linhas verticais corresponde a uma divisão do tempo):

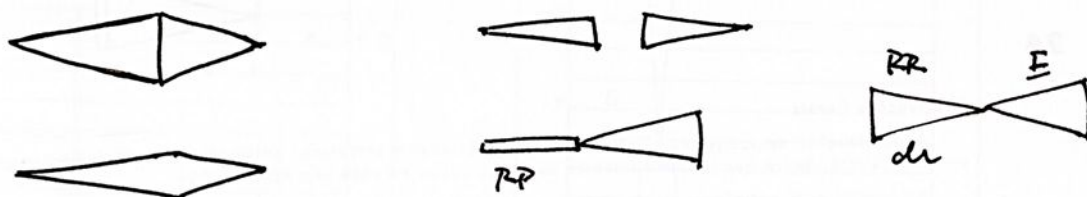
FIGURA 17 - Instruções especiais para as oito folhas dos solistas.

Note-se que, nas partes individuais das oito vozes solistas, que são apresentadas na sequência, o compositor procurou trabalhar apenas as palavras, N A SC E; M O RR E; ñ DE S NA SC E e ñ DE S MO RR E. Palavras que deram o título ao poema e às suas respectivas negações. São palavras emblemáticas e que vão dar sustentação para o desenvolvimento deste trecho da obra. O compositor fragmenta, corta e recorta; faz das leituras um amplo exercício de dinâmicas, de inflexões, criando um universo sonoro riquíssimo.

Como foi comentado anteriormente, o compositor pensou em uma transcrição do desenho do poema para os sinais de dinâmica que pudessem refletir essa idéia:



as junções desses sinais de dinâmica e as diversas leituras empreendidas pelo compositor resultaram assim:



Gilberto Mendes trabalhou esses elementos com diversas partes do texto e utilizando as instruções “rp” = “significa que o elemento é repetido 1 vez em cada tempo (*legato* ou *staccato*, a escolher); número de tempos a escolher.” ou “dr” = “/.../ significa que o elemento a ser executado dura um tempo determinado, a escolher pelo solista” (MENDES, 1966, p.24). Quando não há indicações (*dr* ou *rp*) o(a) solista deve realizar o fragmento uma vez em um tempo inteiro ou *staccato*, a escolher. Observe-se, além do tempo de *dr* ou *rp*, que a realização do elemento é feita numa das 4 emissões de voz ou 4 movimentos dinâmicos, indicada pela conformação da figura.

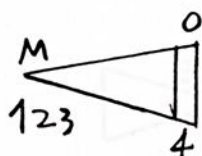
O compositor indica:

A divisão do elemento em 2 ou mais partes é feita sempre em tempos iguais.

Excetuam-se os casos especiais:

N dura 1 ou 2 tempos; A e SCE meio tempo cada. (MENDES, 1966, p.24)

Outro exemplo de desenho de dinâmica, o compositor incluiu o texto que deve ser trabalhado da seguinte maneira:



A vogal em martellato cai sobre o último tempo. Por exemplo quando são escolhidos 4 tempos, **M** dura 3 tempos, em crescendo, e **O** cai sobre o 4º tempo”. (MENDES, 1966, p.24).

Quando ele trabalha o texto sublinhado = N A SC E ele recomenda: “cada fonema seja marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente” (MENDES, 1966, p.24).

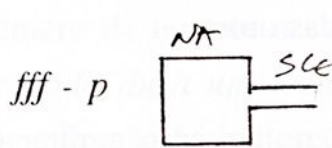
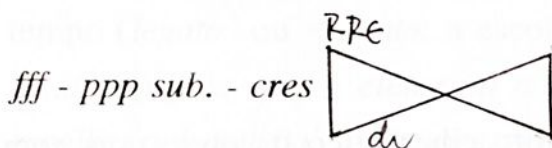
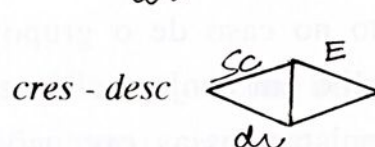
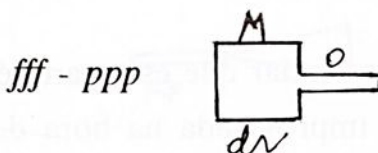
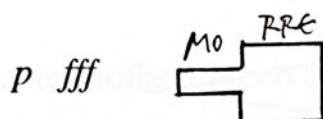
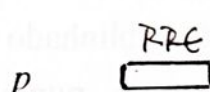
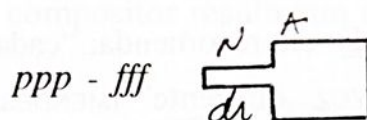
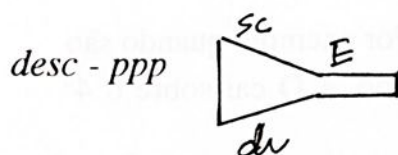
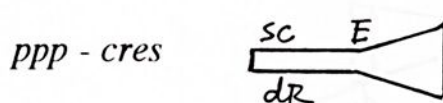
Torna-se importante ressaltar que esta parte é aleatória e o compositor deixa a possibilidade de ela ser improvisada na hora do concerto, o que não é muito recomendável, exceto no caso de o grupo ter muita experiência e um tempo considerável de trabalho em conjunto. No caso de uma prévia preparação pelos cantores e percussionistas, essas execuções devem sempre soar de maneira diferenciada uma das outras.

Novamente, notam-se o caráter e o espírito cibernético da obra, pois com todas as dificuldades, os deslizos e as correções que são inevitáveis nesta partitura, o compositor sugere que o erro e as imperfeições na contagem não devem atrapalhar os solistas e percussionistas, pois a marcação do regente deve funcionar como um regulador (da contagem) e um ponto constante de aferimento e reajuste. Quando

aparecer um traço sobre a vogal, exemplo ã ou a consoante ã, significa que ela é bem acentuada.

O compositor sugere que sejam exploradas todas as possibilidades fonéticas do poema, pela sua entonação ou como sons musicais concretos, sempre sem vibrato, cuidadosamente obtidos e controlados. Com a ressalva do compositor de que o som com vibrato, caso o regente julgue conveniente, seja realizado somente nas partes aleatórias.

Os desenhos abaixo, seguindo a orientação *rp* ou *dr*, devem obedecer às seguintes dinâmicas de interpretações:



Note-se que o desenho abaixo deve ser interpretado da seguinte maneira:



Som mudo, aspirado, sussurrado, sempre *fff*, através da boca bem aberta, arredondada e tensa; garganta estreitada para controle do ar.

(MENDES, 1966, p.6)

Para melhor ilustrar o que foi comentado até aqui, nas páginas seguintes apresentam-se as oito partes individuais de cada voz.

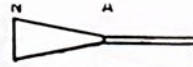


DESENHO 1 - Gilberto Mendes por Enio Squeff.

	NA 	
	SCE 	SC E
dr.		dr.
SC E 	MO 	M O
dr.		dr vowel in staccato
M O 	RRE 	RR E
dr.		dr.
E 	N 	<u>morre nasce</u>
<u>remorre</u>	SC 	N A SC E Cada fonema marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente. Cada fonema marcado en 1 tiempo y en una emisión de voz diferente. Each phoneme marked in one beat and in one enunciation of a different voice.
M O RR E simile	ñ DE S NA SC E simile	ñ DE S MO RR E simile
A SC 	RR 	ŠNA
		rp.
NA SCE 	MO RRE 	ñ DE
		rp.
DES MORRE 	RENASCE 	MO
Sobre 2 tempos En 2 tiempos On 2 beats	Sobre 2 tempos En 2 tiempos On 2 beats	rp.
RRE 	SCE 	NA
dr.	dr.	rp.



dr.



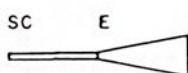
dr

SCE



dr.

NA



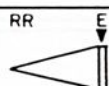
dr.



dr.



dr.



dr Vogal em staccato
Vocal en staccato
Vowel in staccato

desnascenasce morre

Cada fonema marcado em 1 tempo e numa
emissão de voz diferente.
Cada fonema marcado en 1 tiempo y en una
emisión de voz diferente.
Each phoneme marked in one beat and in
one enunciation of a different voice.

M O RR E

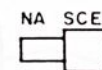
simile

ñ DE S NA SC E

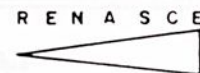
simile

ñ DE S MO RR E

simile



Sobre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats



Sobre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats



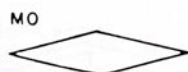
rp.



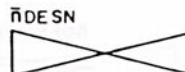
dr.



dr.



rp.

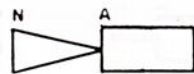


rp.



rp.

3



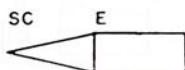
dr.



dr.



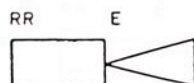
dr.



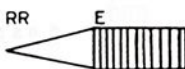
dr.



dr.



dr.



dr.

des mor renasce mor re nasce mor reN A SC E

Cada fonema marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente.
Cada fonema marcado en 1 tiempo y en una emisión de voz diferente.
Each phoneme marked in one beat and in one enunciation of a different voice.

M O RR E

simile

ñ DE S NA SC E

simile

ñ DE S MO RR E

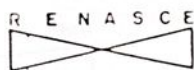
simile



rp.



rp.



Sobre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats



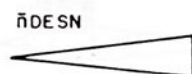
dr.



dr.



Sobre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats



rp.



rp.

4

NA
N A

dr.

renasceSCE
E R
morrenasce morrenasceMO
M O

dr.

RRE
RR E

dr.

M O R R E

Cada fonema marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente.
Cada fonema marcado en 1 tiempo y en una emisión de voz diferente.
Each phoneme marked in one beat and in one enunciation of a different voice.

N A S C E

simile

ñ D E S M O R R E

simile

ñ D E S N A S C E

simile

E S
SC
M
RR
NA SCE
MO RRE

D E S M O R R E



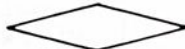
Sobre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats

R E N A S C E



Sobre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats

RRE



dr.

MO



rp.

ñ D E S N



rp.

NA



rp.

RR



dr.

M



rp.

SCE



dr.

SC



dr.

N

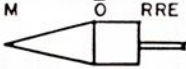
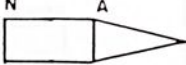
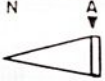
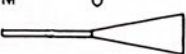


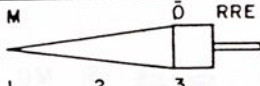
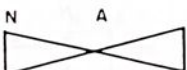
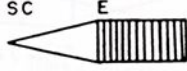
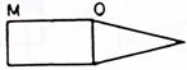
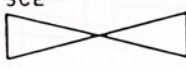
rp.

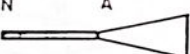
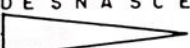
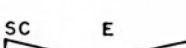
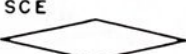
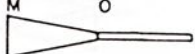
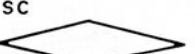
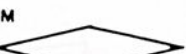
ñ D E



dr.

		<u>denasce desmorre</u>
$\bar{S}NA$ 	M $\bar{O}$ RRE  1 2 Sôbre 2 tempos Quase mudo En 2 tempos Casi mudo On 2 beats RRE Nearly mute	<u>N A S C E</u> Cada fonema marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente. Cada fonema marcado en 1 tiempo y en una emisión de voz diferente. Each phoneme marked in one beat and in one enunciation of a different voice.
M <u>O</u> <u>RR</u> <u>E</u> simile	$\bar{n}$ <u>DE</u> <u>S</u> <u>NA</u> <u>SC</u> <u>E</u> simile	$\bar{n}$ <u>DE</u> <u>S</u> <u>MO</u> <u>RR</u> <u>E</u> simile
$\bar{n}DE$ 	N A  dr.	N A  dr Vogal em staccato Vocal en staccato Vowel in staccato
MO RRE 	E 	SC E  dr.
NA SCE 	M O  dr.	M O  dr.
R E M O R R E  Sôbre 2 tempos En 2 tempos On 2 beats	RR E  dr.	RR E  dr.
D E S N A S C E  Sôbre 2 tempos En 2 tempos On 2 beats	NA  dr.	SCE  rp.
RRE  rp.	SC  dr.	RR  dr
MO  dr.	N  rp.	M  rp.
$\bar{S}NA$  rp.	$\bar{n}DES N$  rp.	$\bar{n}DE$  rp.

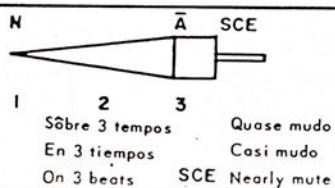
b	□	remorrerenasce
<u>N A SC E</u> Cada fonema marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente. Cada fonema marcado en 1 tiempo y en una emisión de voz diferente. Each phoneme marked in one beat and in one enunciation of a different voice.	<u>M O RR E</u> simile	<u>ñ DE S NA SC E</u> simile
<u>ñ DE S MO RR E</u> simile	M Õ RRE  1 2 3 Sôbre 3 tempos Quase mudo En 3 tiempos Casi mudo On 3 beats RRE Nearly mute	<u>ŠNA</u> 
<u>ñDE</u> 	N A  dr.	E M 
<u>MO RRE</u> 	SC E  dr.	SC E  dr.
<u>NA SCE</u> 	M O  dr.	M O  dr.
<u>R E M O R R E</u>  Sôbre 2 tempos En 2 tiempos On 2 beats	RR E  dr.	<u>D E S N A S C E</u>  Sôbre 2 tempos En 2 tiempos On 2 beats
<u>RR E</u>  dr.	<u>SCE</u>  rp.	<u>MO</u>  dr.
<u>NA</u>  dr.	<u>RRE</u>  rp.	<u>RR</u>  dr
<u>SC</u>  dr.	<u>M</u>  rp.	<u>N</u>  rp.
<u>SC</u>  rp.	<u>ŠNA</u>  rp.	<u>N</u>  dr

		renasce remorre
<u>S</u><u>N</u><u>A</u> 	N <u>A</u> SCE  1 2 Sôbre 2 tempos Quase mudo En 2 tiempos Casi mudo On 2 beats SCE Nearly mute	<u>N</u> <u>A</u> <u>SC</u> <u>E</u> Cada fonema marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente. Cada fonema marcado en 1 tiempo y en una emisión de voz diferente. Each phoneme marked in one beat and in one enunciation of a different voice.
<u>M</u> <u>O</u> <u>RR</u> <u>E</u> simile	<u>n</u> <u>DE</u> <u>S</u> <u>MO</u> <u>RR</u> <u>E</u> simile	<u>n</u> <u>DE</u> <u>S</u> <u>NA</u> <u>SC</u> <u>E</u> simile
<u>n</u>DE 	N A  dr	A 
R E M Q R R E  Sôbre 2 tempos En 2 tiempos On 2 beats	D E S N A S C E  Sôbre 2 tempos En 2 tiempos On 2 beats	SC E  dr.
SC E  dr	SCE  rp	M O  dr.
M O  dr.	NA  dr.	E n 
RR E  dr.	RRE  rp	N  rp.
SC  dr.	MO  dr	M  rp.
N  dr.	RR  dr.	M  dr.
SC  rp.	RR  rp.	M  dr.

8

desmorre desnosce

$\bar{S}$ NA

N A SC E

Cada fonema marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente.
Cada fonema marcado en 1 tiempo y en una emisión de voz diferente.
Each phoneme marked in one beat and in one enunciation of a different voice.

M O RR E

simile

 $\bar{n}$ DE S NA SC E

simile

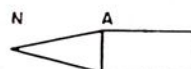
 $\bar{n}$ DE S MO RR E

simile

$\bar{n}$ DE



dr.



dr.

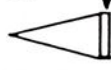
DES NAS CE

Sôbre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats



Sôbre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats

SC E



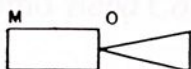
Vogal em staccato
Vocal en staccato
Vowel in staccato



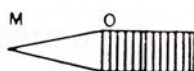
dr.



rp.



dr.



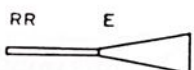
dr.



dr.



rp.



dr.



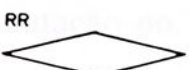
dr.



dr.



dr.



rp.



rp.



rp.



dr.



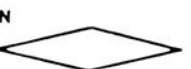
dr.



rp.



rp.



dr.

BEBA COCA-COLA

(DÉCIO PIGNATARI - GILBERTO MENDES)

O *Motet em Ré menor*, obra que ficou mais conhecida como *Beba Coca-Cola*, título original do poema concreto de Décio Pignatari, foi escrito para coro misto. O poema é de 1957 e foi publicado originalmente na *Noigandres 4* em 1958; o texto usado para o presente estudo foi reimpresso no livro *Poesia Pois é Poesia*, que reúne toda a produção poética de Décio Pignatari compreendida entre o período de 1950-1975.

Beba Coca-Cola foi concluída em outubro de 1966. Nesse mesmo ano, teve a sua estréia mundial interpretada pelo Madrigal “Ars Viva”, regido pelo Maestro Klaus-Dieter Wolff, em uma apresentação no Teatro Independência de Santos. A obra é dedicada a José Luis Paes Nunes, jornalista, grande divulgador e incentivador da música no Estado de São Paulo.

Segue-se a reprodução do poema como foi publicado, página 152 deste.



UMA HISTÓRIA...

O grande sucesso de este espetáculo foi devido ao fato de que, além de ser uma obra de arte, ela também é uma obra de ciência. O grupo de pesquisa da UNESP, coordenado pelo professor Dr. [nome não legível], realizou uma série de experimentos para determinar a velocidade de propagação das ondas sonoras em diferentes meios. Os resultados foram surpreendentes e foram publicados em uma revista científica de renome internacional.

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
c l o a c a

afirma que:

Segundo os membros do grupo UNESP, quando eles se apresentaram no Lincoln Center de New York, para o Festival Internacional de Música Contemporânea, a obra foi recebida com entusiasmo. O crítico do New York Times, de 25.4.1971, "The popular front - to judge by rhetoric, Communist style appears that its performance was the work of the University of São Paulo. The Brazilian director, Renato Russo de Souza, appears to be a member of the 'Rainbow' group of composers, etc." Em outras palavras: "The Brazilian composer

UMA HISTÓRIA...

O grande êxito obtido em sua primeira apresentação vem se repetindo até hoje, em várias partes do mundo, nas capitais latino-americanas e européias, nas cidades africanas, americanas e australianas. Pode-se afirmar que é uma obra brasileira apresentada com igual êxito nos cinco continentes. Segundo o relato do compositor:

Foi a peça mais aplaudida durante a apresentação do CORALUSP, regido por Benito Juarez, no Lincoln Center International Choral Festival, Nova York, em abril de 1972, ocasião que recebeu uma crítica elogiosa do *New York Times*. Foi igualmente aplaudida durante a “Neue Musik aus Lateinamerika”, na antiga Berlim Ocidental, pelo “Kammerchor” dirigido por Barbara Kaiser, e na “XII Musik Biennale Berlin”, da antiga Berlim Oriental, pelo “Kammerchor der Humboldt-Universität zu Berlin”, dirigido por Rainer Ahrens. E mais recentemente foi a única peça brasileira em “Die Lange Nacht der Neue Klänge”, na sala Mozart, da mitológica “Konzerthaus” de Viena, pelo “Neues Wiener Vokalensemble” dirigido por Peter Altmann, em abril de 1991, no horário nobre de um concerto-maratona que durou das 6 da tarde às 2 horas da madrugada. (MENDES, texto do CD “Surf, bola na rede,...” s.d.)

Continuando seu relato sobre apresentações desta obra, Gilberto Mendes afirma que:

Segundo os membros do próprio CORALUSP, quando eles se apresentaram no Lincoln Center de New York, num Festival Internacional de Coros Universitários, *Beba Coca-Cola* foi a peça mais entusiasticamente aplaudida, contribuindo para um total sucesso do grupo brasileiro, conforme a crítica do *New York Times* de 25.4.1972: “*The popular favorite - to judge by rhythmic, Continental-style applause that its performance aroused - was the coral da Universidade São Paulo. The flamboyant director, Benito Juarez de Souza, displayed the virtuosity of his rainbow-gowned songsters etc. etc.*” E mais adiante: “*The Brazilians thereupon*



got down to business, delighting the audience with such pop-flavored items as a Gilberto Mendes parody motet that urged everybody to drink Coca-Cola". (MENDES, 1994, p. 106)

Ao lhe ser perguntado se tinha elementos para quantificar os corais que já apresentaram a sua música em concertos, ou se tinha idéia de quantas gravações existem da obra *Beba Coca-Cola*, Gilberto respondeu:

Não tenho a menor idéia, outro dia fiquei sabendo que um coral de Cingapura apresentou a minha obra, recebi recentemente um disco de um coral da Austrália, mas não tenho a menor noção. (MENDES, 12 de julho de 2001)

Continuando o relato do próprio compositor sobre as diferentes versões da sua música ele afirma:

Em New York, *Beba Coca-Cola* ainda foi cantada em 1989, no Alice Tully Hall, pelo Chamber Chorus da The Julliard School, regido por Donna Brown, no Fifth Focus! Festival - The '60s Revisited, realizado por essa prestigiosa Escola; foi a única peça representando o Brasil nessa importante mostra dos anos 60 revisitados, através das obras de Cage, Steve Reich, Ligeti, Berio, Kagel, Stefan Wolfe, Penderecki e muitos outros compositores simbólicos desse momento marcante da música do século XX. Muitos corais fazem meu *Beba Coca-Cola* no Brasil. Uma apresentação do Cobra Coral, no Rio de Janeiro, pelo Marcos Leite, causou enorme sensação, porque além de todo o impacto natural da peça, na coda final, no lugar de uma faixa, as seis meninas mais bonitas do coral levantaram as blusas (no avesso das quais estavam as seis letras de CLOACA), mostrando os seios. (MENDES, 1994, p.107)

Independentemente de certos arroubos, como este sugerido por Marcos Leite, *Beba Coca-Cola* sempre foi um sucesso. Era de se esperar que alguma editora resolvesse publicar a obra. Do Brasil, onde o mercado editorial na área de música sempre foi muito restrito e refratário às novas experiências musicais, Gilberto Mendes tinha consciência de que não podia esperar muita coisa. Como ficou provado, muitos editores ficaram com receio de publicá-la e, posteriormente sofrer

um processo da empresa multinacional. Nos Estados Unidos, logo surgiu a primeira oportunidade, conforme relata o compositor:

Imediatamente uma editora do *Lincoln Center Performing Arts* me enviou um contrato para edição da obra, que assinamos, eu e Décio, mas logo foi rescindido por problemas jurídicos com relação ao teor ambigualmente publicitário do texto; creio que à palavra “cloaca” se referindo à Coca-Cola. Na verdade, não se trata, no texto, de uma propaganda da bebida, coisa que eu jamais faria. Mais exatamente, conforme nota de Haroldo de Campos no livro *Teoria da Poesia Concreta*, o poema de Décio Pignatari “é um exemplo do uso das técnicas da poesia concreta para uma propaganda - ou “anti-propaganda” - na base do “*aguit-placát*” de Maiacóvski”. A música, um anti-jingle, contra a bebida. Por isso, os problemas com sua edição continuaram. (MENDES, 1994, p.107)

Talvez impulsionado pelo sucesso no Brasil e no exterior, uma editora nacional chegou a pensar em publicar a obra, mas logo desistiu. Somente treze anos depois da sua composição, no ano de 1979, ela foi, finalmente, publicada, conforme relata o compositor: “A Ricordi Brasileira também recuou, depois de haver pensado no assunto. Finalmente, Sígrido Levental teve coragem e publicou, pela sua Editora Novas Metas” (MENDES, 1994, p.107).

O maestro Roberto Martins participou como cantor, da primeira audição mundial e da primeira gravação (produção independente de 1971), do *Beba Coca-Cola*, ambas com o Madrigal “Ars Viva” de Santos, sob a regência do Maestro Klaus-Dieter Wolff. Este faleceu em abril de 1974, sendo substituído na regência do grupo por Roberto Martins, que realizou uma nova gravação da obra (EMI-Odeon), no ano de 1979. Esta gravação foi remasterizada e faz parte do CD duplo do Madrigal “Ars Viva”, lançado no ano de 2000. Ele também realizou inúmeras apresentações de *Beba Coca-Cola* e nos relata que:

Parece incrível, mas *Beba Coca-Cola* sempre causa a mesma reação em toda a parte. As pessoas notam imediatamente a intenção anti-jingle da obra. Riem muito. Alguns se interessam em olhar a partitura. No Chile, caiu

como uma bomba (em 1970), pois não podiam imaginar que houvesse música coral daquele jeito. A conferência do Klaus no Salão Filarmônico do Teatro Municipal de Santiago foi muito concorrida e despertou muita curiosidade sobre a nova música brasileira para coro. (MARTINS, Carta eletrônica, julho de 2001)

Esta é uma pequena amostra da repercussão que esta obra teve e continua a ter no mundo todo. Gilberto Mendes foi muito feliz e preciso na transcrição do poema homônimo de Décio Pignatari, pois o compositor conseguiu transportar as sutilezas, as sonoridades e as intenções do poeta para sua composição.

PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS

Apenas ouvindo uma obra experimental como *Beba Coca-Cola*, é difícil imaginar de que modo o compositor chegou ao resultado final. Isto de certa forma confirma a maneira pela qual o compositor reflete seu aprendizado musical e deixa fluir, também, sua bagagem cultural na obra, queira ou não. Este relato do compositor é bastante elucidativo:

Quando compus *Beba Coca-Cola*, estava com a cabeça cheia de Jannequin, Machaut, Palestrina, Obrecht, Ockeghem; pensava estar criando algo árido, enxuto, cerebralíssimo, um renascentismo feito novo, como aconselhava o poeta e também compositor Ezra Pound, e, no entanto, a peça se tornou tão popular e divertida para o público. Às vezes penso, como Stravinsky, que as pessoas se entusiasmam, não com o seu real valor, mas com o que resulta por acaso daquela trama tão intelectualmente pensada, embora esse resultado não deixe de ser inerente à própria constituição da obra. Não faço a menor concessão, não pretendo ser fácil, comunicativo, para as grandes massas, não obstante "*mass communication has become an important element of his artistic credo*", escreveu Gérard Béhague a meu respeito. De fato, foi o tema central de nosso *Manifesto Música Nova*. Mas sempre me repugnou baixar o nível de meu trabalho,

torná-lo “engraçado”, só para ser acessível ao grande público. Seria ofendê-lo, na minha opinião, não admitir suas potencialidades de compreensão de uma obra mais complexa. (MENDES, 1994, p.113)

Gilberto Mendes afirma que seu método de composição não é intuitivo ou aleatório, muito pelo contrário, antes de colocar qualquer idéia ou nota musical no papel, existe um processo de elaboração que leva um certo tempo para se mostrar, mas que garante a viabilidade de uma estrutura predeterminada. Seu instrumento básico, para a maioria de suas composições, é o piano. Na obra de Gilberto Mendes, percebe-se que todos os elementos são importantes, nada acontece ao acaso. Seu método de trabalho consiste primeiro em montar uma espinha dorsal da composição, estudar os aspectos básicos que serão trabalhados, estruturar os parâmetros necessários, escrevendo pequenas anotações, definindo frases -- melódicas e rítmicas -- e a sua estrutura.

Isso se reflete em suas obras e, particularmente, em *Beba Coca-Cola*, uma obra de curtíssima duração, com um minuto e cinquenta e um segundos, na gravação do Madrigal “Ars Viva”. Apesar de curta, essa obra tem uma intensa carga de informação.

INFLUÊNCIAS

Em *Beba Coca-Cola*, pode-se perceber nitidamente a influência de Walt Disney, com um tenor imitando a voz do Pato Donald e, segundo orientação do compositor, alertando para o perigo de beber aquele produto. O coro também é solicitado para que, a partir do compasso 122, passem a cantar e se contorcer com as mãos no estômago e *transformando*, o som musical que vinha fazendo, em um ruído de ânsia de vômito. Aqui, notamos também a influência dos poetas concretos. Gilberto Mendes apóia-se nos ensinamentos de Maiacóvski, o seu *aguit-placát*, ou *anti-propaganda*. É importante ressaltar que partindo de Décio Pignatari e Gilberto Mendes, eles jamais fariam uma propaganda a favor desse tipo de produto, fato que

se pode constatar em seu depoimento referente à edição de sua partitura. O compositor aproveita um personagem de Walt Disney para fazer propaganda contra o produto americano; um perfeito *aguit-placát*.

Outra influência notada em *Beba Coca-Cola* é a da Música Popular Brasileira, mais especificamente no trecho final da obra, após a Coda, ou mais especificamente após o *aroto*.

A OBRA BEBA COCA-COLA

O meu *Motet em Ré menor*, por exemplo, não tem nada de Ré menor, logo entra um Mi bemol para atrapalhar. A intenção, no título, era também provocar a fúria da crítica que, sabíamos, iria se irritar com essa denominação, considerá-la um erro de quem não conhece música, como nos julgavam, freqüentemente. O tal crítico carioca do jornal *O Globo*, que me considerou um pretenso Kagel sem genialidade, engoliu como séria, a ponto de reproduzi-la, uma “análise” que fiz de minha *Ópera Aberta*, propositadamente sem sentido, uma brincadeira parodiando o jargão semiótico. Ele não entendeu nada. Essas coisas nos divertiam muito.

(MENDES, 1994, p.118)

Pelo texto citado pode-se ter uma idéia do humor e ironia do compositor Gilberto Mendes. O compositor reflete uma atitude comum entre os outros membros do grupo. Com a irreverência típica da época, eles agiam de modo provocativo, procurando irritar os oponentes, isto é, quem estava *do outro lado*, *fingindo não saber*. Isso é um recurso da ironia.

Ele escreveu *Beba Coca-Cola* sobre um único acorde, utilizando as seguintes notas musicais: *mi bemol*, para os sopranos; *lá*, para os contraltos; *ré*, para os tenores; *sol#*, para os baixos, e *fá*, somente nos compassos números 5 e 6. Essas notas são cantadas nos registros graves e agudos das vozes, com distintas alternâncias, criando, inclusive, cruzamentos de vozes. Gilberto Mendes faz uso

deste recurso de forma criativa e inovadora. As vozes vão se entrecruzando, criando novas sonoridades, gerando efeitos timbrísticos inusitados. Dessa maneira possibilita o destaque das vozes graves, como é o caso no compasso 47, o cruzamento entre sopranos e contraltos, com a valorização desta voz.

A sua intenção é enriquecer a idéia do poema. Pelo caráter de repetição da leitura do poema, em um ostinato vertiginoso, pela própria limitação que o compositor impôs durante toda a música: o uso de uma só nota ⁴ para cada naipe, era natural a tendência de a música soar enfadonha e arrastada, mas não é o que acontece. Por vários motivos:

1º) A idéia de usar uma mesma nota durante toda a música, em um rápido ostinato, ou uma nota sustentada, variando registros (grave e agudo), cria um interessante efeito, principalmente quando aparece em conjunto com o recurso microtonal. Essa repetição excessiva poderia empobrecer uma idéia, se não tivesse sido utilizado pelo compositor como recurso expressivo. No entanto, embora repetido, aparece um detalhe novo em cada nova linha de leitura do poema.

2º) Outro recurso utilizado pelo compositor é a ausência de melodia, harmonia e contraponto, recursos típicos de música tonal. Sua ausência coloca a obra sem dúvida no interior da nova estética. “Uma nova idéia necessitava de uma forma revolucionária.”

3º) Essa é a estrutura básica da idéia musical, como um *moteto*, cantado muito rápido.

4º) Montada a estrutura básica da obra, o compositor foi acrescentando detalhes e efeitos que só reforçaram essa sua intenção. Todos esses pontos serão mostrados na sequência.

Pontos e linhas representam as 5 únicas notas cantadas, nos registros grave e agudo de cada voz; (...). Os pontos equivalem a notas curtas de valor igual - quatro para cada oscilação do pêndulo do metrônomo, regulado a 104 oscilações por minuto - e também a uma divisão (pulsção) do espaço (tempo) em relação à qual todos os outros sons devem ser medidos.

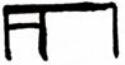
⁴ Como exposto anteriormente, somente o naipe do baixo canta duas notas, *fá* nos compassos 5 e 6 e *sol#* no restante da música.

Executar essas notas muito bem articuladas, mas sempre em legato. Cada linha equivale a uma nota longa que dura a sua extensão gráfica. (MENDES, 1979, p.8)

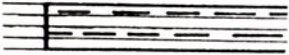
Os recursos vocais empregados pelo compositor, nesta obra, são de uma marcante riqueza sonora, sons guturais, anasalados, cacarejados, entre outros. A seguir, alguns dos efeitos imaginados por Gilberto Mendes, segundo suas próprias instruções:



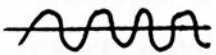
Cada cantor emite a voz numa altura qualquer, mantida firme, do seu registro central, mais agudo ou mais grave, conforme indicação do gráfico. O resultado, aleatoriamente obtido, será um complexo sonoro em que todas as vozes, individualmente, estão em relacionamento intervalar microtonal.



Som falado, numa entonação dramática, sobretudo na CODA. Acentuar as variações de altura, com expressão de surpresa, indignação, advertência. Todos os cantores rigorosamente dentro do mesmo ritmo, mas completamente independentes quanto à ondulação freqüencial expressiva.



Som expirado, sempre “fff”.



Ondulação de um som em torno de outro som básico, primeiramente a dois naipes e nas outras vezes a duas vozes solistas. O resultado deve produzir o efeito de um som único que incha e desincha periodicamente. Execução:



EXEMPLO 21 - O resultado sonoro da ondulação imaginada pelo compositor.

As partes das 4 vozes solistas, a partir do compasso nº 93, estão representadas pelo próprio texto e escritas entre as pautas. Cantar cada sílaba sobre o ponto que lhe corresponde na partitura.

I - Longo gilssando sobre o “m” nasal, *bocca chiusa*, por uma voz de soprano que parte do mais agudo, em falsete (compasso 93), ao mais grave (compasso 122), sempre “f”.

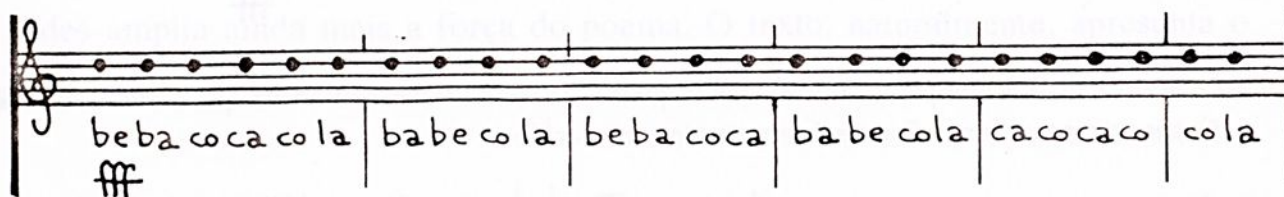
II - Voz de tenor em seu registro normal, com entonação grotesca, irritada, rabujenta (como o Pato Donald), arranhando na garganta e cantando desafinadamente este desenho melódico, em qualquer altura:



III - Voz de tenor em seu registro normal, com entonação cacarejada.

IV - Voz de tenor em seu registro agudo, com entonação aflita, gritando, como quem diz: “Cuidado!” Cantar as 2 sílabas sobre 1 ponto. (MENDES, 1979, p.8 e 9)

Beba Coca-Cola começa com o tenor em um *ré* agudo:



EXEMPLO 22 - O início de *Beba Coca-Cola*.

No segundo compasso, entram as contraltos com a nota *lá* no registro agudo:



EXEMPLO 23 - A frase inicial dos contraltos.

No quinto compasso, os baixos entram com o *fá*. Até aqui, tudo muito tonal, ou melhor dizendo modal, de inspiração renascentista, como aliás o título moteto sugere. No compasso seguinte, entram os sopranos com o *mi bemol*, o choque gilbertiano nos críticos:

EXEMPLO 24 - Os compassos iniciais pelos quais Gilberto Mendes demonstra que o seu *Motet* não é tão sonoramente “bonito”, para desespero de certos críticos.

Na frase seguinte, os baixos passam a cantar um *sol#*, permanecendo nesta nota até o compasso 126. A música então passa a ter dois trítomos - o famoso “*diabolus in musica*” - que a Igreja proibia na época da Renascença. É interessante

notar que o compositor colocou essas duas quintas diminutas estrategicamente distribuídas assim: uma nas vozes femininas, outra nas vozes masculinas.

trítano
nas vozes
femininas

trítano
nas vozes
masculinas

EXEMPLO 25 - A distribuição dos trítanos nas vozes.

Gilberto Mendes utilizou o poema da seguinte forma: mantendo sua estrutura inicial, que dá uma certa unidade rítmica, deixando a última palavra para o clímax final.

beba	coca	cola
babe		cola
beba	coca	
babe	cola	caco
caco		
cola		

Dessa maneira, o poema pode ser lido ritmicamente, seguindo uma pulsação contínua, sem interrupção:

be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co co la

É interessante perceber que, mantendo uma pulsação rítmica de colcheia para cada sílaba e prolongando a entrada da última palavra o máximo possível, Gilberto Mendes amplia ainda mais a força do poema. O texto, naturalmente, apresenta o seguinte desenho rítmico:

O ostinato como frase estrutural da música.

beba coca cola babe cola beba coca babe cola caco caco cola

EXEMPLO 26 - Transposição rítmica do poema para a música.

Essa estrutura, de 6 compassos, repete-se 21 vezes, mais exatamente por 126 compassos. No entanto, como observado anteriormente, Gilberto Mendes trabalha essa repetição, quase que excessiva, a favor de sua composição. Essa célula repetitiva é a espinha dorsal, o esqueleto, a estrutura na qual o compositor vai apoiar-se para criar uma constante e crescente tensão que caminha para o suposto final da obra: compasso 127, a letra A, ou simplesmente Coda. Sobre essa célula que vai passando de uma voz para a outra, vão sendo acrescentados os inúmeros efeitos e solos que se sobrepõem. Como no início, no compasso 14, encontra-se o seguinte exemplo.

nota sustentada

15

microtonal

ba
P

beba coca

ba
P

ca co ca co cola

beba coca

ba
P

be
PPP

beba coca cola ba be cola beba coca ba be cola ca co be
PPP

EXEMPLO 27 - Primeiras intervenções para “sujar” o ostinato rítmico da música.

Enquanto o baixo sustenta a estrutura do poema, tenor, contralto e sopranos mantêm uma nota longa durante três compassos para, em seguida, os contraltos ficarem com a tarefa de manter a espinha dorsal da música, enquanto tenores e baixos apresentam, pela primeira vez, o recurso microtonal que aparece no último compasso deste exemplo e vai até o compasso 22.

Essa frase se mantém até o início do compasso 33. No compasso seguinte, é o tenor que tem a tarefa, variando do grave para o agudo, de manter a estrutura do *Motet*. Nos compassos 35 e 36, sopranos e contraltos têm, novamente, à disposição, o uso do recurso microtonal emitindo a palavra *ca*.

The musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'contorno sonoro' and shows a wavy line representing a sound contour. The second staff is labeled 'nota longa' and shows a long note with a 'P' dynamic marking. The third staff is labeled 'microtonal' and shows a series of vertical lines representing microtonal intervals. The fourth staff shows the lyrics 'ca' and 'ca' with a circled '35' above the second 'ca'. The fifth staff shows the lyrics 'babe cola', 'cacocaco', and 'cola' with 'PPP' and 'P' dynamic markings. Below the staves, the full lyrics are written: 'beba cacola babe cola babe cola babe'.

EXEMPLO 30 - Nota longa do tenor em contraste com o contorno sonoro de sopranos.

Nesse exemplo encontram-se, no compasso 37, baixos e tenores lendo o texto do poema e mantendo a estrutura da obra. Sopranos e contraltos continuam com a frase anterior. A palavra *ca* é cantada aleatoriamente, cada coralista ataca uma nota qualquer, conforme o desenho, e a sustenta na mesma freqüência, que resulta em um conjunto de sons microtonais, que descem repentinamente do agudo para o grave no final da frase. No compasso 38, os contraltos agora estão sustentando o poema. No compasso 39, sopranos, tenores e baixos sustentam uma nota longa até o início do compasso 41. No compasso seguinte, dois tenores solistas fazem uma frase em que um sustenta a nota *ré*, enquanto o outro passeia em torno dela.

mudança de registro do recurso microtonal

nota longa sustentada

ondulação sonora

EXEMPLO 31 - Salto de registro do microtonal, notas longas sustentadas e ondulação sonora.

Essa frase continua até o início do compasso 47, quando sopranos e, em seguida, os baixos, entram sustentando o poema.

contorno sonoro

trítono

cola
m

EXEMPLO 32 - Ondulação sonora nos tenores se mantem e baixos sustentam a frase estrutural.

Na sequência, as vozes vão entrando em forma de imitação. As vozes masculinas no registro grave e as vozes femininas no agudo, criando um interessante

efeito e preparando, em seguida, as vozes masculinas para utilizarem o recurso microtonal, cantando *la*:

Caráter imitativo na entrada sucessiva das vozes. trítono microtonal

EXEMPLO 33 - As entradas sucessivas das vozes em caráter imitativo.

No compasso 55, as vozes masculinas passam esse recurso microtonal do registro grave para o agudo, outro interessante efeito, terminando no início do compasso seguinte. No compasso 57, são as vozes femininas que continuam com o som microtonal, enquanto baixos sustentam a respectiva frase do poema. No compasso 59, são as contraltos que assumem essa função. No final deste mesmo compasso, baixos e tenores iniciam uma frase falada com o seguinte texto: *be ba be co la ba be ba co la*.

recurso microtonal mudando de altura
texto falado

nota longa tritono som expirado *fff*

61

co PPP

beba *fff*

beba coca cola *fff* babecola co PPP

beba *fff* solo

cola ba beba cola beba coca babe cola ca cocaco cola PPP

cola ba beba cola PPP co

beba *fff*

EXEMPLO 34 - Uma longa frase, do compasso 55 ao 66, onde os recursos vão sendo somados e explorados em todas as suas possibilidades.

No final desta frase falada por tenores e baixos, compasso 63, sopranos, contraltos e baixos sustentam uma nota longa, até o compasso 65, enquanto o tenor assume o papel de conduzir o poema. No compasso seguinte, sopranos, contraltos e baixos falam *beba cola*, som expirado em *fff*.

No Exemplo 35, compasso 68, sopranos, contraltos e tenores sustentam, por um curto tempo, a palavra-nota *ba*. Os baixos, agora, é que mantêm a estrutura do poema. Nos compassos 69 a 71, sopranos, contraltos e tenores fazem o uso do recurso microtonal, com variação de altura e de dinâmica criando um interessante efeito, enquanto essas vozes cantam a palavra *be*. No final, sopranos e tenores assumem a tarefa de manter a estrutura do poema.

nota sustentada (os dois trítomos) contraste de dinâmica

cola ba fff PPP be fff solo cola P

cola ba fff Tutti be PPP fff solo

beba caca cola ba fff be PPP fff cola P

cola babe cola beba caca babe cola caca cola

fff P

microtons mudando de registro

EXEMPLO 35 - Justaposições de efeitos: sons aspirados, microtonal e notas longas (os dois trítomos), contrastes de dinâmicas, enquanto a frase estrutural da música é distribuídas pelas vozes (compassos 67-72).

Na sequência, os baixos falam em *p co ba ba be*, para serem seguidos pelos tenores e contraltos, que também falam, agora em *fff: be ca co ba*. No compasso 76, os tenores cantam o poema, enquanto as contraltos, duas vozes solistas, fazem o seguinte desenho: uma sustenta a nota *lá*, enquanto a outra passeia em torno dela.

Tutti 75

beba caca cola babe cola beba caca

TEXTO FALADO

be fff caca ba la P solo

Tutti

beba be fff caca ba babe cola caca cola

PPP

coba babe be caca ba

a 2

EXEMPLO 36 - Nos compassos 73 - 78, o contorno sonoro desenhado por duas contraltos.

No Exemplo 37, continua a frase anterior. No compasso 82, começa uma nova maneira de o compositor fazer uso do recurso microtonal: o texto vai mudando a cada compasso da seguinte maneira: *be ba be ba...* até fixar-se no *ba*, compasso 91, criando uma angustiante e intensa tensão até a chegada da Coda (compasso 127). A dinâmica desse trecho começa em *ppp* vai crescendo até o *fff* e decresce para o *ppp* e se mantém até a coda. No compasso 93, um soprano solista ataca *m* nasal em *bocca chiusa*, o mais agudo possível, e vai glissando até o compasso 122, sempre em *f*.

contorno sonoro

microtons com texto mudando de palavras em cada compasso

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 82 to 90, and the second system covers measures 85 to 90. The lyrics are written below the staves, and the dynamics are indicated above the staves.

System 1 (Measures 82-90):

- Measure 82:** *be* *ppp cresc.* *Tutti*
- Measure 83:** *ba*
- Measure 84:** *be*
- Measure 85:** *be* *ppp cresc.* *Tutti*
- Measure 86:** *ba*
- Measure 87:** *be*
- Measure 88:** *be ba co ca cola* *ppp*
- Measure 89:** *ba be co la*
- Measure 90:** *be ba co ca* *cresc.*

System 2 (Measures 85-90):

- Measure 85:** *ba* *fff decresc.*
- Measure 86:** *be*
- Measure 87:** *ba*
- Measure 88:** *be*
- Measure 89:** *ba*
- Measure 90:** *be*

The lyrics for the first system are: *be ba co ca cola*, *ba be co la*, *be ba co ca*, *ba be co la*, *ca co ca co*, *cola*. The lyrics for the second system are: *ba*, *be*, *ba*, *be*, *ba*, *be*.

grande glissando da soprano solista

fff decresc. 95

ba
PPP

4 solistas { I m gliss.

be ba co ca cola ba be cola be ba co ca ba be cola ca co ca co cola

EXEMPLO 37 - Longa frase (comp. 79 a 96): os contraltos terminam o contorno sonoro, o tenor sustenta a frase estrutural da música até a Coda; as outras vozes, inclusive contraltos, que se utilizam do recurso microtonal, mudam as palavras em cada compasso.

No Exemplo 38 aparecem os tenores solistas, imitando o famoso personagem de Walt Disney: “/.../ com entonação grotesca, irritada, rabujenta (como o Pato Donald)” (MENDES. 1979, p.8). O compositor ainda orienta para o tenor cantar, desafinadamente e arranhando na garganta, a frase com o seguinte desenho melódico, em qualquer altura:



O III tenor deve cantar com entonação cacarejada. O IV com uma entonação aflita, como estivesse querendo dizer: “Cuidado!”.

II ba be beba ba be III co ca IV co la co la

ca co co ca ca co

gliss.

be ba co ca cola ba be cola be ba co ca ba be cola ca co ca co cola

tenores solistas imitando Pato Donald

grande glissando

10

cola

co ca ca co ba be be ba ba be ba be be ba ba be co ca

gliss.

15

20

cola cola cola

ca co co ca ca co co ca ca co

gliss.

25

cola cola cola

co ca ca co co ca ca co co ca ca co

gliss.

cola cola cola

co ca ca co co ca ca co co ca ca co

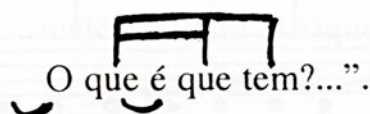
gliss.

EXEMPLO 38 - Os tenores solistas imitando a voz de *Pato Donald*.

Aqui chega-se à Coda que é o famoso *arroto* desta obra. A música vocal sempre procurou trabalhar a voz com o som limpo, mesmo na Renascença. Quando os compositores faziam o uso do onomatopaico, era com o sentido de reforçar uma idéia musical, não o ruído, que sempre foi evitado. Nessa obra, Gilberto Mendes põe diversos ruídos em evidência e principalmente o mais anti-social deles: o arrote. “Observando a partitura, nota-se que o arrote, o som mais abominável de todos, aparece em destaque, culminando uma cadência em solo” (VALENTE. 1999, p.195).

Logo em seguida, o coro ataca um texto falado, inspirado na MPB da época, mais especificamente em um samba que Jair Rodrigues gravou (em 1964), e foi um dos seus grandes sucessos. A música intitulada “*Deixa isso pra lá*” é de Alberto Paz

e Edson Meneses, e foi incluída no LP *Vou de samba com você* da gravadora Philips” (1998, p.686). O trecho inicial do samba é este:



Esse texto tem o mesmo desenho rítmico do texto abaixo:

CODA

(A) $\text{♩} = 100$

be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be

P cresc.

S
C

T
B

EXEMPLO 39 - Trecho logo após a Coda, texto falado em caráter imitativo.

Gilberto Mendes, no entanto, retrabalha a citação de uma forma diferente. Ele utiliza-se de uma sugestão para fazer o uso de imitação a duas vozes - femininas e masculinas - e explorando o efeito de ansiedade que as pausas causam. Nos Exemplos 38 e 39, pode-se constatar isso.

co la ca co co la

be ba co ca co la ba be co
P cresc.

be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be

la be ba co ca ba be co la ca co co la

co la ca co co la
cresc.

co ca ba be co la ca co co

cresc.

be ba co ca co la ba be co la

la ca co la ba be co la

EXEMPLO 40 - Continuação da frase imitativa, texto falado.

Até aqui, as pausas eram de respiração e surgiam respeitando a própria dinâmica da imitação. O ouvinte pode ter esperado um novo efeito, mas esperou em vão. No final, essas pausas são mais acentuadas, reforçando uma maior ansiedade. Na letra *B*, o compositor dá as instruções para o regente virar-se para o público e fazer o gesto de agradecer os aplausos. Sem saber, o público participa da encenação aplaudindo. O coro, enquanto grita *Cloaca*, é estimulado “/.../ a agitar o braço em cada sílaba como numa competição esportiva” (MENDES, 1979, p.9). O compositor também sugere que se abra uma faixa, ou cartazes com a palavra final do poema: CLOACA. Um perfeito anti-jingle.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Beba Coca-Cola'. It consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The lyrics are written below the staves. The first system includes the instruction 'cresc. molto' and the lyrics 'ba be co la'. The second system includes the instruction 'f' and the lyrics 'ba be co la'. The third system includes the instruction 'fff' and the lyrics 'ba be (B) clo a ca clo a ca clo a ca'. There are also some handwritten notes like 'f' and 'fff' and a tempo marking '♩ = 152'.

EXEMPLO 41 - Trecho final de *Beba Coca-Cola*.

5º Capítulo

A POESIA CONCRETA NA OBRA CORAL DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA



ANÁLISE DE DUAS OBRAS

UM MOVIMENTO

Nesse capítulo, mostram-se a presença e a importância da poesia concreta na obra de Willy Corrêa de Oliveira, e a maneira como música e poesia se articulam como parte estrutural do processo criativo do autor.

A intenção, nesta pesquisa, é contribuir para a elucidação desse processo, observando a interrelação música e poesia na obra de Willy Corrêa de Oliveira. Para isso, seguem-se a apresentação e análise das duas obras escolhidas: *Um Movimento* e *LIFE: Um Madrigal*, ambas baseadas em texto de Décio Pignatari.



FOTO 13 - Willy Corrêa dirigindo um ensaio. (Acervo L.C.R.).

UM MOVIMENTO

(DÉCIO PIGNATARI - WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA)

O poema *Um Movimento* foi escrito por Décio Pignatari em abril de 1956. No mesmo ano, foi publicado no *Noigandres*, 3. Posteriormente, em 1977, quando a Livraria Duas Cidades relançou toda a produção poética do autor, do período de 1950 a 1975, foi reeditado no livro *Poesia Pois é Poesia*.

Willy Corrêa de Oliveira, por sua vez, concluiu a composição, baseada no poema homônimo, em 7 de novembro de 1962, exatamente seis anos após o aparecimento do poema. Esse trabalho foi dedicado ao maestro Klaus Dieter-Wolf e ao Madrigal “Ars Viva”. Segue, na página 180, a reprodução do poema como foi publicado.

Na seqüência, aparece o rascunho que Willy Corrêa fez de sua leitura musical do poema, a qual tinha motivado a sua composição, e a título de ilustração para um amigo, ele rabiscou sua idéia na contracapa da revista *INVENÇÃO*, 4 (Figura 18).

u m
m o v i
mento
compondo
além

da

nuvem
um
campo
de
combate

mira
gem
ira
de

um
horizonte

puro

num

mo

mento

vivo

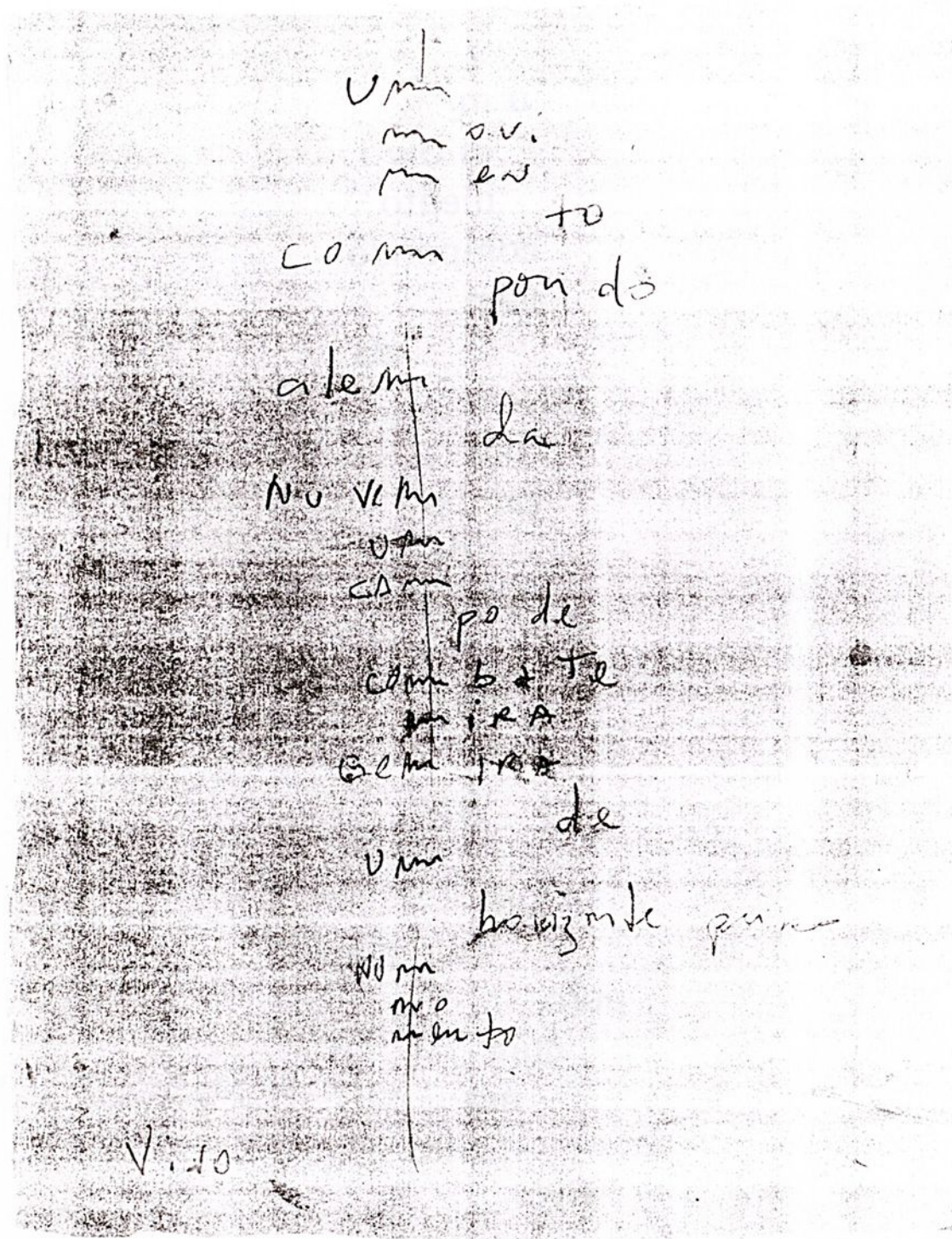
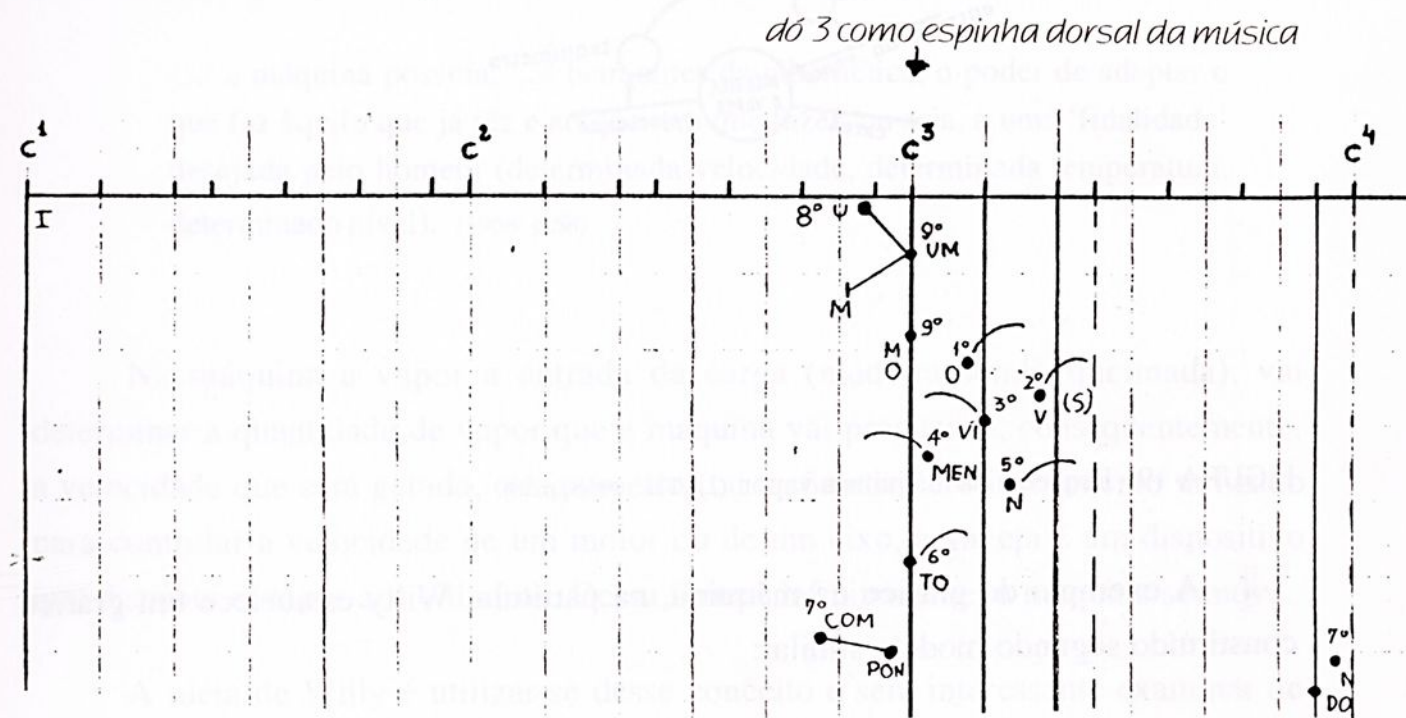


FIGURA 18 - Contracapa da revista *INVENÇÃO*, nº 4, São Paulo, dez. 1964.

Note-se que, ao transcrevê-lo, procurou-se obedecer à mesma disposição gráfica do texto publicado no livro *Poesia Pois é Poesia*. É importante ressaltar que a letra *m* é a espinha dorsal do poema e isso foi observado e seguido por Willy Corrêa de Oliveira, quando transpôs o texto para a sua composição musical, criando, deliberadamente, uma relação isomórfica entre texto e música. Na concepção do compositor, a nota *dó 3* toma a feição simbólica e tem o mesmo papel do *m*, no poema, como espinha dorsal da música.



EXEMPLO 42 - Reprodução do trecho inicial de *Um Movimento*.

Willy Corrêa de Oliveira imaginou sua música utilizando recursos da linguagem cibernética, como é possível verificar por meio do gráfico *feedback*, usado para a montagem de sua composição. Para que se compreenda o conceito, é preciso seguir a sua explicação no próprio terreno em que se originou: o das máquinas. O gráfico de Willy é um procedimento realizado segundo o conceito de *feedback* que, de acordo com Pierre Latil: “É um termo da linguagem radiotécnica. Significa ‘alimentar o inverso’. Em francês, os radioeletrecistas dizem: ‘couplage rétro-actif ’” (LATIL. 1968, p.59). Pode-se também encontrar como definição de *feedback* a palavra *reação*, mas sabe-se que, hoje, o sentido desse termo é vago

e mal-empregado. Talvez, a palavra *retroação* possa representar uma definição mais precisa. *Retroação* é a ação de um efeito sobre um dos seus fatores. O esquema de uma máquina a vapor serve de exemplo:



FIGURA 19 - Esquema da máquina a vapor (LATIL, 1968, p.58).

A exemplo do gráfico da máquina, na partitura, Willy estabelece um gráfico constituído segundo modelo similar:

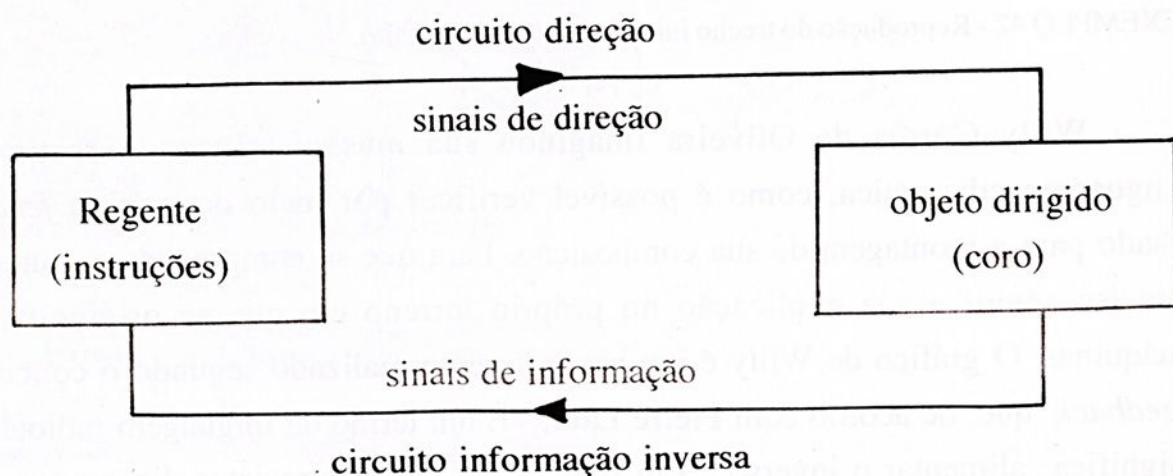


FIGURA 20 - Gráfico elaborado pelo compositor para estruturar sua obra Um Movimento. (OLIVEIRA, *INVENÇÃO*, 4 p. 128).

Recuando no tempo, é possível verificar que, muito antes do século XX, o homem, intuitivamente, já fazia uso da cibernética. Uma caldeira para aquecimento residencial ou para o aquecimento de água no consumo doméstico ou industrial, o funcionamento do trem a vapor e outros exemplos confirmam o princípio dos mecanismos da linguagem cibernética, mais especificamente a linguagem do *feedback*. Segundo Pierre Latil:

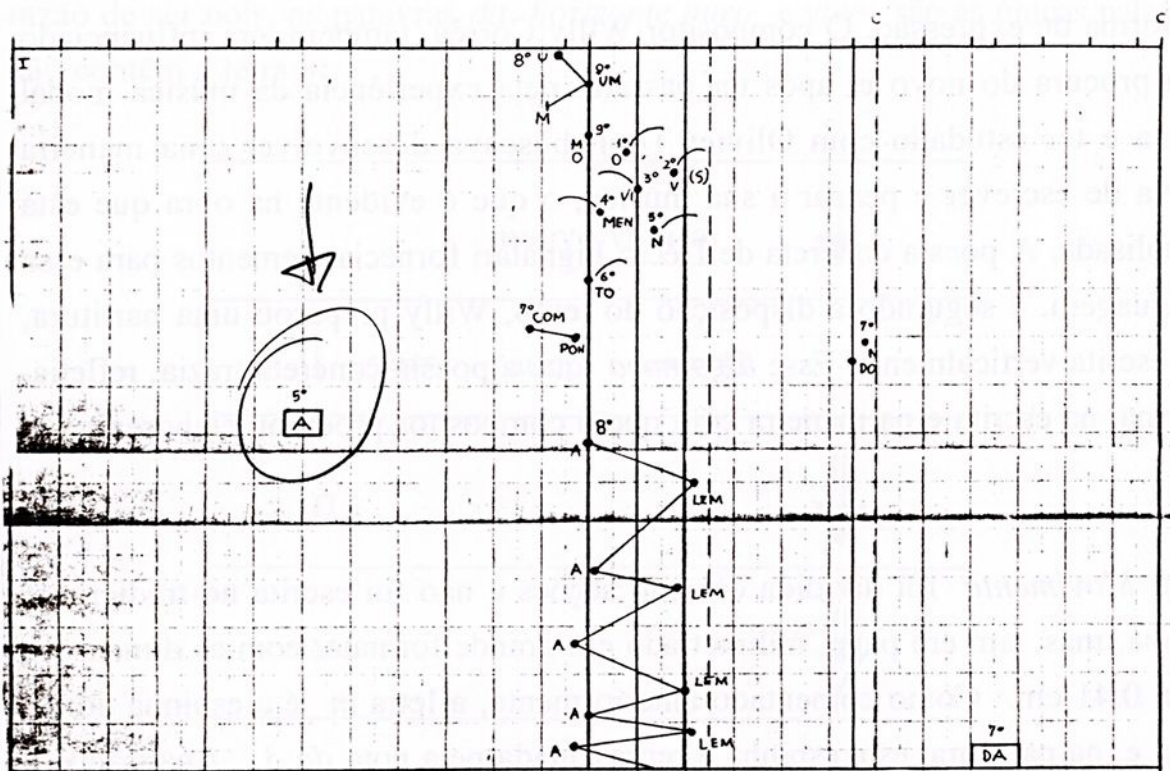
/.../ a máquina possuía, /.../ bem antes da cibernética, o poder de adaptar o que faz àquilo que já fez e ao que tem que fazer, ou seja, a uma 'finalidade' desejada pelo homem (determinada velocidade, determinada temperatura, determinado nível). (1968, p.58)

Na máquina a vapor a entrada da carga (madeira sendo queimada), vai determinar a quantidade de vapor que a máquina vai produzir e, conseqüentemente, a velocidade que será gerada, o taquímetro (ou tacômetro) é o instrumento utilizado para controlar a velocidade de um motor ou de um eixo, a gaveta é um dispositivo que distribui o vapor aos cilindros. Dessa forma, infinitamente, a máquina se move.

A idéia de Willy é utilizar-se desse conceito e será interessante examinar de que modo Willy aplica o conceito de *feedback* em sua composição. Uma informação é passada pelo regente ao coro, que a assimila e responde a ele. O regente, por sua vez, recebe essa informação e direção. No caso específico de *Um Movimento*, ocorre o seguinte.

O regente dá a entrada para o coro; a oitava voz masculina inicia livremente um glissando ascendente, que vai ao encontro da nona voz (masculina e feminina); a velocidade, a *temperatura*, a dinâmica são controladas pelo regente, que vai indicando as entradas sucessivas das outras vozes, os cortes, os prolongamentos e as maneiras de interpretação que o coro deve seguir. Como é um processo de *feedback*, o coro pode sugerir mudanças nas velocidade e *temperaturas*, que o regente pode controlar, ou deixar fluir naturalmente, assim sucessivamente.

Novamente *o sinal de informação* vem do coro; agora, o regente deve aguardar o desenvolvimento da entrada da quinta voz masculina, para, então, indicar a entrada da oitava voz feminina e somente quase ao final desta frase, o regente indicará a entrada da sétima voz feminina.



EXEMPLO 44 - Trecho inicial de *Um Movimento* com a entrada da quinta voz.

Willy Corrêa imaginou *um movimento* sonoro compondo uma nova estruturação musical. O texto de Décio Pignatari instigava o compositor a procurar uma nova forma de expressão. A própria concepção gráfica, isto é, a distribuição das palavras no texto de Pignatari, sugeria a Willy uma nova maneira de escrever essa música. É preciso recordar que, na época em que *Um Movimento* foi composta, no início dos anos sessenta, o mundo ansiava por novidades. Latente ou não, a busca por uma nova linguagem, uma nova maneira de expressão artística, tornava-se cada vez mais evidente. O surgimento da poesia concreta e o Festival de Música Nova foram fundamentais para a busca dessa nova linguagem. Pode-se dizer, também, que a inauguração de Brasília com as arrojadas formas arquitetônicas de

seus prédios e a inovadora concepção de seu plano piloto se refletiam em todas as manifestações artísticas. Todavia, não se pode afirmar que Niemeyer ou Lúcio Costa inspiraram o trabalho de Willy Corrêa; não há influência direta, mas, sem dúvida, essas novas concepções servem como fortes referências e é possível afirmar que, de uma forma geral, a obra desses arquitetos motivou os artistas a buscarem algo novo em sua forma de expressão. O compositor Willy Corrêa, também, era influenciado por essa procura do novo e, após ter passado pela experiência da música modal nordestina e ter estudado com Olivier Toni, buscava desenvolver uma maneira alternativa de escrever e pensar a sua música, o que é evidente na obra que está sendo analisada. A poesia concreta de Décio Pignatari fornecia elementos para essa nova linguagem, e seguindo a disposição do texto, Willy preparou uma partitura, também escrita verticalmente. Esse *algo novo* que a poesia concreta trazia, refletia-se na forma, na escrita e na maneira com que o compositor procurou elaborar a sua música.

Um Movimento foi dividida em oito seções e não foi escrita no tradicional pentagrama, mas, sim em papel milimetrado em grande formato, com as dimensões de 1,00 x 0,41 cm. Como comentado anteriormente, a letra *m* é a espinha dorsal do poema e, na partitura, esta espinha é representada pela nota *dó 3*. Analisando a obra, poder-se-ia afirmar que ela poderia ter sido escrita em notação tradicional. Todavia, se isso ocorresse, a intenção do compositor e o resultado imaginado por ele, talvez, ficassem comprometidos. A notação tradicional fixaria uma forma de execução que impediria a experiência do *feedback* e de uma prática musical que se opera no *momento vivo*. O compositor investe na obra aberta, em que o executante co-participa da sua criação. Na escrita tradicional, toda e qualquer intervenção do coro e do regente deve obedecer às frequências, aos ritmos, aos ataques, às dinâmicas que resultam de frases musicais pensadas e elaboradas integralmente pelo compositor. Essa interrelação entre o regente e os cantores, que Willy Corrêa concebeu na criação de sua partitura, simplesmente, não aconteceria, caso fosse utilizada a notação tradicional; a possibilidade de diferentes interpretações em cada audição também não; o imprevisto passaria a ser previsto e plenamente definido na partitura, não mais constituindo um *horizonte puro, num momento vivo*.

Willy elaborou sua obra pensando em uma relação isomórfica com o poema, isto é, mesma concepção gráfica, o *m* no poema é a espinha dorsal, na música o *dó* 3 faz essa função, o poema é essencialmente vertical, *Um Movimento* também, com exceção de duas Seções, a II onde acontece uma grande pausa e na VI Seção onde aparece uma frase musical horizontal. Esse pensamento do compositor tem também razão de ser pois, as palavras *da horizonte puro* e *vivo* são as únicas palavras que não contêm a letra *m*.

I	motivo vertical	↓
II	← pausa →	
III		↓
IV		↓
V		↓
VI	→ motivo horizontal →	
VII		↓
VIII		↓

FIGURA 21 - Esquema gráfico da elaboração empreendida pelo compositor em *Um Movimento*.

ESTRUTURA DA OBRA *UM MOVIMENTO*

Direções de Leitura

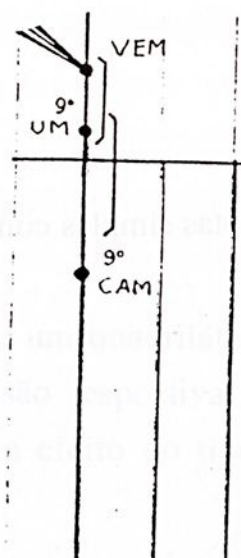
1 . Leitura vertical

Tempo (ou duração): o tempo é mensurado pelas relações de distância entre os sinais gráficos no espaço branco. 'Um movimento compondo /.../ num momento vivo'. (OLIVEIRA, *INVENÇÃO*, 4, p.128)

O *campo* no qual o compositor procurou delimitar a sua faixa de frequência vai do *dó 1* ao *dó 5*, ordenada do grave para o agudo. Separado pela espinha dorsal do *dó 3*, as vozes masculinas estão à esquerda e as vozes femininas estão à direita, atuando nos seus respectivos *campo de combate*. O compositor distribuiu as vozes da seguinte maneira: 4 sopranos, 5 contraltos, 5 tenores e 4 baixos. A entrada dos participantes é indicada pelos números ordinais, do primeiro ao nono, tanto nas vozes masculinas quanto nas femininas, isto é, a numeração começa pelas vozes graves e, caminhando para o agudo, chega à nona voz. O compositor faz uma ressalva:

Quando o número ordinal 9º incidir na linha correspondente ao *dó 3*, entender-se-á que são chamadas a intervir, simultaneamente, a 9ª voz masculina e a 1ª voz feminina. (Idem)

Para ilustrar essa determinação do compositor, apresenta-se, na sequência, um fragmento, em que a nona voz aparece na faixa correspondente ao dó 3:



EXEMPLO 45 - Fragmento de *Um Movimento*.

Willy utiliza como material melódico a escala diatônica e o representa no papel milimetrado, fazendo equivaler o tom inteiro a um e o semitom a meio centímetro. Na linha vertical, cada centímetro equivale a um segundo. As seções da música são assinaladas por algarismos romanos, tendo uma linha vertical a separar cada seção da outra. Outro ponto interessante é a adoção de microtons pelo compositor. Segundo Willy, ele adota um sistema de pontos, em que “/.../ as notas situadas em linhas que não incidem nesses pontos serão resolvidas por aproximação (microtons)” (*INVENÇÃO*, 4, p.128).

As notas simples (indicadas por um ponto) têm a duração mínima: •

As notas simples mais uma ligadura:  devem durar até o término da seção a que pertencem.

Duas notas simples ligadas por um traço têm o efeito de um glissando:



As notas simples com uma chave ao lado soam enquanto durar a chave,



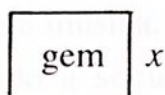
O compositor também pensou em notas que estão dentro de um quadrado ou de um retângulo, e que ele definiu assim:

Letra, sílaba ou palavra dentro de um quadrilátero: o intérprete deve emitilas falando (e não cantando); os quadriláteros têm duração equivalente à da nota simples; /.../. (OLIVEIRA, *INVENÇÃO*, 4, p.128)

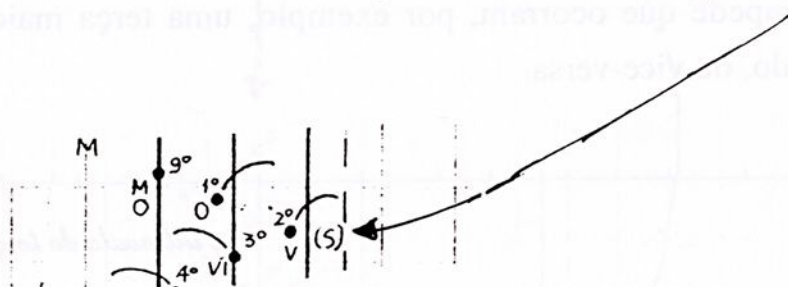
BA

A

Quando esse quadrilátero aparece ao lado de um x a sua duração deve ser duplicada:



Quando um s aparece ao lado de uma nota ou um quadrilátero, segundo orientação do compositor: “/.../ significa que a emissão respectiva (cantada ou falada, conforme o caso) deve ser modificada por um efeito do tipo ‘sopro’ ”. (INVENÇÃO, 4, p.128).



EXEMPLO 46 - Fragmento da partitura quando aparece o “sopro”.

É comum a presença de elementos unificadores na estruturação do pensamento musical. Em um primeiro procedimento, o compositor pensa a sua nova música detalhando essa estruturação. Pode ser um só elemento, ou mais de uma dezena deles, que vão balizar os futuros passos do compositor no desenvolvimento de sua obra. No caso de *Um Movimento* o motivo unificador é definido pelas relações entre os três submotivos:

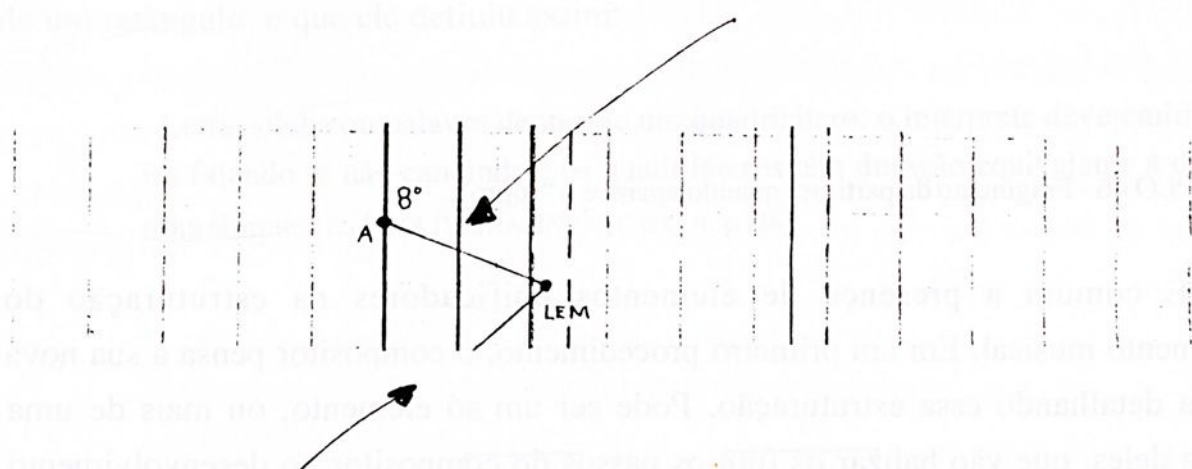
- * O intervalo de terça (nem maior, nem menor).
- * O glissando.
- * O dó central.

O compositor estruturou sua obra baseado nesses três conceitos.

* O intervalo de terça

Na busca de um intervalo unificador para a sua obra, o compositor elegeu a 3ª, intervalo de importância fundamental para a música ocidental, da qual deriva a tríade. Pensando *harmonicamente* ele não definiu em nenhum momento, em nenhum glissando, qual a terça que o(a) cantor(a) deve emitir, se maior ou menor, deixando aos cantores a oportunidade de escolha. É evidente que, com essa atitude do compositor, simultaneamente ocorre na obra uma ordem e uma imprecisão, pois nada impede que ocorram, por exemplo, uma terça maior subindo e uma menor descendo, ou vice-versa.

o intervalo de terça

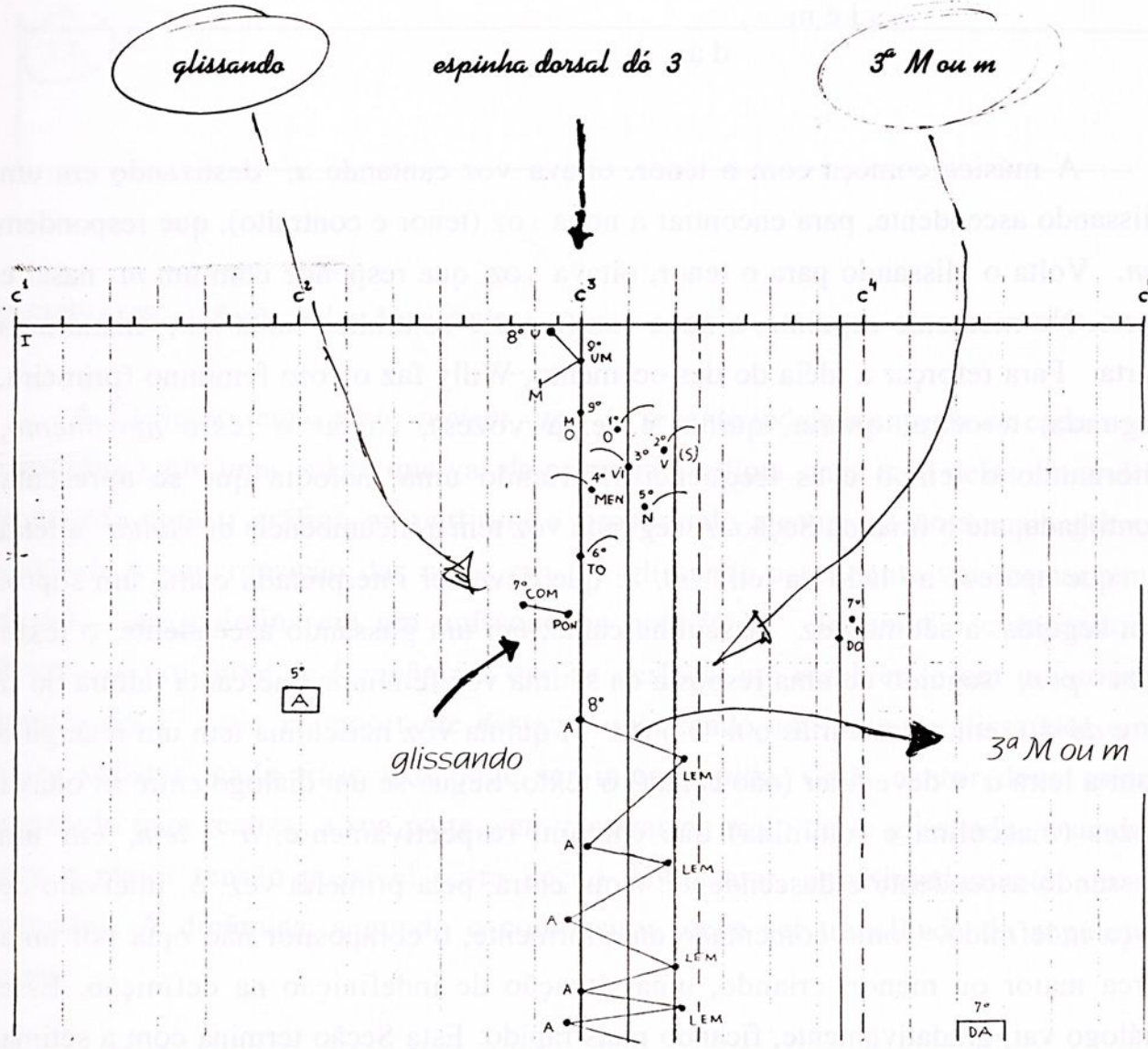


* O glissando

O compositor procurou seguir fielmente a leitura do poema concreto e, nesse sentido, o papel milimetrado serviu de suporte para a organização de novos procedimentos. A palavra cerne do poema é *movimento* e, nada melhor para representá-la musicalmente do que um glissando, um escorregar, um deslizar sonoro.

* O dó central

Com esse motivo unificador, Willy Corrêa procurou transpor a idéia de espinha dorsal concebida pelo poeta à música, relacionando o dó central à letra *m*. No próximo fragmento, reproduzido a seguir, tem-se uma idéia dos principais pontos apresentados até aqui, a divisão das oitavas em centímetros e meio centímetro, a espinha dorsal da música, correspondente à linha vertical, na altura do dó 3



EXEMPLO 47 - Fragmento de *Um Movimento* com os três submotivos estruturais.

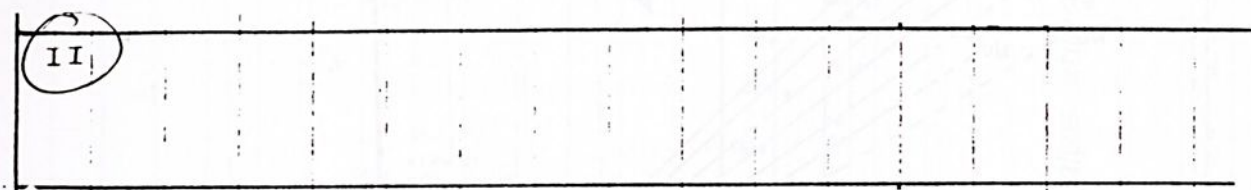
O Exemplo 47, é o início da música. Nesta I Seção, encontram-se os diferentes exemplos musicais listados anteriormente. O compositor trabalha nesse trecho a seguinte parte do texto de Décio Pignatari:

m
m o v i
m e n t o
c o m p o n d o
a l é m
d a

A música começa com o tenor, oitava voz cantando *u*, deslizando em um glissando ascendente, para encontrar a nona voz (tenor e contralto), que respondem *um*. Volta o glissando para o tenor, oitava voz, que responde com um *m* nasal e curto. No momento seguinte, a nona voz (tenor e contralto) canta *mo*, numa nota curta. Para reforçar a idéia do deslocamento, Willy faz o coro feminino (primeira, segunda, terceira, quarta, quinta e sexta vozes), cantar o texto *movimento*, alternando o tempo e as frequências, criando uma melodia que se apresenta pontilhada, até o final da Seção. A segunda voz tem a incumbência de *cantar* a letra *v* que aparece ao lado da letra (*s*), e que deve ser interpretada como um sopro. Em seguida, a sétima voz masculina canta, em um glissando ascendente, o texto *com - pon*, seguido de uma resposta da sétima voz feminina que canta (altura do *si* 3 e *dó* 4), em notas curtas o *n* e o *do*. A quinta voz masculina tem um retângulo com a letra *a* e deve falar (não cantar) o texto. Segue-se um diálogo entre as oitava vozes (masculina e feminina) que cantam, respectivamente, *a - lem*, em um glissando ascendente e descendente. Aqui entra, pela primeira vez, o intervalo de terça indefinido. Como comentado anteriormente, o compositor não opta por uma terça maior ou menor, criando, uma situação de indefinição na definição. Esse diálogo vai, gradativamente, ficando mais rápido. Esta Seção termina com a sétima voz feminina falando (quadrilátero na altura do *mi* 4) a palavra *da*. O autor determina que a dinâmica, nesta Seção, seja assim: “Cada voz, autonomamente, cantará sua nota em m.p., com acentuações sucessivas e alternadas de m.f.”

(*INVENÇÃO*, 4, p.129). Willy Corrêa deixa livre a escolha da inflexão por parte de cada voz: “A passagem de m.p. para m.f. (e vice-versa) será aleatória” (Idem).

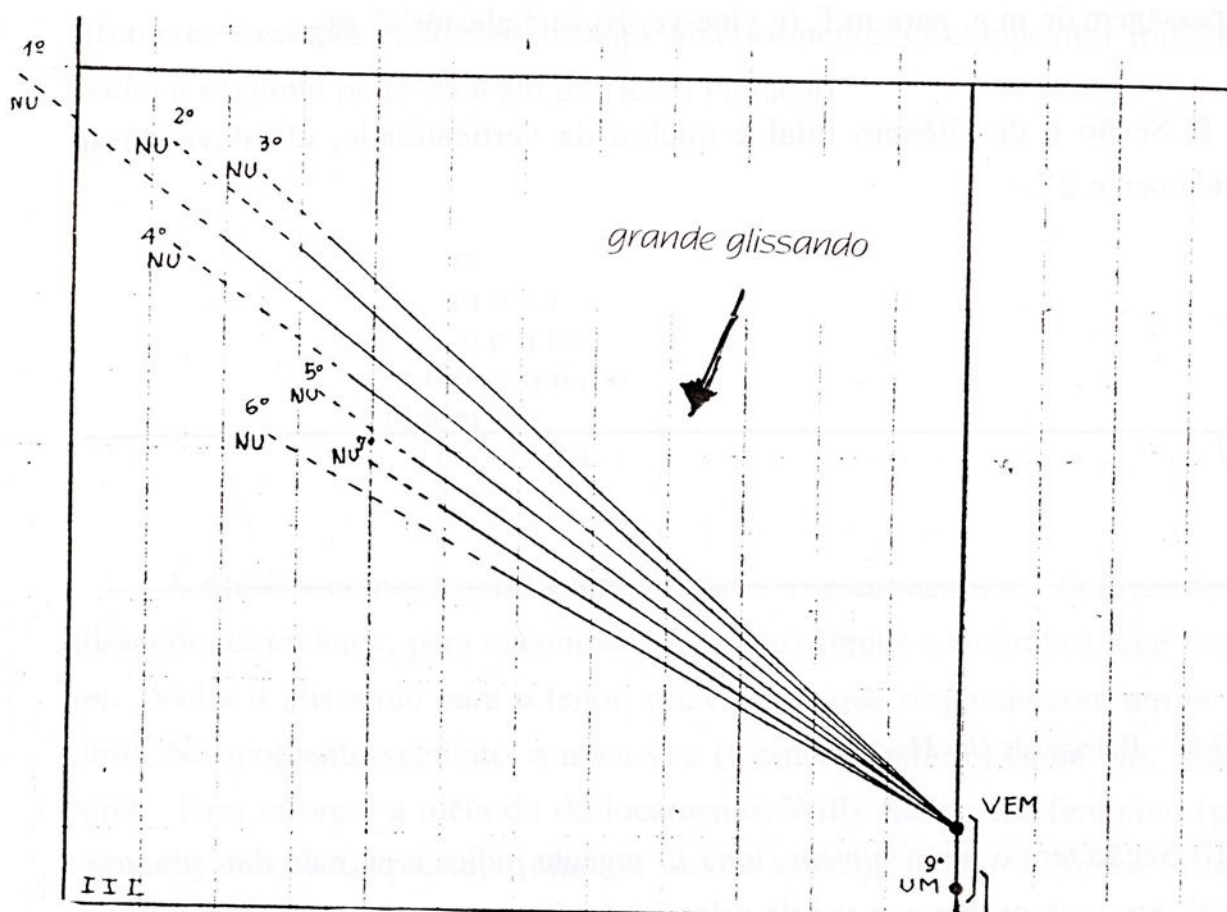
A II Seção é de silêncio total e quebra da verticalidade, ela deve durar aproximadamente 2”.



EXEMPLO 48 - II Seção de *Um Movimento*.

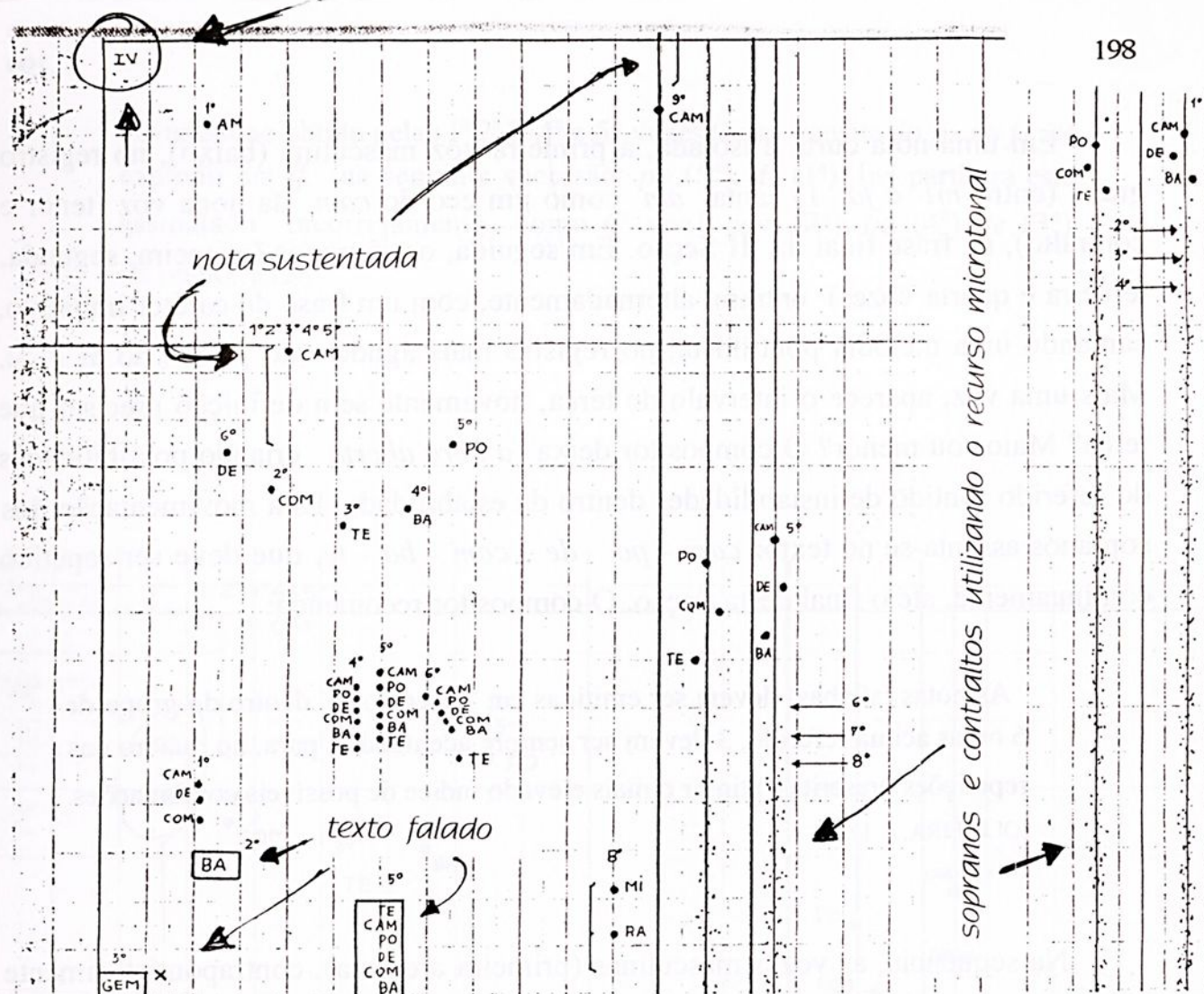
A III Seção tem o texto *nuvem um*. O regente indica a entrada de cada voz (masculina), em uma ordem que vai da primeira à sétima, cada uma delas entrando de acordo com o gráfico na partitura e procurando alcançar a nota mais grave possível. A superposição das notas em um glissando ascendente vai formar um *cluster*, que culmina em um uníssono na nota dó 3. Segundo o compositor: “Forma-se um feixe de frequências que se desloca, até resolver-se em uníssono, sobre o dó 3” (Idem). É importante destacar que, sendo um feixe de glissandos em vozes solistas, cada frase não pode ser interrompida. Cada cantor deve estar preparado para realizar a sua parte, sem respirar no meio deste glissando, visando criar a maior tensão possível. Esta Seção deve durar, aproximadamente, onze segundos. A dinâmica, segundo o compositor, deve ser trabalhada da seguinte forma:

Dinâmica: do p. ao f.. A 9ª voz (incidindo sobre o dó 3) deve emergir das vozes masculinas; sua dinâmica será realizada como segue: do f. ao p. (a 9ª voz masculina) e do p. ao f. (a 1ª voz feminina). (*INVENÇÃO*, 4, p.129)



EXEMPLO 49 - III Seção de *Um Movimento*.

Concluído o glissando, chega-se ao uníssono no *dó* 3, que serve de ponte à Seção IV. Essa passagem apresenta a nona voz (tenor e contralto), com as emissões do texto: *vem um cam*, seguindo as dinâmicas determinadas pelo compositor, do *f* ao *p* para a nona voz masculina, e do *p* ao *f* para a primeira voz feminina. É interessante notar que, neste trecho, Willy determina que as vozes de número nove (masculina e feminina) devem atuar separadamente, contrariando suas instruções iniciais; assim, a nona voz (masculina) ataca a palavra *vem* e, antes de finalizar a frase com o “um”, a primeira voz (feminina) ataca a palavra *cam*. Neste trecho, é preciso observar que as vozes cantam o texto criando um efeito timbrístico e de alternâncias dinâmicas propostas pelo compositor, fazendo que a aludida emissão *vem um cam* não sofra ruptura. Este momento indica o final da Seção III e ela adentra-se pela Seção IV.



EXEMPLO 50 - IV Seção de *Um Movimento*.

A Seção IV é a mais longa e densa parte da música. É o primeiro e único grande ponto de acúmulo de informações da obra. Nesta Seção, o compositor opera de diferentes maneiras, utilizando todos os recursos possíveis e imaginados por ele para fazer a sua leitura do seguinte texto:

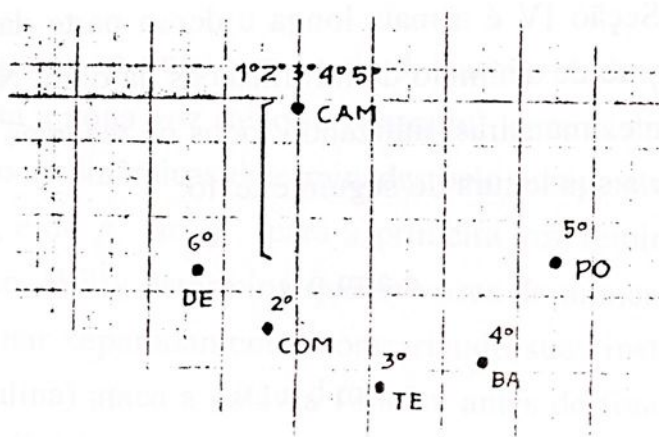
campo
de
combate

mira
gem
ira
de

Em uma nota curta e isolada, a primeira voz masculina (baixo), no registro grave (entre *mi* e *fá* 1) canta *am* como um eco do *cam* da nona voz (tenor e contralto), na frase final da III Seção. Em seguida, os sopranos (primeira, segunda, terceira e quarta vozes) entram, alternadamente, com um frase de caráter imitativo, cantando uma melodia pontilhista, no registro mais agudo (do *fá* # 4 ao *lá* # 4). Mais uma vez, aparece o intervalo de terça, novamente sem definição precisa: que terça? Maior ou menor? O compositor deixa *a obra aberta* criando possibilidades do referido sentido de instabilidades dentro da estabilidade. Esta movimentação dos sopranos assenta-se no texto: *cam - po de com - ba - te*, que deve ser repetido continuamente, até o final desta Seção. O compositor recomenda:

As notas (sílabas) devem ser emitidas em “staccato” e, dentro do grupo de 6 notas acima referido, 3 devem ser sempre acentuadas, para, no quadro das repetições prescritas, atingir o mais elevado índice de possíveis combinações.
(OLIVEIRA, p. 129)

Na seqüência, as vozes masculinas (primeira a quinta), contrapontisticamente respondem (em torno do *sol* # 1) e cantam em uníssono a palavra-nota *cam*, que deve durar quase 3”.

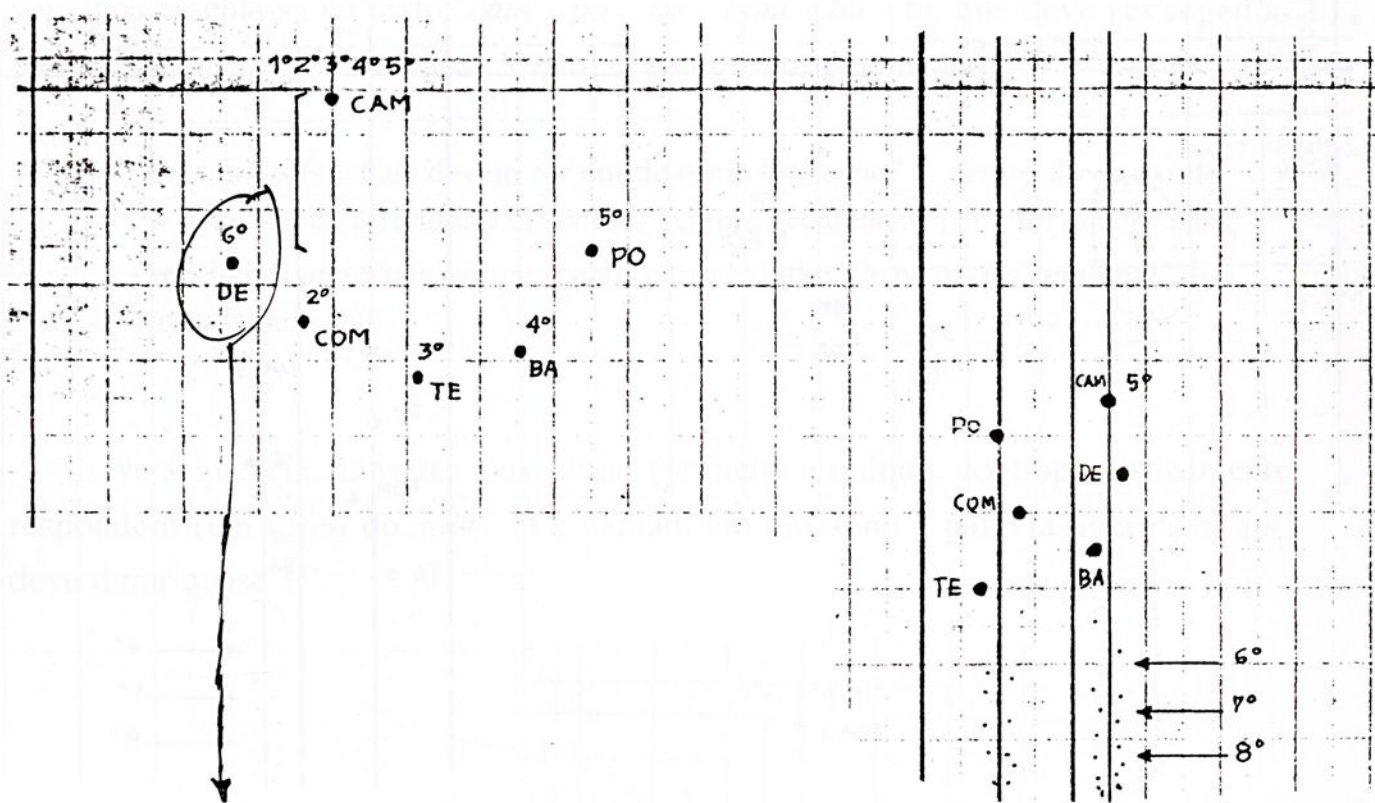


EXEMPLO 51 - Fragmento de *Um Movimento*.

Em seguida, uma melodia com notas curtas, pontilhadas e espalhadas em torno da freqüência (que vai do *mi* 1 ao *ré* 2), nas mesmas vozes. A dinâmica para esta frase é indicada pelo compositor, que recomenda:

O uníssonio obtido pelas 1^a, 2^a, 3^a, 4^a e 5^a vozes (*cam*) transita do *p.* ao *f.*, até explodir em *ff.* na seguinte sucessão: *po* (5^a), *de* (1^a), [na partitura está assinalado incorretamente como 6^a voz] *com* (2^a), *ba* (4^a), *te* (3^a).

(OLIVEIRA, p.129)

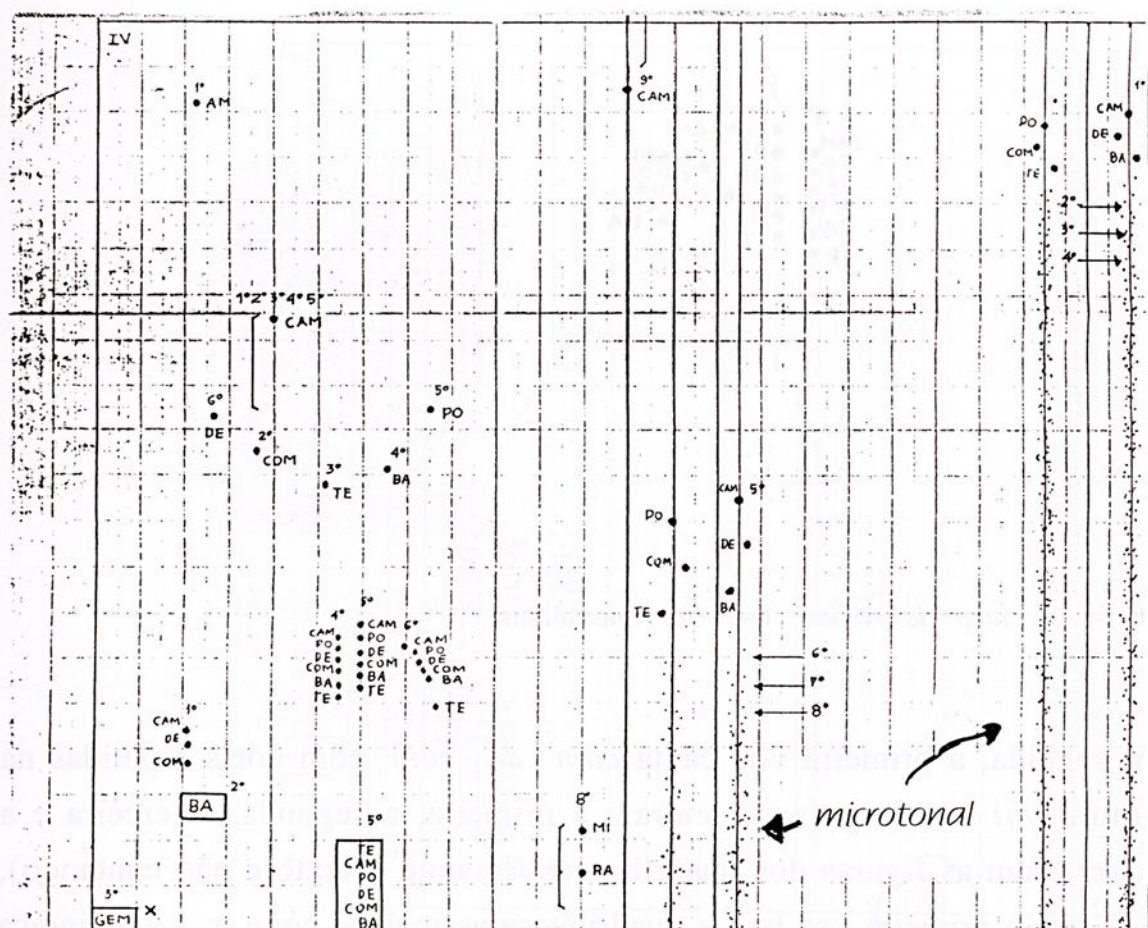


Erro na partitura leia-se primeira voz.

EXEMPLO 52 - Fragmento do *campo de combate*.

As vozes femininas do naipe de contraltos (quinta, sexta, sétima e oitava vozes) cantam uma frase que segue os mesmos procedimentos da frase anterior, dos

sopranos (melodia pontilhista e imitativa, que será repetida até o final desta parte). Novamente, aparece um desenho de terça, com a mesma função anterior (a instabilidade dentro da estabilidade). Todavia, é interessante notar que, agora, o desenho é diferente, pois a frequência situa-se em torno do *ré* 3 e do *fá* 3:

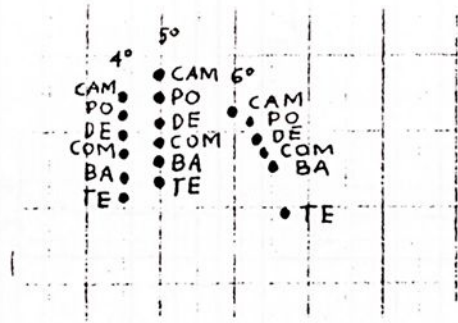


EXEMPLO 53 - Sopranos e contraltos criando um *campo* microtonal.

Com esse pontilhismo sonoro, Willy cria um intrincado efeito nas vozes femininas, que contrasta com o som produzido pelas vozes masculinas, que, por sua vez, alternam sons determinados com som falado:

Em seguida, à maneira de uma **imitação**, entram sucessivamente as 7^a, 8^a e 9^a vozes, as quais deverão passar a um análogo processo de repetição, sem se deixarem prender por um critério de rigidez quanto às **imitações**. (p. 129)

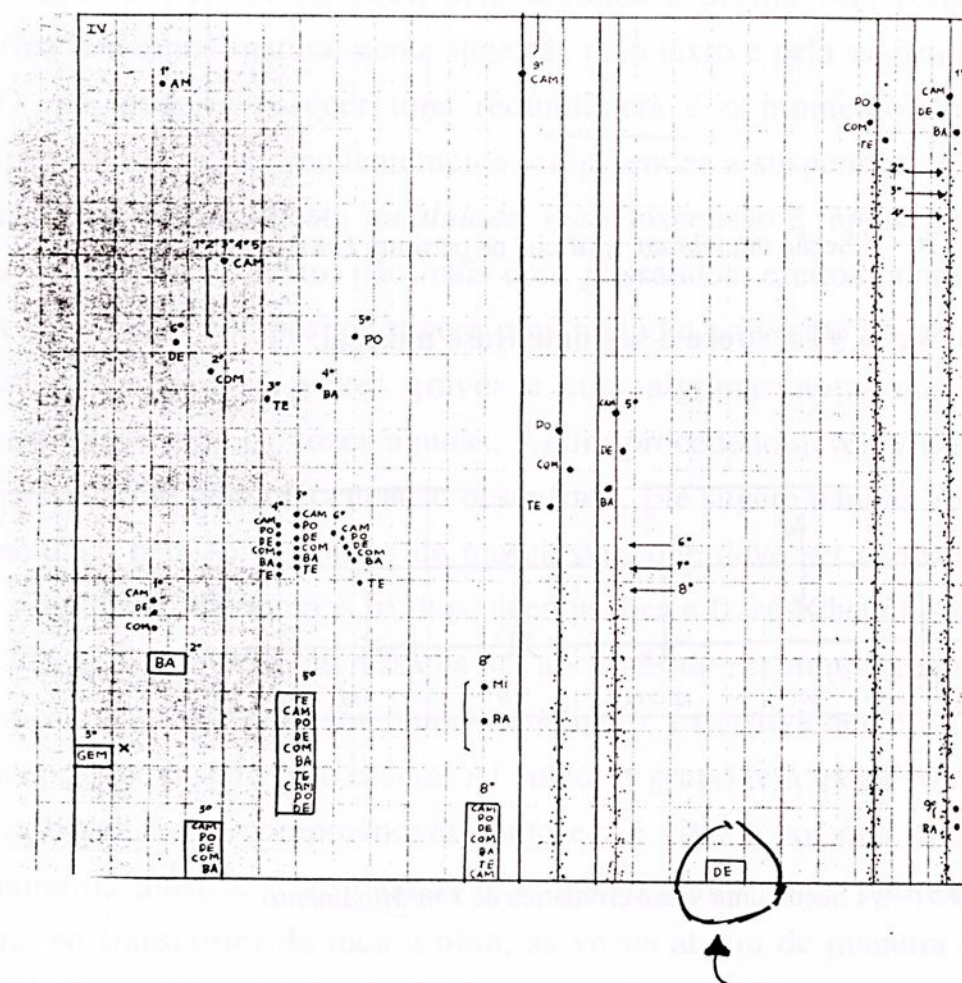
As vozes masculinas (quarta, quinta e sexta) cantam *cam - po de com - ba - te*, as vozes quarta e quinta cantam cada um a sua nota (aproximadamente um intervalo de 2ª entre elas), mas assimetricamente, enquanto a sexta voz desenha uma melodia ascendente, com uma pequena pausa antes do *te* final.



EXEMPLO 54 - O *campo de combate* das vozes masculinas.

Em seguida, a primeira voz canta *cam de com*, com notas repetidas na mesma altura (*mi* 1). Logo após, entram a primeira, a segunda, a terceira e a quinta vozes, com as figuras dos quadriláteros (falando o texto e não cantando), ressaltando que a primeira voz tem o quadrilátero assinalado com *x*, que indica que o tempo deve ser duplicado. Ao mesmo tempo, a oitava voz canta uma nota longa (*sib* 2), em que deve articular o texto *mi - ra*, para, em seguida, também falar o texto *cam - po de com - ba - te cam*. Nas vozes femininas, a nona voz, no meio do pontilhismo sonoro, aparece com duas notas curtas agudas (em torno do *dó* 5), cantando *i - ra*, em dinâmica *ff*, que segue quase que um efeito de distorção, contrastando com o emaranhado sonoro, e o pontilhismo produzidos pelos contraltos e sopranos, criando efeitos de microtons. As vozes masculinas falam os seus respectivos textos, todos em dinâmica *pp*. A nona voz (soprano), que cantou o *i - ra* em *ff* de uma maneira quase distorcida, agora, fala *de* em *m.f.*, curto e seco, (não assinalado na partitura original). É importante destacar que, nesta IV

Seção, a dinâmica é *f*, até a entrada das notas/texto *mi ra*, na oitava voz masculina, quando passa a *pp* súbito até o final desta parte.

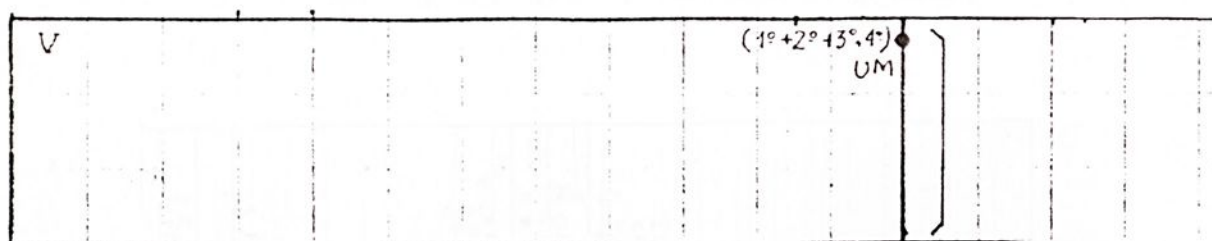


9ª voz não assinalada

EXEMPLO 55 - Na IV Seção exemplo não assinalado na partitura original.

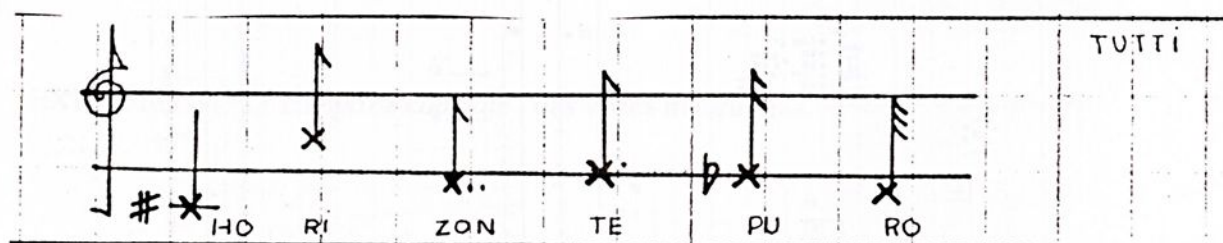
Percebe-se que na obra o compositor imaginou duas seções transpositoras, a II Seção, um silêncio geral e a V Seção, em que somente as vozes masculinas (1ª, 2ª, 3ª e 4ª vozes) intervêm para cantar uma nota longa (dó 3), a espinha dorsal da música, que recebe a sílaba-nota *um*, o que deve durar, aproximadamente, três segundos. O compositor assim definiu:

As 5^a, 6^a, 7^a e 8^a vozes masculinas realizam um “vibrato” artificial (dedos agindo sobre o pomo-de-adão). Dinâmica: do p. ao f. e deste ao p., ressoando no *m* (da palavra-nota *um*). (INVENÇÃO, 4, p.130)



EXEMPLO 56 - V Seção um *vibrato* artificial na partitura *Um Movimento*.

Na Seção VI aparece a seguinte frase musical:



EXEMPLO 57 - VI Seção uma frase cromática de *Um Movimento*.

Nesta frase cromática, aparece novamente o intervalo de 3^a, reiterando a instabilidade dentro da estabilidade. O compositor assim definiu: “*Ad libitum* total: tempo, altura, dinâmica, ataque, utilizando o tema (quase melodia) *horizonte puro*, repetido à vontade”. (Idem). Nesta Seção, Willy Corrêa deixa o regente à vontade, para ensaiar antes, ou improvisar, na hora, esta *quase melodia*. A única indicação na partitura é a palavra *tutti*, como se o horizonte puro não fosse maculado por nenhuma definição *a priori*, mas se realizasse unicamente na probabilidade de um movimento vivo. Observe-se que as palavras *horizonte puro* não contêm *m* (dó 3) e que este momento funciona como uma espécie de suspensão do dó, como região de

uma dominante ideal, de *um horizonte puro*. A duração aproximada deve ser de três segundos.

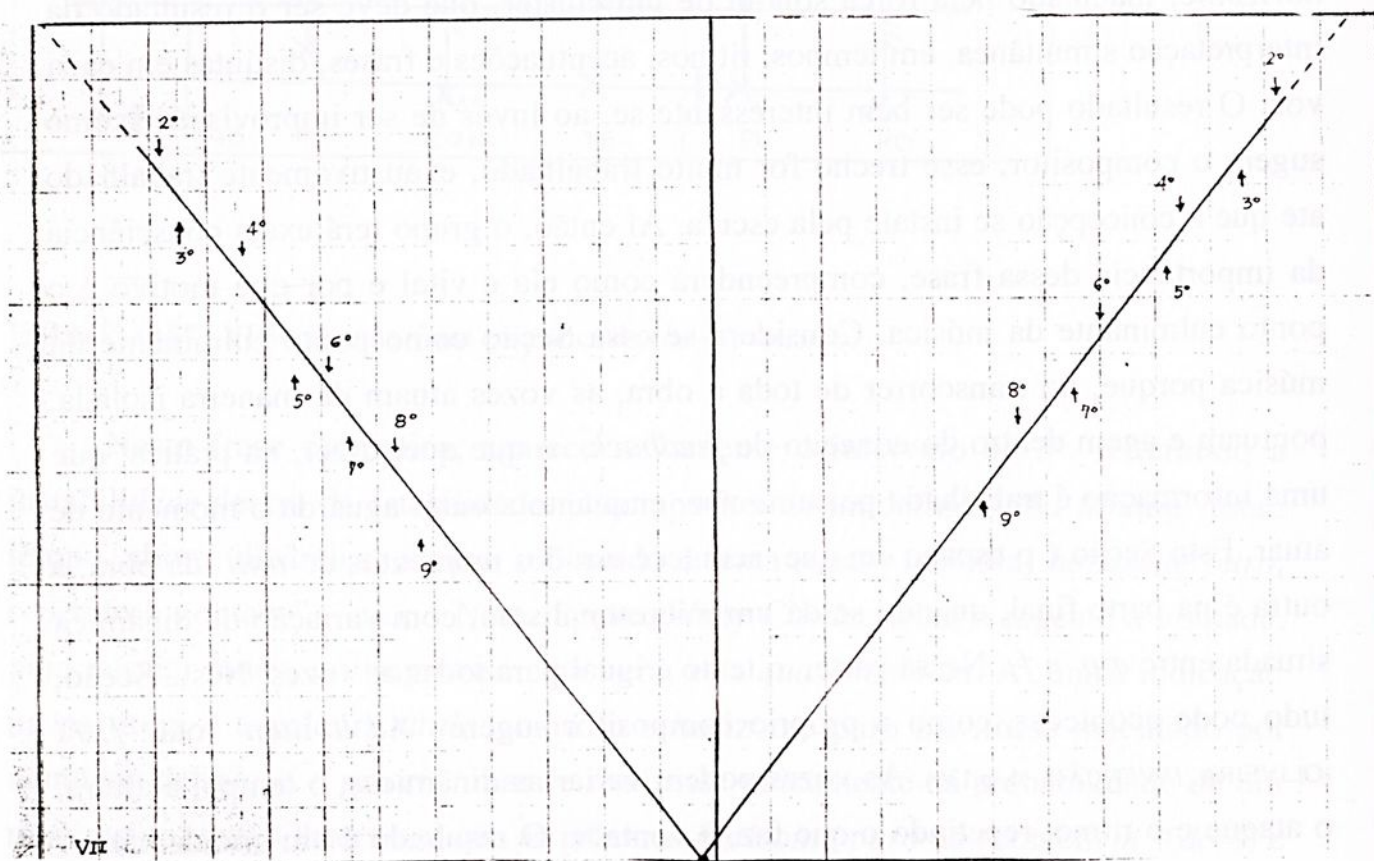
Esta Seção é o que se pode chamar de ponto culminante da música, pois o compositor, seguindo a orientação do próprio texto do poema - *horizonte puro* - chega naturalmente a uma *dominante*, pela suspensão do *dó 3*, sobre qualquer outra frequência sonora. Willy Corrêa, aqui, pela segunda e última vez, pensa a sua música de forma horizontal, naturalmente sugerida pelo texto e pela suspensão do *m* no poema. O que poderia parecer uma redundância é o momento em que o compositor aproveita para, conseqüentemente, empreender a suspensão da espinha dorsal da música e de uma suposta *tonalidade*. Essa suspensão é representada pela nova maneira de trabalhar o texto, não mais com glissandos, efeitos pontilhistas e outros efeitos sonoros. O compositor sugere uma melodia na região do *dó 3* até o *sol 3*, região média para as vozes graves e com algumas notas em registro demasiadamente grave para as vozes agudas. Assim procedendo, Willy demonstra que o virtuosismo não é a sua preocupação nesta frase. Ele sugere para as vozes, um *horizonte*, maculado pela força sonora de um cluster, que deve ser o resultado da interpretação simultânea, em tempos, ritmos, acentuações e frases, distintas em cada voz. O resultado pode ser bem interessante se, ao invés de ser improvisado, como sugere o compositor, esse trecho for muito trabalhado, exaustivamente trabalhado até que a concepção se instale pela escuta. Aí então, o grupo terá exata consciência da importância dessa frase, compreenderá como ela é vital e por que motivo é o ponto culminante da música. Considera-se essa Seção como ponto culminante da música porque, no transcorrer de toda a obra, as vozes atuam de maneira isolada, pontuam e agem dentro do conceito de *feedback*, o que quer dizer, na prática, que uma informação é trabalhada por uma voz, enquanto a outra aguarda o momento de atuar. Esta Seção é o espaço em que acontece um dos momentos de *tutti* da obra, a outra é na parte final, quando se dá um microtonalismo, com variação de dinâmica situada entre *mp* e *f*. Nessa parte, o texto é igual para todas as vozes. Nesta Seção, tudo pode acontecer, como o próprio compositor sugere “*Ad libitum* total: /.../” (OLIVEIRA, *INVENÇÃO*, 4, p.130). As vozes podem variar as dinâmicas, o tempo, a altura, o ataque e o ritmo, repetindo o que faz, à vontade. O resultado é um grande *cluster* que vai *sujar* o *horizonte puro* e pontilhista apresentado anteriormente.



Ao término da VI Seção, o regente indicará o início da VII Seção, que contém um grande glissando, que começa com as notas extremas, a mais grave para o baixo e a mais aguda para o soprano prosseguindo para as outras. As vozes cantam *num*, é a única *sílaba-nota* da Seção. Esse grande glissando deve caminhar, o mais tranqüilamente possível, para as outras vozes, isto é, a nota vai passando de uma voz para outra, sem interrupções ou entradas bruscas. Elas caminham em direção ao centro, em que todas as vozes buscam, o *do3*, a nota estrutural e a espinha dorsal da música. O compositor assim definiu:

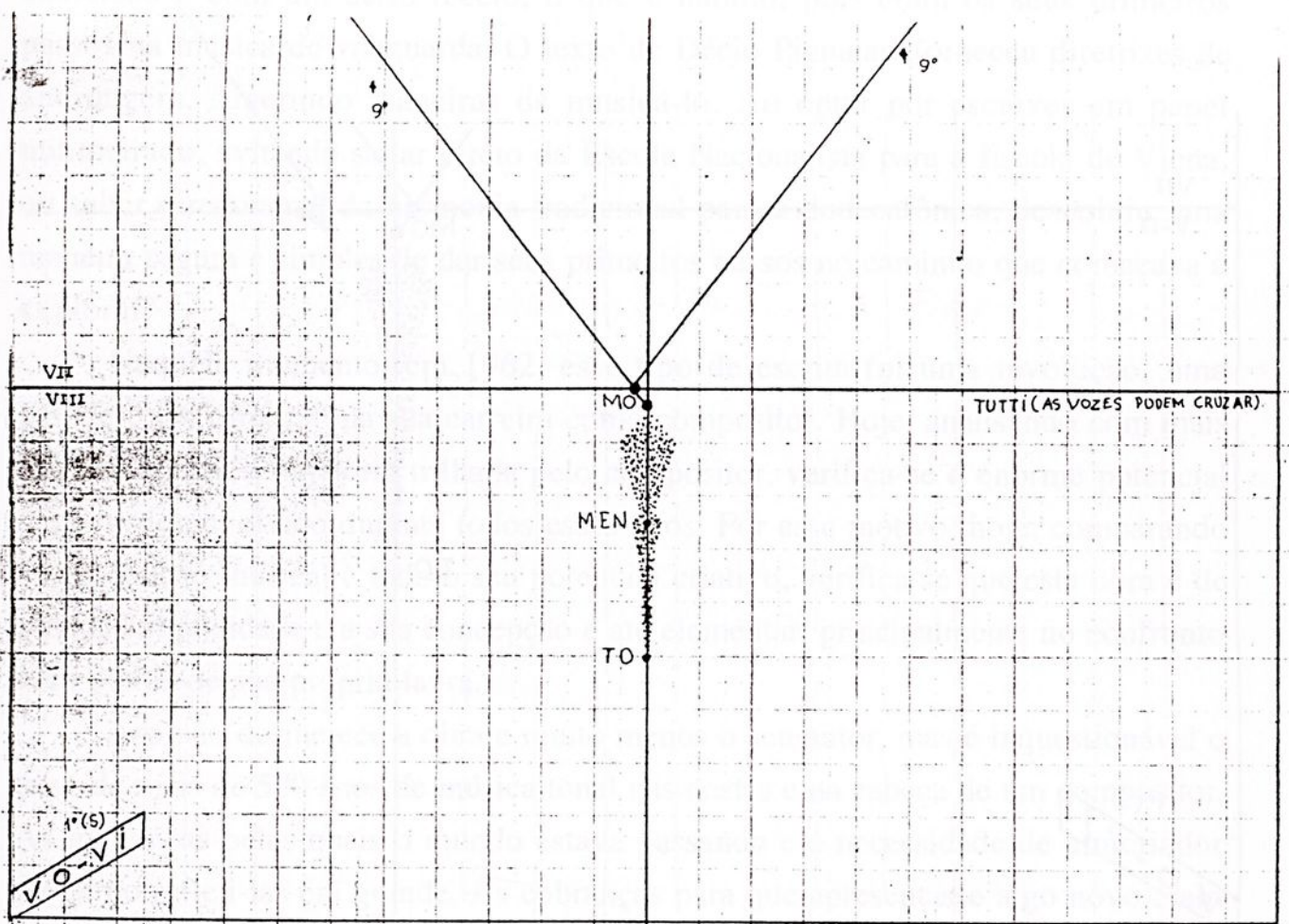
As vozes incorporam-se sucessivamente ao glissando, sem alteração de intensidade. Vale dizer: procurando obter um constante nivelamento dinâmico (processo de auto-correção). (*INVENÇÃO*, 4, p.130)

O compositor reforça o que foi comentado anteriormente, esse grande glissando deve ser um fio sonoro, sem arestas, sem destaques, em nenhum momento, da entrada das vozes.



EXEMPLO 58 - Grande glissando da VII Seção de *Um Movimento*.

Após a quebra da verticalidade, ocorrida na VI Seção, Willy retoma a idéia central da música, uma obra *em movimento*, em constante deslocamento em torno ao *dó 3*. Nessa VII Seção, os extremos são impelidos e conduzidos magneticamente ao ponto central da partitura, um *momento* de encontro e desencontro.

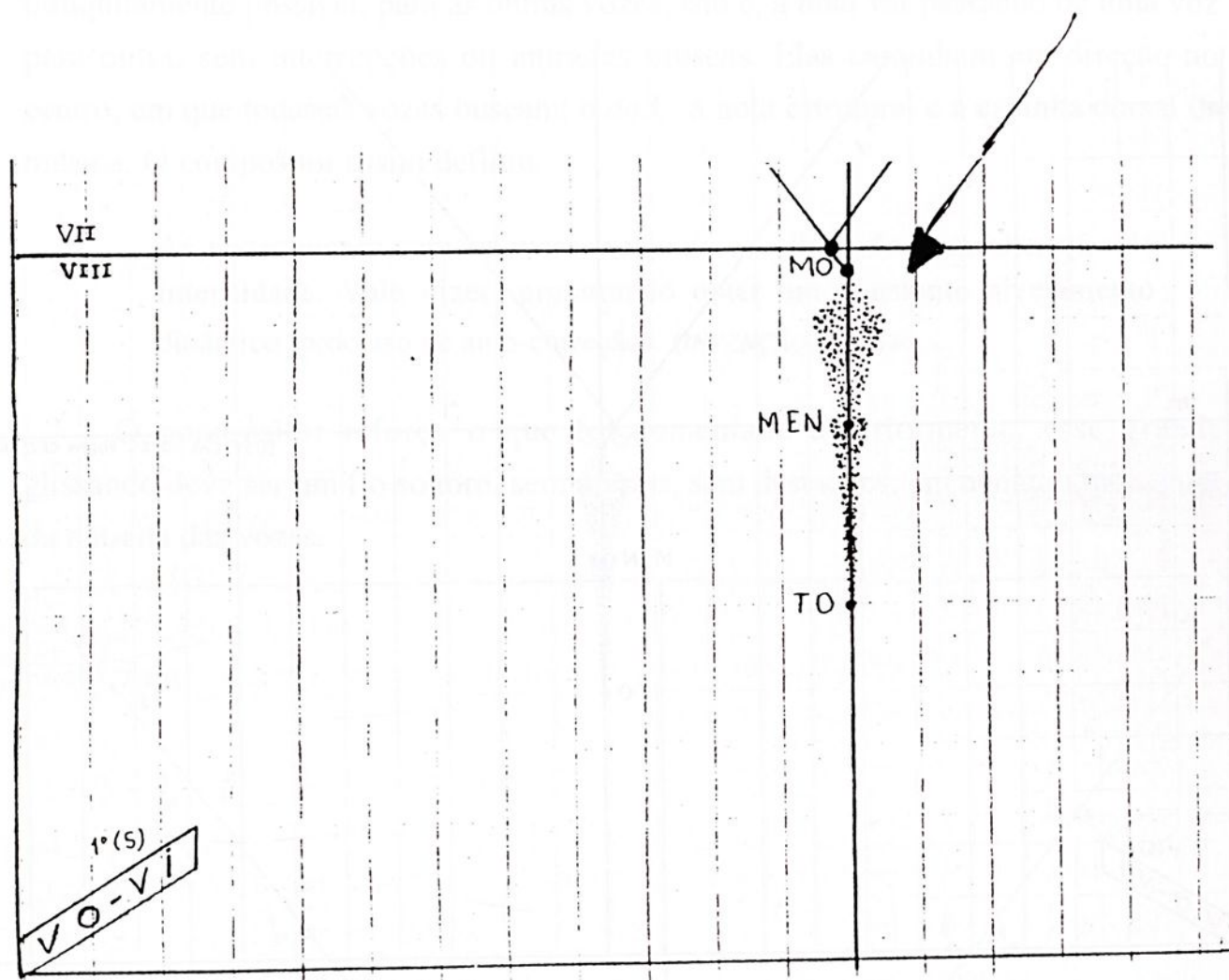


EXEMPLO 59 - O encontro da VII Seção com a VIII Seção de *Um Movimento*.

Na Seção VIII, todas as 18 vozes voltam-se para um grande pontilhismo sonoro, formando um intenso *campo* de microtons, pois cada voz tem a liberdade de invadir o *campo de combate* da outra, criando um cruzamento de vozes e um colorido timbrístico impressionante, que ressalta o texto desta parte: *mo - men - to* *vi - vo*. A dinâmica fica assim determinada: *mo* em *mp* crescendo para *mf* em

men e culminando em *f* na palavra *to*. Após um breve silêncio, de mais ou menos três segundos, a 1ª voz fala-sopra a palavra *vi vo*, finalizando a obra.

As vozes podem cruzar de um campo ao outro.



EXEMPLO 60 - Final da obra *Um Movimento*.

COMENTANDO

Um Movimento é uma das primeiras obras que Willy Corrêa escreveu após abandonar a estética da escola nacionalista. Nesta obra o compositor mostra-se cauteloso e com um certo receio, o que é natural, pois eram os seus primeiros passos na música de vanguarda. O texto de Décio Pignatari forneceu diretrizes de abordagem, sugerindo maneiras de musicá-lo. Ao optar por escrever em papel milimetrado, evitando saltar direto da Escola Nacionalista para a Escola de Viena, ou saltar diretamente da harmonia tradicional para a dodecafônica, descobriu uma maneira segura e simples de dar seus primeiros passos no caminho que começava a explorar.

Naquele momento, em 1962, esse tipo de escrita foi uma revolução, uma grande transformação na sua carreira como compositor. Hoje, analisando com mais imparcialidade a trajetória trilhada pelo compositor, verifica-se o enorme potencial criativo desenvolvido durante todos esses anos. Por esse motivo, hoje, comparando sua produção musical e todo o seu potencial criativo, verifica-se que esta obra é de grande simplicidade e a sua concepção é até elementar, principalmente no confronto com outras de sua própria lavra.

Isso não desmerece a obra e muito menos o seu autor, mas é inquestionável o peso de mais de 500 anos de música tonal nas costas e na cabeça de um compositor. As mudanças pelas quais o mundo estava passando e a necessidade de um criador moderno refleti-las era grande. As cobranças para que apresentasse algo novo eram maiores ainda: *Make it new*, a frase de Ezra Pound era como que um lema e servia de motivo inspirador para todos, nos revolucionários anos 60.



LIFE: Madrigal

(DÉCIO PIGNATARI - WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA)

Na obra *LIFE: Madrigal*, Willy Corrêa utilizou o poema *LIFE* de Décio Pignatari, de 1957, publicado originalmente no *Noigandres 4* (1958) e republicado no livro *Poesia Pois é Poesia*, livro que reúne toda a obra poética de Pignatari, produzida no período de 1950-1975. Haroldo de Campos chamou esse texto de *cine-poema*:

Veja-se o que escreve Gomringer em seu depoimento citado na nota 2, a propósito do cine-poema *LIFE* (1958)¹, de Pignatari: “Uma vez que eu me inclino a exprimir todos os pensamentos numa forma breve, e que eu sempre tive prazer em equações algébricas, parece-me maravilhoso que se consiga dizer tanto com uma única palavra. Continuo a considerar sublime, por exemplo, a maneira pela qual meu amigo Décio Pignatari, mais tarde, chamou a atenção sobre a palavra *LIFE*. É a arquitetura e o simbolismo dessa palavra que faz desse poema algo único para mim”. H. Heissenbüttel ressalta que, para Gomringer, o poema concreto ideal resumir-se-ia a uma só palavra. Cf *Über Literatur*, Walter-Verlag, Olten, 1966. (CAMPOS H., 1977, p. 159)

A composição de Willy Corrêa foi concluída em outubro de 1971. Ela é dedicada aos dez anos do Madrigal “Ars Viva”, a Klaus-Dieter Wolff e a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

¹ No livro *A Arte no Horizonte do Provável*, Haroldo de Campos afirma que *LIFE* foi publicado em 1958. No entanto, no livro *Poesia Pois é Poesia* aparece a data de 1957.





L

F

E



LIFE

O poema de Décio Pignatari usa a palavra LIFE ² e um ideograma estilizado, que é o resultado da sobreposição das letras. Nada mais do que isso. Detalhe interessante e que deve ser observado é que ele não começa o poema pela letra *L*, mas, sim, pela letra *I*.

Podemos fazer inúmeras leituras do poema. A letra *I* é o início de tudo, é o *I* de infância, e de inocência, da *vida* que o poeta conta. Essa interpretação poderia encontrar justificativa no pensamento de Ezra Pound, que exerceu grande influência sobre os poetas concretos de São Paulo.

Ezra Pound afirma que “/.../ a poesia /.../ é a mais condensada forma de expressão verbal” (POUND. 1977, p.40). Ele também faz o uso de uma definição precisa e definitiva: “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível. *Dichten = condensare*” (1977, p.40). Se poesia é, antes de mais nada, concisão, o poeta é, antes de tudo, um artesão, que vai lapidando um diamante bruto, para só então exprimir seu pensamento com o mínimo de palavras, buscando torná-las diamantes lapidados. O poeta procura buscar o máximo de informação na mínima representação. Na poesia concreta, isso foi levado às últimas consequências. No texto de Décio Pignatari, a indicação de cine-poema escrita por Haroldo de Campos sublinha o laconismo lapidar.

No poema *LIFE*, há, ainda, a força simbólica do ideograma.

Ao utilizar o poema em sua composição Willy esclarece:

Texto: as letras I, L, F, E, (pronúncia alfabética inglesa); um signo  ; o logotipo da revista LIFE: dividem a peça em 6 zonas. Só no início de cada zona, estão colocadas as letras correspondentes. Isto especifica a mudança de zona. Repita-se a letra a cada ataque de uma nota, exceto casos especiais (definidos na partitura). (OLIVEIRA. 1971, p.1)

² Esta palavra era o logotipo (estilizado) da revista americana, famosa nas décadas de 50 e 60.

PROCEDIMENTOS NA TRANSPOSIÇÃO POESIA-MÚSICA

Esses esclarecimentos vão nortear os procedimentos utilizados por ele nessa transposição da poesia para a música.

Willy Corrêa começa a música com a citação de um madrigal, *Moro Lasso*, do compositor italiano da Renascença, Carlo Gesualdo (c.1561-1613). Esse compositor exerceu e continua, até hoje, exercendo um grande fascínio para quem conhece sua obra. Suas composições, ainda, soam modernas; sua escrita vocal é quase sempre inusitada e os saltos de intervalos aumentados e diminutos contribuem para as dificuldades de entoação, presentes nas numerosas passagens cromáticas; o contraste de harmonia, em que apresenta lado a lado acordes que não mostram relação um com os outros; e o virtuosismo técnico de suas frases musicais são aspectos que contribuíram, e ainda contribuem, para o grande prestígio desse compositor.

Na obra, o trecho utilizado por Willy Corrêa é este:

The musical score is for a vocal piece with piano accompaniment. It is in 8/8 time. The vocal line is written on a single staff, and the piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clef). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *p>* (piano accent). The lyrics are "Ahi, che m'an - ci - de". The score is numbered 15 at the top right.

EXEMPLO 61 - Fragmento de *Moro Lasso*.

Um detalhe interessante é que o texto utilizado pelo compositor traz inicialmente a palavra *Ahi*, cuja sonoridade é muito próxima de *i* (/ ai / em inglês). O pequeno trecho utilizado está ancorado sobre a nota *ré* e tem o propósito de criar uma tensão com a II Seção (letra L) que está baseada sobre uma polarização da nota *mi* (que tem uma contra-polarização, por sua vez, na nota *fá* #). O trecho transposto está a um tom abaixo do original:

The musical score is for five voices: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenore, and Basso. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is common time (C). The lyrics are "Ahi che m'ancide". The score shows a transposition of a phrase from Moro Lasso. The lyrics are written below the staves, and the notes are written above them. The lyrics are: "Ahi che m'ancide". The notes are: Ahi (Soprano I), che m'ancide (Soprano II), Ahi che m'ancide (Alto), Ahi che m'ancide (Tenore), and Ahi che m'ancide (Basso). The lyrics are written in a stylized font, and the notes are written in a standard musical notation. The score is a transposition of a phrase from Moro Lasso, and it is a transposition of a phrase from Moro Lasso.

EXEMPLO 62 - Transposição um tom abaixo de *Moro Lasso*.

Note-se que o trecho de Carlo Gesualdo (c.1561-1613) traz nove notas, deixando de apresentar três, para que se completassem as 12 notas formadoras de uma escala cromática. Na obra de Willy, propositadamente, ele utiliza um trecho intermediário do *Moro Lasso*, que começa no compasso 35 deste madrigal, cujo texto original diz: “Ai que me mata”,³ [que se opõe a *LIFE* (vida)]. O fragmento em questão tem a duração de 10”, e deve ser interpretado sem interrupção, ligando

³ “Ahi, che m'ancide”, no original italiano.

diretamente ao compasso 5, letra *I*, em um acorde de 5ª aumentada. Ressalte-se que esse acorde é formado pelas três notas não presentes na citação de Gesualdo: *sol #* para as contraltos 1 e 2; *mi* para sopranos 3 e 4 e *dó* para as sopranos 1 e 2:

EXEMPLO 63 - Acorde de 5ª aumentada em *LIFE*.

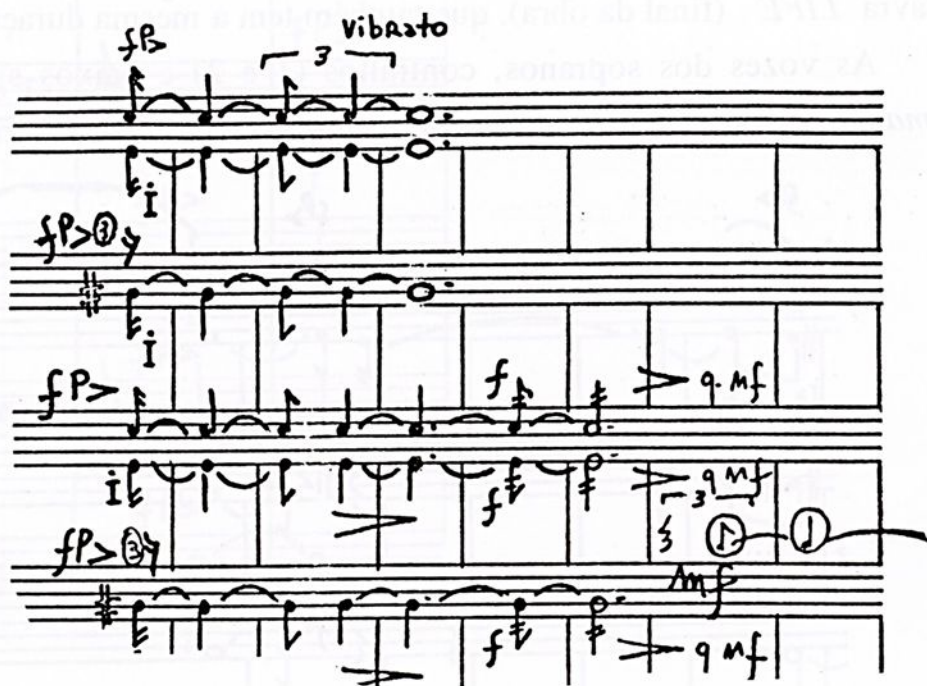
No compasso 6, aparece uma pequena melodia serial nos tenores 1, 2, 3 e 4, que cantam em uníssono a seguinte frase:

EXEMPLO 64 - Solo de tenores em *LIFE*.

É interessante notar que esta melodia serial contém as mesmas notas do fragmento de Gesualdo. É importante, também, ressaltar que esta obra não é estritamente serial, pois apóia-se fundamentalmente na citação de Carlo Gesualdo, mantendo, inclusive, a mesma duração do fragmento citado; também nas

polarizações e no acorde de 5ª aumentada, acorde importantíssimo para a música contemporânea, pode-se observar a proximidade dos trechos de Gesualdo e Willy.

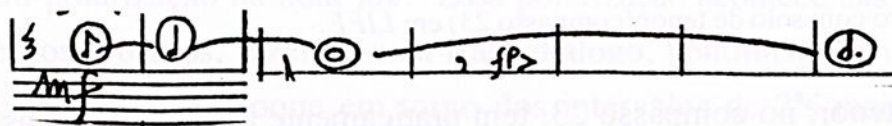
No final do compasso 7, as vozes femininas atacam em *fp* (forte/piano) o mesmo acorde do compasso 5, que completa a série com as 3 notas que faltam em Carlo Gesualdo. Esse acorde aparece agora com mais força, pois é redistribuído para todos os sopranos e contraltos. Na sequência, o som vai perdendo-se nas vozes dos sopranos, após três compassos.



EXEMPLO 65 - Final do compasso sete.

Em seguida, entra um solo de contralto, que o compositor descreveu da seguinte forma:

a cantora emite a letra *I* [ai:] ou [a: i] eroticamente (repetindo-a *a piacere*) como se estivesse atingindo o orgasmo sexual. A duração dentro do círculo refere-se à duração total, que engloba as várias interjeições (de durações variáveis), que dependem do *savoir-faire* da intérprete. (OLIVEIRA. 1971, p.2)



EXEMPLO 66 - Solo de contralto em *LIFE*.

Com novas intervenções dos sopranos (a quatro vozes), o acorde do compasso 5 (5ª aumentada) aparece mais uma vez para, em seguida, finalmente, entrarem as vozes masculinas que, apoiadas na citação do fragmento de Carlo Gesualdo, levam a resolução do acorde para um *ré m com 7ªM*. Segue-se uma longa *fermata*, com a duração aproximada de 10". Note-se que a medida de 10" é recorrente e tem uma importância fundamental na estrutura da obra, como pode se ver, no início, na citação de Gesualdo (*germinal*) e nas seções correspondentes ao ideograma e à palavra *LIFE* (final da obra), que também tem a mesma duração de 10".

As vozes dos sopranos, contraltos (1 e 2) e baixos sustentam, com uma *fermata*, o acorde de *ré m com 7ªM*, enquanto um tenor elabora este solo:

The musical score for Example 67 consists of five staves. The top staff features a fermata with a duration of 10 seconds. The second staff also has a fermata with a duration of 10 seconds. The third staff has a fermata with a duration of 10 seconds. The fourth staff has a fermata with a duration of 10 seconds. The fifth staff has a fermata with a duration of 10 seconds. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f', 'p', and 'acc... rubatissimo'.

EXEMPLO 67 - Coro com solo de tenor (compasso 23) em *LIFE*.

O solo de tenor, no compasso 23, tem praticamente as mesmas notas da série dos compassos 6 e 7 (solo do naipe de tenores), acrescida das notas mi, dó e sol#, notas pertencentes ao acorde de 5ª aumentada. Note-se que seguem o mesmo

procedimento anterior: 9 notas da citação de Gesualdo, acrescida de 3 notas do acorde de 5ª aumentada, completando as doze notas. Em seguida, sem interrupção, encontramos uma nova citação de Gesualdo, com o mesmo acorde que inicia a peça:

EXEMPLO 68 - Nova citação de Carlo Gesualdo (c.1561-1613) em *LIFE*.

É interessante relembrar que *I* significa o período inicial (da infância), na vida, e portanto é representado aqui sem polarização definida.

Desta letra, sem interrupção segue-se para a seção dedicada à letra *L*, que é mais desenvolvida que a anterior e em que se dá a ocorrência simultânea de tempos de naturezas diversas. A Seção *L*, polariza-se na nota *mi*, que, por sua vez, recebe uma contra-polarização na nota *fá#*. Essa polarização acontece nas vozes extremas, com sopranos e baixos, fazendo uma frase-diálogo, pontilhista, em torno das notas *mi* e *fá#*, criando um choque em torno dos intervalos de 2ªs maiores e menores. Este choque pode ser também representado pelo conflito homem/mulher:

L

$\text{♩} = 144$

$\text{♩} = 120$

sopr. (tutti) $f\text{p} > f\text{p} > f\text{p} > (\text{simile})$

basso (tutti) $f\text{p} > f\text{p} > f\text{p} > (\text{simile})$

$\text{♩} = 144$

sopr. mf

basso mf

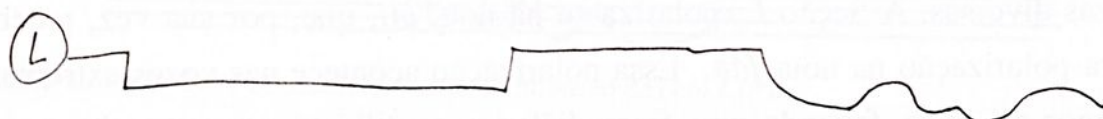
tenor 1 mf

$f\text{p} > \text{mf}$

mf (subito)

EXEMPLO 69 - Letra *L* dupla polarização *mi* e *fá #* em *LIFE*.

Ao término da frase anterior, o tenor 1 elabora um solo, em que o cantor, literalmente, gargareja, em diferentes regiões:



EXEMPLO 70 - Letra *L* solo de tenor em *LIFE*.

O cantor procede como se estivesse gargarejando, (em vez de fazê-lo com líquido, deve utilizar o *L*) e definindo certas alturas (grave, médio e agudo) de acordo com o gráfico. (OLIVEIRA. 1971, p.3)

É importante destacar que este solo de tenor é equivalente ao *ai* erótico do solo do contralto, referente ao *I* (do compasso 13).

Sem interrupção a música continua com o seguinte fragmento:

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano and Bass parts are marked with *stacc P* (staccato, piano) and feature a series of vertical lines, suggesting a granulated or tremolo-like texture. The Alto and Tenor parts are more melodic, with various dynamics including *pp* (pianissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *ppp* (pianissimissimo), and *sliss* (slissando). The Alto part also includes a *quasi d. 60* marking. The Tenor part has a *legato* marking. The Bass part is marked with *stacc P* and features a series of vertical lines. The score is divided into two systems, with the second system starting with a *(simile)* marking. The dynamics in the second system include *f (subito)* (suddenly forte), *pp* (pianissimo), and *subito* (suddenly).

EXEMPLO 71 - Sopranos e baixos fazendo uma granulação em torno de terças em *LIFE*.

Sopranos e baixos formam uma granulação em torno de terças. O compositor dá as seguintes instruções:

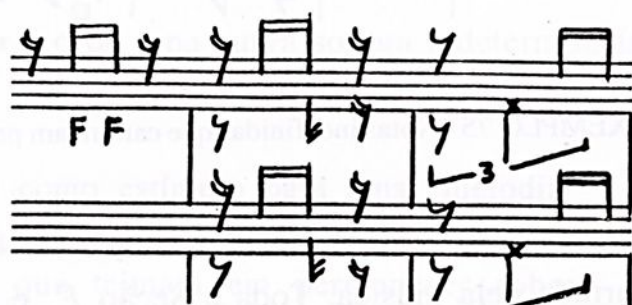
(cada voz independentemente) deve cantar as 4 notas (ostinato) tão rapidamente quanto possível, articulando um *L* para cada nota (staccatto). (OLIVEIRA. 1971, p.3)

Ao mesmo tempo, as vozes intermediárias desenvolvem um solo (somente com as notas lá e si bemol) que, em determinados momentos, transcorrem em uníssono e, em outros, com o intervalo de segunda menor, que traz de novo o choque harmônico, representando também o choque de opiniões mulher/homem (contralto e tenor). A dinâmica é bastante flutuante, com crescendos e decrescendos, e em que surgem glissandos e notas em tercinas. A Seção termina com um corte súbito nas vozes extremas (sopranos e baixos), seguida do solo intermediário de tenores e contraltos, que, finalmente, se fixa (com a ajuda de uma *fermata*) na nota *si bemol*.

Segue-se, sem interrupção, para a Seção sob a égide do *F*, que começa com o seguinte acorde em fortíssimo:

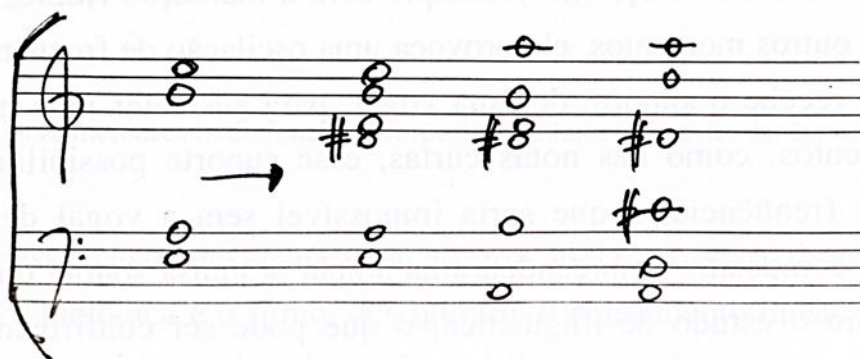
EXEMPLO 72 - Acorde inicial da letra *F* em *LIFE*.

Esse acorde (*mi com 4ª*) é uma das possibilidades de resolução do acorde do compasso 5 (de 5ª aumentada). Todavia, esse acorde logo é abandonado, para o desenvolvimento da Seção mais longa da obra, apesar de estar praticamente estruturada sobre um só acontecimento; trata-se de uma Seção que, embora receba uma dupla polarização (*mi e ré*), entretanto, na maior parte das frases de cada naipe, não apresenta frequência definida:



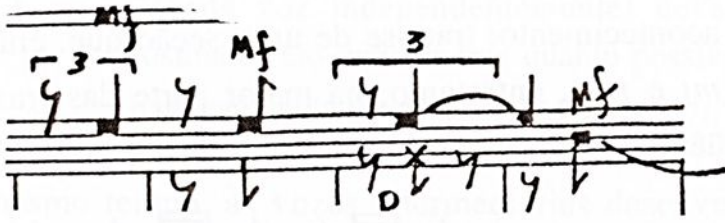
EXEMPLO 73 - Notas sem frequência definida em *LIFE*.

Embora esses acordes deixem de apresentar suas notas básicas (a dupla polarização), não definindo precisamente a frequência sonora, os seus conteúdos estão ali presentes. Os elementos aleatórios irão demarcar o grau de vizinhança e aproximação de determinados acordes, como no Exemplo 74:



EXEMPLO 74 - Sequência de acordes da Seção *F* em *LIFE*.

Em determinados momentos, a indefinição caminha gradualmente para a definição, como nessa frase a seguir:



EXEMPLO 75 - Notas indefinidas que caminham para a definição em *LIFE*.

Nesse trecho da obra, Willy Corrêa procura retratar a adolescência da *vida* narrada pela música. Toda a Seção *F* é como um *scherzo*, uma brincadeira, o desconhecido, o imprevisto. Assim sendo, durante esta Seção (a da adolescência), o *F*, transposto do poema para a música, praticamente leva o compositor a mesclar definição e indefinição. O autor explora ao máximo todos os recursos possíveis na emissão dessa consoante. Percebe-se, claramente, o imenso trabalho de pesquisa e exploração do som que procurou imprimir nesta Seção: aspectos rítmicos de pergunta e resposta; contrapontos rítmicos em alguns fragmentos musicais; uso do som *F* em diferentes dinâmicas, buscando informações sonoras para a emissão da consoante. Em determinados momentos, o som é aspirado, soprado, sussurrado, ou emitido com a máxima força (*ff.*), sempre com a marcação rítmica precisa de um *scherzo*. Em outros momentos, ele provoca uma oscilação de frequência, em alguns pontos, o *F* recebe o suporte de uma vogal, para sustentar uma nota longa. Em outros momentos, como nas notas curtas, esse suporte possibilita uma melhor definição de frequência, o que seria impossível sem a vogal de apoio. Como observado, o compositor empreendeu uma ampla pesquisa sonora que, entre outras coisas, incluiu o estudo de lingüística, o que pode ser confirmado na seguinte orientação que apresenta, no início da Seção:

F = quando se trata de durações longas a emissão da vogal deve ser prolongada e o travamento se faz pelo *f* [*E:f*]. Para durações curtas, vogal e consoante têm a mesma duração.  [*Ef*:]  [*E:.....f*] etc. (OLIVEIRA.

1971, p.4)

Como nessa passagem da *vida* se desenvolve a adolescência, muitas são as informações, as descobertas vividas; para retratá-las o compositor utilizou sinais, como este:



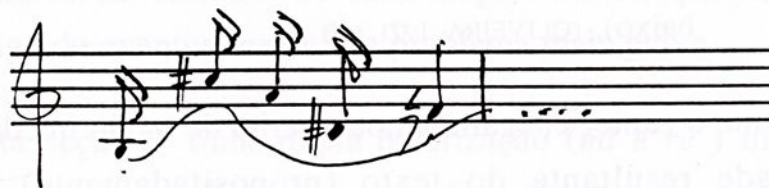
A partir de uma nota qualquer, oscilar regularmente, glissando (sem ultrapassar um tom inteiro). (OLIVEIRA. 1971, p.6)

Outro sinal usado pelo compositor é o de uma curva sonora indeterminada, que ele definiu assim:



A curva funciona como estímulo para uma “melodia” extraordinária que não chega a ser aproveitada integralmente, devido às durações que teimam em permanecer sobre determinadas notas. (OLIVEIRA. 1971, p.8)

A curva melódica, o compositor poderia ter escrito com notas definidas, como no Exemplo 76, abaixo:



EXEMPLO 76 - Curva melódica tradicional, o compositor poderia ter escrito desta maneira.

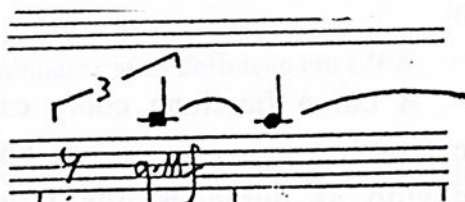
Porém, nesse caso, desvirtuaria a própria idéia, pois ao determinar, com precisão, a curva melódica e o ritmo, desfiguraria o pensamento musical, que busca representar as descobertas da adolescência. Outro sinal aparece, então, assim especificado pelo compositor:



emitir notas de durações curtíssimas (*appoggiaturas*) e alturas que sigam aproximadamente o gráfico da partitura, que de resto também especifica a densidade geral de ocorrências, que deve

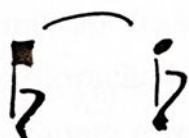
ser controlada pelo regente. Quase que cada *nota-appogg.* deve ser cantada por um membro do coro. Resultando em *pointillisme* geral. (OLIVEIRA. 1971, p.15)

Esta Seção na sua totalidade é extremamente rítmica e variada, mas, em sua maior parte, sem altura determinada, principalmente em função da leitura que Willy Corrêa fez da letra *F* do poema de Pignatari. Em determinados momentos surgem notas escritas desta maneira:



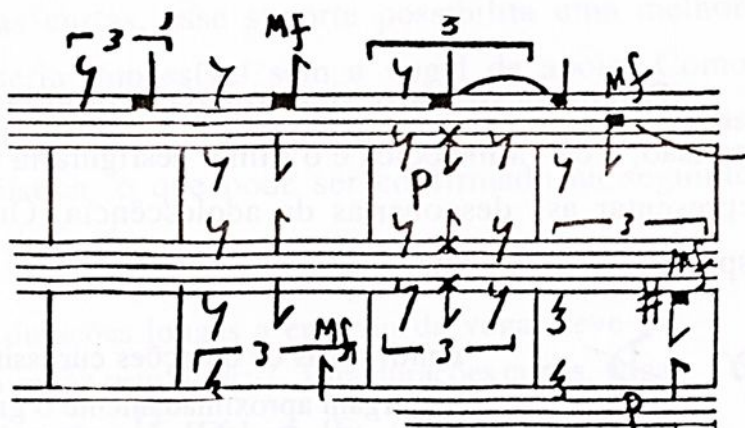
EXEMPLO 77 - Nota quadrada que deve arredondar, afinar.

O compositor indicou da seguinte forma:



Ir afinando a nota até o aparecimento do sinal convencional (o regente pode ajudar com um gesto de mão para cima ou para baixo). (OLIVEIRA. 1971, p.5)

Difícilmente o cantor chegaria à nota escrita de modo imediato, em função da imprevisibilidade resultante do texto (propositadamente) apresentado. As dificuldades de afinação no decorrer da peça e particularmente neste trecho, em que o cantor fica sem um ponto de referência, obriga o regente a indicar a afinação.



EXEMPLO 78 - Nota quadrada no conjunto com outras vozes.

Aqui surge uma questão que se refere à distância entre o imaginado e a realidade, pois nem sempre o que o compositor pensa se concretiza. Muitas vezes, uma idéia fica somente no papel e é difícil uma realização como essa no transcorrer da peça, com o regente tendo que dar seqüência à música, marcando o tempo, as entradas das vozes, os ataques ou controlando as dinâmicas. Fica extremamente difícil para ele corrigir notas emitidas incorretamente, dirigindo toda a sua atenção para uma única voz, como determina o compositor. De fato, Willy diz, neste caso Exemplo 78, que o regente deve indicar a afinação (pessoalmente) ao cantor por meio de sinais: indicativos de erros e acertos. Mostrar ao cantor se ele deve subir ou descer a afinação, num espaço de tempo tão curto com tantas informações acontecendo ao mesmo tempo, é tarefa praticamente impossível. Esta situação ocorre nas páginas 5, 6, 7, 8 e 9 da partitura. No último compasso da página 8, começa uma curva sonora, em que voltam novamente as notas quadradas, que precisam ser *arredondadas*, isto é, afinadas. O regente tem de dar a entrada para cada curva sonora que surge no transcorrer da página 9, e afinar as notas de sopranos 1, 2 - 3, 4 - contraltos 1, 2 - 3, 4 e tenores 1 e 2. Tudo isso acontece em apenas sete compassos, o que torna a obra de impossível resolução. O regente só tem uma alternativa: indicar as entradas de cada naipe e deixar que as vozes afinem naturalmente, corrigindo eventualmente um problema mais grave.

Até aqui, esta Seção *F* tinha dupla polarização (*mi* e *ré*) mas, a partir de então, passa a ter sua polarização na nota *ré*. Questionado sobre o por quê dessa polarização, o compositor respondeu:

O *ré* é a antinomia do *mi*, é o caso de que a adolescência segue um caminho que de certo contradiz a fase anterior, mais tutelada. Há tensões entre a infância e a adolescência. (OLIVEIRA, 9 de maio de 2001)

Essa é a Seção mais longa. Ela tem início na página 4 e vai até a página 17. No último compasso, ocorre um pontilhismo de *apoggiaturas* curtas e rápidas, nos tenores e baixos, que devem procurar seguir a dinâmica *pp* e *ppp*. O autor solicita que isto seja “muito denso”.

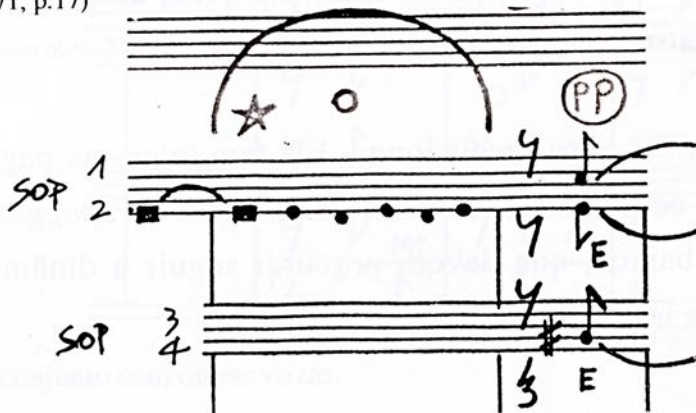


EXEMPLO 79 - O pontilhismo de *apoggiaturas*.

Surge, neste trecho, outra questão interessante: como é que um compositor tão fechado, tão introspectivo e objetivo consegue escrever tantas páginas para expressar a letra *F*? Obviamente sem uma vogal para determinar as alturas de frequências, Willy consegue um efeito sonoro a partir de algumas indeterminações, e sugerindo outras determinações, numa variação impressionante de procedimentos, que deixa ver uma atitude prolixa que, poder-se-ia imaginar, seria mais típica da personalidade de Gilberto Mendes do que da do autor. Essas são situações interessantes, em que a música esconde a personalidade do compositor.

Ao mesmo tempo que, na partitura, o compositor se utiliza do pontilhismo, há, também, uma pequena cadência dos sopranos 1 e 2, que encerra a idéia. O regente deve preparar os sopranos e contraltos para o ataque do mesmo acorde do compasso 5:

O regente se dirige para os sopranos, e com o diapasão, consegue a afinação do acorde que se segue. Idem junto aos *alti*, enquanto tenores e baixos cantam as *appogg*. Com o retorno do regente ao *podium* finda a *fermata*. (OLIVEIRA. 1971, p.17)



EXEMPLO 80 - Solo de soprano.

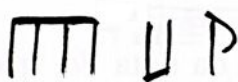
Trata-se, aqui, da mesma situação em que o regente é instado a dar a afinação ao coro. Só que, diferentemente do Exemplo 78, aqui existe uma longa *fermata* e o regente pode e tem o tempo necessário para corrigir e preparar a afinação para o que se segue. Nesse caso, é perfeitamente possível a realização do que o compositor pensou.

No último compasso da página 17 da partitura, começa a Seção *E*. Volta o acorde inicial, como que querendo insinuar a memória mais primordial reproduzida aqui, o acorde de 5ª aumentada, que simboliza as mudanças de fases, agora na fase adulta. Recorde-se que a primeira vez que este acorde apareceu foi no início da letra *I* o *i* de infância. Nesta Seção, tudo é previsível: os sons são determinados, as notas, as alturas e os ritmos são perfeitamente definidos.

O autor especifica que a pronúncia do *E* esteja de acordo com a pronúncia alfabética inglesa e sempre ocorra a cada novo ataque de nota, salvo quando aparecem signos como este:

① ② em que o número indica o participante, leia-se Sop 1 e 2

ou com a seguinte indicação:



Risada sobre a letra *E* variando a altura de acordo com o gráfico na partitura. As durações são quase determinadas,



mais rápida com aumento progressivo (da rapidez)



o inverso do caso supra citado. (OLIVEIRA. 1971, p.18)

A Seção *E* encontra-se dividida em 4 subseções, que têm início, na página 17 da partitura, conforme foi mencionado anteriormente, com o acorde *sol #, mi, dó*, acorde fundamental para a música contemporânea e, evidentemente, também

para esta música, que Willy volta a mencionar nesta mudança de letra, simbolizando as mudanças de fase no crescimento de um ser. Várias recordações estão espalhadas pela obra; a primeira subseção é uma variação do fragmento da citação de Gesualdo, exposta no início da obra.

acorde de 5ª aumentada

motivo da primeira subseção

EXEMPLO 81 - Primeira subseção de E.

A segunda subseção está estruturada sobre uma polarização da nota *dó*, que pertence ao acorde de 5ª aumentada citado, e que não havia sido utilizada até o presente momento, como que querendo espelhar, nesta representação, uma mudança psicológica. Esta subseção começa na página 20 da partitura, e tem o seguinte motivo:

motivo
da
segunda
subseção

EXEMPLO 82 - Segunda subseção de E.

A terceira subseção está baseada na polarização da nota *sol#*, que também faz parte do acorde de 5ª aumentada e se constitui em referência e consequência da subseção anterior. Esta subseção começa na página 22 da partitura e apresenta o seguinte motivo:

motivo da terceira subseção

EXEMPLO 83 - Terceira subseção de E.

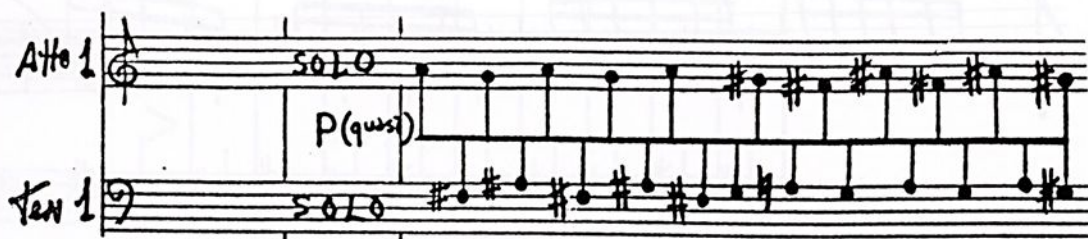
Finalmente, a quarta subseção volta à dupla polarização que aconteceu na letra *F*, sobre as notas *ré* e *mi*. Numa re-exposição que funciona como Coda, acontece a retomada de vários motivos que não são entoados, eles são interpretados por solistas e são os seguintes: o *I* eroticamente; o *L* gargarejado; o *F* soprado; o riso sobre o *E*. Estes sinais funcionam como um momento de reflexão e recordações de toda uma vida. Esta subseção começa na página 24 da partitura, ilustrando o mais intrincado e elaborado conjunto sonoro da obra:

motivo da quarta subseção

EXEMPLO 84 - Quarta subseção de *E*.

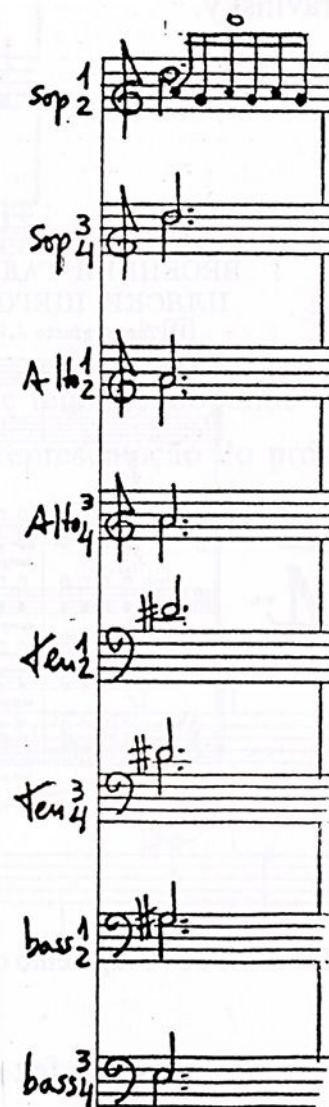
É importante ressaltar que, para cada seção, foi colocada uma reserva de *sinais paralelos* próprios: recorde-se que, para o *I* /ai/, o sinal paralelo era o *Ahi* erótico; para o *L* /ell/, havia sido assinalado o *L* gargarejado; para o *F* /ef/, o sopro; para o *E* /i:/, os risos. Vemos, nesses risos e esgares, a representação de certos sarcasmos, que tendem a aparecer na etapa adulta.

Na página 24 da partitura, há um solo, que é como um *pingue pongue* pontilhista, entre contralto 1 e tenor 1, representando o conflito homem / mulher. Esse diálogo nada mais é do que um confronto de idéias, representado pelo choque de um intervalo de segunda menor, que se resolve ao final, em uníssono, sobre a nota *sol#*.



EXEMPLO 85 - Pingue pongue pontilhista, entre contralto 1 e tenor 1.

Na página 26 da partitura, enquanto o coro sustenta o seguinte acorde:



EXEMPLO 86 - Acorde da página 26.

Um breve solo de soprano ocorre e, segundo as instruções do compositor, deve estar “um pouco acima do nível do coro”. Este solo serve como preparação para o que virá:



EXEMPLO 87 - Solo de soprano, p.25-6 da partitura.

Surge, então, um fragmento, que lembra a *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky.

THE SPRING DIVINATIONS
DANCES OF THE PRETTY MAIDENS
ВЕСЕННИЙ ГАДАНИЯ LES AUGURES PRINTANIERES
ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХ DANSES DES ADOLESCENTES

[13] Tempo giusto $\text{♩} = 80$
I. II. III. IV. (I. II senza sord.)

Cor. V. VI. VII. VIII. f sempre f sempre

2
4
V. al II arco (non div.) sempre simile
V. I-II tutti (non div.) sempre stacc. sempre simile
V. I-II tutti arco (non div.) sempre stacc. sempre simile
V. c. tutti arco (non div.) sempre stacc. sempre simile
C. b. tutti sempre stacc.

EXEMPLO 88 - Fragmento da *Sagração da Primavera*.

Willy Corrêa fez deste trecho um vigoroso e intrincado momento musical.

EXEMPLO 89 - Trecho que relembra a *Sagração da Primavera*.

Logo após a citação de Stravinsky surge um solo de tenor, dialogando com um solo de contralto, que poderia ser interpretado como representação do próprio compositor, meditando sobre o sentido da vida.

EXEMPLO 90 - Solo de tenor dialogando com um solo de contralto.

Enquanto acontecem simultaneamente os referidos solos de contralto e tenor, as vozes extremas -- sopranos e baixos -- fazem um intrincado jogo de terças, com o uso de *divisi* nas suas respectivas partes. Recorde-se que o intervalo de terça, nos madrigais renascentistas, representava o amor. Aqui Willy, em mais uma referência ao compositor italiano Carlo Gesualdo, faz uso dessa representação. Após os conflitos anteriores, as vozes masculinas e femininas realizam-se por movimentos imitativos e contrários, o que pode, eventualmente, simbolizar as diferenças sexuais e semelhanças de pensamento.

The musical score is for four voices: Soprano (Sop), Alto Solo, Tenor Solo (Ten), and Bass. It is written in 3/4 time. The Soprano part begins with a *P subito* marking and a *DECRESC* marking. The Alto Solo part features a *5=4* interval marking. The Tenor Solo part also features a *5=4* interval marking. The Bass part has a *3* interval marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and interval markings.

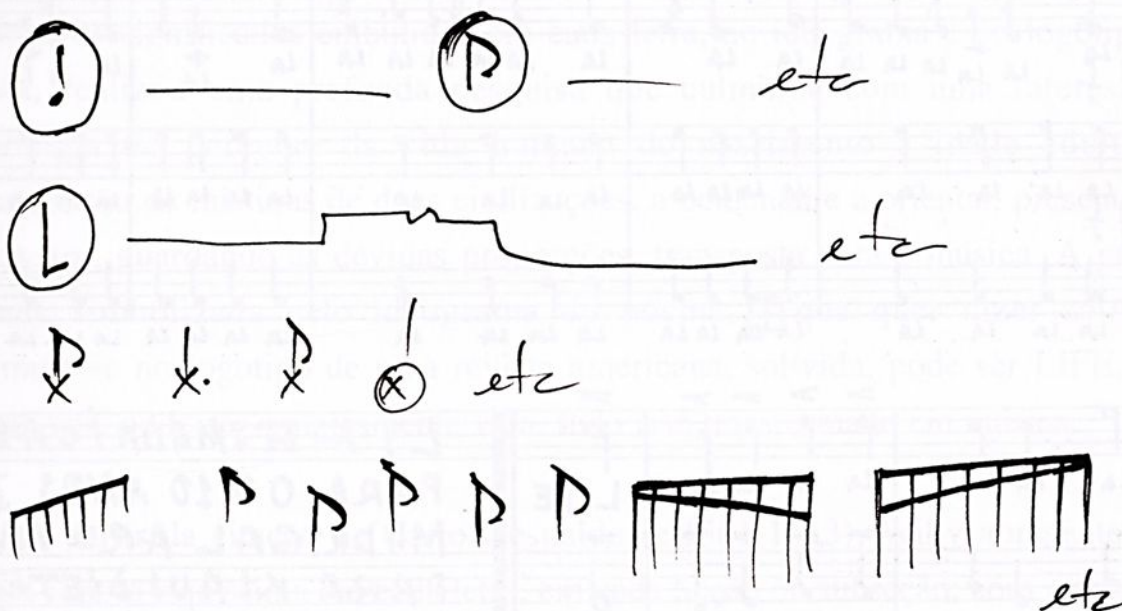
EXEMPLO 91 - Solos-diálogos entre sopranos e baixos; contraltos e tenores.

Desse ponto, segue-se direto para uma improvisação coletiva, que dura cerca de 10". Essa improvisação tem papel de coda, na qual elementos trabalhados nos solos e no decorrer da obra retornam agora no *tutti*, isto é, uma criação coletiva com esses elementos: o *ahi* erótico, o gargarejo, o sopro, a risada sobre o *I*, todos

limitados pela duração do tempo de 10'', a mesma do trecho em que cita Gesualdo, que serve de pretexto para toda a obra.

Este trecho corresponde ao ideograma do poema. Este ideograma chinês simboliza sol/vida. O autor dá as seguintes orientações para esta improvisação:

Baseado nestes materiais, o regente orienta uma improvisação através de gestos que transmite ao coro; ou interfere aqui, ali, para melhor resultado de conjunto sobre a livre improvisação coletiva (soma de interferências individuais). Duração 10'', cada material pode ser transposto livremente, com durações e intensidades *a piacere*. (OLIVEIRA. 1971, p.28)



EXEMPLO 92 - Elementos musicais da improvisação.

Antes do término dessa improvisação, o regente deve providenciar a afinação, para o coro atacar o final da obra, que é representado pelo logotipo da revista LIFE. Neste caso, não se usa a palavra estrangeira grafada em itálico, pois o objetivo é manter o mesmo padrão gráfico da revista e a mesma transcrição do

COMENTÁRIO FINAL

É interessante pensar que, a partir do título da revista americana, LIFE, uma das mais importantes publicações da época, Décio Pignatari, com toda sagacidade e conhecimento, *inventou*, criou um dos poemas mais precisos, sintéticos e com uma enorme carga de informações de todo o conjunto da produção dos poetas concretos. Décio, com sua visão de artista gráfico, pensou plasticamente em um poema cinematográfico. Fragmentando o logotipo da revista, separando as letras I L F E e depois remontando-as surge naturalmente o ideograma . Willy Corrêa na busca de todos os significados embutidos em cada letra, no ideograma e no logotipo da revista, realizou uma profunda pesquisa que culminou com uma interessante simbologia do percurso da vida humana do nascimento à idade adulta. A representação de misturas de duas civilizações, a ocidental e a oriental, presentes no poema, foi, guardando as devidas proporções, transposta para a música. A grande verdade simbolizada pelo ideograma do poema,  que quer dizer sol/vida, transmuta-se no logotipo de uma revista americana, sol/vida, pode ser LIFE, que, por sua vez, pode ser simplesmente vida, tudo isso transformado em música.

A partir da citação de Carlo Gesualdo (c.1561-1613), Willy apresenta uma palheta sonora riquíssima em cada letra, em cada Seção ou subseção, com uma gama de recursos expressivos e um colorido sonoro, com os quais o compositor faz analogia com o significado do poema. A sua leitura e reflexão da vida está presente no ideograma que representa sol/vida, no logotipo da revista, mais do que uma referência é um grande questionamento do sentido da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo inicial desta pesquisa era traçar *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. Essa influência ficou aqui constatada, uma aproximação benéfica que permitiu o surgimento de várias obras significativas para a música brasileira.

Com a pesquisa concluída, pode-se agora afirmar que o que ocorreu foi muito mais do que influência. A poesia concreta foi o próprio caminho trilhado pelos compositores estudados, a fim de criarem uma nova música brasileira, diferente da música feita na Europa e nos Estados Unidos, e dotada de um caráter e um espírito bem brasileiro, sem ser, porém, nacionalista. Uma música que, afastando-se de qualquer regionalismo, abraçasse uma forma contemporânea e universal. Essa foi a senda propiciada pela poesia concreta. Uma música de vanguarda que tivesse o *tempero* brasileiro, uma idéia e uma concepção tipicamente brasileira; esse objetivo inicial dos compositores foi plenamente alcançado, graças ao suporte fundamental que a poesia concreta forneceu. Esse fato fica plenamente constatado no transcurso desta pesquisa. Corroborando estas afirmações fazem parte deste trabalho entrevistas e declarações dos compositores sobre essa influência e o suporte que a poesia concreta deu para a criação de uma nova música brasileira. Completam esses dados as análises de duas obras de cada compositor, de Gilberto Mendes, *Nascemorre* e *Beba Coca-Cola*, de Willy Corrêa de Oliveira, *Um Movimento e LIFE: Um Madrigal*.

Na coleta de dados e nas investigações empreendidas durante a pesquisa, pôde-se, também, confirmar a importância da participação do maestro Klaus-Dieter Wolff, fundamental na concretização do pensamento musical dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, pois ele representou a possibilidade de fazer, juntamente com o Madrigal "Ars Viva", o laboratório em que se deu toda sorte de experimentos, que levou à descoberta de uma enorme gama de possibilidades vocais, perfeitamente afinadas com as propostas dos poetas concretos

e com as intenções dos compositores pesquisados. Essa participação e o nível do suporte que o maestro Klaus-Dieter Wolff forneceu a Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira pela primeira vez que é constatada em uma pesquisa.

Outro aspecto fundamental nesta pesquisa é o reconhecimento do poeta Augusto de Campos que, afirmou: “/.../ este é o primeiro trabalho de pesquisa sobre essa relação poesia/música” (25 de julho de 2001).

Em uma das entrevistas realizadas com Gilberto Mendes para esta pesquisa, ele comentou que até aquele presente momento não tinha escrito a partitura de *Astigmatour*, que a obra estava sendo montada de forma quase que oral, com a ajuda da gravação do Madrigal “Ars Viva” e complementada com suas instruções, quando os regentes se davam ao trabalho de lhe telefonar. Imediatamente disse ao compositor que havia preparado uma transcrição de sua partitura, o que ele achou muito divertido. A transcrição da partitura de *Astigmatour* encontra-se no Anexo IV desta pesquisa.

Pesquisou-se e provou aqui não só a importantíssima e forte influência que a poesia concreta exerceu sobre os compositores, como também o fato de ter propiciado o surgimento de uma nova música brasileira. Uma poesia com uma forte carga sonora contribuiu, aliada ao humor espontâneo de Gilberto Mendes ou ao dissimulado de Willy Corrêa, para a realização de uma música de vanguarda tipicamente brasileira.

Para o próprio compositor Willy Corrêa de Oliveira, a releitura de sua obras revelou aspectos inusitados e esquecidos de sua produção musical. Revelou que essas obras não mereciam tanto desprezo e esquecimento de sua parte e muito menos o estado de completo abandono em que o meio cultural brasileiro relegou para as suas obras, bem como às mais difíceis obras de Gilberto Mendes, com exceção de *Beba Coca-Cola*, que continua a sua trajetória de sucesso como uma das obras corais brasileiras, da década de 1960, mais executadas e gravadas no mundo todo. É importante lembrar que as obras corais dos compositores pesquisados continuam sendo regularmente apresentadas na Europa e Estados Unidos.

Outro objetivo geral desta pesquisa é atualizar a relação das obras dos dois compositores, recorde-se que a de Gilberto Mendes é de 1994 e a de Willy Corrêa de Oliveira é de 1979.



Esses são motivos, provados pela pesquisa, que confirmam que não são obras datadas, ao contrário, são obras que poderiam muito contribuir para enriquecer a programação musical brasileira.

Seria fundamental a edição das partituras pesquisadas, *Um Movimento e LIFE: Um Madrigal*, de Willy Corrêa de Oliveira, como também verificar os meios legais para uma possível reedição da partitura de *Nascemorre*. Torna-se importante ressaltar que os compositores pesquisados possuem várias dezenas de partituras para coro misto que, ainda, estão em manuscrito, em pleno século XXI.

Uma recriação dessas e de outras obras dos compositores pesquisados, seja com a realização de vários concertos e uma gravação em CD, seja como um programa especial de TV, seria fundamental para o acesso e a divulgação para um público maior.

A recriação de novas obras corais utilizando a poesia concreta, por parte dos jovens compositores brasileiros, seria uma forma muito interessante de oxigenar a produção cultural e educacional em nosso país. É importante que se diga que não está sendo proposta uma cópia, ou uma nova versão das músicas já realizadas. Mas a poesia concreta brasileira nos legou um material riquíssimo que, infelizmente está *deitado em berço esplêndido*, e espero sinceramente que não esteja *eternamente*.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ALBRIGHT, V. *Charles Ives: uma revisita*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ATHAYDE, F. de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- ÁVILA, A. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BANDEIRA, M. *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARFORD, P. *Mahler*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BARRAUD, H. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BENSE, M. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BEUTTENMÜLLER, G. *O despertar da Comunicação Vocal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.
- BOSI, A. *O Ser e o Tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOULEZ, P. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CAMPOS, A. de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Verso Reverso Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Poesia Antipoesia Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- _____. *Viva Vaia*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- _____. *Pagu, vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Poetamenos*. São Paulo: Invenção, 1973.
- CAMPOS, A. de, PIGNATARI, D., CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, H. de. *A Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *Sobre finis mundo: A Última Viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- _____. *Xadrez de Estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAZNÓK, Y.B. e NETO, A.N. *Ecos nietzschianos*. São Paulo: Musa, 2000.
- DAVIES, H. *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques*. Paris: ORTF, 1967.
- FERRAZ, S. *Música e repetição*. São Paulo: Educ, 1998.
- GAÚNA, R. Rogério Duprat: *Artesão e Filósofo das Sonoridades Múltiplas*. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes - Universidade Estadual de São Paulo.



- GRIFFITHS, P. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- JOYCE, J. *Finnegans Wake*. London: Farber, 1975.
- KATER, C. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.
- _____. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa e Atravez, 2001.
- KRENEK, E. *Autobiografia Y Estudios*. Madrid: Rialp, 1965.
- LATIL, P. de. *O pensamento artificial*. São Paulo: Ibrasa, 1968.
- LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- MACHLIS, J. *Introducción a la Musica Contemporanea*. Buenos Aires: Marymar, 1975.
- MARCONDES, M.A. (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998. v.1, p.686.
- MARIZ, V. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. *Figuras da música brasileira contemporânea*. Brasília: UnB, 1970.
- MENDES, G. *Uma odisséia musical*. São Paulo: Edusp, 1994.
- MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Edusp, 1987.
- MENEZES, P. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 2001.
- MORICONI, I. (Org.) *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: 2001.
- NEIGHBOUR, O. *Segunda Escola vienense*. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- NEVES, J.M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- OLIVEIRA, W.C. de. *Beethoven proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Memorial*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo.
- _____. *Caderno de biografia*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo.
- OSBORNE, R. *Conversando com Karajan*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- PABLO, L. de *Aproximación a una Estética de la Música Contemporânea*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.
- PAZ, J.C. *Introdução à música do nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PELLERITE, J.J. *A Handbook of Literature for the Flute*. Bloomington: Zálo, 1978.
- PEDROSA, M. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PIGNATARI, D. *Poesia Pois é Poesia*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- PINTO, J.N. *Os cem melhores poetas brasileiros do século*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- POUND, E. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.



- POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *Cantares*. Rio de Janeiro: MEC, 1960.
- SCHAFFER, M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.
- SANTAELLA, L. *Convergências*. São Paulo: Nobel, 1986.
- SANTOS, A.E. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.
- SOLEIL, J.J. *As obras-primas da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- SOPENA, F. *Introducción a Mahler*. Madrid: Rialp, 1960.
- SOUZA, R.C. de. *Música*. São Paulo: Novas Metas, 1983.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- STEVENS, D. *Historia General de la Música*. Madrid: Alpuerto, 1977.
- STRAVINSKY, I. *Poética da música*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- STRAVINSKY, I. e CRAFT, R. *Conversando com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- STUCKENSCHMIDT, H.H. *La Música del Siglo XX*. Madrid: Guadaarrama, 1960.
- TATIT, L. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1994.
- VALENTE, H. de A.D. *Os cantos da voz*. São Paulo: Annablume, 1999.
- VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WALTER, B. *Gustav Mahler*. Madrid: Alianza, 1983.
- WEBER, A. *O caminho para Música Nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.
- WISNIK, J.M. *O Coro dos Contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ZAMACOIS, J. *Tratado de Armonía*. Barcelona: Labor, 1975.
- ZAMPRONHA, E.S. *Notação, representação e composição*. São Paulo: Annablume, 2000.



PARTITURAS

- MENDES, G. *Nascemorre*. Washington: Pan American Union, 1966.
- _____, *Beba Coca-Cola*. São Paulo: Novas Metas, 1979.
- _____, *Com Som Sem Som*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- _____, *Vai e Vem*. ms., 1969.
- _____, *Asthatour*, m.s., 1971.
- _____, *Cidade*. m.s., 1964.
- _____, *Blirium B-9*. m.s., 1965.
- _____, *Blirium C-9*. m.s., 1965.
- _____, *Son et Lumière*. m.s., 1968.
- _____, *O Objeto Musical*. m.s., 1972.
- _____, *Pausa e Menopausa*. m.s., 1973.
- _____, *Atualidades: Kreutzer 70 - Homenagem a Beethoven*. m.s., 1970.
- _____, *Poema de Ronaldo Azeredo*. m.s., 1973.
- _____, *In Memoriam Klaus-Dieter Wolff*. m.s., 1975.
- _____, *Der Kuss - Homenagem a Gustav Klimt*. m.s., 1976.
- _____, *Santos Football Music*. m.s., 1969.
- _____, *Sonatina (Mozartiana)*, 1951.
- _____, *Ponteio*. SDP-USP. 1955.
- _____, *Três Pequenos Estudos para Orquestra de Cordas*. 1958.
- OLIVEIRA, W.C. DE. *LIFE: Madrigal*. São Paulo: ECA-USP, 1971.
- _____, *Um Movimento*. ms., 1962.
- _____, *In Memoriam Klaus-Dieter Wolff*, m.s., 1976.
- _____, *A Truta e o Peixe-Boi*. ms., 1999.
- _____, *Quarteto de Cordas nº 2*. ms., 2001.
- _____, *Água-tinta: Meu pai contava (3º Estudo)*. ms., 2000.
- _____, *Sete Pequenas Peças para piano*. São Paulo: COM-ARTE, 1996.
- _____, *Hipervolumen*. São Paulo: Novas Metas, 1980.
- _____, *Vyvyam a Cartesiana*. São Paulo: Novas Metas, 1979.
- _____, *Sursum Corda: Uma Nênia*. São Paulo: ECA-USP, 1978.
- _____, *Adágio*. São Paulo: SDP - ECA-USP, s.d.

STRAVINSKY, I. *The Rite of Spring*. New York: Internacional, 1970.



PERIÓDICOS

INVENÇÃO - Revista de Arte de Vanguarda, nº 4. São Paulo: dez. 1964.

INVENÇÃO - Revista de Arte de Vanguarda, nº5. São Paulo: dez.1966 e jan.1967.

COELHO, J.M. A política chega à vanguarda. *Folha de São Paulo*, 21 ago. 1983.

_____. Gilberto Mendes estreará composição na Rússia. *O Estado de S. Paulo*, 1 de abril de 2001.

MEDEIROS, J. Rogério Duprat rege sonhos e fabrica móveis (Entrevista). *O Estado de S. Paulo*, 1º jun. 1996. Caderno 2, p. D5.

REVISTA USP, n.0, Ano I, s.d.

ROCHA, J. Gilberto Mendes teme a extinção da música erudita. *O Estado de S. Paulo*, 21 de agosto de 2001.

SOMBRA, F. Nas Universidades, a solução?. *Jornal da Tarde*, 5 de jan.1974, p.12.

DISCOGRAFIA

CORALUSP. *Coral Universidade de São Paulo*. Benito Juarez, regente. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. LP, nº 403.5015.

MADRIGAL "ARS VIVA". *Madrigal "Ars Viva"*. Klaus-Dieter Wolff, regente. Santos: Sociedade "Ars Viva", 1971. LP, nº AV-LPS-001.

_____. *Música Nova para vozes*. Madrigal "Ars Viva". Roberto Martins, regente. Santos: "Ars Viva", 2001. Compact disc, nº02AV12.

MADRIGAL RENASCENTISTA. *Música do século 20*. Madrigal Renascentista, Afrânio Lacerda, regente. São Paulo: Instituto Itaú Cultural e Atração Fonográfica, s.d. compact disc nº AATR 32043.

MENDES, G. *Surf, bola na rede, Um Pente de Istanbul e a música de Gilberto Mendes*. São Paulo: Chroma Filmes, s.d. compact disc, nº7124, digital áudio.

_____. *Chamber Music*. The Spectra Ensemble. Filip Rathé, regente. Guent: Vox Temporis, 1996. compact disc nº 22006, digital áudio.

OBRAS DE REFERÊNCIA

FERREIRA, A.B. de H. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1ª edição. s.d.

HORTA, L.P. *Dicionário de Música Zahar*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VINTON, J. *Dictionary of Contemporary Music*. New York: E.P. Dutton & Co., 1974.



FONTES

Entrevistas

Gilberto Mendes - 1998 a 2001.
Willy Corrêa de Oliveira - 1998 a 2001.
Florivaldo Menezes - 2001.
Enio Squeff - 2001 a 2002.
Olivier Toni - 2001 a 2002.
José Antonio de Almeida Prado - 2002.
Roberto Martins - 2001 a 2002.
Gil Nuno Vaz - 2001.
Alexandre Paschoal - 2001.
Carlos Kater - 2002.
Júlio Medaglia - 2001.
Augusto de Campos - 1998 a 2001.
Haroldo de Campos - 2001.
Décio Pignatari - 1998.

Acervos

Acervo particular de Gilberto Mendes.
 Acervo particular de Willy Corrêa de Oliveira.
 Acervo particular de Luiz Celso Rizzo.
 Acervo particular de Júlio Medaglia

Instituições consultadas

Biblioteca do Instituto de Artes - UNESP
 Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes - USP
 Biblioteca da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras - USP
 Biblioteca do CDMC - Unicamp
 Biblioteca do Colégio Rio Branco



UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Instituto de Artes
Campus de São Paulo

A N E X O

A INFLUÊNCIA DA POESIA CONCRETA

NA MÚSICA VOCAL DOS

COMPOSITORES

GILBERTO MENDES E WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA

Pós-Graduando: Luiz Celso Rizzo

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Trench de O. Fonterrada

UNESP / São Paulo
2002



Índice

Anexo I	Texto de Gilberto Mendes sobre o Manifesto Jdanov	3
Anexo II	Depoimentos de Gilberto Mendes sobre a “Carta Aberta...” de Camargo Guarnieri	5
Anexo III	Gilberto Mendes falando sobre Olivier Toni	8
Anexo IV	A partitura <i>Astigmatour</i> de Gilberto Mendes	8
Anexo V	Klaus-Dieter Wolff e o Madrigal Ars Viva	11
Anexo VI	Luis Augusto Milanesi	14
Anexo VII	O <i>Manifesto Música Nova</i>	15
Anexo VIII	Notas e oralizações da poesia concreta	26
Anexo IX	“Leitura do poema <i>EXIT</i> por Willy Corrêa de Oliveira” (texto inédito)	30
Anexo X	Produção Musical de Gilberto Mendes	37
Anexo XI	Produção Musical de Willy Corrêa de Oliveira	47



Anexo I

Texto do Gilberto Mendes sobre o Manifesto Jdanov

/.../ Logo após o término da Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma nova música brasileira, partindo de um grupo de compositores dentre os quais se destacavam Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, reunidos em torno do Prof. Koellreutter. Era a hora exata de a música brasileira recuperar o tempo perdido e não mais perder a posição na vanguarda mundial, a exemplo do que fez a Argentina, que hoje conta com nomes como o de Mauricio Kagel, Juan Carlos Paz, Alcides Lanza e outros.

Mas deu azar, novamente, e essa tentativa foi dramaticamente sufocada pela repercussão em nosso país do Manifesto Jdanov, coincidindo com o lançamento de uma carta aberta de Camargo Guarnieri contra o dodecafonismo, na mais pura linguagem jdanovista:

É preciso que se diga a esses jovens compositores que o dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura, ao Hermetismo, em Literatura, ao Existencialismo, em Filosofia, ao charlatanismo, em Ciência... É uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo.

A efervescência político-social do momento, somada a esses dois manifestos, mas a outra coincidência entre os pontos de vista de Jdanov e de Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, deram extraordinária força à corrente nacionalista. Fenômeno que só ocorreu no Brasil, pois a Argentina e outros países americanos não tiveram esse tipo de problema. Até hoje essa nefasta identidade de pensamentos é ainda a força oculta que procura barrar

todas as novas tentativas de pesquisa, experimentação, de avanço musical.

Villa-Lobos, vanguarda de outros tempos, incompreendido, tornou-se a bandeira nacionalista contra a vanguarda de nossos tempos. Indiscutíveis se tornaram as palavras de Mário de Andrade em seu *Ensaio*, tornado sagrado, escrito uns 25 anos antes do manifesto de Jdanov, o que lhe dava uma autoridade profética:

/.../ a obra não é brasileira como é antinacional (escreveu a respeito de determinada música). E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Stravinsky e Kandinsky.

Em outro ponto, Mário sintetiza sua visão deformada:

O critério histórico atual da Música Brasileira é o da sua manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular.

Em primeiro lugar, para refutá-lo, a música popular tem origem totalmente estrangeira. Em segundo, os elementos constitutivos de uma música popular são fundamentalmente a melodia e o ritmo. Como pretender uma música nacional erudita à base de constantes melódicas e rítmicas no momento em que, historicamente, surge uma novo material, o som eletroacústico e, como consequência, deixa de haver a predominância do parâmetro frequência, ou seja, da melodia, daquilo que marcou em toda música do passado o traço racial da nacionalidade?

Apesar de Santoro, Guerra Peixe e outros haverem renegado seu passado dodecafônico, exemplo que a maioria dos compositores seguiu, não seria esse clima reacionário que iria deter o espírito

inventivo das novas gerações. Num ambiente musical retrógrado, os novos músicos que surgiram foram encontrar apoio e mesmo orientação estética não em seu meio, mas junto a poetas renovadores da língua portuguesa, como os poetas concretos paulistas, principalmnete Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Em freqüente contato com a Europa, esses poetas muito contribuíram para a colocação de problemas da música nova à geração na qual me incluo, juntamente com Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira e Luís Carlos Vinholes. /.../

Esse trecho faz parte de um ensaio intitulado *A Música*, escrito por Gilberto Mendes e publicado no livro *O Modernismo*, sob a coordenação e organização de Affonso Ávila, publicado pela Perspectiva em 1975.

Anexo II
Depoimentos de Gilberto Mendes
sobre a
***Carta Aberta* de Camargo Guarnieri**

LCR: Eu queria saber se essa carta do Camargo Guarnieri acabou se refletindo muito pesadamente contra qualquer possibilidade de mudanças, ou pesquisa de novos materiais, de uma renovação da música brasileira. Vocês sentiam toda essa dificuldade de lutar contra essa corrente?

Gilberto: Não, a gente não estava indo contra a corrente do Camargo. Na verdade, a gente estava tomando uma posição contra. O que influenciou e que deu grande força ao nacionalismo nos anos 50 foi o Manifesto Jdanov; é um teórico russo, do tempo do stanilismo mesmo, que lançou um grande manifesto. Um manifesto contra a arte



moderna, como algo decadente a serviço da burguesia, a favor do imperialismo, contra os interesses do povo, por aí afora. Isso foi amplamente, mundialmente discutido e teve muita força no Brasil; embora o Partido Comunista estivesse na clandestinidade, na verdade ele tinha muita força, era muito admirado pelos intelectuais -- a intelectualidade e os artistas brasileiros. Esse assunto foi muito discutido, então pessoas até, vamos dizer, como eu, que tinha uma índole cosmopolita, internacionalista, exatamente aquilo que o manifesto metia o pau, eu tive que ler isso e ficar meio assim e tal. Embora eu compusesse para mim mesmo e para as gavetas, eu mudei o meu estilo de música. Procurei, aí, me interessar por folclore, pela coisa brasileira, foi quando compus músicas que têm o caráter brasileiro, como aquele "Ponteio" e outros. Procurei estudar com o Claudio Santoro, eu tive seis aulas com ele. Gente que também tinha sido atonalista, dodecafonista, largou tudo isso porque eram comunistas também. Eu seguia isso aí. Mas dali a pouco a gente começou a ver que isso não levava a nada! Nada, nada, nada. Ficávamos insatisfeitos, chateados. A carta do Camargo Guarnieri teve muita força, porque ninguém me tira da cabeça, embora eu não possa provar, que quem inspirou aquela carta foi o irmão dele, o Rossini. Porque o Rossini era do Partido, eu conheci o Rossini no Partido Comunista, um poeta, aliás um ótimo poeta que o Brasil esqueceu. Mas ele era um comunista roxo, ele deve ter dado para o Camargo os ingredientes para ele escrever aquela carta, porque tem trechos daquela carta que são do manifesto, quase. Em outras palavras, a "chamada decadência", a "espinheira podre das artes", uma coisara assim que era típica do *Manifesto do Idanov*, o Camargo Guarnieri usou naquela carta, fala contra o "hermetismo", contra "a figueira brava" que eles chamam das artes, o dodecafonismo. Era uma coisa também do Guarnieri muito contra o Koellreutter; em um dado momento ele lançou no Brasil o Cláudio Santoro, o Guerra Peixe e a Eunice Katunda, pelo menos ele lançou três excelentes musicistas! Que pegaram nome como atonalistas, como a gente ou meio Schoenberg ou meio Hindemith, de qualquer forma era meio música alemã. E o Camargo representava aquela linha brasileira que vinha do Villa-Lobos, que era mais aproximada da música francesa, do Debussy, do Stravinsky. O Stravinsky era russo, mas é muito ligado à música francesa também.



LCR: Villa-Lobos via Mário de Andrade.

Gilberto: É, Mário de Andrade, e o curioso é que o *Manifesto Jdanov* no Brasil teve muita força porque outra coincidência extraordinária dele é com o Mário de Andrade, que nos anos 20 já dizia aquilo. No *Ensaio sobre a Música Brailsiera* do Mário de Andrade, ele diz praticamente o que o Jdanov veio a dizer nos anos 50. Então criou uma força especial dentro do Brasil, e o nosso mérito foi a gente se levantar contra isso.

LCR: E romper

Gilberto: E romper. E sendo que nós todos éramos de esquerda! Tivemos uma certa dificuldade de fazer isso porque a gente era de esquerda e acatava, de certo modo, mas também já estava começando -- o Stalin já tinha morrido -- a haver um relaxamento ideológico dentro do partido, outras opiniões já começando a prevalecer, porque antigamente quando prevalecia uma opinião não tinha outra... Então já estava dividido o negócio.

LCR: Certo.

Gilberto: Outra coisa também, costumam muito ligar a gente porque são dois manifestos, o de “Música Viva” e o de “Música Nova”, como se a gente tivesse retomado o “Música Viva”; a gente não retomou o “Música Viva”, a gente nem sabia daquilo. Sabia de ler a respeito, mas nunca tinha nem lido o “Manifesto de Música Viva” e quando eu fui estudar um pouco com o Santoro, ele já estava noutra. Estava exatamente repudiando o Koellreutter e tudo isso aí, estavam noutra, então nós não tivemos a intenção de reviver coisa nenhuma. /.../

Anexo III

Gilberto Mendes falando sobre o fato de o **maestro Olivier Toni** ter sugerido que seus alunos jogassem fora suas primeiras composições. O compositor também fala sobre a qualidade de algumas de suas obras:

/.../ mas na verdade eu tenho uma natureza muito diferente da do Toni, para começar quando ele mandou jogar tudo aquilo fora, eu pensei primeiro em jogar realmente, tudo aquilo fora. Porque o Willy fez isso, muitos fizeram, o Cozzella e outros, jogaram todas as suas primeiras coisas fora. Eu olhei bem, não vai jogar fora. Jogar fora não significa que eu não fiz isso, se eu tenho vergonha disso não adianta jogar fora, eu fiz. Se eu fiz uma grande merda... [risos]. Vou esconder a merda? Não, vou deixar a merda aí. Que no futuro se divirtam com a minha merda [mais risos]. Eu pensei, eu tive um trabalho para fazer isso, eu não acho que seja tão ruim, eu não acho que seja uma obra-prima, mas eu não acho que seja tão ruim assim, por ser uma coisa com caráter brasileiro, ou o que seja daquelas primeiras coisas, eu guardei. E agora curiosamente vamos ver, essa *Sonatina (A Mozartiana)*, que eu teria jogado fora, professoras dos Estados Unidos me pedem, dizem que ouviram em um concerto lá, porque tem um Max Liftchitz que toca essa música, no Caribe inteirinho, nos Estados Unidos inteirinho. Ouviu, achou tão estranha a música, me pediu. É uma paródia que eu fiz, não sei se você já ouviu?

Anexo IV

Na sequência a transcrição da partitura **Asthmatour** de Gilberto Mendes.



Ashtmatour

Texto: Antônio José Mendes
Música: Gilberto Mendes (1971)

1 - Estalidos de língua nos dentes



accel. rit.

anteriores
posteriores
palato

- a - crótalos / címbalos (solo)
- b - palmas espaçadas (B' - arpejo)
- c - pandeiro (solo *c/ accel. e rit.*)
- d - 1 a 2 estalidos de dedos
- e - **AR** (alturas diversas) → e1 - solo
- e2 - todos ←

- f - maracas / chocalho (solo)
- g - suspiros

corte súbito

2 - 1 batida de palmas *f* (pausa 3'')

aplausos gerais *f*
cresc e espaçando
estalidos (igual a 1)
antes de terminar
7 cantores (mesmo sexo)

tom —  — máx. de 3ª
(2x)

repete 1 - *cresc. molto e accel.*

no momento mais intenso
corte

3 - (Grande Pausa 10'')

baixo bem grave:
ashtmatour (dur. 5'')
1 vez - barítono (solo) + agudo
+ longo
1 vez - baixo (solo) muito gr.
baixos: tour (alternando sempre)
coro: urr (sempre do grave p/
agudo, c/ port. e sempre ascend.)

corte súbito

4 - Coro: cantar cada nota como uma fermata.

solistas: cantar as notas, repete
3 vezes o modulo, podendo
variar a ordem de entrada



5 - Dur. sugerida de 3 segundos
(sugestão para de 6 cantores)
gargarejos (c/ água) em div. alt.

de
qualquer nota —  — 7ª M
3ª menor

gemidos no coro
(simultaneamente com os gargarejos)
intensificar
dispnéia asmática **corte súbito**

- ⑥ - gesto mais a imitação do som:
aparelho dispnéia
(bombinha usada por algumas pessoas
ao mesmo tempo - 6 vezes)

dispnéia → corte

aparelho (6 vezes)

dispnéia

c o r t e

- ⑦ - uma voz (igual a de um locutor):
“O negócio..... é de pasma**AR** !!! “

coro: **AR** - tumultuando como eco,.....
.....acalmam-se todos

locutor: “Conheça o novo tratamento
contra a asma: viaja**AR**!!!..... “

coro em (eco): **AR** *f* ➤
(sempre do agudo para o grave)

- ⑧ - locutor: “Fugir dos sanatórios!!!”
3 vozes (um de cada vez):

“A arrrma do arrr contra a asssma...”
coro (histérico e espaçado):

ff → *f* → *mf* → *p*

Entram:

o **bloco 1** (aos poucos)

alguns entram com: **urrr** (gliss. asc.)

- ⑨ - (continua os ruídos do **bloco 1**)

um tenor e um baixo vão se alternando:

- “Passagens aéreas?”
- “Viagens aéreas?”

uma determinada voz responde sempre:

“Ashtmatour”

repetir várias c/ cresc. furioso

E s g a n a m e n t o

(Quem está perguntando deve se
dirigir, furioso, para quem está
respondendo e procurando encenar
o esganamento desta voz.)

- ⑩

- ⑪ - contralto solo: (meiga meio débil)
“Reserve sua passagem com...
ASHTMATOUR...”

Anexo V

Klaus-Dieter Wolff e o Madrigal “Ars Viva”

Klaus-Dieter Wolff, por sua vez, foi um grande incentivador do trabalho composicional de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Com essas experimentações os compositores foram evoluindo - dos pequenos esboços - de uma idéia até para uma composição pronta, o Madrigal “Ars Viva” funcionou como um perfeito laboratório musical. É interessante ressaltar que o grupo tem um currículo considerável de primeiras audições mundiais e brasileiras de peças de compositores brasileiros e estrangeiros. Após ter oferecido esse suporte a Gilberto Mendes e Willy Corrêa, outros compositores foram surgindo em Santos, como José Antonio de Almeida Prado, Roberto Martins e Gil Nuno Vaz. Eles puderam ver suas obras sendo testadas e interpretadas nesses 40 anos de atividades ininterruptas do grupo.

Entre os compositores que escreveram obras especialmente para o “Ars Viva” destacam-se: Bruno Kiefer, Camargo Guarnieri, Rodolfo Coelho de Souza, Luiz Carlos Vinholes, Alexandre Zilahi, além dos compositores ligados ao grupo em diversos momentos, como Almeida Prado, Gilberto Mendes, Willy Corrêa, Roberto Martins e Gil Nuno Vaz. Compositores estrangeiros, também, dedicaram obras para o grupo, tais como: o norte-americano Yehuda Yannay, o espanhol Carles Santos.

Klaus-Dieter Wolff apresentou obras em primeira audição mundial dos seguintes compositores brasileiros: Gilberto Mendes, Willy Corrêa, Camargo Guarnieri, Rodolfo Coelho de Souza, Almeida Prado, Ernst Mahle, Bruno Kiefer, Marlos Nobre, Delamar Alvarenga, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Gil Nuno Vaz e Roberto Martins, e do compositor argentino Luiz Gonzalez. Em primeira audição no Brasil uma obra do mexicano Max Lifchitz.

Roberto Martins apresentou em primeira audição mundial obras dos seguintes compositores brasileiros: Bruno Kiefer, Alexandre Zilahi, Luiz Carlos Vinholes, Gil Nuno Vaz, Gilberto Mendes, Ernani Aguiar, Mário Ficarelli, Lincoln Antonio e Roberto Martins; e do norte-americano Yehuda Yannay, dos espanhóis Carles Santos e

Ramón Barce e do argentino Luiz Gonzalez. Em primeira audição no Brasil destacam-se obras dos compositores: do mexicano naturalizado americano Max Lifchitz, do argentino Angel Lasala, dos espanhóis Juan Hidalgo e Ramón Barce, do norte-americano John Downey, do austríaco Wilhelm Zobl e do uruguaio radicado no Brasil, o compositor Conrado Silva.

Em abril de 1971, o Madrigal “Ars Viva” lançou o seu primeiro disco, um dos primeiros discos independentes lançados no Brasil, uma proeza para a época, o primeiro LP com três obras de dois compositores da vanguarda paulista, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. No disco lançado é mostrado o repertório típico que o “Ars Viva” fazia na época: música medieval, renascentista e contemporânea brasileira. Neste álbum foram gravadas as seguintes obras: *Um Movimento* de Willy Corrêa de Oliveira e *Beba Coca-Cola* e *Vai e Vem* de Gilberto Mendes. Abaixo a reprodução da capa desse disco.



Reprodução da capa do LP Madrigal “Ars Viva” lançado em 1971.



Em 1978, o Madrigal “Ars Viva” agora sob a regência de Roberto Martins, lança o seu segundo LP, só com obras de Gilberto Mendes:

Beba Coca-Cola, Asthmatour, Vai e Vem e Nascemorre. No lado A do disco o pianista Caio Pagano apresenta a obra *Blirium C-9*.

Em 2001, comemorando 40 anos de atividades o Madrigal “Ars Viva” lançou um CD duplo com obras dos compositores santistas, Almeida Prado, Roberto Martins, Gil Nuno Vaz e Gilberto Mendes, deste último o relançamento, remasterizado, das quatro músicas do LP de 1978, e mais algumas novas composições.

Ao lado uma reprodução da contra-capa do LP de 1971, com a foto do maestro Klaus-Dieter Wolff.

Anexo VI

Luis Augusto Milanesi

Outra pessoa fundamental nesse período foi o Prof. Luis Augusto Milanesi, bibliotecário de formação, com grande interesse pela música e canto coral e dotado de grande conhecimento e cultura. Era ele uma pessoa pioneira e visionária, que procurou estimular os compositores a escreverem suas partituras claramente, pois, até então, algumas delas eram apenas esboços ou uma bula com informações, muitas vezes, incompletas, difíceis de ser compreendidas para uma montagem musical.

Com sua visão, ele foi fundamental para que os compositores, finalmente, pudessem ter um banco de dados onde suas obras pudessem ser pesquisadas. Foi ele o responsável pela criação do SDP - Serviço de Difusão de Partituras da ECA-USP, que procurou divulgar as obras manuscritas dos compositores brasileiros, independentemente de sua formação e pensamento estético. Esses compositores puderam ver suas obras serem pesquisadas e reproduzidas por músicos e estudiosos brasileiros e do exterior. Com um detalhe importante, os compositores recebiam, como direito autoral, uma porcentagem de cada página das músicas fotocopiadas. Certamente, tanto Gilberto Mendes quanto Willy Corrêa de Oliveira beneficiaram-se com a iniciativa de Milanesi.



Anexo VII

Manifesto Música Nova

Transcrição integral do

Manifesto Música Nova



“música nova:

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen,

atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, suprematismo e construtivismo, max bill, mallarmé, eisenstein, joyce, pound, cummings) - colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.

reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento).

comunicação: mister da psico-fisiologia da percepção auxiliada pelas outras ciências, e mais recentemente, pela teoria da informação.

exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural.

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos “quanta”, probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade.

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e tôdas as ciências adequadas), e naquilo que esse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas.

como consequência do novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: <<sedução>> dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais - logo, técnicos - de toda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no cosumo.

educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa.

superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem,. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída. extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos <<alea>>, acaso controlado). reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento etc... os chamados "estilos" fugado, contrapontístico, harmônico, assim como os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in <<plano piloto para poesia concreta>>, grupo noigandres).

elaboração de uma <<teoria dos afetos>> (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no <<jingle>> de propaganda, no <<stand>> de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem). tendo em vista um equilíbrio informação semântica - informação estética. ação sobre o real como <<bloco>>: por uma arte participante.

cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p.ex., atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial, participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

são paulo, março de 1963

damiano cozzella
rogério duprat
régis duprat
sandino hohagen
júlio medaglia
gilberto mendes
willy corrêa de oliveira
alexandre paschoal

Manifesto Música Nova, *INVENÇÃO*, nº3, junho de 1963

(MENDES, 1994, p.73 e 74)



Opinião dos signatários sobre o

MANIFESTO MÚSICA NOVA

Texto de Gilberto Mendes

Tudo isso nos primeiros anos da década de 60. Como grupo de compositores - ora um, ora outro se destacando neste ou naquele campo de criação - quisemos mudar tudo, a exemplo do que tinham feito os poetas concretos da década anterior. E mudamos tudo. Foi uma revolução total, radicalíssima, comparável só à incrível revolução solitária de Villa-Lobos no começo do século, com a diferença que a dele era a de um instintivo genial, e a nossa, consequência de uma tomada de posição muito intelectualizada, com base nas teorias da informação, semiótica, teoria dos afetos (semântica musical), das probabilidades, dos quanta, nas relações com as telecomunicações, com o cinema, desenho industrial, na idéia de metalinguagem, enfim, em tudo aquilo de que tratava nosso “Manifesto Música Nova”, que se inspirava no suprematismo, no construtivismo de um Klee, Mondrian, Joyce, Cummings, Varèse, Webern, Boulez...

Mudamos tudo, não tenho a menor dúvida. Alguém tinha que fazer isso aí. Aconteceu que fomos nós, simplesmente. Os escolhidos, porque estávamos ali, na hora certa. Nenhum mérito especial. Cumprimos um desígnio da providência, para salvar a música brasileira do atraso, do marasmo em que se encontrava, depois da recaída violenta do mal nacionalista, em princípios dos anos 50. Nossa música clamava por essa mudança, por essa atualização. (MENDES, 1994, p. 80 e 81)

Regis Duprat falando...

A postura de Rogério com a “Música Nova”, acredito que tenha sido herdada do nosso tempo de comunistas. Porém, o que nos levou ao comunismo, por incrível que pareça, foi a Igreja. Meus pais não eram católicos praticantes. Mas, encontramos padres e feiras muito modernos para

aquela época. A base dessa prática religiosa nos consolidou em alguns princípios morais de condutas. Nós éramos pequenos burgueses arruinados, e esta formação católica acabou nos dando uma convicção social, uma consciência social maior. Ao abandonarmos a Igreja fomos direto para o partido, desde muito cedo, adolescentes ainda. O convívio com amigos, como Santoro, Guerra Peixe e Edoardo Guarnieri, nos levou a uma consolidação maior com o partido. Rogério escreveu vários artigos à imprensa comunista e eu especialmente me preocupava mais com os problemas estéticos. Eu fiz história na USP e Rogério filosofia, se ele tivesse continuado teria sido um dos maiores filósofos do Brasil.

Fomos conseqüentes também com a música, pois o modernismo que reinava precisava de alguns acertos. Aí a influência de vários amigos foi determinante, como a do Cozzella que era a das mais radicais. As convicções que estão no manifesto são resultado das nossas lutas cotidianas. Rogério redigiu o manifesto e nós todos assinamos”. (GAUNA, 2000, p. 72)

Alexandre Paschoal falando...

O manifesto, foi e continua importante. Foi um momento de grande efervescência política, cultural, de idéias revolucionárias nas artes. Lembro que trabalhamos num vovô de computador na USP, alimentado com cartões perfurados, para saber como seria a arte realizada pela máquina etc. É ótimo que a Poesia Concreta seja objeto de estudo e pesquisa. (PASCHOAL, Correspondência eletrônica, 15 de outubro de 2001)

Gilberto Mendes falando...

Ah! eu estava falando, ah! sim. Lá eu verifiquei novas correntes, novas idéias no ar, em Darmstadt, em 62, isso, eu o Willy e o Rogério estivemos junto lá. Na volta, eu e o Willy partimos para o *Nascemorre* e *Um Movimento* [do Willy] e o Rogério já se distanciou nunca mais [compôs], ainda andou conosco uns dois ou três anos, só conversando, mas coisas... ainda fez o Manifesto, fizemos aquele Manifesto [Música Nova], mas o

básico daquele *Manifesto* é idéia da cabeça do Rogério mesmo. (...) O *Manifesto*, conforme eu te falei, reforçou aquela, vamos dizer, aquela força que a gente começou adquirir na mídia, a gente teve muita matéria a nosso respeito, muitas matérias do jornalismo, dos jornalistas, os críticos de um modo em geral ‘metiam o pau’ na gente, não aceitavam a coisa, mas o jornalismo tinha uma enorme simpatia, então teve muita [matéria] a favor da gente, matérias às vezes grandes de uma página até. Me lembro que o Júlio Medaglia escreveu uma vez uma gigantesca matéria, entrevistando nós quatro, de duas páginas no *Estadão*, naquele ‘Suplemento Literário’ do antigo *Estadão*; então, eu diria que o *Manifesto* é de 63, é até um ano depois de eu já ter feito, aqui em Santos, o primeiro “Festival de Música Nova”, ele veio reforçar, veio dar mais força a isto. E teve muita repercussão na época, teve um debate público no Teatro de Arena, ao qual estiveram presentes várias pessoas que estavam até começando a carreira, como Marlos Nobre, por exemplo, que esteve presente lá, e outras pessoas que, às vezes, eu encontro e me dizem: ‘Eu estive naquele debate’. Curiosamente foi no Teatro de Arena [um local de grande efervescência cultural na época], foi um debate caloroso porque a gente estava tomando uma posição realmente radical contra um negócio que era muito forte no Brasil, que era a Escola Guarnieri. Com aquele nacionalismo, assim,... não que a gente tivesse... particularmente, eu considero o Camargo Guarnieri um grande compositor, mas é que a linha dele, a escola dele, estava realmente truncando um desenvolvimento livre para a música brasileira, era esse o problema. Agora ele tinha muita força, tinha muitos alunos, sobretudo o Osvaldo Lacerda, que era um aluno de destaque dele, um compositor de destaque; então vamos dizer, a grande massa dos musicistas brasileiros pendia para o Guarnieri. Achavam que nós éramos um bando de doidos, que não sabiam de música, que estávamos querendo fazer onda. Como sempre acontece coisas nos movimentos de vanguarda! Mas, não obstante a isso, a gente pegou muita popularidade, muita força também junto à mídia, e esse *Manifesto* também foi reproduzido na *Revista Musical Chilena*, que foi a melhor revista latino-americana que já houve. Não sei se ainda existe até, era chilena, era muito boa, muito respeitada aquela revista, foi traduzido o *Manifesto* e um artigo do Rogério que esmiuçava melhor o *Manifesto*. Na verdade, o Rogério foi o verdadeiro pai, o cérebro desse *Manifesto*, foi



quem mais trabalhou, eu particularmente nunca tive muita preocupação teórica com as coisas, eu seguia isso aí porque eu gostava, era a minha linha, era o que eu queria, mas eu não estava muito preocupado em justificar ideologicamente essas coisas todas. O Rogério se encarregou disso pela gente, porque ele era um cara muito culto, muito inteligente, inclusive ele foi o primeiro, foi ele que nos introduziu aos poetas concretos. Antes de a gente conhecer os poetas concretos, o Rogério já era amigo do Décio Pignatari, tanto que ele fez um poema *Organismo*, um poema do Décio, ele musicou *Organismo*, só que ele musicou para cinco solistas e orquestra de câmara. Nesse sentido você pode citar o Rogério como o que fez a primeira música utilizando a poesia concreta, fez antes de nós. (MENDES, Entrevista, 12 de julho de 2001)

Willy Corrêa falando...

LCR: E você concorda com o *Manifesto*, a questão da contemporaneidade do documento. Hoje você assinaria novamente?

Willy: Não de forma alguma, jamais. Hoje não assinaria, definitivamente.

LCR: E por quais razões?

Willy: Eu posso te mostrar com o *Manifesto* nas mãos, algumas das razões por que hoje eu não assinaria. Antes de qualquer coisa, eu não estaria mesmo com nenhuma disposição a formar nenhum grupo atuante. Porque realmente não me interessa nenhum tipo de atuação neste tipo de campo. [Entrego o manifesto para Willy] Mas vamos ver, desliga só um pouquinho que vamos ver. [A seu pedido, desligo o gravador, para ele poder ler e refletir todos os pontos do documento].

LCR: Você poderia analisar os pontos com os quais não concorda nesse *Manifesto*.

Willy: Eu não assinaria o *Manifesto* hoje porque já faz alguns anos que eu, [longa pausa para refletir] me desinteressei por participar, de um modo ativo, numa vida musical capitalista, pequeno burguesa típica. Isto é o ponto básico [aumentando o tom da voz], isto é o ponto básico.

LCR: Isso aconteceu quando?

Willy: Isso foi por volta de 1979, 80. Fora isso, com relação ao *Manifesto*

propriamente dito, alguns pontos que eu acho que discutiria muito, portanto eu não assinaria sem [pausa, coça o queixo], tal como ele está, eu não assinaria hoje em dia. Algumas das questões, por exemplo, que eu colocaria seria a seguinte, o *Manifesto* reza o seguinte:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, música experimentais, serialismo, processos fonomecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen,

Isto é uma lista de horrores. Isto é um elenco de estupidez, entende? Isto não, não, isto colocado assim, isso não quer dizer nada. Eu não poderia assinar isto. O que quer dizer? Por que não quer dizer nada? Porque não diz com clareza que isto está apenas subscrevendo um idealismo, o mais idiota que era típico da nossa mentalidade de músicos provincianos, e músicos dentro de um capitalismo e bastante convencidos dele. Pelo menos de um modo interno, bastante convencido por ele, e sem nunca dizer que isto daqui é uma lista de acontecimentos que nem se quer se pode dizer que foram trabalhados pela sociedade capitalista. Foram alguns empenhos individuais que aconteceram durante todos esse anos, desde o começo do século até o final dele, e que realmente nunca teve uma substância histórica precisa, nunca foi utilizado de fato. Então isto colocado assim, eu não assinaria isto assim, de forma alguma. Precisaria dizer que isto aqui está se referindo com clareza a todo um processo de uma música erudita no capitalismo, portanto de algo que realmente nem existiu de fato. Existiu na cabeça de alguns, poucas almas por aí etc. E que isto nunca foi trabalho pelo homem do capitalismo em geral. Fora dele menos ainda, não interessaria a um homem fora do capitalismo tão pouco. Este é um primeiro ponto que eu acho básico. Um segundo ponto, onde diz assim:

/.../ reavaliação dos meios de informação: importância do cinema? /.../

Importância do cinema para quem?

/.../ do desenho industrial /.../

A quem interessa o desenho industrial?

/.../ das telecomunicações /.../

Para divulgarem o quê?

/.../ da máquina como instrumento e como objeto /.../

Cara, em 2001 assinar isso outra vez, isso seria uma cretinice atroz. É só ver o

desemprego que está aí.

/.../ cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento) /.../

Aí começa um blá, blá, blá, eu não assinaria isto aqui de jeito nenhum. Você vai ter um depoimento fudido, porque isto, realmente, eu não falei isto para ninguém. Outra questão que me impediria de assinar o *Manifesto*, reza o seguinte:

/.../ exata colocação do realismo: real = homem global /.../

Putá, ele nem sabia que estava falando do homem global de fato. É o homem desta **bosta** [grifo do compositor] global que está aqui.

/.../ alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo /.../

É todo um blá, blá, blá que não está dizendo porra nenhuma, caralho. Tem que pôr, definir com clareza o que quer dizer homem total, o quer dizer conhecimento do mundo. Pô, não está dizendo porra nenhuma, é puro amontoado de palavras,...

/.../ música não pode abandonar as suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural /.../

Fala aqui por exemplo:

/.../ relatividade, teoria dos 'quanta', probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade /.../

Que nova realidade? Isto não está definido. Mas, *teoria dos quantas*, eu não entendo nada. Como é que eu iria subscrever isso, sem entender nada da teoria dos quantas? Sem conhecer *probabilidade estocástica*, eu não sou um matemático. *Lógica polivalente, cibernética*, tenha dó, eu não poderia assinar isto aqui. Isto tudo me impediria de assinar. Logo em seguida vem assim:

/.../ como consequência de um novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação, (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resídios românticos nas atribuições individuais e nas formas /.../

Tarararara [Willy faz um ruído onomatopaico para demonstrar o seu descontentamento com o longo texto]

/.../ numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais)/.../

[Depois fala]:

/.../ sedução dos regentes, das carreiras e seus públicos - o mito da personalidade,
/.../

Enfim aqui se fala exatamente de pura vivência musical erudita no capitalismo, que ela vive de tudo isto aqui. Exatamente quer dizer e você vai fazer frente para eles querendo um lugar aí dentro desta história. Isto não tem lugar para você. Eu não assinaria este manifesto hoje. Fala depois, tem uma série de plálálá, *words, words, words*, e mais adiante fala assim por exemplo:

/.../ deve-se substituir a oposição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in 'plano piloto para poesia concreta' /.../

Realmente é muito rebarbativo, é muito barroquismo para dizer pouca coisa. Eu diria, será que a gente pode simplesmente assinar a coisa desse tipo, assim direto? Hoje em dia, não me sentiria à vontade para fazer isto. Aqui fala, por exemplo, logo mais adiante diz assim:

/.../ por uma arte participante /.../

Participante do quê? Por quê? Para que? Qual? Cara, qual?

Participar," [Willy falando]: diz ele mais adiante no *Manifesto* "participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

Eu poderia assinar alguma coisa que se ufanasse de um domínio da natureza? Quando o que nós fizemos foi estropiá-la! Eu não poderia assinar esse manifesto hoje. E termina com Maiakóvsky dizendo: "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária". Isto aqui o Maiakóvsky dizia dentro de uma revolução. E nós estamos fazendo isto aqui fora de uma revolução, em prol de um capitalismo. Falamos de *jingles*, tanto falamos de Maiakóvsky como falamos de *jingles*, da importância do rádio, da mídia etc. Pra quem tudo isto? Eu não assinaria hoje em dia este *Manifesto*. Nem nada parecido com ele.

[Willy pede para desligar o gravador, para então dizer coisas que não gostaria que fossem gravadas].

Enfim, eu diria o seguinte: eu não assinaria o *Manifesto*, antes de qualquer coisa, porque eu sou, desde de dentro das víceras, anticapitalista, e este *Manifesto* insere-se

dentro do capitalismo. Quer dizer, nada me interessaria que fosse dentro do capitalismo, e este *Manifesto* está exatamente dentro. É isso.

(Entrevista, 19 de julho de 2001)

Na sequência é reproduzido o artigo do jornal *O Estado de S. Paulo*, do dia 25 de setembro de 1979, em que Willy renega o *Manifesto*.

TERÇA-FEIRA, 25 DE SETEMBRO DE 1979

'Manifesto Música Viva', revisto e agora renegado

"Tenho certeza de que não assinaria outra vez o Manifesto Música Nova. Houve grande boa vontade, muita inocência e o embaçamento diante da tecnologia em sua elaboração. Mas ele não passa da manifestação de uma consciência burguesa, importante apenas para a burguesia, classe que há muito tempo já devia estar no cemitério." Pouco mais de 20 pessoas ouviram, domingo passado, esse desabafo do compositor e professor Willy Correa de Oliveira, falando no segundo dia do XV Festival de Música Nova de Santos.

Para Willy, aquele manifesto, também assinado por Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Regis Duprat, Damiano Cozzella, Sandino Hohage, Júlio Medaglia e Alexandre Pascoal, em 1963, retrata uma época em que o grupo estava interessado apenas no novo pelo novo. "Se, em Paris, matávamos uma galinha em cena, logo procurávamos matar um pato. Isto é, criar algo mais novo é inútil, sem nos preocuparmos com o que nosso ato poderia significar dentro da arte."

"Por isso —, continuou Willy — renego o manifesto e nossa proposta apenas aparentes, como o compromisso total com o mundo contemporâneo, já que estávamos comprometidos apenas com o mundo do capital, vivendo uma sociedade pautada pelo lucro, sem qualquer sentido de coletividade, onde a embalagem 'nova e moderna' se torna mais importante."

Tentando deixar claro o sentimento atual em relação ao Manifesto Música Nova, que retomava os princípios do Manifesto Música Viva, lançado em

1946 por outro grupo de compositores, Willy Correa leu um longo trecho do livro "Aspectos da Literatura Brasileira", em que Mário de Andrade se confessa desiludido com o Movimento de 22 e se sente estranho ao próprio passado, uma vez que seu pensamento não é mais o mesmo da época da Semana de Arte Moderna. Parafraseando Mário de Andrade, Willy afirmou: "Que o manifesto não seja um exemplo, mas sirva de lição".

Há um trecho do "Manifesto" de 1963 que o irrita profundamente, e ele fez questão de lembrá-lo a todos os presentes: "Cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (por exemplo, atual estado das artes plásticas, arquitetura, poesia) apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semicolonial. Participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das superestruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem. Maiaovski: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária".

"Em 67, preocupados com os caminhos da Cultura Nacional — conta Willy — todos nós, em entrevista a *O Estado de S. Paulo*, citávamos Chacrinha como representante da grande corrente do pensamento humano: é realmente terrível saber, anos depois, que a gente disse essa bobagem. Mas, como acredito na dialética e ainda estou vivo, posso esperar o perdão para ela" — concluiu o compositor.

Anexo VIII

Notas e oralizações da poesia concreta

Notas

“O regente Julio Medaglia Filho, atualmente em Freiburg (Alemanha), tem proferido conferências e organizado mostras sobre música nova e poesia concreta brasileiras” (*INVENÇÃO* nº 4, dez. 1964, p.137).

“LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA EM STUTTGART

Especialmente convidado pelo Prof. Max Bense e designado pelo Departamento Cultural do Itamarati, Haroldo de Campos realizou, em fevereiro deste ano, um curso de conferências sobre Literatura Brasileira Contemporânea, no ‘Studium Generale’, anexo à Cadeira de Filosofia e Teoria do Conhecimento da Escola Superior Técnica de Stuttgart /.../” (*INVENÇÃO* nº4, dez. 1964, 141).



FOTO: Helmut Heissenbuettel e Max Bense na Mostra de Poesia Concreta Brasileira, Livraria Eggert, Stuttgart, 1963. (foto George Bense - fonte: BENSE - Pequena Estética).

wortschlüssel

augusto de campos

um tempo	eine zeit
um espaço	ein raum
de tempo em tempo oder	
de espaço em espaço	(ein raum von zeit) ein zeitraum
de espaço	bedächtig, mit muße (mundartlicher ausdruck)
em tempo	(mundartlicher ausdruck) nachschrift, postscriptum
em tempo de	zur zeit des (der)
tempo	zeit, tempo, takt

som	klang
sem	ohne
côr	farbe
com	mit
côrsom	farbklang
somcôr	klangfarbe
côro	chor/farbe

décio pignatari

terra	erde
ter	haben, halten
erra	sich täuschen
a	die
ara	arbeitet
rara	selten
te	dich
errar	sich täuschen
terraterterra	erde pflügt erde, eine rare erde haben, hintergedanke: oberflächlich
caviar	kaviar
o	bestimmter artikel
prazer	vergnügen
porvir	zukunft
torpor	erstarrung
contemporalisar	vergegenwärtigen

konkrete dichtung

ausstellung vom 14. januar bis 19. januar 1963
vorhalle 2. stock
kollegiengebäude II

noigandres gruppe

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos
ronaldo azeredo
jósé lino grünewald

prof. dr. max bense

„konkrete poesie“
vortrag am 19. januar 1963
raum 2004 20 uhr
kollegiengebäude II

veranstalter

lateinamerikanischer kreis an der universität
freiburg im breisgau

Handwritten notes on a grid background, including:

- Top left: (1) LEMBRAS DE MINHA AMOR
- Top center: LEMBRAS DE MINHA AMOR
- Top right: LEMBRAS DE MINHA AMOR
- Middle left: LEMBRAS DE MINHA AMOR
- Middle center: LEMBRAS DE MINHA AMOR
- Middle right: LEMBRAS DE MINHA AMOR
- Bottom left: LEMBRAS DE MINHA AMOR
- Bottom center: LEMBRAS DE MINHA AMOR
- Bottom right: LEMBRAS DE MINHA AMOR

Oralização de *Dias Dias Dias* (1953) de Augusto de Campos. Esta “partitura” foi escrita por Damiano Cozzella, a distribuição das vozes é a seguinte: Maria Angélica, Néia, Lúdia, Cozzella e Ney.

Anexo X - Transcrição do artigo inédito

EXIT - leitura do poema

Willy Corrêa de Oliveira

A disposição topográfica:

o choque do preto (tipográfico) e do branco ("*sur le vide papier que la blancheur défend*") do papel; Vieira: "Se de uma parte está branco, da outra há de estar negro": revelam (relevam) a autonomia dos blocos semânticos.

O primeiro diz da poética:

labirinto = o percurso pela via invia da operação do texto ("labora em labirinto").

E esta sintaxe tátil = as malhas de relações dos elementos componentes se configurando como significado. Só a poesia viabiliza a matéria de uma sintaxe: sopro de vida - tátil.

Iluminárias! = intuição frente à epifania se intercala à consciência crítica conduzindo a operação textual.

O segundo bloco diz da vida:

o parêntese assevera a iteração: o ar aspirado, espirado (reiteradamente vital)

O terceiro bloco diz de eros:

acusa-se aqui a interligação vital com o bloco anterior. As manifestações eróticas: um ombro a nu; e deslizando-se o olhar para a linha seguinte - em plena continuidade: a nuca; os cabelos (rioanalivia)

O quarto bloco: reassume a interpenetração entre vida e poesia: "campo claro" é imagem inopinada no contexto do poema. Informação que se esclarece pelo contato com o ar (vital) e aragem

(brisa marinha, aérea, terrestre). A linguagem conota a sintaxe tátil de uma écloga (evento poético).

O último bloco: se alinha na horizontal (ante-vista) pelo “campo

claro”. É desta terra firme da poesia que se mira estrelas:

(cisco

risco

astro

asterisco): que finalizam os cantos da *Divina Comédia*. Redivistas (redivivas e resgatadas pela poética do autor de *Exit*). Exit (saída): o signo gerando signos: (*signantia: quasi coelum*), por que quase, Haroldo? E as

Centurias

de olho luz

num caudário

de estrelas

comas de

cometas

constelações

(“as palavras são as estrelas: *stellae mannetes in ordine suo*. Como hão de ser as palavras? Como as estrelas. Xadrez de estrelas...em xadrez de palavras. As estrelas são muito distintas e muito claras.”);

E, se “esta fala”: falárica!

Leitura da conjunção inter-semiótica

De antemão se impunha uma composição para soprano e conjunto de percussão: uma encomenda. Sentia-me indisposto para uma nova aventura pelos mesmos caminhos timbrísticos do “*Memos*”. De forma alguma me permitiria uma utilização ornamental da percussão. A memória da fundamentação estrutural permitida pela poesia de Augusto de Campos parecia ter sido o único êxito possível; mas o encontro do *Exit* de Haroldo de Campos assinalou para uma nova saída.

Inicialmente parti para a escrita do texto vocal. Deixei de lado, por um momento, a palavra “labirinto”. “Esta sintaxe tátil” seria veiculada por uma série dodecafônica (igualmente evitando as repetições intervalares) que já havia composto anos antes para figurar - musicalmente - a palavra “poesia” quando da tentativa de isomorfismo entre “poesia em tempo de fome” (H. de Campos) e a música de



minha peça “*Und wozu Dichten in dürftigen Zeit*”: assegurava assim uma certa categoria simbólica para a retomada de um texto poético do autor de “Xadrez de Estrelas”. A seguir escrevi um arpejo (lampejo) abarcando o campo de tessitura da soprano; como uma epifania a se intercalar na série dodecafônica. A este arpejo estão vinculados os únicos sons periódicos no registro agudo emitidos pela orquestra de percussão (vibrafone, *glockenspiel*):

O segundo bloco: “aqui a vida” se assenta sobre um movimento descendente (reiterado): maneira de se cantar a vida em que “no meio a fome”. O parêntese “(e reitero)” está estribado sobre - praticamente - repetições das mesma frequências. “A vida” se plasma sobre uma reiteração do texto musical que entoou “aqui a vida” (minimamente variada):

O terceiro bloco: “entrada pelos poros” é conduzida pela inversão do retrógrado do texto musical de “aqui a vida” como a enfatizar o contrário da excreção. A vida entrando pelos poros. “Um ombro” é arredondado pelo contorno de um melisma (à maneira erótica de um canto flamengo). “A nu”: as *appoggiature* projetam o arrebatamento diante da nudez: este momento interliga-se ao seguinte para a aparição da nuca junto aos cabelos. Os “cabelos” ondulam na citação de um fragmento da *Mazurka* op. 50, nº 3 de Chopin.

O quarto bloco: “campo claro” fica na partitura a alguma distância da seqüência do texto (como no poema) e a informação é ostentada pela instrumentação e pela modulação do timbre da voz frente à caixa-clara. “Ar”: uma variação do vetor de durações sobre o mesmo fragmento musical que veiculara “entrada pelos poros”. “Aragem” é reiterada por uma variante da “vida”, (compara-se). A série dodecafônica, como vimos anteriormente, sobre a qual se distribuem as palavras do texto “e esta sintaxe táctil” (inversão), serve, em sua forma original para cantar da linguagem:

O quinto bloco: “estr***elas redivistas” são ouvidas através de fragmento (variado) do arpejo do início da obra (luminárias). Os asteriscos são produzidos por 3 golpes sobre um sistro agudo. O mesmo sistro que se misturara com o vibrafone e o *glockenspiel* quando da aparição das “luminárias”, no início da peça.

“exito”: canta-se sobre uma seqüência de 3 quartos de tons (como uma suspensão, saída) seguido de 3 pontuações do sistro (asteriscos). “Esta fala”: fala-se.

Para conclusão do material vocal do *Exit*, restava ainda a palavra “labirinto”. À procura de isomorfismo entre texto e música, havia posto de lado a palavra com a qual se inicia o poema. É que pensava na construção de um labirinto a partir de fragmentos dos materiais dispostos no curso do desenvolvimento da obra. Defrontava-me com a idéia da dificuldade e dos possíveis enganos nas trilhas de um labirinto. Para armá-lo, tomei estes fragmentos:

e operei sobre eles reduções de módulo intervalar de semitom para quarto de tom.

Ei-los:

Cada um dos fragmentos transportado numa sílaba da palavra la-bi-rin-tos:

Two musical staves showing vocal fragments. The left staff is labeled 'la.' and 'bi.' with a tempo marking '(J: 160)'. The right staff is labeled 'rin.'.

Below the staves, there are handwritten notes in Portuguese:

la. P (espressivo)
bi. P (sempre)
rin. P (sempre)

Below the notes, there are handwritten notes in Portuguese:

improvisação livre: mais densa; atagias smates, porquês: mos sons
pall prolongades, e mais ampie

A parte vocal opera sobre a troca de informações exercidas pelos blocos entre si - a despeito das particularidades semânticas individuais: tal como a leitura do poema havia induzido.

Da Percussão

No *Exit*, a orquestra de percussão participa em dois níveis: a) como figuração da página (branca); b) como contágio semântico do texto impresso (irradiação pelo branco da página).

a)

Uma folha de papel: “este papel vazio com seu branco anseio”: para o poeta é já transição para o poema. Um negociante o tomaria - sem a mínima consideração - ocupando-o com algarismos consideráveis em toda sua extensão, sem desperdícios: importa que haja espaço para seus lucros. O papel para o poeta: intervém no poema (a sintaxe: tátil, luciluzida por !lumin! árias!).

Os “brancos” com efeito assumem importância, agridem de início: a versificação os exigiu, como silêncios em derredor “...Este silêncio, representei-o com sons: dó sustenido, ré, dó, mi bemol, si [que, permutados: 5! = 120], que são transmitidos pelos 5 tímpanos (5k, pg.

15 da partitura). As 5 notas formam o núcleo de onde se desenvolve a série utilizada para cantar “linguagem” e “sintaxe tátil”.

É este o silêncio que se ouve desde o início da peça; permanecendo durante o desenvolvimento (com interferências marcantes aqui, ali; e concluindo a obra após “esta fala”.

b)

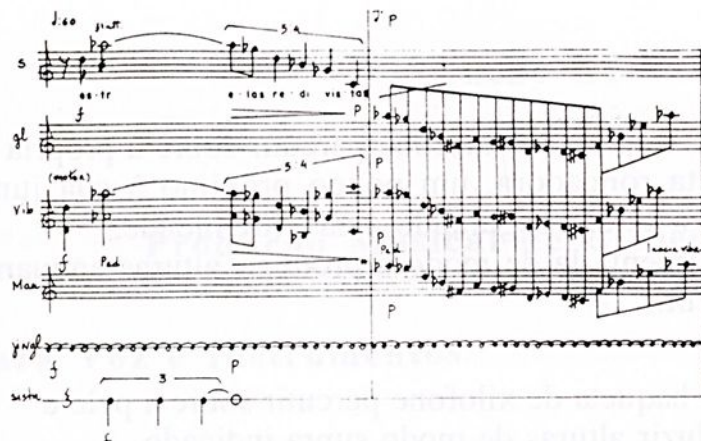
“O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos - antes, de subdivisões prismáticas da idéia” (...) No caso que nos ocupa, “o papel intervém”: já como contágio, como imantação semântica do branco da folha pelo preto dos tipos. Como se a área em torno da impressão vibrasse (e vibra!) ressonâncias dos significados dos “blocos”. Concomitantemente a figura da folha virgem - já mencionada (5k) - continua soando; existindo, portanto, duas representações: uma da página branca e outra do contágio da página pela tinta negra dos tipos. (...) “o instante de aparecerem e que dura seu concurso, n’alguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto”. Como se a superfície, à medida que vai se afastando de um “bloco” (os olhos deslizando pela página) a ressonância semântica vai se enfraquecendo e se transformando em uma sorte de introdução ao sentido do próximo “bloco”: “dura o seu concurso”... “em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente.”

Para cada área de um “bloco” e sua vizinhança, foi criada uma estrutura que se afigurasse como ressonância semântica: para o primeiro bloco: sob a palavra “labirintos” está proposto um jogo de solução intrincada a ser executada pelos percussionsitas (que disporão do conjuntos instrumental “a piacere”). Improviso livre: mui denso: ataques curtos, pouquíssimos sons prolongados, o mais amplo espectro, à procura de uma forma. (Difícil acertar com a saída). Dura cerca de 18 segundos.

A palavra “luminiárias!” que se interpola na sintaxe tátil, é acompanhada pela luminosidade dos sons do *glockenspiel* em fase com a voz e o vibrafone (que ocorrem em uníssono). É de notar as vibrações periódica!

Inicia-se sob “sintaxe tátil”, a entredura de 3 ritmos





em constante troca de bandas do campo simultâneos, modulados timbristicamente, de tessitura, e direcionados por dois eixos: 1) a densidade (mínima) crescendo para a máxima e retornando para a mínima; 2) partindo-se do timbre das peles e madeiras, dirige-se para uma mistura com metais (ápice) e gradativamente vão se filtrando os sons das madeiras e peles até a permanência final dos metais. Observe-se que o ritmo de cinco semicolcheias (em lugar de quatro) perfaz o contorno do núcleo da série (“linguagem” e “sintaxe tátil”): a intenção para este projeto foi a de uma claríssima estrutura em movimento. Facilmente apreensível.

Para o segundo bloco: os timbres se reportam à idéia de respirações (mais precisamente de um arfar). Resfôlegos. Como exposto nas instruções = as peles dos instrumentos devem ser previamente preparadas: breu deve ser aplicado até que se as sinta ásperas e pegadiças; com um retalho previamente impregnado de breu, friccionar sobre a marca de breu da pele (ao longo de sua extensão) de modo a produzir o som mais contínuo possível. Este sendo o timbre básico, outros (afins) são acrescentados como informações e modulações espectrais.

Para o terceiro bloco: sons metálicos: triângulos (5), pratos suspensos (3), tam-tam, são percutidos suavemente; a *sonagliera* (*jingles*) é movida com blandícia. Somam-se a esta qualidade timbrística seis apitos apitos soprados de tal modo que apenas aflore um silvo acariciante (de espessa banda de frequência). Concomitantemente com este complexo espectral desenvolvem-se os ritmos dos “*tambours*” do Bolero de Ravel. Não era de se desprezar - aqui - o comparecimento deste indício de erotismo.

Para o quarto bloco: a imagem do “campo claro” é acompanhada pela singularidade de duas cuícas e uma flauta tosca. Tomemos as instruções para esses instrumentos (como constam na partitura):

cuíca (vareta) = com baqueta de xilofone percutir sobre a própria vareta roncadora, um pouco próximo à sua junção com a pele; e segurando-a na extremidade, movimentá-la de modo a produzir alturas enquanto a percutir.

cuíca (peles) = com baqueta de xilofone percutir sobre a pele e produzir alturas de modo supra indicado.

flauta tosca de origem folclórica ou flauta de brinquedo = as alturas indicadas na partitura não devem ser entonadas precisamente e devem oscilar sempre. Referência à imagem pastoril.

sob “ar” e “aragem”, um retorno (variado) do material utilizado para o segundo bloco. sob “linguagem”, variante da estrutura em movimento que ressoara a “sintaxe tátil” (no primeiro bloco). As alturas resultantes dos instrumentos de metal são aleatórias. Vejamos a instrução: “com uma baqueta “Premier-591-Hard” percutir perpendicular e frontalmente à circunferência dos pratos e do tamtam, variando os pontos de contato longitudinalmente à haste da baqueta.

para o último bloco: *glockenspiel*, vibrafone e marimba produzem variações sobre o tema do arpejo (“ilumi!árias”).

Três sons agudos e penetrantes - à maneira de asteriscos - pontuam a separação de “estr***elas”. Relevar que a soprano canta em “frulatto” o **tr** de “estr***elas redivistas”. Êxito é sinalizada por mais três toques de sistro.

Por um momento ouve-se apenas o “silêncio” dos 5 tímpanos = no momento de menor gradação de intensidade, escuta-se a cantora falar “esta fala”. O “silêncio” troa um “f” e decresce “*al niente*”.

Segundo informações do compositor, este artigo foi escrito originalmente para a revista *Através* (publicação da Livraria Duas Cidades), para uma de suas edições do período de 1980 a 1981. Posteriormente, Willy Corrêa cancelou a permissão de sua publicação.

Anexo XI

Produção Musical de Gilberto Mendes

Para Voz e Instrumentos

- Episódio*, para voz aguda e piano. Texto: Carlos Drummond de Andrade. 1949.
- Seis Canções*, para voz aguda e piano: Confusão - A Hora Cinzenta - Felicidade I - Felicidade II - Ingratidão - Adolescência. Texto: Raul Leoni. 1951-1952.
- Sugestões do Crepúsculo*, para voz aguda e piano. Texto: Raul Leoni. 1951.
- Sonho Póstumo*, para voz aguda e piano. Texto: Vicente de Carvalho. 1955.
- Pescando Peixes de Prata*, para voz aguda e piano. Texto: Antonieta Dias de Moraes. 1955.
- A Tecelã*, para voz aguda e piano. Texto: Antonieta Dias de Moraes. 1955.
- Lamento*, para voz aguda e piano. Texto: Tchu Iuan. 1956.
- Canção*, para voz aguda e piano. Texto: Cecília Meireles. 1957.
- Canção Simples*, para voz aguda e piano. Texto: Tereza de Almeida. 1957.
- Lagoa*, para voz aguda e piano. Texto: Carlos Drummond de Andrade. 1957.
- Desencanto*, para voz aguda e piano. Texto: Maria José Aranha de Resende. 1957.
- Dizei, Senhora*, para voz aguda e piano. Texto: Cid Marcus. 1966.
- A Mulher e o Dragão*, para voz aguda e piano. Texto: *O Apocalipse*, de São João. De *O Apocalipse* - teatro musical de sua autoria. 1967.
- Vi Descer do Céu um Anjo*, para voz aguda e piano. Texto: *O Apocalipse*, de São João. De *O Apocalipse* - teatro musical de sua autoria. 1967.
- Bem-Aventurado*, para voz aguda e piano. Texto: *O Apocalipse*, de São João. De *O Apocalipse* - teatro musical de sua autoria. 1967.
- Motetos à Feição de Lobo de Mesquita*, para barítono, oboé, violoncelo e cravo. Texto: Affonso Ávila. 1975.
- Ir Alten Weib*, para voz, tambor e metrônomo. Texto: Oswald von Wolkenstein (1377-1445). 1978.



Poeminha poemeto poemeu poesseu poessua da flor, para voz média e piano. Texto: Décio Pignatari. 1984.

O Meu Amigo Koellreutter, para voz feminina, piano, e marimba. Sem texto. 1984.

O Trovador, voz aguda e piano. 1993. Texto: Mário de Andrade.

You Leave me Breathless, voz aguda e piano. Arranjo da canção de Ralph Freed e Frederick Hollander. 1993.

Finismundo: A Última Viagem, para voz e piano. Texto: Haroldo de Campos. 1993.

Uma Foz uma Fala, para voz, coro SATB, clarinete, sax alto, trompete, trombone e piano. Texto: Augusto de Campos. 1994.

Anatomia da Musa, para voz aguda e piano. Texto: José Paulo Paes. 1995.

Fenomenologia da Certeza, para voz aguda e piano. Texto: José Paulo Paes. 1995.

Sol de Maiakóvski, versão para voz e piano do próprio autor. Texto: Augusto de Campos. 1995.

TVgrama I, versão para voz e piano do próprio autor. Texto: Augusto de Campos. 1995.

Desencontros, para voz aguda e piano. Texto: José Paulo Paes. 1995.

Luz Mediterrânea: no olvido do tempo. Texto: Gil Nuno Vaz. 1995.

O Pai do Universo, para voz aguda e piano. Texto: fragmento de Baghavad Gita. 1997.

Amplitude, para voz aguda e piano. Texto: Alberto Alexandre Martins. 1999.

Mais uma Vez, para voz aguda e piano. Texto: Carlos Ávila. 1999.

A Festa, para voz aguda e piano. Texto: Narciso de Andrade. 1999.

Para Coro a Cappella

24 de Dezembro, para SAB. Texto: folclore. Encomenda do Conjunto Coral de Câmara de São Paulo. 1960.

Oferta, Pastora, para SAB. Texto: folclore. Encomenda do Conjunto Coral de Câmara de São Paulo. 1960.

- Os Pastores que Dormiam*, para SAB. Texto: folclore. Encomenda do Conjunto Coral de Câmara de São Paulo. 11960.
- I Trova*, para SATB. Texto: Hilda Hilst. 1961.
- XV Trova*, para SATB. Texto : Hilda Hilst. 1961.
- Cantiga*, para SATB. Texto: Maria José Aranha de Rezende. 1961.
- Poema dos Olhos da Amada*, para SATB. Texto: Vinícius de Moraes. 1961.
- Cântico de Verônica*, para SATB. Arranjo sobre melodia de Frei Jesuíno do Monte Carmelo (século XVIII). 1967.
- A Grande Babilônia*, para SATB. Texto: *O Apocalipse de São João*. De *O Apocalipse*, teatro musical de sua autoria. 1967.
- Motet em Ré Menor* ou *Beba Coca-Cola*, para SATB e ação teatral. Texto: Décio Pignatari. 1967.
- Poema sobre um Quadro de Orlando Marcucci*, para SATB. Texto: Florivaldo Menezes. 1976.
- Com Som Sem Som*, para SATB. Texto: Augusto de Campos. 1978.
- Vila Socó Meu Amor*, para SATB. Texto: Gilberto Mendes. 1984.
- Mamãe eu Quero Votar*, para SATB. Texto: Gilberto Mendes. 1984.
- ENIGMAO*, para SATB. Texto: Florivaldo Menezes. 1984.
- Lenda do Caboclo. A Outra*, para SATB. Sem texto. Homenagem ao centenário de Villa-Lobos. 1987.
- Viver de Voz*, para SATB. 1989. Prefixo musical para coral, com o mesmo nome.
- Marcha Nupcial*, para SATB. Texto com base em títulos de canções alemãs de amor dos anos 30, cantadas por Marta Eggerth. 1990.
- Tempo Tempo*, para SATB. Texto: fragmento de *O Eclesiastes*, tradução de Haroldo de Campos. 1992.
- Uma Vez uma Valsa*, para SATB. Texto: Augusto de Campos. 1993.
- Inspiração*, para SATB. Texto: Mário de Andrade. 1993.
- Revisitação*, para SATB. Texto: José Paulo Paes. 1995.
- Sol de Maiakóvski*, para SATB. Texto: Augusto de Campos. 1995.
- TVgrama 1 (Tombeau de Mallarmé)*, para SATB. Texto: Augusto de Campos. 1995.



Anjo Esquerdo da História, para SATB. Texto: Haroldo de Campos. 1997.

Salada de Frutas, para SATB. Texto: Gil Nuno Vaz. 1998.

Para Coro e Instrumentos

Vão Entregar as Estatais!..., para TB, flauta, oboé, clarinete, fagote e 2 trompas e piano. Texto: Gilberto Mendes. 1985.

1º de Maio, para SAT e piano. 1986.

Para Piano

Prelúdio nº1, 1945.

Peça para Piano nº1, 1949.

Prelúdio nº2, 1950.

Peça para Piano nº2, 1950.

Peça para Piano nº3, 1950.

Peça para Piano nº4, 1950.

Peça para Piano nº5, 1950.

Peça para Piano nº6, 1950.

Sonatina (Mozartiana), 1951.

Peça para Piano nº7, 1952.

Prelúdio nº3, 1952.

Peça para Piano nº8, 1952.

Peça para Piano nº9, 1952.

Peça para Piano nº10, 1952.

Pequeno Álbum para Crianças, composto entre 1945 e 1952.

Peça para Piano nº11, 1952.

Peça para Piano nº12, 1952.

Peça para Piano nº13, 1952.



- Sonata*, 1953.
- Prelúdio nº 4*, 1953.
- Prelúdio nº 5*, 1953.
- Peça para Piano nº 14*, 1958.
- Peça para Piano nº 15*, 1959.
- Peça para Piano nº 16*, 1959.
- Música para Piano nº 1*, 1962.
- Vento Noroeste*, 1982.
- Música para Piano nº 2*, 1983.
- The Three Fathers (Los 3 Padres)* Ernesto, Fernando e Miguel, 1984.
- Il neige... de nouveau!*, 1985.
- Três Contos de Cortázar: I Diálogo de ruptura; II Ventos Alísios; III Apocalipse de Solentiname*, 1985.
- Viva Villa*, 1987.
- Vers les joyeux tropiques, avec une musique vivante, theatrale!*, 1988.
- Um Estudo? Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul...*, 1989.
- Outro Estudo? Ainda Ulysses...*, 1990.
- A Outra*, 1992.
- Fur Annette*, 1993.
- Pour Eliane*, 1993.
- Estudo extudo ex-tudo pois em memória de Jorge Peixinho*. 1997.
- Vacariana*. Originalmente escrita em 1951, revisada em 1998.
- Fuga Dupla*. Originalmente escrita em 1954, revisada em 1998.
- Village Passepiéd*. 1999.
- Warum Blues*. 2001.



Para Outros Instrumentos Solos

Estudo para Fagote Solo, 1954.

Estudo para Oboé Solo, 1954.

Estudo para Violino Solo, 1954.

Estudo para Clarinete Solo, 1954.

5 Peças para Clarinete Solo, 1958.

Peça para Clarinete Solo ou Acompanhada de Piano, 1958.

Gregoriana (in memoriam), para trompa in F, 1983.

Ária e Recitativo, para violoncelo, 1983.

Claro Clarone, para clarinete baixo, 1988.

Quase um Rondo, para vibrafone solo, 1995.

Melodrama, para violoncelo solo, 1998.

Peixinho Danse le Frevo au Brésil, para saxofones (soprano, alto e tenor) solo, 2000.

Para Duos

Canção sem Palavras, para violino e piano. 1954.

Omaggio a De Sica, para trombone e trompa. 1972.

Retrato I, para flauta e clarinete. 1974.

Retrato II, para duas flautas.

Saudades do Parque Balneário Hotel, para piano e saxofone alto.

Ranchera, Che!, para fagote e piano. 1987.

Para Trios

Música per Suonare a Tre, para 2 violinos e 1 viola. 1976.

Longhorn Trio, para piano, trompete e trombone. 1983.



Para Outros Conjuntos Instrumentais

Música para 12 Instrumentos: flauta, clarinete baixo, trompete, trombone, bandolim, vibrafone, piano, violino, violoncelo, contrabaixo, bongôs e berimbau. 1961.

Cantata Fala Inicial do Romanceiro da Inconfidência, para soprano, coro masculino, flauta, clarinete, fagote, corne inglês, trompete, trombone tenor, trombone baixo, piano, viola e contrabaixo. Texto: Cecília Meireles. 1961.

Rotationis, para flauta, clarinete, oboé, saxofone alto, trompete, trombone, trompa, vibrafone, xilofone, celesta, violino, violoncelo, contrabaixo. 1962.

Qualquer Música, para flauta, clarinete, trompa, trompete, piano, harpa, violino, viola, celo, violão. 1980.

Ulysses in Copacabana Surfing with James Joyce and Dorothy Lamour, para flauta, clarinete, trompete, sax alto, 2 violinos, viola, violão, contrabaixo e piano. 1988.

O Pente de Istambul, para vibrafone, marimba e percussões. 1990.

Concerto para Tímpanos, Caixa e Percussão, 1991.

Il Samba del Soldato, para piano, flauta, clarinete, viola, celo e caixa. 1991.

Rimsky, para piano e quarteto de cordas. 2000.

Slow Dance of Love, para piano, clavineta, oboé, violino, violoncelo. 2000.

Para Orquestra de Cordas

3 Pequenos Estudos para Cordas: Andantino - Allegretto; Lento; Ostinato. 1958.

Ricercare, para orquestra de cordas e 2 trompas. 1960.

Viva Villa 2. Transcrição do próprio autor das obras “Viva Villa” e “A Lenda do Caboclo. A Outra”. 2000.



Para Orquestra

Santos Football Music, para orquestra sinfônica, 3 *tape recordings* contendo irradiação de jogo de futebol, participação do público e ação teatral. 1969.

Concerto para Piano e Orquestra. 1981.

Partitura: Um Quadro de Gastão Z. Frazão, para orquestra sinfônica. 1985.

O Último Tango em Vila Parisi, para orquestra sinfônica. 1987.

Abertura da Ópera "Issa". Texto: Décio Pignatari. 1995.

Dal Finestrino di un Treno. 1997.

Música Incidental para Teatro

Música para *Jenny no Pomar*. Tema assobiado. Texto de Charles Thomas. Direção de Plínio Marcos, em Santos, 1960.

Música para *Escurial*. Música concreta composta na fita magnetofônica. Texto: Michel Ghelderode. Direção de Plínio Marcos, em Santos, 1961.

Música para *O Incêndio de Roma*. Tema na harpa do piano. Texto: Oscar von Pfuhl. Direção de Plínio Marcos, em Santos, 1967.

Música para *Homens de Papel*, para piano, clarinete, contrabaixo, flauta e percussão. Texto: Plínio Marcos. Direção de Jairo Arco e Flecha. Encomendada pelo Teatro Maria Della Costa (SP), 1967.

O Apocalipse, para coro, solistas vocais e piano. Texto: Gilberto Mendes, Carlos Murтинho e São João. Encomenda do Teatro Pesquisa. Direção de Carlos Murтинho, em São Paulo, 1968.

Música para *As Beterrabas do Sr. Duque*, para canto, flauta, tamborim e/ou pandeiro, piano solo ou dobrado por violão ou alaúde. 1968.

Música para *Ato sem Perdão*, para piano, vibrafone, flauta, trombone, violino e percussão. Texto de Sófocles - Millôr Fernandes. Encomenda do Grupo União. 1969.

Música para *Como Somos (Cromossomos)*, para assobio, violão e música concreta composta na fita magnetofônica. Texto de Cley Gama de Carvalho. 1972.



Obras Experimentais Diversas

Nascemorre, para SATB em microtons, 2 máquinas de escrever e *tape recording*.
Texto de Haroldo de Campos. 1963.

Cidade, para 3 vozes mistas, piano, caixa, prato, contrabaixo, 3 toca-discos,
1 gravador, 1 televisor, máquinas de escrever, calculadoras, 1 projetor de
slides, 1 aspirador de pó, 1 liqüidificador, enceradeira, ventiladores; com um
happening final. Texto de Augusto de Campos. 1964.

Blirium A-9, para 12 cordas. 1965.

Blirium B-9, para 12 instrumentos diferentes, sem cordas. 1965.

Blirium C-9, para 1,2 ou 3 teclados; ou 3 a 5 instrumentos da mesma família; ou para
uma dessas possibilidades, mais percussão - no máximo, 6 instrumentos de
timbres diferentes. 1965.

Son et Lumière, para *tape recording*, pianista-manequim e 2 fotógrafos, com ação
teatral. 1968.

Vai e Vem, para SATB, *tape recording* e 1 toca-discos, com ação teatral. Texto de
José Lino Grunewald. 1969.

Atualidades: Kreutzer 70 - Homenagem a Beethoven, para *tape recording* e ação
teatral de uma violinista e um pianista, 1970.

Astmatour, para vozes e percussão: pandeiro, maracas, crótalos e ação teatral.
Texto: Antônio José Mendes. 1971.

O Objeto Musical - Homenagem a Marcel Duchamp, para ventilador, barbeador
elétrico, com ação teatral. 1972.

Gota e Contagota, para 2 intérpretes, com ação teatral, 1973.

Ponto e Contraponto - Homenagem a J.S. Bach, para 2 intérpretes, com ação teatral.
1973.

Pausa e Menopausa, para 3 intérpretes, xícaras de café, projeção de slides, com ação
teatral. Texto de Ronaldo Azeredo., 1973.

Blirium D-9, para 12 vozes solistas e piano. Texto: poemas concretos do Grupo
Noigandres e um poema de Ezra Pound. 1973.



Poema de Ronaldo Azeredo, para slides e pessoas, com ação teatral. Texto de Ronaldo Azeredo. 1973.

Música para Eliane. Página musical para ser olhada. Participação num poema de Ronaldo Azeredo. 1974.

In Memoriam Klaus-Dieter Wolff, para vozes e ação teatral. 1975.

Der Kuss - Homenagem a Gustav Klimt. Beijos amplificados entre um homem e uma mulher; com ação teatral. Composta em 1976 e estreada em 1985.

Ópera Aberta. Ação teatral para voz operística, halterofilista e três ou mais pessoas aplaudindo. 1976.

Blirium Total, a execução simultânea das possibilidades A, B, C e D em pontos diferentes do teatro ou sala.

Anatomia da Musa, para voz, piano, projeção de um slide e ação teatral. Texto: José Paulo Paes. 1970, revista em 1993.

Grafito, ação teatral para um solista e fita gravada, sobre poema de José Paulo Paes. Composição coletiva com Gil Nuno Vaz e Roberto Martins. 1985.



Anexo X

Produção Musical de Willy Corrêa de Oliveira

Para Voz solo

Cicatristeza, para voz feminina. Texto: Augusto de Campos. 1973.

Para Voz e Instrumentos

Canção Polifônica I, para tenor e piano. Texto: Roldão M. Rosa. 1957.

Canção Polifônica II, para contralto e piano. Texto: Carlos Drummond de Andrade. 1957.

Canção Polifônica III, para contralto e piano. Texto: medieval. 1957.

Duas Canções, para baixo, flauta, trompete, viola, violoncelo, celesta, bongôs e tumbadora. Texto: El Rey D. Diniz. 1960.

Três Canções, para voz grave e piano.

I Canção. Texto de Augusto de Campos. 1969.

II Canção. Texto de Décio Pignatari. 1969.

III Canção. Texto: Haroldo de Campos. 1969.

Und wozu Dichter in dürftiger Zeit? (2 Canções), para Soprano, violão, violino I, e II, viola, cello e contrabaixo. Texto: Haroldo de Campos. 1971.

Exit, para soprano e percussão. Texto: Haroldo de Campos. 1978.

Materiales, para soprano e percussão. Texto: Héctor Olea. 1980.

Tengo que seguir cantando, para voz e piano. Texto: Rafael Alberti. 1986.

Passa a Bissurinha, como presente de aniversário, para contralto e piano.

Texto: Rafael Alberti. 1986.

V Nada é impossível de mudar, para barítono e piano. Texto: Bertolt Brecht.

Lendo "Hamlet", para voz aguda e piano. Texto: Ana Akhmátova. 1990.

Cantio ad Laudem Sancti Francisci, para soprano e violino. Texto: R.M. Rilke. 1991.



Canção Polifônica IV, para soprano e piano. Texto: Roldão Mendes Rosa.

Original de (Santos, 1958 ou 1959). Revisão de 1992.

Pequena Canção, para voz e piano. Texto: Rainer Maria Rilke. 1994.

Canções de Celan, para voz e piano. Texto: Paul Celan. 1997.

I - Fiapossóis

II - Os Vestígios da Mordida

III - A Mim

Ophelia: in defence of The Queen, para soprano e piano. Texto: Marina Tsvetaeva. 1998.

Soneto de maio, para voz e piano. Texto: Roldão Mendes Rosa. 1999.

Muros de pedra de Segóvia, para soprano e piano. Texto: Otoniel Santos Pereira. 1999.

Nana para o nenê da Bia e do Henrique, para voz e piano. Texto: James Joyce. 1999.

Todas as valsas a valsa, para atriz, voz e piano. 1999.

Rua Colômbia, 20, para soprano e piano. Texto: Rainer Maria Rilke. 2001.

A Voz no Canavial, para canto e jornal. Texto: João Cabral de Melo Neto. 2001.

Coral, para soprano e piano. Texto: Jorge Koshiyama. 2001.

Cristal, para soprano e piano. Texto: Paul Celan. 2001.

Noite de Natal, para canto e clarinete. Texto: Joan Alavedra.

Para Coro a Cappella

3 Canzonetti

I Canzonetti, para SAT. Texto: Geir Campos. 1958.

II Canzonetti, para SST. Texto: Carlos Drummond de Andrade. 1958.

III Canzonetti, para SATB. Texto: Carlos Drummond de Andrade. 1958.

A Moça Loura, para SAT. Texto: Geir Campos. 1961.

Semi di Zucca, para SATB. Texto: Décio Pignatari. 1961.

Um Movimento, para S4, A5, T5, e B4. Texto de Décio Pignatari. 1962.

Life: Madrigal, para S4, A4, T4, B4. Texto: Décio Pignatari. 1971.



Kirie In Memorian Klaus-Dieter Wolff, para Soprano Solo e SATB. Texto: litúrgico. 1976.

Vyvyam a Cartesiana, para SATB. Texto: Florivaldo Menezes. 1979.

Hipervolumen, para SATB. Texto: Hector Olea. 1979.

Se Fôssemos Infinitos, para SATB. Texto: Bertolt Becht. 1991.

Cartão de Natal, para SATB. Texto: João Cabral de Mello Neto. 2000.

Para Coro e Instrumentos

Paixão de Cristo, para barítono solista, coro SATB, violino, viola e violoncelo. Texto: poema de cordel. 1957.

In Memorian Xaxim Nin, para coro misto e flauta obligato. Texto: R.M. Rilke. 1997.

Para Piano

Cinco Kitschs

1. *Back-ground*

2. *Nocturne*

3. *Make it yourself*

4. *Jazztime*

5. *Narcisus*, 1967/8.

Impromptu para Marta, 1971.

Dois Intermezzos, 1972.

Life: Madrigal, redução para piano, 1972

Prelúdio I, 1975.

Prelúdio II, 1975.

3 Instantes para Piano, 1977.

7 ou 8 peças mais fáceis (Variações sobre 'Sapatinho Branco'), 1987.

Pequena Peça Zen, 1988.



In memoriam Andrei Tarkovski, 1988.

In memoriam Blás de Otero, 1988.

11 de dezembro de 1988: um cântico antigo, 1989.

Estudo - retrato de José Eduardo Martins, 1990.

Éternel Printemps, 1990.

6 Valsas

1 - *Ana A.*, 1990.

2 - *Valsa sobre um quadro de Orlando Marcucci*, 1991.

3 - *Valsa - ouvida através da neblina*.

4 - *Giz negro e gouache: Egon Schiele*, 1993.

5 - *Valsa da Primavera*, 1995.

6 - *Rua do Padre Inglê*, 1996.

Sanguine, 1991.

2 Aquarelas copiadas do Natural. 1991.

I - *(Deja de llorar)*

II - *(Compráme un rosco)*

Trini, 1992.

Lendo Thomas Wolfe, 1992.

Ilustração para o casamento de Ivani e Orlando Marcucci, 1992.

An die Nachgeborenen (In Memoriam Cornelius Cardew), 1993.

Seis Capítulos para cinco anéis Búdicos, 1993.

Cadernos de Desenho, 1993.

1 - *Veronique*

2 - *Ao piano*

3 - *Velha Canção*

4 - *Ohnetitel*

5 - *Goya de tres quartos com cartola*

6 - *Gravidade*

7 - *Para uma novela de Hector Olea*

8 - *Menino, no Recife*

9 - *Colagem a Manchans*

10- *Epifania do Cordeiro*

11- *José Miguel lendo Joaquim Maria*

12- *Ubirajara Ribeiro desenhando Veronique*

13- *Círculos Mágicos I*

14- *Círculos Mágicos II*

Cantar de Magali, 1993.

Sete Pequenas Peças para Piano, 1995.

The Storm of stars in the sky will turn to quiet, 1997.

Miserere, 1999.

Paisagem à nanquim, feita de memória.

Para Outros Instrumentos Solos

Gesang des Abends, para flauta. 1973.

*Claviharpiscravocembalo*chord, para cravo. 1974.

Apocalipsis de Solentiname, para oboé solo. 1980.

Que Trata de España, para violão solo, 1993.

I - *Trini llorando en el film de Aranda*

II - *Marién*

III - *Rilke en Noches de Ronda*

IV - *Intensidad*

V - *Al Sueño*

Viola Azul, para viola. 1999.

In Memoriam Philladelpho Menezes, para flauta doce. 2000.

Para Duo

3 Pequenas Peças, para clarinete e piano. 1957.

Duo, para flauta e violão. 1974.

Água-tinta: Meu Pai Contava (3º Estudo), para dois pianos, 1994, revisão em 2000.

Conté e toques de aquarela, para cello e piano. 1998.

Para Trios

Invenção, para violino, viola, violoncelo. 1957.

Phantasiestück I, para viola, trompa, trombone. 1972.

Nas asas de uma Canção, para oboé, piano e percussão.

Para Quarteto de Cordas

Quarteto de Cordas nº2. 2001.

Para Outros Conjuntos Instrumentais

Música para Marta, para pícolo, corne inglês, trompete, trombone, vibrafone, celesta, tantã, pratos, bongôs, tumbadora. 1961.

Phantasiestück I, para viola, trompa, trombone tenor-baixo. 1972.

Phantasiestück II, para flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote. 1973.

Phantasiestück III, violino, viola, violoncelo, piano, trompa e trombone. 1973.

La flamme d'une chandelle, para flauta, oboé, clarinete, trompa, piano, viola e violoncelo, 1976.

A Truta e o Peixe-boi, para violino, viola, cello, contrabaixo e piano. 1998.

Para Orquestra de Cordas

Música para Orquestra de Câmara, 1974.

Sursum Corda: Uma Nênia. 1977.



Para Orquestra de Cordas e Instrumento solista

Ouviver a Música, para 7 violinos, 3 violas, 2 violoncelos, 1 contrabaixo e piano. 1965.

Concerto para Cravo, para orquestra de cordas e cravo. 1975.

Para Orquestra de Cordas, Voz e Instrumento

Homage to Joyce, para orquestra de cordas, soprano e cravo. 1964.

Para Orquestra

Prelúdio e Fuga, para oboé, trompete em Dó, violinos I e II, viola, violoncelo, contrabaixo e piano. 1959.

Divertimento, para 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes, clarone, 2 fagotes, contra-fagote, 3 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, 2 harpas, cordas, 1 apresentadora, 1 locutor, 1 conjunto de rock e quarteto de cordas. 1967.

Sinfonia: Signos, para pícolo, 3 flautas, 2 oboés, corne inglês, 3 clarinetes, clarone, 2 fagotes, contra-fagote, 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, tuba, 10 violinos I, 9 violinos II, 7 viola, 7 violoncelos, 5 contrabaixos, 2 tímpanos, glockenspiel, glocken, piano, harpa, celesta, tontom, 2 timpanetti, tambor, bongôs, bateria de jazz, 2 pratos, tantã, triângulo, 4 blocks, claves. 1968.

Adagio, flauta, oboé, clarinete, 3 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, tuba, violino I, II, viola, violoncelo, contrabaixo. 1973.





unesp