Vera Lúcia Rocha Pedron Peres

**As características pós-modernas na obra *Rimsky*
de Gilberto Mendes**

**Dissertação apresentada ao Departamento de
Música da Universidade de São Paulo sob
orientação do Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes
Costa, como exigência para obtenção do título
de mestre em Musicologia**

**São Paulo
2008**

Peres, Vera Lúcia Rocha Pedron

Título. As características pós-modernas na obra *Rimsky* de Gilberto Mendes.

Vera Lúcia Rocha Pedron Peres. São Paulo. 2008.

Dissertação de Mestrado – Curso de Musicologia – Universidade de São Paulo.

1. Música. 2. Modernismo. 3. Pós-Modernismo. 4. Fragmentação.
5. Citação. 6. Justaposição. 6. Sintaxe. 7. Estética. 8. Ideologia.

Para

Hércules,

Júlia e

Caio

Banca Examinadora

Agradecimentos

Ao Prof .Dr. Rogério Luiz Moraes Costa, pela orientação, pela confiança em mim depositada e amizade.

Ao Prof. Dr. e compositor Gilberto Mendes e Eliane, doçura e civilidade incontestes.

Aos meus professores dos cursos de pós-graduação na USP, pela consistência dos cursos ministrados, propiciadores de participação em amplos debates:

Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto

Prof. Dr. Gildo Magalhães dos Santos Filho

Prof. Dr. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Prof. Dr. Neide Antonia Marcondes de Faria

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

Ao pianista e Prof. Dr. Nahim Marun, pelos incentivos para a iniciativa deste trabalho e amizade,

A Daniel Bondaczuk de Castro Lobo pela arte mais que “Finale”.

As características pós-modernas na obra *Rimsky* de Gilberto Mendes

Sumário

Introdução.....	08
1.0. Apresentação da obra <i>Rimsky</i> de Gilberto Mendes.....	13
1.1. Listagem das referencialidades existentes.....	16
1.2. Percurso da escuta.....	26
1.3. Análise da obra: detalhamento da análise pormenorizada dos procedimentos.....	28
1.3.1. A citação e a sintaxe.....	28
1.3.2. A paródia.....	41
1.3.2.1. A série dodecafônica.....	41
1.3.2.2. A estrutura da série dodecafônica.....	43
1.3.2.3. A série de Mendes como paródia pós-moderna.....	49
1.3.3. Pós-moderno e a tentativa de apagamento das distinções.....	55
1.3.4. Características pós-modernas em <i>Rimsky</i>	59
2.0. Modernismo.....	62
2.1. O questionamento da forma tradicional: Stravinsky e o dilema do modernismo – fragmentação, justaposição e unidade em <i>Sinfonias para instrumentos de sopros</i>	63
2.2. Berio: a inversão como tropo desorganizador da linguagem – <i>Sequenza III</i> e a desintegração da linguagem tradicional.....	70
2.2.1. <i>Sinfonia</i> : a colagem de citações – um procedimento pré-pós-moderno.....	74
3.0. Pós-modernismo.....	79
3.1. Diferenciações: Omar Calabrese – um estudo sobre fragmentação e citação.....	80
3.1.1. Fragmentação.....	80
3.1.2. Citação.....	82
3.2. Da modernidade ao pós-modernismo.....	84
3.3. O debate teórico.....	90
3.3.1. Jonathan Kramer.....	91
3.3.2. Joakim Tillman.....	103
3.3.3. Peter Bürger.....	115
4.0. Gilberto Mendes.....	120
4.1. Biografia.....	121
4.2. O discurso.....	130
5.0. Conclusão.....	138
6.0. Referências bibliográficas	150

Resumo

O presente estudo visa demonstrar as características pós-modernas na música exemplificadas através da obra *Rimsky* de Gilberto Mendes. Partimos da análise das referencialidades aí encontradas para informar e elucidar esta modalidade de composição contemporânea. Vincula, ao exame das questões estéticas implícitas na obra, a abordagem do livro do mesmo autor *Uma Odisséia Musical – dos mares do Sul à elegância pop/art déco* procurando desvelar a compreensão do discurso ideológico subjacente.

O tema sobre o pós-modernismo, não encerrando um consenso, persegue até hoje a necessidade de busca de um método que contribua para precisar um critério que permita sua devida explicação. Nossa tentativa de análise objetivou esclarecer os procedimentos que norteiam as composições e os pressupostos pós-modernos, a saber: fragmentação, citação, justaposição, descontinuidade. O pós-modernismo instaura um novo paradigma em nossa atualidade que requer (para que possa ser entendido em seu devido alcance) um exame preciso do modo de produção das obras e das conceituações daí decorrentes, sujeitos a polêmicas. Esta constatação demandou, no decurso desta pesquisa que se investigasse sobre questões filosóficas, epistemológicas e ideológicas como parte não só intrínseca, mas inevitável de seu objeto, estritamente amalgamadas em suas implicações estéticas. Transita portanto, pelas querelas teóricas, estéticas e ideológicas modernas e pós-modernas, apontando as teses conflitantes daí decorrentes. Intenta, neste sentido, abordar os limites conceituais que se aproximam e se distanciam do Modernismo que possam contribuir à reflexão da arte na atualidade.

Abstract

The present study aims at demonstrating the postmodern characteristics in music, as per Gilberto Mendes' *Rimsky* composition. The starting point is an analysis of the references herein found, in order to inform and elucidate this modality of cotemporary art.

It links to the analysis of aesthetic matters implicit in the composition, the approach of the book by the same author *Uma odisséia musical – dos mares do sul elegância pop/art déco* (A musical odyssey – from the southern seas to the pop/art deco elegance) seeks to unveil the understanding of the underlying ideological speech.

The postmodernism theme, not holding exactly a consensus, still pursues the need to seek a method that can contribute to define a criterion enabling its proper explanation. Our analysis attempt aims at clearing up the procedures that guide the compositions and the postmodern projects, namely: fragmentation, quotation, juxtaposition, discontinuity. Postmodernism establishes a new paradigm in our present time which requires (so that it can be understood in its proper wideness of range) an accurate examination of the mode of production of the pieces and of the conceptualities originating from there, subject to controversies. During this research, this evidence demanded the investigation of philosophical, epistemological and ideological issues, not only as an inherent part, but also unavoidable of its object, strictly amalgamated in its aesthetic implications. Therefore, it passes through the theoretical, aesthetic, ideological, modern and postmodern controversies, pointing to the conflicting thesis resulting from there. It attempts therein, to approach the conceptual limits that come close and keep away from modernism which can contribute to the epistemological reflection of art in the present time.

Introdução

“– Não sei o que queres dizer com [essa palavra] – disse Alice.

Humpty Dumpty sorriu com ar de desprezo.

- Claro que não sabes, até eu te explicar...

Quando uso uma palavra – disse Humpty Dumpty, num tom desdenhoso – ela significa exatamente o que eu quero que ela signifique, nem mais, nem menos.

- A questão está em saber – disse Alice – se tu podes fazer que as palavras tenham significado diferentes.

- A questão está em saber – disse Humpty Dumpty – quem é que manda.”

*Lewis Carroll,
Through the looking glass.*

As características pós-modernas na obra *Rimsky*

de Gilberto Mendes

Introdução

A escolha sobre a questão pós-moderna surgiu há alguns anos atrás de um verdadeiro desconhecimento meu sobre a significação deste termo¹. Havia também na época de meu interesse uma deficiência bibliográfica sobre o pós-modernismo em música no Brasil e os únicos escritos de apoio eram fundamentados em teóricos de outras áreas cuja discussão não apresentava um consenso: alguns autores o viam como sendo a realização de uma alteração e um avanço; outros como sendo uma crítica voltada às vanguardas, como um momento reacionário; outros como sendo um processo da Modernidade ainda por ser completado. Este panorama incitou-me à necessidade de uma pesquisa sobre essas questões. Observei também que o uso do termo pós-moderno refere-se geralmente a uma profusão de caracterizações e componentes paradigmáticos encontrados na linguagem musical utilizados de forma sincrônica: termos como citação, clichê, justaposição, fragmentação, pastiche, uso do popular, indeterminação, ecletismo.

Desta forma, adotando somente esses elementos paradigmáticos, podemos também encontrá-los em períodos históricos distintos. Decore disto que obras de períodos diversos podem ser consideradas pós-modernas, o que constitui a adoção de um indutivismo perigoso.

Considerando a afirmação dos autores Boudewijn Buckinx e Rodolfo Coelho de Souza que apontam Gilberto Mendes como um compositor pós-moderno, escolhemos a peça *Rimsky* de

¹ O termo pós-moderno foi aplicado a várias áreas diferentes como arte, política e educação, apesar de ter entrado na cultura popular dos anos 80 sem sua exata definição.

2003, como representativa desse período, para verificar suas principais características que possam pontuar essa hipótese e que permitam corroborar uma apuração objetiva das tendências estéticas desse período.

Adotamos o método indutivo proposto por Pierre Bourdieu, partindo do empírico, da análise da forma da obra em questão, da biografia do compositor e de seu discurso para podermos tecer posteriores reflexões.

Para a análise musical foi realizado um percurso da escuta procurando testar o método indutivo para a percepção dos materiais e referencialidades existentes. Procuramos verificar as possíveis classes de conexão na estrutura da obra para chegarmos ao processo gerativo, examinar as eventuais qualidades inventivas de *Rimsky* que evidenciem a diferença entre os procedimentos Moderno e Pós-Moderno. Em termos estéticos surgiram as seguintes perguntas:

- Houve mudança no material?
- Quais as mudanças ocorridas na sintaxe?
- A citação é um campo exclusivo pós-moderno?
- Houve mudança na recepção?
- Como os autores pós-modernos vêem a História?
- Houve mudança no conceito de autoria?
- Quais as mudanças e persistências na episteme?
- Houve eliminação da distinção entre cultura popular/ cultura erudita?
- Em que medida o pós-moderno é um fenômeno novo?
- Pós-Moderno engloba poéticas “classicistas” e “anti-classicistas”?

A partir dessas perguntas nosso interesse pautou-se na detecção do uso daquilo que consideramos os principais procedimentos empregados dentro de sua situação temporal tendo em conta suas variáveis para chegarmos à verificação de suas diferenças. Uma vez identificadas a

citação, a fragmentação, a justaposição como características importantes, nosso interesse direcionou-se em examinar a maneira de uso das mesmas no modernismo para compararmos com o que viria a ser seu uso posterior. Recorremos, paralelamente, a estudos que investigaram alguns desses processos através de um profundo detalhamento de suas partes com o propósito de esclarecer suas interligações, visando sua devida explicação: trata-se da inclusão do estudo de Omar Calabrese em seu livro *-A Idade Neobarroca* que analisa entre outras coisas a fragmentação.

Para demarcar a diferença de procedimentos que evidenciem a fragmentação da linguagem utilizamos a exemplificação da justaposição em Stravinsky (como exemplo modernista), a justaposição em Berio (como exemplo de modernismo que julgamos em transição) e a justaposição em Mendes (como exemplo pós-modernista) possuidoras de materiais diferentes.

Devemos esclarecer que consideraremos o pós-modernismo como um período histórico, posição esta compartilhada com outros músicos como Ramaut-Chevaussus, Timothy Taylor, David Brackett, Anne LeBaron, Jean-Jacques Nattiez. Nattiez concorda que “o fato musical é um fato social total” (2005, p.238); Taylor rejeita discussões que falem apenas de sons mostrando-se contrário ao exame puramente estilístico que não considere o exame da produção cultural; Raymond Williams (apesar de questionar o mecanicismo Marxista verificado no modelo base/superestrutura) também considera os produtos culturais como um fator social e material, portanto, histórico.

Decorre daí nossa tentativa em ressaltar as diferenças entre Modernismo e Pós-Modernismo para verificar o relacionamento entre ambos a partir de suas implicações “de consequência, diferença e dependência” (HUTCHEON: 1991, p. 6).

Constatamos que um dos temas que perpassa o modernismo e o pós-modernismo é o da crise da arte e a questão da liberdade que integram a discussão sobre o progresso. Resistência e reação serão temas embutidos nos diferentes procedimentos adotados verificados nas discussões teóricas sobre esses períodos.

Nas discussões estéticas estão implícitos os temas modernidade e tradição, compromisso e descompromisso, natureza e criação, unidade e fragmentação, materialismo e espiritualismo, contemplação e imersão, objetivismo e relativismo.

O percurso por nós adotado neste trabalho parte da análise do objeto (*Rimsky* de Gilberto Mendes), em seguida faz o exame do discurso (o escrito *Uma Odisséia Musical – dos mares do sul à elegância pop/art déco* de Gilberto Mendes) para concluirmos com o debate teórico sobre as questões pós-modernas.

Nosso propósito procurou realizar a compreensão da ideologia implícita na realidade material da obra em questão através de suas contradições expressas.

Capítulo 1

Apresentação da obra *Rimsky* de Gilberto

Mendes

“Eu sustento um círculo do tempo. 360 graus de passado, presente, futuro. Tudo em minha volta. Posso olhar na direção que eu quiser. Bella Vista”.

*George Rochberg,
“No Center”. In: Aesthetics of survival*

A obra *Rimsky*, para 2 violinos, viola, violoncello e piano pertence ao “gênero” da homenagem.

A peça inicia-se com a introdução de uma série atípica (isto é, não dodecafônica ortodoxa) que cria uma circunspecção na escuta. De desenvoltura rizomática², descontínua que implica na possibilidade de mudança que se transforma numa ordem diversa, delineiam-se fragmentos de citações, estilemas³ que se sucedem através de acordes/obstáculos, sem conexões. Aludindo períodos e estilos diferentes e apesar da fragmentação e choques de significados, resulta num só fio condutor onde o clima imperante (salvo o trecho atonal, mais abstrato e mais denso) é de alegria (pertencentes ao repertório popular como: ritmos de dança, música de cinema, bossa-nova) ou seja, que promove o envolvimento direto do ouvinte através do reconhecimento de referencialidades que primam pela exclusão da intelectualidade e da seriedade.

Evidenciamos a preferência do autor pelo uso de acordes de 9a. que evocam o universo harmônico do impressionismo e do jazz (exemplificado na 2ª. metade do 1o. tempo do 2º. compasso abaixo demonstrado):

² Deleuze teorizou seis princípios rizomáticos como um sistema a-centrado, não hierárquico configurado por linhas de segmentaridade de múltiplas entradas e saídas que evitam pontos culminantes. Instaura portanto uma lógica nômade que anula o fim e o começo, contrária à unidade e ao dualismo. Cf. Introdução: Rizoma (Deleuze; Guattari: 2007).

³ Estilemas: constantes estilísticas, traços de estilo, de códigos em desuso (Teixeira Coelho: 2001, p.67).

The musical score is written for a string quartet and piano. The first system includes staves for Violin 1 (vl. 1), Violin 2 (vl. 2), Viola (vla.), Cello (cello), and Piano (piano). The piano part features a 'crescendo' marking and a 'mf' dynamic. The second system shows the continuation of the piano part with a '8va' marking.

A associação livre delineia-se incitando a imaginação e a memória, permitindo ao ouvinte a possibilidade de efetuar reconhecimentos. O fluir dos acontecimentos novos se sucede

até decorrer um terço da obra quando passa a ser realimentado pelos fragmentos passados em sobreposição constituindo um *ritornello* sem final conclusivo.

Apresenta diferentes andamentos relacionados em uma única estrutura. A notação é tradicional. O aspecto temporal é métrico, os parâmetros são tradicionais (melodia, uso da barra de compasso). O aspecto harmônico é ora tonal, ora atonal, ora modal, às vezes ambíguo (quando verificado na utilização da série e seus desdobramentos).

A formação instrumental é tradicional. Vale observar: nesta, como em outras obras, o autor não dá nomes tradicionais de formas às suas músicas, mas nome literário. No entanto, *Rimsky* é um quinteto para piano e cordas. Examinemos com exemplos musicais esses procedimentos que serão utilizados nas análises subseqüentes.

1.1. Listagem das referencialidades existentes:⁴

1. Citação de *Sheherazade*;
2. Elementos inspirados em Rimsky Korsakov;
3. Elementos de *Sheherazade* transformada;
4. Elementos livres com fragmentos de citação de *Sheherazade*;
5. Minimalismo;
6. Música para cinema;
7. Trecho atonal;
8. *Cadenza* para piano;
9. Ritmo Nordeste Brasileiro;
10. Rock lento;

⁴ Obs.: A citação do *Quinteto para piano e sopros* de Rimsky Korsakov, o “minimalismo” e “rock lento” e “música para cinema” foram existentes indicados pelo próprio compositor. A presença de “fox trot” também por ele afirmada, porém sem sua devida localização, nos levou a detectá-la, por inferência, nos compassos 90-94 devido à similitude de seu componente rítmico.

11. Bossa Nova;
12. Série (e suas inversões);
13. Melodias com as formas da série;
14. Citação do *Quinteto para piano e sopros* de Rimsky Korsakov;
15. Tango;
16. Fox Trot.

Citação de *Sheherazade*

Viol.I

mp *p*

Elementos inspirados em Rimsky Korsakov

Viol.I

quasi f

Elementos de *Sheherazade* transformada

Viol.I

8va

Elementos livres com fragmentos de citação de *Sheherazade*

Viol.I

mf *poco cresc.* *decresc. riten.*

Minimalismo

fragmento

Viol. I

Viol. II

23

p

cresc.

4x

decr.

3

3

Detailed description: This musical score is for a fragment of a Minimalist piece, featuring Violins I and II. The Violin I part begins at measure 23 with a piano (*p*) dynamic. It consists of a series of eighth notes that ascend and then descend, marked with a crescendo (*cresc.*) and a decrescendo (*decr.*) hairpin. The phrase is repeated four times (4x). The Violin II part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement in the lower register. Both parts conclude with a triplet of notes.

Música para cinema

Viol. I

40

8^{va}

42

44

46

Detailed description: This musical score is for a film score, featuring Violin I. It starts at measure 40 with an octave (*8^{va}*) marking. The music is characterized by long, flowing melodic lines with many slurs, suggesting a continuous, expressive performance. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, with measure numbers 40, 42, 44, and 46 indicated at the beginning of each system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings typical of a cinematic score.

Trecho atonal
(compassos 80/94, p.18)

(etc.)

$\text{♩} = 58$
80

quasi mf

quasi mf

quasi mf

quasi mf

quasi mf

Reo. * Reo. * Reo. *

Cadenza para piano
(compassos 95/102, p. 21)

cadenza per piano solo
♩ = 60 **non legato - con rigore ritmico**

senza pedal *quasi **f***

(fragmento de bossa nova)

Ritmo (Nordestino Brasileiro)

13

piano

3x

Rock lento

38

piano

p *cresc.* *decresc.*

Leg. * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* * *Leg.* * *mp*

Bossa Nova

66

piano

mf

8vb-----

Melodias derivadas da série

Viol.I

61 *mf*

retrogradação

63 *8^{va}*

Citação do Quinteto em Si bemol M para piano e sopros de Rimsky Korsakov

Viol.I

48 *mp* *dolce* *poco cresc.* *2x* *decresc.* *3*

Tango

Viol.I

65

67

A série de Mendes

Original

Inversão

Retrogradação

Inversão Retrógrada

Fox Trot

90

piano

92

8vb

8vb

3

3

3

3

1.2. Percurso da escuta

Rimsky
(Gilberto Mendes)

Gravação do Laboratório de Acústica Musical e Informática da ECA/USP

Quarteto de cordas da Cidade de São Paulo

Betina Stegman, 1º.violino
Nelson Rios, 2º.violino
Marcelo Jaffé, viola
Robert Suetholz, violoncelo

Lídia Bazarian, piano

SEÇÃO I:	Part./compasso	CD/counter
Apresentação da série original	1-2	00:01 – 00:07
Transição	3	00:10 – 00:24
Acorde de sexta	4	00:25
Motivo inspirado em Rimsky Korsakov	4-5	00:26 – 00:33
Citação de <i>Sheherazade</i>	6	00:34 – 00:40
Oscilação (acorde de la m com 7ª, 9ª, 11ª)	8-10	00:40 – 00:58
SEÇÃO II:		
Inversão da série	12-13	01:02 – 01:08
Evocação de ritmo brasileiro (piano e cordas)	13-17	01:09 – 01:49
Citação de <i>Sheherazade</i> (piano)	17-18	01:52 – 01:57
Citação de <i>Sheherazade</i> (violinoI)	19	01:59 – 2:05
Passagem livre com menção de <i>Sheherazade</i>	20-22	02:06 – 02:19
Minimalismo	23-27	02:20 – 03:30

SEÇÃO III:		
Retrogradação da série	28-29	03:33 – 03:42
Passagem livre no piano	30-31	03:42 - 03:49
Ritmo (cordas)	32-34	03:51 – 04:07
SEÇÃO IV:		
Inversão retrógrada da série	35-37	04:08 – 04:18
Ritmo de rock lento	38-40	04:19 – 04:28
Música de cinema (apoiada em acorde de 4 ^a . e 7 ^a .)	40-47	04:30 – 05:00
Citação do <i>Quinteto para piano e sopros</i>	48-50	05:01 – 05:25
Melodia no piano	51-54	05:26 -05:53
Início de bossa nova no piano	55-57	05:54 – 06:09
Elementos inspirados em Rimsky K. + bossa nova	58-59	06:10 – 06:26
Finalização de bossa nova no piano	60	06:27 – 06:34
Melodia derivada da série + rock lento (piano)	61-68	06:35 – 07:35
Tango (melodia derivada da série + ritmo/tango)	69-72	07:35 – 08:24
Bossa nova + <i>Sheherazade</i> transformada	73-76	08:24 – 08:52
Acorde menor c/ figura de improviso como clichê	77-79	08:53 – 09:03
SEÇÃO V:		
Trecho atonal + rock lento (piano)	80-94	09:04 - 11:03
SEÇÃO VI:		
<i>Cadenza</i> p/piano (com fragmento de bossa nova)	95-103	11:04 – 11:46
RECAPITULAÇÃO:		
Tango (harmonia e ritmo)	102-104	11:47 – 11:52
Ritmo (cordas)	105-106	11:53 – 12:02
Bossa nova	107-108	12:03 – 12:13
Melodia derivada da série + rock lento (piano)	109-116	12:14 – 12:49
Lirismo	117-120	12:50 – 13:09
Final sem conclusão (acomp. de rock lento/piano)	121-123	13:10 – 13:28

1.3. Análise da obra: detalhamento da análise pormenorizada dos procedimentos.

1.3.1. A citação e a sintaxe

Rimsky foi escrita por encomenda de Philip Rathé, diretor do Spectra Ensemble, da Bélgica, para ser estreada em 2000 em um Festival da Rússia. Tem, portanto, um projeto extra-musical de homenagem ao compositor russo Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). As citações de temas em *Rimsky* têm um intuito evocativo e referem-se às obras de Rimsky-Korsakov: *Sheherazade* e *Quinteto em Si bemol M para piano e sopros*.

Para a verificação do original, recorreremos à sua redução para piano a duas mãos. Observemos a melodia que Korsakov introduz no *recitativo* de *Sheherazade*, apresentado pelo solo de violino:

The musical score is for a piece titled 'Rimsky' by Philip Rathé. It is in 4/4 time, marked 'Lento' (♩ = 60). The score is for a violin solo and piano accompaniment. The violin part is labeled 'Viol. Solo' and 'Recit.', featuring a melodic line with triplets. The piano part is labeled 'Arpa' and 'expressivo', with dynamics 'f' and 'mf'. The score includes a 'Cadenza' section for the violin, marked 'p' and 'ten.', and a reference to '(Korsakov)'.

Em seguida, observemos a 1ª. citação de Korsakov em Mendes (comp. 6, p.2). Veremos que a utilização desta como uma singularidade exige uma solução de percurso. Inserida dentro de um sistema atonal/tonal (cuja série o corrobora) sai dessa ambiência ambígua e converge para a tonalidade usada por Korsakov. Segundo Calabrese, a singularidade pode se transformar numa ordem diversa, gerando uma instabilidade, uma transformação que pode ser efetuada *ad infinitum*: propicia um percurso-jogo onde nunca acontece erro na medida em que pode elaborar saídas feitas por inferências locais (cf. CALABRESE, 1988:147-148).

Importante notar que a melodia de “Sheherazade de Mendes” é finalizada pela nota ré e não mi como em Korsakov. Em Korsakov encontramos uma continuidade. Em Mendes há uma descontinuidade e uma interrupção.

Outro exemplo neste sentido é a citação do *Quinteto em Si bemol M para piano e sopros* de Korsakov:

Este trecho de Korsakov acima demonstrado aparece citado em Mendes e com repetição idêntica (diferentemente do trecho de Korsakov). Encontramo-lo entre o trecho onírico (que o autor denomina de música para cinema (comp. 40-47) e um tema lírico feito pelo piano (comp.51-55)). Podemos notar que estas são diferentes concepções que agora se tornam equalizadas, convivendo pacificamente (verificar p.8-11):

Música de Cinema (final)

Citação do Quinteto para Piano e Sopros de Rimsky Korsakov

Viol.I

48

più presto

pp

2x

rall.

mp

dolce

2x

3

O que resulta diferente então, são as sintaxes como concepções absolutamente opostas: a de Korsakov é teleológica, enquanto que a de Mendes é casual (apesar de o autor incorporar uma recapitulação dos elementos apresentados). Em Mendes não há conexões entre as partes, o que existe é a presença de elementos heterogêneos estabelecendo um contraste (oposição de significados) como justaposição. A sintaxe submete-se às imposições do desejo, da sensação, do sentimento.

Outro ponto importante a frisar é que se a composição de Mendes visa realizar uma homenagem, a citação não pode ser irônica. A finalidade da citação é evocar *Sheherazade*, o *Quinteto em Si bemol M para piano e sopros* de Korsakov e não desfigurá-la, isto é, Mendes pretende torná-la audível, propiciar o reconhecimento destes temas do repertório erudito. O retorno que Mendes faz do passado é lúdico, sem abordar os temas de Korsakov como um documento. Apesar disso, de qualquer forma, o reconhecimento de *Sheherazade* se faz, uma vez que o que este tipo de citação realiza é a produção de efeitos de verdade. Já a erudição

enciclopédica referente ao *Quinteto em Si bemol* não se tem a certeza de ser efetivado. Porém, sabemos que, no caso da citação o que se objetiva realizar é um apelo à memória. O que se pretende é uma evocação não um retorno ao passado (que na verdade nunca poderia ser efetivamente realizado porque jamais podemos voltar atrás).

Abrimos aqui um parêntese: de acordo com Sarlo a memória tem uma dupla inscrição temporal: possui uma qualidade anacrônica que só pode partir do presente.(cf. SARLO: 2005). Esta condição implica uma diferença cuja distância assinala uma distorção. O passado necessitará ser modificado pelo presente, uma vez que sua inserção é feita em um novo contexto. A memória necessita portanto, se fazer como reconstrução, como uma produção.

Outros trechos evidenciam o aparecimento do mesmo motivo de *Sheherazade* transformados pela exigência casual da sintaxe. Notamos também aqui as modificações efetuadas nos confins da citação, a inserção de elementos livres que confluirão em novas discontinuidades. Observamos novamente grandes alterações nos confins da citação (início e fim) cuja linha de fronteira em seu final neste exemplo é estendida:

vi. 1

vi. 2

vla.

cello

piano

a tempo

f

ff

a tempo

lascia vibrare

mf

poco cresc.

decresc.

riten.

20

20

✱

A linguagem inclusivista que se tornou típica da pós-modernidade e que efetua a junção de elementos de origens diferentes provoca um efeito de deslocamento.

Como vimos acima, o deslocamento faz parte do processo do inconsciente estudado por Freud. Segundo este, o inconsciente ignora hierarquias e dispositivos narrativos. Lyotard cita o que Freud denomina por *perlaboração* (ou elaboração): trata-se do trabalho do inconsciente que permite o deslocamento dos bloqueios possibilitando a desorganização do discurso através da ênfase no processo primário: há uma exclusão da diacronia e da discursividade, do léxico e da temporalidade. A sintaxe é desconstruída em prol da figurabilidade onde as imagens preponderam e proporcionam uma infinidade de pontos de vista. (cf. LYOTARD, 1975: p. 274)⁵

Também Featherstone e Scott Lash (apoiados teoricamente em Lyotard) afirmam a característica pós-moderna de “cultura figurada com ênfase nos processos primários (desejo) mais do que nos secundários (ego); nas imagens, mais do que nas palavras; na imersão dos espectadores e no desejo pelo objeto, em oposição à conservação da distância”⁶ (distância no sentido de contemplação, de desprendimento postulado por Kant em sua *Crítica do juízo estético*). (FEATHERSTONE: 1996, p.102)

Pós-moderno pressupõe, portanto, o “desdistanciamento”, “supõe a capacidade de desenvolver um descontrole das emoções, abrir-se para todo o elenco de sensações disponíveis que o objeto pode evocar”. (*Ibidem*, p. 105)

A arte dá lugar à busca hedonista de novas sensações. Inverte-se a primazia da forma sobre o conteúdo: agora é o conteúdo que determina o processo composicional, possibilitando várias associações a diferentes estados afetivos:

Pensando no meu amigo Koellreutter, pensei na Índia, no Japão, onde o professor viveu tantos anos, um músico viajante “conradiano”, e minha música acabou tendo um caráter japonês, de evocação de portos distantes, mares orientais, ilhas perdidas no horizonte... (MENDES:1994, p. 200)

⁵ Também em: AVRON, Dominique ; LYOTARD, J. F. – “A few words to sing – Sequenza III”. In: *Musique en Jeu* n. 2. Ed. du Seuil, 1971, p.30.

⁶ Importante frisar que, a ênfase nas imagens e na sensação apoiadas no inconsciente não é estruturada pelas regras sistemáticas encontradas na linguagem. O que se afirma aqui é a atração por uma anti-lógica.

A fragmentação efetuada na obra se realiza através do declínio da inteireza e da continuidade onde as conexões dar-se-ão por saltos ou intervalos de um fragmento a outro através da justaposição dos pedaços:

Em *Um Estudo*, Eisler e Webern deixam um rastro harmônico na areia de uma praia nos mares do Sul; suas pegadas em notas iguais que se sucedem desenhando uma melodia sempre em frente, algumas vezes transpondo pequenos acordes/obstáculos, num desfilar de muitas, muitas e diferentes frases musicais “equalizadas” como se fossem todas uma só, sem conexões, sem pontos perceptíveis de ligação, “road to Singapura, Manakoora, Burma”, as imagens de Bing Crosby, Dorothy Lamour e Bob Hope evocadas na ressonância de toda essa caminhada... (*ibidem*, p. 211)

O uso do fragmento adquire o aspecto de uma realidade circular, não exige desenvolvimento, não se submete à nenhuma forma, prevalecendo o prazer do perder-se. Não há mais estruturação por regras sistemáticas, mas uma ênfase nas sensações sem relação de continuidade temporal. A forma assemelha-se a figura de “nó e labirinto” (definido por CALABRESE, op.cit., p.145). Nó, que, como a enciclopédia apresenta cada entrada referindo-se a um nó e a passagem entre os elementos constituindo um labirinto como movimento sempre sujeito à perda de orientação, descontínuo e com ações de surpresa. No entanto o tempo é simultânea e paradoxalmente não-linear, sem se opor à continuidade (e sem adotar a causalidade). Esta impressão é possibilitada pela admissão de fragmentos diferenciados que promovem a perda da totalidade e que tornam-se indiferenciados em sua coexistência, desafiando a noção de centro.

O recurso do corte verificado através da mudança brusca (contraste) de andamento e dinâmica (*mp/f*; transmutação de semínima 60 para 120) corrobora a existência da subtração das conexões decorrente da opção pelo inclusivismo (o que permite contribuir para obscurecer a natureza do “discurso”):

A citação pós-moderna torna-se portanto, um elemento de imprecisão. Em outras palavras, nega a precisão e a ordem, valorizando o conceito de “vago” como possibilidade de um gosto hoje existente, propiciando conseqüências semânticas e sintáticas. Encontramos essas mesmas características no pensamento de Barthes que as explicita no prefácio de seu livro *Fragments de um discurso amoroso*:

O que vem dos livros e dos amigos aparece às vezes na margem do texto, sob a forma de nomes para os livros e de iniciais para os amigos. As referências dadas assim não são de autoridade, mas de amizade: não invoco garantias, lembro apenas, por uma espécie de saudação dada de passagem., o que seduziu, convenceu, o que deu por um instante a satisfação de compreender (de ser compreendido?). Deixou-se portanto esses lembretes de leituras, de escuta, no estado quase sempre incerto, inacabado, que convém a um discurso cuja instância não é outra senão a memória de lugares (livros, encontros) onde tal coisa foi lida, dita, ouvida. Porque, se o autor empresta aqui ao sujeito apaixonado a sua “cultura”, em troca, o sujeito apaixonado lhe passa a inocência do seu imaginário, indiferente aos bons costumes do saber (BARTHES, 1981: p.5)

Como já dissemos, com esse tipo de citação, passado e presente tornam-se sincrônicos, improváveis. O passado necessitará sempre ser modificado pelo presente, reatualizado, uma vez que precisa ser inserido em um novo contexto. Torna-se um desafio à arte *aurática*⁷, na medida em que se traduz num *ready-made*, num simulacro e numa contestação do estatuto da arte enquanto originalidade e subjetividade. Sua relação com o passado não é a da história que trabalha com o documento, mas a do artista que inventa uma renovação. Em Mendes não existe preocupação com a precisão e sim com a evocação da memória afetiva transposta imprecisamente e adaptada dentro da linha sonora em curso. A citação em Mendes não é perspicua, não se importando com a autenticidade da fonte. Esta é uma característica importante que joga com a relação entre o verdadeiro e o falso. Apesar de imprecisa, necessita apenas da existência do saber enciclopédico do ouvinte.

Demonstremos:

Exemplo 1. Motivo apresentado pelo fagote no II Movimento de *Sheherazade*:

Andantino (♩ = 112)
Capriccioso, quasi recitando
 (Fagot Solo)

f p
dolce ed espressivo

(Korsakov)

(4 Cbs.)

⁷ Refiro-me à inaplicabilidade do critério de autenticidade da produção artística que deixa de ter valor de culto como objeto único (a questão da originalidade anteriormente comentada) e se torna dessacralizado explicitado por Walter Benjamin em: “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, vol. I, 1994.

O motivo de Korsakov mostrado acima aparece transformado em Mendes:

viol. I

74 *8va* (Mendes)

Exemplo 2. IV Movimento de *Sheherazade*:

viol.

Ⓐ *p stacc.* (Korsakov)

O motivo criado por Korsakov que aparece no exemplo 2 também é transformado por Mendes:

viol. I

quasi f (Mendes)

viol. II

quasi f

Mendes também “desterritorializa”⁸ o gesto de Korsakov introduzindo elementos (ritmico-melódicos) rapsódicos transformados, que ao mesmo tempo se apresentam como figuras de clichê características da improvisação:

Anne LeBaron⁹, ao estudar as relações entre Surrealismo e música pós-moderna, vê no automatismo (tido como um dos componentes-chave do Surrealismo e que em outras palavras traduz-se como processo inconsciente) e na colagem (como elemento propiciador de pluralidades, simultaneidades e empréstimos ou apropriações) o meio de quebrar os tradicionais códigos de *mimesis* e de coerência para priorizar a linguagem irracional e casual. Desta forma, o automatismo, transferido para a improvisação, representou uma maneira de retorno à

⁸ Desterritorializar no sentido postulado por Deleuze: mudança de natureza; sinonímia de um movimento de deriva, nomadismo.

⁹ LEBARON, Anne – “Reflections of Surrealism in Postmodern Musics”. In: LOCHHEAD, Judy and AUNER, Joseph - *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York: Routledge, 2002.

espontaneidade, à intuição, à inspiração, eximindo-se das obrigações da sintaxe e das exigências de estilo que moldaram os períodos Barroco e Clássico.

LeBaron compara as diferenças entre as colagens surrealistas e a pós-moderna. Esclarece que enquanto no Surrealismo em Max Ernst esta foi construída de uma matéria informativa que não tinha direitos autorais e que não possuía valores estéticos auto-suficientes, no pós-moderno há seleção de materiais que já adquiriram valor estético e monetário, dando como exemplo John Oswald que ignora as origens. A colagem como material fragmentado subtrai as conexões. Em forma de citação, pode subverter o contorno melódico e dirimir a diferença das estruturas contraditórias que podem desta forma conviver perfeitamente ao mesmo tempo. Segundo ela, primeiramente surgiu a improvisação não-idiomática, onde o conceito musical e a performance formam simultaneamente uma unidade de pensamento e ação. Para LeBaron, trata-se da transferência do inconsciente para um produto sensorio (o som) que efetua duas exigências do Surrealismo: 1. o desejo de investigar um novo território à custa de aderir a um estilo pessoal; 2. a anulação do contentamento com o familiar. Alguns autores puristas (Davey Williams, La Donna Smith, Derek Bailey) através do ideal de não-referencialidade, da insatisfação das normas aceitas da performance musical, da negação da uniformidade, do abandono dos clichês adotaram uma arte de risco, uma jornada no desconhecido, embora outros autores menos puristas, incluíram tanto sons referenciais como não-referenciais. LeBaron afirma que o ouvinte passa para o lugar de um detetive dentro de um espaço musical não linear onde a relação entre o real e o imaginário se dissolve. Há uma ruptura na ordem da realidade, uma violação da lógica, das formas narrativas lineares, evocando reminiscências quase visuais. Não há mais necessidade de se realizar operações de sentido como fato da estrutura.

Em termos sintáticos, a questão é, como em Deleuze, tornar audível a produção do processo sonoro: “Não se trata mais de impor uma forma à matéria (...) O que torna o material

cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogêneos mantenham-se juntos sem deixar de ser heterogêneos (DELEUZE; GUATTARI, 1980: p. 141). Como no Romantismo, o perigo e a loucura negam o papel do compositor clássico que organizava o caos. O artista compara-se a um poeta que consegue abrir-se ao cosmos. Não há mais sistema, mas linhas e movimentos. Deleuze nega o modelo clássico para propor um modelo de estrutura rizomática na qual cada segmento pode ser ligado a outro formando um percurso livre: trata-se de um modelo “nômade” cujo motor é o desejo ou a “assintematicidade construída” (no dizer de CALABRESE, 1988: p.155).

Como vimos, a heterogeneidade é também constatada na poética de Mendes. Tudo pode ser colocado à sua disposição. A diferença entre os materiais é desfeita, possibilitando o emprego de estruturas contraditórias através de um percurso livre caracterizado pela perda do controle, da exatidão e da precisão.

O retorno ao conteúdo faz-se presente. Além da utilização de temas inteiros e de fragmentos destes, Mendes realiza a utilização de vários traços estilísticos genéricos introduzindo mais elementos de referencialidade que resultam em choques de significados. A esse respeito observou Rodolfo Coelho de Souza no encarte do disco: “Suas referências são sempre reminiscências afetivas, distorcidas sem pudor pela “coleta de ouvido”, turvadas pela combinação simultâneas de mais de um registro de suas lembranças. Surgem assim os saborosos fragmentos de *Sheherazade*, de Rimsky Korsakov, estritamente incorretos e deturpados pela combinação com harmonias de bossa-nova, ritmos de tango e outras fontes populares”.

Em suma, o uso da citação e das referencialidades como fragmentos autônomos produz uma sintaxe nômade, evitando as conexões, o centro e a ordem, resultando num perder de vista dos grandes quadros de referência.

1.3.2. A paródia

Para entendermos como é produzida a paródia em *Rimsky* de Mendes, necessitamos primeiramente verificar como é concebida a série dodecafônica preconizada por Schoenberg cuja rigidez será subvertida pelos procedimentos pós-modernos.

1.3.2.1. A série dodecafônica.

A composição com doze sons consistiu num método que surgiu de uma necessidade, segundo Schoenberg.¹⁰

Em fins do século XIX, a harmonia havia chegado à expansão da tonalidade de tal forma que esta chegou ao seu limite, resultando na emancipação das dissonâncias mais distantes e na renúncia do centro tonal. Para Schoenberg, foi a urgência de uma racionalização e de ordenamento no procedimento composicional (cuja unidade desaparecera) que se impôs: a organização de uma anarquia. Observamos aqui a confluência com a edificação da fenomenologia de Husserl. Para este, também a filosofia encontrava-se desordenada, num visível estado de decadência. Necessitava de uma revolução radical para uma unificação, de um recomeço radical em filosofia com pretensões científicas, arquimedianas: ambos colocaram, para tanto, a criação como responsabilidade prometeica baseado no princípio da evidência, visando a sustentação de uma ciência universal. Ambos visaram chegar a uma solução definitiva, possuidora de fundamentos incontestes. Assim, escreve Husserl:

¹⁰SCHOENBERG, Arnold – *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones, 1963, p. 144.

Assumindo como filósofo meu ponto de partida, volto-me para o objetivo presumido de uma ciência verdadeira. Em consequência, não poderia evidentemente nem emitir nem admitir como válido nenhum julgamento, se não o obtenho a partir da evidência, ou seja, em experiências em que “as coisas” e “os fatos” em questão me são apresentados em si... À medida que houver falha na evidência, não poderei querer chegar a nada de definitivo.¹¹

Da mesma forma, Schoenberg:

Justificado atualmente pelo seu histórico desenvolvimento, o método de composição de doze sons não está isento de fundamento estético e teórico. Pelo contrário, este fundamento é o que o eleva, por cima do simples artifício técnico, à importância e categoria de uma teoria científica.¹²

Constatamos, então que o dodecafonismo caracterizou-se como um método de racionalidade pura, objetivando a apreensão de fenômenos em si mesmos, da sua essência, e criando um conjunto de relações lógicas como substituto da ordem hierárquica que caracterizava o sistema tonal (condicionado à imutabilidade). Como na fenomenologia de Husserl, partia de um *a priori*, baseava-se em constatações apodíticas, fazendo o percurso da matéria para o espírito:

A fenomenologia eidética estuda o *a priori* universal, sem o qual nem eu nem nenhum outro ser transcendental, em geral, seria imaginável”, e posto que toda universalidade essencial tem valor de uma lei inviolável, a fenomenologia estuda leis essenciais e universais que determinam de antemão o sentido possível (com seu oposto: o contra-sentido) de toda asserção empírica relativa ao transcendental. (HUSSERL, 2001: p. 88)

Da crença de que os sons obedecem a leis naturais, da segurança que a ordem, a lógica e a forma propiciam à construção musical, surgiu o método dodecafônico como uma fórmula pré-concebida fazendo o emprego da série de doze sons diferentes. Assim, do desligamento do

¹¹ HUSSERL, Edmund – *Meditações Cartesianas* – Introdução à fenomenologia. SP: Madras Editora, 2001, p. 31.

¹² SCHOENBERG. Op. cit., p.150.

ordenamento tonal (desfuncionalização), todos os graus da escala adquiriram um valor e os 12 semitons se transformaram em 12 sons como a menor unidade do sistema. A regra fundamental parte da escolha de uma série de 12 sons (diferentes, sem que um só deles se repita) iniciais que lhe serve de base, sendo a composição inteiramente determinada pelo desenvolvimento contínuo da série e deduzida dela. A série surge como princípio unificador, cuja ordem dos intervalos é fixa. É ela que confere à todas as figuras saídas dela, sua unidade. Sendo a série não outra coisa que o conjunto de intervalos que a constituem, ela só pode indicar a si mesma, como também todas as outras aparições que dela podem ser deduzidas.

1.3.2.2. A estrutura da série dodecafônica.

Examinemos de forma abreviada os princípios mais importantes constitutivos da estrutura dodecafônica como forma auto-referenciada.

A série é o esquema arritmico de uma figura melódica. Ela não se confunde com uma melodia, um motivo ou um tema, mas contém somente o material pré-formado para estes.

Importante frisar que a série não está integrada por doze notas escolhidas ao acaso, segundo a preferência do autor. Um compositor genuinamente dodecafônico, portanto, não se interessa em criar melodias que possam ser alusivas ao sistema tonal. Sua escolha, como um ato de criação *a priori*, impõe a observação e o seguimento de regras estruturais que não podem se transgredidas. Trata-se de um procedimento que prioriza a coesão e a unidade. No capítulo dedicado à explicação sobre o caminho para a composição de doze sons no livro que agrega suas conferências, Webern afirma:

A coerência é certamente indispensável para que o sentido exista. Para falar de maneira mais ampla, a coerência resulta do estabelecimento de relações, as mais estritas possíveis, entre as partes componentes. Assim, tanto em música como em qualquer outro meio de expressão humana, a intenção é fazer aparecer o mais claramente possível, as relações entre as partes: em uma palavra: mostrar como um elemento se encaminha a outro. (WEBERN, 1984: p.106)

Na última vez evocamos o conceito da “planta arquetípica” de Goethe e nos ocupamos do “outro caminho”. A mesma lei é válida para tudo que possui vida: “variações sobre um tema” – essa é a forma original que está na base de tudo. Algo que na aparência é totalmente distinto, mas que de fato é o mesmo na essência. Disso resulta a forma mais abrangente de coerência. Esse esforço de se estabelecer unidade também estava presente na obra de todos os mestres do passado. (*ibidem*, p.143)

Em seu livro *¿Qué es la música dodecafónica?* Eimert explicita-nos os postulados da estruturação dodecafônica, dos quais destacamos:

1. Devem ser evitados saltos maiores que a 8^a;
2. Devem-se alternar intervalos pequenos e grandes. Preferência de 2as. e 3as;
3. Não devem seguir-se mais de 2 intervalos de igual extensão. Devem evitar-se círculos de intervalos e qualquer tendência para eles. Não usar o trítono, a 4^a e a 5^a mais de uma vez.;
4. Evitar as relações melódicas com elementos harmonicamente tonais;
5. A série não deve ser concebida de antemão como tema ou melodia, posto que não é ainda uma forma musical e não representa mais que o material preestabelecido (EIMERT, 1973: p. 53).

Segundo Eimert a série é uma sucessão rigorosa de intervalos de doze sons irrepetíveis que não admite a 8^a. Isto porque na teoria acústica tradicional a 8^a. é o único intervalo que não produz dissonância: ela é apenas a repetição do som fundamental com uma nova coloração.

Como esquema teórico, a música dodecafônica rigorosa não admite a 8ª. por constituir um dos processos de empobrecimento dessa música (no mais estreito âmbito dodecafônico de *do* a *si* não existe a 8ª).

Esta proibição, contudo, é excepcionável através da utilização das repetições que aparecem no aspecto melódico: o salto de 8ª. (admitido como repetição do som fundamental com outra coloração) pode possibilitar a elaboração temática uma vez que este não afeta a imanência da estrutura dodecafônica.

A série não se identifica necessariamente com um tema. Apesar das infinitas possibilidades de sua variação através do ritmo, seus sons nunca se alteram (a estruturação ritmico-melódica pode ser totalmente independente da série). Apesar de qualquer “liberdade” formal, nunca devem transgredir-se as leis de formação da série, para não se incorrer em invalidação de todo o sistema.

O dodecafonismo foi edificado como uma construção totalmente arbitrária que adotou o temperamento (instituído por Bach e Rameau como correção da natureza racionalizando e desnaturalizando a verdade acústica), permitindo a abolição da diferença dos sons enarmônicos, como também, possibilitando a consideração em si de cada um dos doze sons. A combinação das estruturas dodecafônicas propiciou formações polifônicas de sintaxe mais abstrata¹³ que o contraponto tonal, devido à negação das noções de consonância e dissonância.

Nas composições dodecafônicas todo o material sonoro encontra-se, portanto, deduzido de uma série única dentro de uma absoluta pureza linear, de caráter morfológico, partindo de

¹³ Abstração é usada aqui no sentido de abandono dos motivos, não se confundindo, portanto, com a noção de configuração abstrata (esta é criadora de formas). A abstração evita a configuração. Trata-se da emancipação das concepções formais, através da utilização do som isolado que instaura o repúdio à hierarquia apresentando um signo vazio de redundância, não conceitual e ausente de determinações fixas e opositivas. Abstração significa a coincidência entre significante e significado: coloca ênfase na apresentação em detrimento da representação. A esse respeito, consultar: ZAMPRONHA, Edson – “Da figuração à abstração em música”. In: SEKEFF, Maria de Lourdes e ZAMPRONHA, Edson (org.) Arte e Cultura – estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume: 2002, pp.93-104.

uma escolha de sucessão de sons cujo material resulta de uma pesquisa menos plástica, menos intuitiva e mais rígida.

A respeito de seu método dodecafônico o próprio Schoenberg afirma:

As restrições impostas ao compositor ao obrigar-se a utilizar somente uma série básica na composição são tão severas, que unicamente as salva aquela imaginação que tenha superado um enorme contingente de aventuras. Nada se dá neste método; contudo, é muito o que se pede. (SCHOENBERG, 1963: p.156)

No método dodecafônico a cada nova composição é necessário inventar uma série especial de doze sons. A obtenção da forma na música dodecafônica dá-se através do procedimento de espelho com suas possíveis modificações que promovem as derivações da série. Elas constituem um procedimento construtivo que permite um duplo controle: o dos sons e o dos intervalos.

Conforme Schoenberg, “da série básica derivam-se três séries adicionais: 1. a inversão; 2. a retrogradação ;3. a inversão retrógrada. O emprego destas formas reflexas corresponde ao princípio de *percepção absoluta e unitária do espaço musical*” (*idem*, p. 158).

Para Schoenberg, a maior vantagem de seu método de composição apóia-se neste efeito unificador.

Em finais do século XIX o sistema de valores do liberalismo clássico estava sendo questionado. A Áustria era um país atrasado e sua burguesia não destruiu nem se fundiu com a aristocracia. Conforme Schorske, a cultura artística austríaca era “em parte aristocrática, católica e estética, em parte burguesa, legalista e racionalista” (SCHORSKE, 1988: p.23). O que ocorreu então foi a apropriação pela burguesia da sensibilidade estética advinda da aristocracia “mas sob forma secularizada, distorcida e individualizada”(…) , “sem deixar de lado a cultura moralista

científica da lei”. (*ibidem*, p.31). Desta forma, o estético e o moralista-científico constituíram os dois fios da cultura *fin-de-siècle* austríaca.

Caracterizada pela ambigüidade, a atuação de Schoenberg foi marcada pela guerra que ele empreendeu contra a comodidade burguesa, sendo ao mesmo tempo conservador, emancipador e destruidor. “Burguês antiburguês”, é “na sua firme defesa da alienação que reside o seu poder revolucionário enquanto artista” (*ibidem*, p. 336) Schorske explica a erosão da antiga ordem na música (a rejeição da tonalidade e a emancipação da dissonância) da seguinte forma:

A tríade era o elemento de autoridade, estabilidade e, sobretudo, repouso. Mas a música é movimento; se a consonância é tida apenas como um quadro de repouso, todo o movimento será dissonante. Nosso sistema musical subordinava rigidamente o movimento à tonalidade, de modo que todo movimento surgia da tríade tônica e voltava à ela. A dissonância era legitimada enquanto elemento dinâmico – partindo do contexto da tonalidade – na medida em que tinha sempre que se referir a esta. (...) A tarefa do compositor era a de manipular a dissonância no interesse da consonância, como um líder político num sistema institucional que manipula o movimento, canalizando-o para servir aos propósitos da autoridade estabelecida. (...) O objetivo da harmonia clássica na teoria e na prática era fazer com que todo o movimento ao final recaísse dentro da ordem (o termo musical é “cadência. (*ibidem*, p. 323-324)

A obra de Schoenberg foi simultaneamente emancipadora e destruidora, humanista e niilista, expressiva e racionalista. Sabemos que Schoenberg mostrou-se contrário à degeneração da música e a assistemática do atonalismo livre e Stravinsky preocupou-se com a questão da destruição da forma. Ambos tentaram restabelecer uma nova ordem contra o academismo. São duas racionalidades diferentes que trabalham o material, o tempo, a sintaxe de diferentes formas e que evidenciam a preocupação com o tema da crise da arte e da liberdade. Liberdade e racionalidade serão questões continuamente confrontadas.

Em Webern, apesar de considerar o dodecafonismo como uma continuidade e não ruptura, há um tratamento prioritário das dissonâncias¹⁴ (no sentido em que estas são consideradas em si mesmas e não associadas às consonâncias – portanto denegadoras das funções que provocam tensão e distensão) permeadas de abismos de silêncio que inauguram a descontinuidade. As notas deixam de criar uma configuração motívica, uma vez que não mudam de função. O som individual nega a dialética (onde as oposições confluem para uma conciliação final ou síntese) e adota o monismo¹⁵ (onde todas as forças se movem em direção a uma única totalidade que tudo incorpora). Desta forma, o silêncio não é mais o oposto do som, ele se emancipa, o silêncio soa. Porém, concomitantemente o que ocorre é uma descontinuidade, uma quebra da linearidade que desemboca em estaticidade (emanada da equivalência entre som e silêncio).

A metodologia de Webern desembocará mais tarde no serialismo integral liderado por Pierre Boulez. Música fortemente estruturada (através da estruturação total do espaço sonoro – altura, duração, intensidade e timbre), esta tendência caminhará para uma saturação interna do universo musical da série. Os serialistas deram importância para a teoria como sistema dedutivo não fechado acreditando que a estrutura força a imaginação. Seus pressupostos no entanto são relativistas na medida em que acreditam na integração de opostos (princípio orgânico) objetivando a criação de um equilíbrio dinâmico que preserva a diversidade:

O círculo não é um círculo, a linha reta não é mais uma linha reta, um resultado válido foi obtido.” (...) Este princípio orgânico, tal como é definido por Klee, é particularmente

¹⁴ Na verdade o que ocorre aqui é a emancipação da dissonância que amplia a independência entre as notas e a desfuncionalização dos graus. Essa questão é tratada por Zamprónha que explica o emprego do procedimento da falsa-relação e daquilo que ele chama de anti-neutralização, a importância da nota agora tratada como entidade individualizada que pode ser ouvida como um autêntico objeto sonoro. ZAMPORNHA, Edson – Do grau à nota – O caminho do Tonal ao Atonal através da falsa relação e da anti-neutralização In: ZAMPORNHA, Edson e SEKEFF, Maria de Lourdes(org.) – *Arte e Cultura IV – estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2006.

¹⁵ Monismo como referência às concepções místicas que contemplam o organicismo, negando a forma dualística. Neste sentido, em Webern há na verdade um contraponto entre som e silêncio (que também se emancipa), desfazendo as oposições. Tudo deriva de uma só idéia.

importante dentro da composição: quando criamos figuras musicais, elas são justamente criadas para ser modificadas uma pela outra. (BOULEZ, 1986: p. 134)

O conceito de multiplicidade dentro da unidade através do princípio da não repetição (focado na transformação) resultou na descontinuidade, na multidimensionalidade .

A música do serialismo integral deixou de ser previsível como a música clássica, mas adotando a equalização dos opostos ocasionou a indistinção entre espaço e tempo, entre presente e passado. Esta, obscurecendo a distinção entre eventos, tornou-se imperceptível.

1.3.2.3. A série de Mendes como paródia pós-moderna

Vimos que a série básica criada por Schoenberg, portadora de 12 sons distintos e irrepetíveis constituiu uma regra rigorosa de controle da composição musical dodecafônica.

A série introduzida por Gilberto Mendes em “*Rimsky*” subverte essa intenção.

Mendes inicia sua obra sem indicação de tonalidade sugerindo uma audição atonal, tornando-a entretanto ambígua através da utilização predominante de intervalos consonantes. Constatamos, portanto, logo de início, uma intervenção do compositor que descarta a representação rígida da série convencional para nos apontar uma nova singularidade em relação àquela.¹⁶

Ao não se constituir como série estritamente dodecafônica, revela sua relação paródica com a arte do passado, sendo esta uma forte característica de sua linguagem. Sob este ponto de

¹⁶ Aqui é necessário reportarmo-nos às observações de Linda Hutcheon sobre a duplicidade paradoxal do pós-moderno. Este está atrelado ao modernismo não rejeitando-o por completo mas inserindo e subvertendo seus códigos: evidenciamos na paródia simultaneamente deferência e transgressão (HUTCHEON: 1991).

vista, sua postura implica a crítica ao Modernismo tardio através da inclusão deste em sua linguagem, mas com a série modificada, reapropriada. A série de Mendes destitui-se de parte de seus pressupostos teóricos intransigentes (daquela de Schoenberg), possibilitando a contaminação de sua pureza, mesclando o tonal com o atonal. Nesta intervenção verificamos uma atitude política (tanto de comprometimento quanto de crítica).

Examinemos de perto suas características:

Verificamos a ocorrência de:

- 4 intervalos de 3^a. m;
- 3 intervalos de 4^a. J;
- 2 intervalos de 3^a.M;
- 1 intervalo de 2^a. M.

A série de Mendes despreza, portanto, o potencial intervalar que (em Schoenberg) preconizava a emancipação da dissonância e o afastamento da tonalidade. Não há trítomos, nem intervalos de 7^a., 9^a., 2^a.m. Não é anti-tonal, possui duas terças menores em seguida (propiciadoras de enunciação de arpejos). Enfim, a série de Mendes é distorcida, ambígua e percorre o caminho contrário ao de Schoenberg. A série usada por Mendes preserva as características formais da série dodecafônica (doze notas irrepitíveis e suas formas reflexas)

subvertendo ao mesmo tempo seu conteúdo (predominância de intervalos consonantes portadores de possibilidades tonais). Ao mudar o conteúdo desta, verificamos que a intenção de Mendes não é ater-se à pureza do pensamento original de Schoenberg, e, uma vez mantidas as formas reflexas da série, é com vistas à criação de uma ilusão perceptiva, que a torna híbrida, provocando sua desestabilização. Se Schoenberg objetivou a busca pelo singular, eliminando a noção de graus, de funcionalidade e hierarquia promovendo a escuta da nota individualizada, Mendes procura ativar o reaparecimento de configurações reconhecíveis. Sabemos que o um dos principais procedimentos da chamada vanguarda baseou-se na técnica dodecafônica e posteriormente serial. O conteúdo de Mendes apóia-se no significado, na aceitação e no resgate da consonância, de mais fácil assimilação (porque decorrente da cristalização de muitos séculos de vigência da tonalidade na cultura ocidental). Desta forma, a série de Mendes se ressemantiza, ironicamente, deslocando-se da abstração para introduzir posteriormente em sua peça a possibilidade de configurações melódicas. O autor insere e ao mesmo tempo desconstrói o percurso de Schoenberg, reinterpretando-o. Utiliza-se dos procedimentos da vanguarda e ao mesmo tempo os critica, mostrando-se avesso à teoria.

Vimos que a série de Mendes não sendo anti-tonal possibilita uma configuração melódica que se generaliza, na medida em que é reutilizada ao se somar com a referencialidade introduzida pela rítmica do tango, propiciando seu reconhecimento pela escuta. Incorpora, desta forma, a utilização de códigos populares:

Série (retrogradação):

Melodia derivada da série:

Tango:

Como vimos, a série de Mendes é um elemento ambivalente que se consubstancia em ironia paródica, inserindo e ao mesmo tempo fazendo uma crítica ao Modernismo. Contesta a originalidade recontextualizando-a, procurando dar novos sentidos a velhas formas. É reverente e irreverente ao mesmo tempo porque faz coabitar na ambigüidade a noção de sacralização e dessacralização, autoridade e transgressão, continuidade e mudança. Procura assim, desestabilizar a hegemonia Modernista e desafiar as certezas.

No livro *Poética do Pós-Modernismo*, Linda Hutcheon define assim a paródia:

(...) quando falo em “paródia”, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originaram das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. (HUTCHEON, 1991: p.47)

Para Hutcheon a paródia permite assim, uma recontextualização das formas do passado como combate à rigidez, ao hermetismo, ao purismo, à seriedade, ao fechamento, ao sentido único. É auto-reflexiva, na medida em que comporta uma “duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão” (HUTCHEON: 1991, p. 57). A paródia inverte as formas do passado procurando dar-lhe um sentido novo: comporta para tanto, reverência e escárnio, podendo ser definida como seriamente irônica. Exerce atração e repulsão pela estrutura e pelo padrão, podendo ser considerada conservadora e revolucionária. Hutcheon observa que a importância da paródia só fica evidente quando o leitor (ou o ouvinte) percebe a inversão efetuada pela sua ironia. A paródia questiona as formas do passado através da atribuição de novos sentidos, criando uma ambigüidade.

Aqui instaura-se uma contradição: o grande problema da decodificação da paródia está justamente na condição do receptor pós-moderno que vive numa época em que o consumo imediato e o hedonismo não prioriza o conhecimento e a teoria. A compreensão da ironia por sua vez, pressupõe uma grande cultura por parte do ouvinte que deve possuir a erudição das obras em seus contextos para avaliar a transgressão (irônica) efetuada, pois do contrário ela não pode ser percebida.

A série de Mendes questiona o ideal totalizante modernista, a tirania teórica, a racionalidade, o purismo, onde o autor procura propor uma abertura do texto cujo novo sentido evita prescrições, mas resgata fórmulas usadas.

A série de Mendes é o elemento de diferença que distingue o modernismo do pós-modernismo, por desestabilizar a intenção (dodecafônica) de sons isolados e da não repetição, fazendo o percurso inverso do de Schoenberg. Ela é introduzida sempre depois de uma fermata ou de um *rallentando*, desconectada, portanto, do episódio anterior, incrementando a descontinuidade da sintaxe.

Série

The musical score is for piano and strings. It consists of five measures. The piano part (top two staves) begins with a fermata in the first measure, followed by a melodic line in the second measure marked *p* (piano) and *poco cresc.* (poco crescendo). This line continues in the third measure, marked *decresc.* (decrescendo). The string part (bottom two staves) plays a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line in the second measure marked *mp* (mezzo-piano). The score is labeled "Série" at the top.

Podemos fazer outra leitura da utilização da série feita por Mendes. Esta pode também significar uma alusão à rigidez (como medida irônica, uma vez que a série de Mendes não a contém mas cujo detalhe só se percebe através de sua análise) do modernismo (no caso a série como elemento de ordem) ao preannunciar os demais elementos (livres, heterogêneos e casuais) que lhe seguem. Seria esta uma forma de discutir (ou contrapor) modernismo e pós-modernismo (purismo versus contaminação) ou seria uma medida conciliatória onde a oposição de precisão e imprecisão nos sugeriria a associação de dois gostos e a única maneira possível de tentar “organizar” a sintaxe?

Também a existência de uma recapitulação verificada depois da *cadenza* no piano (a partir do compasso 102 até o fim da peça promovendo o retorno do tango, do ritmo nas cordas, da bossa nova, da melodia derivada da série acompanhada pelo rock lento no piano) sugere a intenção de recuperar uma retórica cujos princípios formais já estão perdidos mas que Mendes utiliza. Trata-se da despreocupação com a coerência prevista nos pressupostos pós-modernos, que adota o inclusivismo e a anti-teoria. Por outro lado, na falta de continuidade, a recapitulação é uma maneira de favorecer a rememoração do ouvinte através da repetição dos elementos anteriormente apresentados.

1.3.3. Pós-Moderno e a tentativa de apagamento das distinções – música popular/música erudita:

Em sua autobiografia Mendes registra sua natureza despreconceituosa que o acompanha desde a infância, reconhecendo o alto nível alcançado pela música popular urbana da canção norte-americana e europeia dos anos 30 e 40 e seu entrosamento com a música culta, que ele denomina ser um verdadeiro *lied* moderno:

Barata, sim, feita para o povo, mas que poder de expressão tinha essa música popular, que grau de complexidade na sua feitura, que forma bem acabada! Popular, mas de grande classe, responsável por “clássicos merecedores de serem estudados em classe”, como diria Mário de Andrade....Já o fox-trot dos anos 30, de um Jerome Kern, de um Cole Porter, é a própria música erudita, sob uma forma mais popular... (MENDES, op. Cit., p.15)

Ou, de outra forma:

Para mim, todo o arranjo de Tommy Dorsey é de rara beleza, repito. E, note-se, sou assumidamente, doentiamente elitista, *raffiné* em meu gosto artístico. (*idem*, p.171)

Pensando desta forma é que o autor utiliza-se amplamente do elemento popular em suas composições. Permite “contaminações” que favorecem a eliminação da aura da arte baseando-se em suas memórias perceptuais.

Trata-se de uma crítica à antiga concepção do privilégio da forma em detrimento da sensação possibilitando o uso do fácil, daquilo que oferece prazer, de repugnância ao vulgar. Tudo agora é possível.

Rimsky apresenta neste sentido a inserção de ritmos e harmonias características da música popular brasileira procurando viabilizar o cruzamento de linguagens tradicionalmente opostas, impossível em períodos históricos precedentes. Intenta contrapor-se ao purismo, procurando não as incompatibilizar, não imprimir uma visão dualista entre o erudito e o popular. Pretende realizar para isto conexões antes impossíveis, recusando a hierarquia e a hegemonia entre alta e baixa cultura. Essa tendência apresenta-se já colocada em obras anteriores como *Cidade* (com citações de Machaut, Tchaikovsky, Elis Regina e Jair Rodrigues, Ketelby, Henry Mancini, Roberto Carlos, The Beatles, John Dowland de 1964) e *Vai e vem* que o autor define como pesquisa de música semântica (com citações de Webern, Stravinsky, Berio, Mozart, Robert Jones, musicais hollywoodianos, tangos, speaker futebolístico) de 1969.

Em *Rimsky* verificamos o uso de superposições e “fusões” entre o popular e o clássico: elementos inspirados em Rimsky Korsakov + bossa nova – comp. 58/60; série transformada em melodia + rock lento no piano – comp.61/68; melodia de *Sheherazade* transformada + bossa

nova - comp.74/79; trecho atonal + rock lento – comp.80/94; melodia da série + rock lento em recapitulação – comp.109/112; melodia em progressão + rock lento – comp.117/120:

Sheherazade Transformada + Bossa-Nova:

The musical score is written for piano and features four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'pizz.' (pizzicato) and the dynamics include 'mf' (mezzo-forte). The score consists of a complex, atonal melody in the upper staves and a more rhythmic, repetitive bass line in the lower staves. The melody is characterized by rapid, ascending and descending runs, while the bass line features a steady, pulsating rhythm with occasional rests.

Mendes não só incita o reconhecimento. A urdidura do trecho atonal em meio à sua textura abstrata¹⁷ juntamente com a inclusão de elementos de referencialidade (verificadas nos ritmos feitos pelo acompanhamento no piano de rock lento e de fox-trot) ao mesmo tempo as obnubila:

¹⁷ Quanto mais a representação se desvincula de seu referente, mais o som representa a si mesmo, isto é, mais ele é concreto. Neste sentido, a possibilidade de abstração em música faz-se através do corte dos vínculos com as figuras tradicionais de reconhecimento.

$\text{♩} = 58$
 80
quasi mf
quasi mf
quasi mf
 Ritmo de Rock Lento no Piano
quasi mf
 Reo.
 *

O tipo de linguagem utilizada em *Rimsky*, portanto, é inclusivista, de junção de elementos de origens diferentes. Para os pós-modernos tal medida pressupõe a intenção de um caráter de tolerância e diversidade como tentativa de apagamento das distinções.

A questão do apagamento das distinções é uma das fortes características pós-modernas que traduzem sua ideologia. Trata-se de uma tentativa de conciliação, de esvaziamento de conflitos existente apenas nos discursos. Constatamos que apesar desta tentativa, as distinções continuam.

Ao estudar as relações entre música popular e música erudita, Brackett¹⁸ afirma que as determinações da influência econômica e tecnológica não fundem as esferas “alta e “baixa”, isto é, a produção e o consumo têm que ser considerados. Há que se considerar as diferenças de

¹⁸ BRACKETT, David – Postmodern theory and the contemporary musical field. In: LOCHHEAD, Judy – *Postmodern Music, Postmodern Thought*

procedimentos existentes nessas esferas (o modo de produção composicional) que persistem em processos formais, onde os consumidores fazem distinções. Ele afirma que música popular e música erudita são separadas por conceitos sociológicos que considerem diferentes performances, convenções e instituições.

1.3.4. Características pós-modernas em *Rimsky*

Após o exame de *Rimsky* resumiremos as principais características nela encontradas:

1. Série defectiva;
2. Fragmentação;
3. Heterogeneidade;
4. Descontinuidade;
5. Justaposição de estilos;
6. Impureza;
7. Ironia;
8. Repetições;
9. Imanência;
10. Ênfase nos processos primários (figurabilidade, evocação, desejo, imagem);
11. Paródia ;
12. Ambigüidade (questionamento e conciliação);
13. Citação distorcida;
14. Ausência de centro;
15. Tempo circular;
16. Imprecisão;

17. Estesia (ênfase nas sensações);
18. Retorno à tonalidade, à melodia, melifluência;
19. Desfazimento das hierarquias;
20. Volta ao conteúdo;
21. Atemporalidade;
22. Consciência de história vista como pluralismo, como presente sincrônico;
23. Simplicidade;
24. Deslocamento do significado para o ouvinte;
25. Uso de estilemas e estereótipos;
26. Processo composicional determinado pelo material;
27. Dessacralização;
28. Ênfase na superfície;
29. Indecidibilidade entre o verdadeiro e falso;
30. Anti-academismo;
31. Valorização do dionisiaco;
32. Contrário ao rigor e à exatidão;
33. Moderno deixa de ser um substantivo para tornar-se um estilo (trecho atonal);
34. Ausência de conexões;
35. Sintaxe casual, anti-narrativa;
36. Imersão;
37. Ludismo;
38. Hedonismo;
39. Contestação do elitismo;
40. Busca de significados;

41. Elaboração (ou “*perlaboração*” em termos freudianos) cujo fio condutor é o do sentimento, recusando o raciocínio;

41. Questionamento dos binários;

42. Proposta de unificação da música culta e da música popular;

43. Tendência predominante de exclusão da seriedade¹⁹, entretenimento.

Porém, *Rimsky*, que procuramos demonstrar como uma obra pós-moderna, é uma das obras da terceira fase de Mendes. Sabemos que há uma heterogeneidade de músicas performando o pós-modernismo, (estética que na verdade deveria se definir *ad hoc*) tarefa que não cabe no âmbito desse trabalho.

Para conseguirmos um quadro mais completo das características pós-modernas em música nas quais possamos evidenciar as constantes em *Rimsky*, bem como outras obras que contenham outras variáveis, buscaremos informações de outras literaturas sobre o assunto, procurando obter uma visão panorâmica que dêem conta de uma possível generalização daquilo que é chamado de condição pós-moderna.

No capítulo 4.0. deste trabalho, procuraremos mencionar o percurso da carreira de Mendes e suas relações de homologia ou anomia associadas ao seu contexto que permitam clarificar as diferentes tomadas de suas opções estéticas.

¹⁹ Devemos frisar que neste sentido encontramos exceções no pós-modernismo como no caso de Schnittke, compositor que melhor expressou sua resistência intelectual e simbólica ao Comunismo através de sua atração pelo irracional e pelo seu extremo pessimismo. Schnittke destoa do hedonismo pós-moderno ao optar pela expressão dramática.

Capítulo 2

O Modernismo

“A razão já está no poder com o kapital (sic). Queremos destruir o kapital não porque não é racional, mas porque é”.

Jean-François Lyotard,

Dérive à partir de Marx et Freud

2.0. O Modernismo

As obras aqui apresentadas - *Sinfonias para Instrumentos de Sopros* de Stravinsky, *Sequenza III*, *Sinfonia* de Berio e *Rimsky* de Mendes - revelam as diferentes concepções e transformações estéticas realizadas desde o Modernismo até hoje. A compreensão dessas mudanças requer uma explanação que apresente sua genealogia.

2.1. O questionamento da forma tradicional: Stravinsky e o dilema do Modernismo - fragmentação, justaposição e unidade em *Sinfonias para Instrumentos de Sopro*.

A fragmentação e a justaposição surgirão como técnicas que irão contrariar a linearidade, a direcionalidade (outrora existente na música clássica), através do uso de estruturas-mosaico não desenvolvidas, o que acarretará mudanças na sintaxe. Encontramos em Stravinsky o uso da fragmentação com a técnica de superposições e interpolações, criando um efeito simultâneo cujo procedimento “desfamiliariza” a normatividade da razão previsora.

Sinfonias para instrumentos de sopros situa-se nas instâncias polêmicas do modernismo entre-guerras cujas discussões entre conservadores e progressistas promoviam tensões entre o presente e o passado (vanguardistas *versus* neoclássicos). Stravinsky afirmou em sua poética:

Porque a minha própria experiência me mostra a necessidade de diferenciação, a fim de unir, parece-me que por extensão posso aplicar este princípio a toda a música, estabelecendo assim um quadro em perspectiva, uma vista estereoscópica da história da minha arte, e também ver o que constitui a verdadeira fisionomia dum compositor ou duma escola. (STRAVINSKY, 1971: p. 94)

A liberdade para Stravinsky não consistia em improvisação nem em anarquia mas na necessidade de ordem e disciplina, equilíbrio e cálculo. Resulta daí a peculiaridade e ambigüidade de seu modernismo, na medida em que fez uso de formas acadêmicas (embora considerasse não ter temperamento acadêmico), reconhecendo a necessidade de uma dialética entre tradição e renovação:

Não sou mais acadêmico do que sou moderno, não sou mais moderno do que sou conservador. *Pulcinella* bastaria para provar isso. (*ibidem*, p.114)

No entanto *Sinfonias para instrumentos de sopros* promove inovações dentro daquilo que se considera música pura. Na verdade, Stravinsky não se submete verdadeiramente a uma gramática, propondo uma nova lógica musical. Sua poética supõe simultaneamente quebra da ordem e unidade. Em *Sinfonias* Stravinsky manipula as durações que são trabalhadas como construções. A semiose entre continuidade e descontinuidade produz uma ambivalência, uma vez que a linearidade é truncada pela fragmentação numa tentativa de suspensão da previsibilidade. Este procedimento deu margem a interpretações diversas.

A análise de Edward Cone (1962: 18-26) conclui que *Sinfonias* recorre à utilização dos procedimentos de estratificação, junção e síntese, onde verificamos diferentes tipos de *strata* (1.direcionais; 2. modificados e ampliados; 3. apresentando fusão e síntese de *stratas* anteriores) que transitam de formas diferenciadas e propiciam função conectiva, não promovendo um desenvolvimento, mas conduzindo a uma concepção de coerência, ordem e unificação.

Por estratificação o autor considera a separação de idéias no espaço musical, de áreas justapostas no tempo sendo a interrupção a marca da separação. As camadas de som resultantes podem ser diferenciadas pelo contraste conspícuo através de mudanças de instrumentação, registro, harmonia e ritmo havendo sempre um elemento de conexão entre os níveis sucessivos.

A estratificação estabelece então, uma tensão entre os sucessivos segmentos temporais, causando expectativas. Essa satisfação retardada pelas expectativas ocasiona a 2ª. fase da técnica: a junção.

Na junção, duas idéias são apresentadas em alternância, mas cada linha continua a exercer sua influência mesmo quando em silêncio, tendo como resultado um efeito análogo às linhas melódicas polifônicas: os segmentos temporais sucessivos são contrapostos uns contra os outros.

A síntese (ou terceira fase) constitui a meta de unificação que envolve redução e transformação de um ou mais componentes e freqüentemente a assimilação por todos os outros. Os diversos elementos são conduzidos numa relação cada vez mais próxima uma com a outra, todos calculados para uma resolução final (processo este que às vezes é trabalhado no início). O material, primeiramente apresentado em níveis separados pelo registro e instrumentação, move-se gradualmente para um *tutti* no qual todos *strata* são simultaneamente posicionados.

Stravinsky usa o artifício da *ponte* para abrandar e tornar menos rígida a oposição entre *strata*: trata-se de uma área com vida própria que será mostrada por um desenvolvimento futuro. Embora atue como uma ponte no contexto imediato, ela se estende prospectivamente para sua próxima aparição na junção estipulada.

*Ponte:
para tornar a oposição
menos rígida*

*Melodia angulosa
Stravinskyaña*

Più mosso (Tempo II^o) = 114

mf Solo, ben cantabile

dolce in mp

dolce in mp

dolce in mp

20" (148)

7

8 Conexão enarmônica

accompagnando in mp

sempre

Solo

8 dolce mp (obsessivo)

*3 notas
que aumentam o grau de tensão do discurso*

B.&H. 17144

20" (148)

Além do uso da ponte, Stravinsky usa o que Cone chama de *divergência*: a divisão de uma camada original singular em duas ou mais. Stravinsky faz com que um material introduzido

pareça ser a continuação do primeiro motivo, mas ele prova ser a fonte de outra inteira e grande área que começa.

Sobre as *Sinfonias para instrumentos de sopros* Jonathan Cross (1998: p.17-80) comenta as análises-chave de Toorn, Taruskin, Hasty, Jonathan Kramer que, diferentemente de Cone, procuraram demonstrar como esta obra articula o “dilema do Modernismo” (CROSS: 1998, p.26).

Se para Cone a obra perfaz uma síntese, conceito que envolve unidade e integração, onde “os diversos elementos são trazidos numa relação cada vez mais fechada, todos idealmente sendo explicados satisfatoriamente na resolução final” (CONE *apud* CROSS op. Cit., p. 26), para Toorn a resolução final é mais ambígua, mantendo os elementos contínuos e descontínuos que resistem à urgência de dar prioridade de um sobre o outro. Cross explica que “a *estase* implicada pelo octatonismo é imbuída com um dinamismo de significados rítmicos; a implicação de dinamismo/direcionalidade de alusões de “dominantes” e “tônicas” é contradita pelos contextos estáticos. Há simultaneamente oposição e síntese, resolução e não-resolução”. (CROSS, *ibidem*, p.27)

Kramer também afirma que Stravinsky resiste fortemente à tradicional exigência de unidade e integração e em lugar disso coloca importância na descontinuidade e não na linearidade.

Para Cross, *Sinfonias* resistem à integração e à conciliação de opostos (negando, portanto, a harmoniosa relação entre parte e todo) tornando a obra aberta e fragmentária, para realizar a crítica imanente da totalidade e do universal ao contrário do que afirmava Adorno.

Adorno estava preocupado com a degeneração da civilização ocidental. Para ele o capitalismo causava a alienação do homem através de seu esquema totalizador cuja industrialização e a democracia de massa solapava a espiritualidade e os instintos vitais através

do controle racional da natureza. O Nazismo e o Holocausto seriam consequência dos males do progresso e da civilização ocidental. Desta forma ele se atem a discutir questões sobre a falta de liberdade, sobre possibilidades reacionárias de progresso, questões musicais puramente formais.

Cross levou em conta o fato de Adorno ser vítima do Nazismo e de conceber a política do corpo relacionada não ao prazer mas ao sofrimento, relacionando a estética de Stravinsky à barbárie por estimular movimentos corpóreos em detrimento da compenetração e do sofrimento. Trata-se segundo ele, de um pensamento contra a sociedade capitalista que reifica os prazeres para objetivar seus próprios fins. A música de Stravinsky produziria assim a renúncia à expressão, a despersonalização, a frieza de sentimentos, propiciando somente entretenimento. Para Adorno a autenticidade recusaria a *mimesis* e a objetividade.

Adorno atribuiu regressão ao objetivismo e às descontinuidades propostas por Stravinsky. Em sua crítica, Stravinsky se distancia do princípio da variação e desenvolvimento, de transformação contínua não levando em conta os processos de rememoração:

Stravinsky e sua escola preparam o fim do bergsonismo musical. Valem-se do *temps space* contra o *temps dureé*. Sua maneira de proceder, originalmente inspirada na filosofia irracionalista, constitui-se em defensora da racionalização entendida como mensurabilidade e computabilidade na qual não existe a dimensão da rememoração. (ADORNO, 1966: p.151)

Cross aposta na resistência de Stravinsky à tradicional exigência de unidade e integração, destacando a importância empreendida por este na descontinuidade e na não-linearidade. Não priorizando nenhum dos elementos, Stravinsky dispõe simultaneamente oposição e síntese, sendo essa sua contribuição ao Modernismo.

Cross vê o modernismo de Stravinsky localizado nas descontinuidades que traduzem o dilema da procura pela unidade e integração e a perda da fé nesta unidade face à fragmentação.

Em *Poética da música* Stravinsky expõe seu pensamento onde constatamos a explicação de um método que pressupõe a necessidade de diferenciação com o intuito de união:

Proceder por eliminação – saber como descartar, como o jogador diz, essa é a grande técnica de seleção (...) se procedo por justaposição dos tons fortemente metálicos, posso produzir uma sensação imediata e violenta. Se, por outro lado, consigo juntar cores intimamente relacionadas, atinjo o meu alvo menos diretamente mas mais seguramente. O princípio deste método revela a atividade subconsciente que nos faz inclinar para a unidade; porque, instintivamente, preferimos a coerência e a sua força tranqüila aos poderes agitados da dispersão – isto é, preferimos o domínio da ordem ao domínio da irregularidade. Porque a minha própria experiência me mostra a necessidade de rejeição, a fim de selecionar, e a necessidade de diferenciação, a fim de unir, parece-me que por extensão posso aplicar este princípio a toda a música, estabelecendo assim um quadro em perspectiva, uma vista estereoscópica da história da minha arte, e também ver o que constitui a verdadeira fisionomia dum compositor ou duma escola. (STRAVINSKY, 1971: p.94)

Stravinsky submete a imaginação à lei (*ibidem*, p.108), diz-se preocupado com a decadência da moralidade e do gosto (*ibidem*, p.110).

Não obstante, da mesma forma que na técnica cinematográfica, Stravinsky de posse de absoluto controle composicional, produziu em *Sinfonias* uma outra realidade espaço-temporal conseguindo perturbar a sintaxe tradicional e contribuindo para o desordenamento de uma lógica coercitiva. Nova é a construção de um espaço-tempo diferente da realidade da experiência cotidiana: há uma transgressão do espaço-tempo da natureza que permite uma realização do impensado no pensado.

Concluimos que se o dilema para Stravinsky seria a contraposição entre a manutenção da tradição e o seu desvio, em outras palavras, a questão do dilema entre a síntese e a fragmentação, evidenciamos, apesar da fragmentação, da opção de não empregar um desenvolvimento, da hostilidade a repetições literais, a existência de uma continuidade entre os elementos empregados que nos atesta uma ambivalência onde, apesar de tudo, a justaposição se integra, perfazendo uma

síntese. A fragmentação é circunscrita a um material uniforme. Mas Stravinsky é ambíguo: constrói desconstruindo. Ele contribui para o descentramento da antiga unidade de escuta. Como um diretor de cinema que controla seu material, Stravinsky retarda ou estende as expectativas exigindo atenção aguda do ouvinte, extinguindo a possibilidade de uma atitude contemplativa. Seu modernismo concorre para o desfazimento de uma experiência normatizada.

2.2. Berio : a inversão como tropo desorganizador da linguagem. *Sequenza III* e a desintegração da lógica tradicional.

Luciano Berio pertenceu ao movimento modernista como também vivenciou o movimento desconstrucionista dos anos 60. Sua manifestação artística foi, portanto, reflexiva, a de um grande crítico em sua recusa a seguir modelos dedutivos sem sua contestação.

Sequenza III é obra modernista experimental portadora de inovações que implicam renovações na notação musical, na interpretação, na recepção. Que análise se prestaria para sua apreciação? Sabemos que a escolha da forma de análise a ser considerada pode dar lugar a posições estéticas diferenciadas: podemos adotar um modo de análise que tenha em conta “gramáticas” verificando as diferentes adaptações à norma, ou contrariamente, como desvio ao dogma. Neste sentido é que com o surgimento da psicanálise no século XX houve a possibilidade de adotá-la como uma nova hermenêutica que continha uma interpretação oposta à da razão clássica.

Lyotard e Avron²⁰ fazem uma análise da obra *Sequenza III* de Berio apoiando-se nas interpretações freudianas como recurso apropriado que questiona a tradição. Segundo Freud, os traços característicos dos processos inconscientes por ele denominados “processo primário” são:

²⁰ AVRON, Dominique; LYOTARD, Jean-François – “A few words to sing” *Sequenza III*. In: *Musique en jeu* no. 2. Éd. du Seuil: Paris, 1971.

desejo, ausência de negações, de dúvidas, de contradição e de julgamentos; energia livre; atemporalidade; submissão ao princípio de prazer. O “processo secundário” será o da linguagem, o do ego, o do discurso, o da organização.

Para Lyotard, Berio trabalha diretamente a relação da linguagem e da música. Sendo a música ocidental um “quase-discurso”, esta hipótese significa que existe um sistema (princípios de ordem) que permite a produção de “discursos musicais” reconhecíveis e o livre jogo de operações transgressivas em relação à este sistema (efeitos de surpresa).

Em *Sequenza III*, Berio não se contenta em propor a desordem sonora na ordem musical, nem em opor a linguagem como ordem à música como desordem; ele inverte os papéis, atribui à região musical um coeficiente elevado de organização secundária, enquanto apresenta a palavra em suas raízes fonéticas pelo processo primário.

Sequenza III baseia-se num poema de Markus Kutter:

*give me a few words
for a woman to sing
a truth allowing us
to build a house
without worrying
before night comes*

Lyotard examina o trabalho feito por Berio sobre o discurso mostrando que no nível sintático as regras de pontuação da língua não são respeitadas e no nível semântico uma verdade não permite construir uma casa. As regras que garantem uma boa comunicação são transgredidas. Berio transgride também as regras de boa conduta com a introdução do riso que não é motivado nem pelo significado do texto, nem pelo significante musical.

Violando o espaço sagrado na cena onde os músicos cantam e transgredindo as regras de interpretação do canto, Berio bane a contemplação como experiência estética, laicizando e abalando a tradição. Atacando a materialidade, atacou simultaneamente a aura, através da violação da seriedade existente nas salas de concerto. O riso é, portanto, a produção de uma distância crítica, insurgindo-se contra a transcendência.

Lyotard afirma que Berio realiza ainda uma troca de papéis – o musical tomado como secundário e o falado como primário (a língua não fala, é *pathos* e compaixão e o que fala é a música). Ele instaura o gesto, a teatralização através da introdução de uma energia afetiva “livre”, um espaço de simultaneidade emocional, sugerindo a atemporalidade dos processos inconscientes. Quanto às indicações expressivas da parte cantada Lyotard frisa que estas produzem um efeito de descontinuidade sobre o significante lingüístico que vem de sua subordinação à continuidade do significante musical. “O que predomina na região musical da *Sequenza*, não são os traços dos processos inconscientes, mas, mais ainda, a retórica pela qual o *continuum* sonoro é segmentado, distribuído e produzido” (AVRON; LYOTARD, op. Cit., p.41). Lyotard cita Pousseur que vê em *Sequenza III* uma oscilação regular entre discurso desconstruído e canto desconstruído dentro de uma forma clássica no sentido de possuírem introdução, desenvolvimento e conclusão. Trata-se, portanto, de uma obra equilibrada, onde a escuta é auxiliada pela voz melodiosa e melódica. Segundo Lyotard, o efeito de desconstrução, porém, não advém da amplitude ou da riqueza das derivações do discurso falado e musical, mas é a rigidez das regras desses discursos que permite o entendimento das transgressões mais modestas, ou seja, é o conhecimento de um código existente que propicia a produção da desconstrução. Berio torna o papel do musical o mais secundário e o papel do falado o mais primário, provocando um deslocamento, embaralhando esses códigos: “as palavras são inúteis,

exceto para cantar. As palavras só dizem quando cantam; sem música as palavras se calam. É a música que fala.” (*ibidem*, p. 44).

Lyotard conclui no entanto, que em Berio não há reconciliação do primário e do secundário, mas uma cesura entre as duas “linguagens” como Freud entre os dois processos. Berio mostra a cesura do *pathos* e do *logos* no interior dos lugares instituídos pela escuta (*idem*, p.44). Para Lyotard, se o capitalismo transforma tudo em mercadoria, Berio, através de *Sequenza III* propõe uma contestação e uma alteridade, destruindo a função anterior de subordinação da arte a um sistema autorizado. Aqui abre-se também um abismo no interior da contemplação. Constata-se a dessacralização da obra de arte efetuada pelo projeto moderno que representou um esforço duplo e contraditório: “matar a arte para salvá-la” (BRITO, 1980: p.6).

sequenza III

per voce femminile (1966)

luciano berio
text: markus kutter

copyright 1966 by universal edition (london) ltd, london

universal edition nr 13723 ms

2.2.1. *Sinfonia*: a colagem de citações - um procedimento pré-pós-moderno.

Sinfonia de Berio foi escrita em 1968. É uma obra de transição que registra o começo de uma virada histórica. Menos desconstruída que *Sequenza III* (no parecer de Lyotard), pressupõe também a experimentação e a desidealização da obra de arte. Ramaut-Chevaussus afirma que o 3o. movimento de *Sinfonia* “é uma reescritura do scherzo de Mahler, “*Réssurrection*”, escrita entre 1887 e 1894. Este scherzo de Mahler era já uma reescritura e um desenvolvimento de um

lied escrito pelo compositor em 1893, “O sermão de Santo Antonio de Pádua aos peixes”. Ele se oferece aqui como uma primeira e imensa citação que carrega por sua vez numerosas outras citações proliferantes”. (RAMAUT-CHEVASSUS, 1998: p. 51)

Berio utiliza a colagem de fragmentos de composições datadas da história da música, justapostos e superpostos, formando um conjunto de associações livres (material mais onírico e primário) sobre a “narração Mahleriana” - “*Inruhig fliessender bewegung*” (material mais secundário). Nesta composição, Lyotard observa que Berio também parte de um nível secundário para inserir as colagens. As citações podem ser vistas como gestos caóticos que compartilham bases harmônicas, tímbricas com essa grande citação de Mahler e sob sua unificação. A inovação está na inversão dos papéis habituais da música e da palavra, entre o contínuo e o descontínuo, tornando ao mesmo tempo a escuta linear e vertical. No plano semântico, a utilização das aporias de Beckett²¹ parte de uma incerteza que nega a visão dialética, admitindo o absurdo, criando um espaço de angústia, de tensões, e por outro lado, as evocações sonoras remetem os ouvintes não mais a uma contemplação, mas a uma imersão na experiência. O efeito das colagens de citações implica um prazer receptivo do ouvinte que pode ser levado a reconhecer os fragmentos originais como um divertimento.

As citações em Berio são perspícuas, feitas nas interseções da fragmentação da citação de Mahler, subsumidas na unificação mais do que na produção de ruptura.

Constata-se, contudo, unificação, fragmentação, superposição, justaposição indicando também uma transformação, uma ambivalência. Em *Sinfonia*, apesar da existência de uma unificação realizada pelo “rio de Mahler”, presenciamos uma resistência à sistematização e ao

²¹ As aporias de Beckett referem-se à questão da autonomia da arte que quer se desvincular dos padrões estabelecidos procurando seu sentido em uma razão que se distancie da ideologia dominante. Em “O Inominável” Beckett manifesta sua desilusão ao tratamento formal realizado pela arte até então. Procura a desestruturação do discurso racional apresentando o absurdo, a insuficiência da busca pela verdade. As aporias de Beckett consistem na concepção de uma tese e de uma antítese que não promovem uma liberação. Ao contrário, conduzem ao impasse, onde a luta dos opostos cria uma angústia que não permite uma resolução criam uma atmosfera de aniquilação. Contrapõe-se à filosofia idealista de Kant, Fichte e Hegel.

purismo como crítica à este. Importante frisar algumas características pós-modernas já apontadas: a continuidade e a narrativa são contestadas a partir de dentro (inserindo e transformando a teleologia ao mesmo tempo); há um questionamento do formalismo estruturalista através da adoção de medidas anti-elitistas; a exclusão da seriedade; o envolvimento do ouvinte através das citações. Por outro lado, como já vimos, *Sinfonia*, apesar de ser composta quase inteiramente de citações, de conter o germe das transformações ulteriores (questionando o conceito de autoridade, autor, originalidade e elevando a participação do ouvinte) prioriza o significante (no sentido de referência à estrutura e à sonoridade). A preocupação de Berio não está no conteúdo das citações (nem na superfície) mas na presença destas como efeitos perturbadores constitutivos de uma estrutura. Neste 3º. Movimento da *Sinfonia* existe já um jogo de sensações provocado pelas justaposições e superposições que nos remetem à escuta do sentimento e de trabalho feito pelo inconsciente. O palimpsesto de colagens utilizado por Berio despertou a atenção de Schnittke:

Estas conexões facilitam as transições sem obstáculos de citação para citação, de estilo para estilo, preservando inalterado o tempo todo o texto musical literal de Mahler.²²

Sobre o 3º Movimento de *Sinfonia*, afirma Matt Dotson: “composta quase inteiramente de citações Berio faz o melhor para mudar seu papel de autor para um organizador de citações (...) negando a originalidade autoral e a elevação do ouvinte/consumidor.” (DOTSON, *idem*, p.5).

A “morte do autor” é um título de Roland Barthes (“*La Mort de L'Auteur*”) que substitui a metafísica da origem e da presença por conceitos como escritura, imanência, intertextualidade, diferença, em detrimento da representação como “natureza” e “sujeito”. Significou também um

²² SCHNITTKE. *Apud* DOTSON, Matt – The Philosophical Origins of Music Collage. Disponível em: <http://immarts.com/MattDotson/collage.htm> 05/04/2006.

questionamento da autoridade defendido por Foucault como crítica à função de autor-presença introduzida no Iluminismo. Neste, a originalidade fundamentava a noção de autor como ilimitação da experiência, isto é como produtor com originalidade.

“A morte do autor” significou a oposição à “criação”, a supressão do autor em benefício da escritura: em outras palavras, contribuiu para dessacralizar a imagem de autor. O questionamento da noção de autoria admite portanto, a existência de uma heterogeneidade que destitui a significação de univocidade, destruindo o poder do autor de impor significados e atribuindo ao leitor (ou ao ouvinte) a tarefa de recombinação dos elementos existentes.

Ilustramos a seguir um excerto da *Sinfonia* de Berio onde evidenciamos fragmentos da *Sinfonia* no. 2 de Mahler:

Capítulo 3

O Pós-Modernismo

“(...) A razão é apenas um conceito, e um conceito bem pobre para definir o plano e os movimentos infinitos que o percorrem. Numa palavra, os primeiros filósofos são aqueles que instauram um plano de imanência como um crivo estendido sobre o caos. Eles se opõem, neste sentido, aos Sábios, que são personagens de religião, sacerdotes, porque concebem a instauração de uma ordem sempre transcendental, imposta de fora por um grande déspota ou por um deus superior aos outros, inspirados por Eris, na seqüência de guerras que ultrapassam todo agôn e de ódios que recusam desde o início as provas da rivalidade. Há religião cada vez que há transcendência, Ser vertical, Estado imperial no céu e sobre a terra, e há Filosofia cada vez que houver imanência, (...). Só os amigos podem estender um plano de imanência como um solo que se esquiva dos ídolos.”

*Deleuze; Guattari,
O que é a Filosofia?*

3.0. Pós-Modernismo

3.1. Diferenciações: Omar Calabrese - um estudo sobre fragmentação e citação

3.1.1. Fragmentação

Recorreremos ao estudo de Calabrese (op.cit. 1988) sobre a estética do pormenor e do fragmento para avaliarmos as modificações ocorridas em nossa contemporaneidade. Em seu livro “*A Idade Neobarroca*”, Calabrese propõe-se a averiguar as questões de caráter estético mas também procura compreender os juízos de valor encontrados na época pós-moderna. Para isso o autor baseia sua análise nas homologias que o retângulo semiótico de Greimas²³ permite elaborar. Jameson reconhece a validade operacional desta análise semiótica como método importante para a verificação das possibilidades lógicas que mapeiam os limites da consciência ideológica “como ponto de partida metodológico, como conjunto de categorias a serem exploradas, e não como avaliação dos resultados de uma análise” observando que a importância de sua utilização reside em “marcar os pontos conceituais além dos quais a consciência ideológica não poder ir” (JAMESON: 1981, pp.42-43).

Calabrese reporta-se à etimologia do fragmento, que deriva do latim “frangere”, que significa “quebrar”, assim como “fração” e “fratura”. Ele afirma que o fragmento pressupõe mais do que o sujeito, o seu objeto, não contemplando a presença do inteiro anterior:

²³ Algirdas Julien Greimas (1917/1992) foi um linguista francês de origem lituana fundador da semiótica estrutural. Segundo Greimas o espírito humano parte de elementos simples e segue um percurso complexo para construir objetos culturais, partindo da imanência para a manifestação de 3 etapas principais: as estruturas profundas, as narrativas e as discursivas. O quadrado semiótico é considerado por Greimas o ponto de partida do processo gerativo de produção de sentido. Sendo uma estrutura elementar de 2 termos, é o modo de articulação dos termos e não seu número que se complexifica. O quadrado semiótico é um esquema lógico que se revela útil na medida em que propõe expandir a articulação de uma oposição qualquer. Permite também demonstrar a transformação de um estado crítico em seu oposto. A aplicação do quadrado semiótico é universal a todos os objetos, a toda e qualquer instância significativa.

(...) do ponto de vista discursivo, a operação de rotura é escalonada num discurso histórico e não num discurso com cariz de enunciação. O fragmento deixa-se assim ver pelo observador tal como é, e não como fruto de uma ação do sujeito. É determinado pelo caso, se assim quizermos dizer, e não por uma causa subjetiva. (CALABRESE, op.cit., p.88).

Segundo Calabrese a análise de suas linhas de fronteira permitirá verificar que seus confins não são definidos, mas interrompidos, resultando numa irregularidade que possibilitará uma obra não de reconstituição, mas de reconstrução. Na falta de referência, não exprimindo um tempo, nem um sujeito, o fragmento nada exprime fora dele, conduzindo-nos a uma análise indutiva.

Estas peculiaridades da fragmentação como estratégia dão lugar a posições estéticas. Para chegar a descrições mais concretas, Calabrese considerará que todo o investimento de valores²⁴ pode se dar de duas maneiras:

1. ou como investimento na fonte (momento de produção) ou como investimento na recepção (momento de fruição);

2. que todo o investimento de valores se torna emergente como “gosto” quando o modelo geral de interpretação avaliativa se torna excedente ou enfático (*idem*, p.97). Deste modo, os tipos de fenômenos de gosto obtidos são caracterizados pelo fato de “os detalhes tenderem para se tornarem cada vez mais autônomos em relação aos inteiros e os fragmentos para sublinhar a sua ruptura em relação aos inteiros sem qualquer hipótese ou desejo de reconstrução dos mesmos” (*ibidem*, p.97). Aqui é importante frisar que pormenores e fragmentos nesta condição autônoma abrangerão estéticas contrárias (isto é, que inclui preferências classicistas e anti-classicistas) constituindo-se como um novo gosto.

²⁴ Calabrese examina o sistema de categorias axiológicas respeitantes a valores. Os valores não existem por si mesmos. Os juízos de valor são atributos dados a cada manifestação discursiva e que como categorias, comportam uma polaridade (são positivos ou negativos de acordo com as variações históricas e o julgamento realizado pelas sociedades). Os discursos valorativos respeitam tanto à produção de textos quanto à sua recepção. Calabrese interessa-se na construção de axiologias a partir da perspectiva estética.

Considerado em sua forma autônoma, o fragmento torna-se então, um material: exemplo disso são as citações usadas como voluntárias fragmentações de obras do passado. Vista desta forma, a arte do passado torna-se apenas um depósito de materiais e o fragmento é usado como material criativo, correspondendo à exigência formal de exprimir o caos e à exigência de conteúdo de evitar a ordem das conexões, afastar para longe “o monstro da totalidade” (*ibidem*, p.101). A estética do fragmento visa, portanto, a anulação do princípio de ordem, colocando a tônica sobre a irregularidade e a assitematicidade, retomando o papel da poesia.²⁵

Quanto à recepção, a estética do fragmento consiste na quebra casual da continuidade e da integridade da obra, e no gozar das partes assim obtidas e tornadas autônomas (*idem*, p.103). Em suma, pormenor e fragmento uma vez tornados autônomos participam do mesmo espírito do tempo de perda da totalidade e dos grandes quadros de referência. Resulta numa compilação, numa variedade, numa irregularidade, na perda dos valores de contexto.

Para Adorno essa autonomia dos momentos leva a um gozo metonímico que se traduz no fetichismo dos materiais, assunto que discutiremos mais adiante.

3.1.2. Citação

A citação é também um fragmento. Calabrese atenta para o fato de que a citação é um modo tradicional de construir um texto, que existe em todas as épocas e estilos, não sendo a quantidade um bom critério discriminante. “Toda a época clássica, por exemplo, sobreabunda em citações, visto que se baseia em princípios de autoridade. Importaria então saber antes *qual é o tipo e a natureza da citação atual*” (*ibidem*, p.187). A partir da constatação de que enquanto no

²⁵ Essa comparação refere-se ao princípio de poesia postulado por Schlegel que visa suspender as leis da razão previsora imposta no Iluminismo que visava o controle da subjetividade através da primazia da *imitatio* – a subordinação do poético ao princípio de realidade - e impunha a sujeição a modelos legitimados impedindo a adoção de um rumo imprevisto.

texto literário se vê mais claramente o que é uma citação (através da introdução de comas, para a indicação de uma fonte de origem diversa), o autor indaga que coisa poderia corresponder às aspas e seus análogos num “texto” visivo -pergunta que analogamente podemos fazer sobre o texto musical.

Calabrese explica que a citação “normal” é sempre perspicua em relação ao enunciado em que se insere, uma vez que sublinha o aparecimento do sujeito da enunciação, assinalando o aparecimento de uma alteridade, isto é, da indicação da diferença de enunciado e da evidência de um conflito de isotopias formais. Nesta instância, tem como objetivo persuadir o leitor a crer que a citação é verdadeira (através da inserção de referências bibliográficas como elemento de controle) para torná-la relevante.

A citação pós-moderna (que Calabrese chama de “neobarroca”), é segundo ele, uma citação ambígua que “constrói elementos de verdade mas nega seu controle. Ou então, constrói efeitos de falsificação, mas leva a verificá-los como falsos. Ou, por fim, cita verdadeiramente, mas eliminando os vestígios do citado. Tudo se torna fortemente *indecidível*” (*idem*, p.191). Calabrese também considera que os artistas que se utilizam do material proveniente da tradição não são nem “citacionistas” nem “anacronistas”, mas apenas “eccléticos com nostalgias regressivas, como já se viu em outras épocas” (*idem*, p.194), reconhecendo que os atuais no panorama contemporâneo (os pós-modernos) são aqueles que “fazem do passado uma *distopia*, isto é, um uso temerário, improvável, votado à anulação da história” (*ibidem*, p.195). Essa operação, vista como “deslocamento” elimina as conexões temporais (causa-efeito) que implicam em re-construção e nostalgia e contribuem em favor de conexões improváveis, a sintaxe meta-histórica, tornando tudo sincrônico, contemporâneo eliminando, neste sentido, a cronologia e a história.

Calabrese conclui que nem a quantidade de citações nem o ecletismo são características estritamente pós-modernas. Para os pós-modernos “o único que conta em relação à história é a reabilitação do passado sobre o qual não repousa mais nenhum tabu”. (BUCKINX, 1998, p. 26)

Pós-moderna é a crença de que o passado já não existe, a não ser em forma de discurso. Somente desta forma se verifica a obsessão ao passado na pós-modernidade: através do procedimento lúdico e relativista, ou, de outra forma, através da ausência de hierarquia, uma vez que tudo acontece sobre o mesmo plano.

3.2. Da modernidade ao pós-modernismo

A modernidade, nascida na 2^a. metade do século XIX tem por características a busca de inovações, a recusa a seguir modelos, a formação de uma consciência crítica auto-reflexiva contrária à padronização da produção artística como procedimento estabelecido *a priori*. Promoveu a estética acima da ciência instaurando um novo paradigma que privilegiou a linguagem, o individualismo heróico, a busca da originalidade, viabilizando o fundamento estético do modernismo.

O alto modernismo (iniciado no começo do século XX até 1930) caracterizava-se por uma estética autotélica, contrária ao modo de vida burguês, era marcado pelo individualismo (herdando do conceito de gênio a valorização da espontaneidade como critério para avaliar a verdadeira obra de arte) na busca de originalidade, incidiu na fragmentação da linguagem contrariando as certezas iluministas.

A busca da originalidade, acirrada com o crescimento do capitalismo culminou em tensões contraditórias instaurando polêmicas entre conservadores e progressistas que após a I

Guerra Mundial, e empenhados na discussão do tema da degeneração²⁶, traduz os dois lados da mesma moeda – de um lado, a restauração da civilização contra a decadência e, de outro, a destruição da civilização - ambos indignados com os excessos.

Stravinsky personaliza o dilema a respeito da fragmentação ao utilizar a justaposição como procedimento que contribui para o questionamento das exigências tradicionais de sintaxe baseadas na linearidade. Trata-se de um questionamento às maneiras tradicionais de síntese que procura a desarticulação dos esquemas prévios de audição temporal. Posteriormente, em sua opção à tendência neoclássica, que também renega atitudes românticas, adota o ecletismo, a ironia, a pilhagem, o pastiche, razão pela qual pode ser interpretado como precursor de tendências pós-modernas que se contrapõe à autoria como autoridade preconizada pela tradição²⁷.

Stravinsky é hostil a repetições literais como também contrário à fantasia. Não é romântico: para ele a liberdade necessita de limites, a música não expressa sentimentos, não imita a natureza.

Em contraposição, Adorno defende a expressão, a intuição, a espontaneidade, a reconciliação entre o sujeito e a natureza, contrapondo-se ao capitalismo industrial visto como contrário à vitalidade, rejeitando também a sociedade capitalista que visa somente o entretenimento. Podemos refletir que em sua defesa da temporalidade como desenvolvimento, porém, Adorno previu o que se efetivará na autonomização dos momentos de justaposição característicos do pós-modernismo: a consecução de um gozo metonímico uma vez que não há unidade.

²⁶ A respeito do medo da destruição das virtudes da civilização que caracteriza o pessimismo cultural e da necessidade de destruição da civilização (que paradoxalmente congrega uma mensagem de esperança característica dessa mesma tendência), consultar: HERMAN, 2001: p. 462.

²⁷ Lembramos que em *The Rake's Progress* Stravinsky já realizara a apropriação de materiais existentes (no caso o uso de notas erradas em Mozart) que ele colocou em novos contextos.

Inserido no contexto posterior à II Guerra Mundial, Adorno faz a crítica estética à Stravinsky e Schoenberg questionando a modernidade dos materiais empregados, como critério para julgamento quanto a modernidade das obras. Para ele é possível a realização de uma obra moderna com a utilização de materiais regressivos. O fulcro da questão estética estaria então na utilização do critério de verdade e falsidade e na degradação da audição não mais guiada pelos processos de rememoração (processo temporal, portanto). Adorno afirma-se contrário ao positivismo dodecafônico (por utilizar o princípio dedutivo) que segundo ele impõe a extinção do sujeito, como ao neoclassicismo stravinskyano que promove a restituição de procedimentos estilísticos do classicismo produzindo estereotípias como também a anulação do sujeito, discussão atinente ao tema do progresso.

O fato é que Stravinsky desarticulou os esquemas prévios de audição temporal.

Vemos nisto a preocupação de desvio de procedimentos *a priori* incluindo a rejeição da norma tradicional do desenvolvimento mas criando uma maneira nova de coerência.

Seria o questionamento de Stravinsky às maneiras tradicionais de síntese um dos elementos precursores do pós-modernismo? Ou seria ao contrário, uma forma de Stravinsky não anular o tempo mas escapar de uma gramática através das discontinuidades levando a memória a empreender uma outra forma de construção (que cria novas continuidades) sem abandonar a síntese? As questões relativas ao tempo atrelam-se ao questionamento da subjetividade que marcarão a discussão sobre o modernismo e o pós-modernismo no final do século XX.

A questão temporal, a questão da subjetividade e a questão da falta de liberdade começam a ser amplamente discutidas após a II Guerra. Neste período ressurgiu na Alemanha o interesse pelo método dos doze sons e a reabilitação dos intelectuais silenciados pelo Nazismo (que identificaram a vanguarda como arte degenerada). Vigiam discussões sobre totalitarismo, sobre a ausência de liberdade, sobre questões puramente formais, reacionarismo e progresso. Da

necessidade de discussão, surgiram os cursos de Darmstadt. No modernismo tardio há uma reedição do alto modernismo na qual, o serialismo integral apresenta uma similaridade com os princípios estéticos de Mondrian e Klee. A partir daí, a idéia de equilíbrio perfeito decorrente da equalização dos opostos passará a ser central para o serialismo. Em Klee, a apresentação tem mais importância que a representação, processo que conduz à abstração, à extirpação de tudo o que é extrínseco à obra para atingir a pureza, processo que utiliza o cálculo de proporção, a lógica matemática ausência de subjetividade, na procura da espiritualidade.

No modernismo tardio houve a rejeição teleológica do tempo (impedindo a repetição e o desenvolvimento linear), o abandono dos modelos e do significado, o repúdio à hierarquia (uma vez que o que conta é o equilíbrio decorrente do desfazimento das escolhas binárias), o divórcio do método, da intuição, resultando em um formalismo. No serialismo integral, efetiva-se uma tendência esteticizante onde são serializados inclusive os parâmetros de expressão. A ênfase é colocada na estrutura da obra através de um processo de abstração, tornando-a auto-referencial e elevando-a a categoria supra-sensível, o que contribuiu para o afastamento do público (ou restringindo-a a um público restrito). Repudiando a hierarquia e priorizando o equilíbrio, o que ocorre na audição é a impossibilidade de reconhecimento das sutilezas a nível perceptivo. O intuito de fazer coincidir estrutura e expressão resultou também na impossibilidade de reconhecimento da matriz composicional, na perda de controle dos resultados por parte dos compositores, incidindo num intelectualismo vão.

A partir dos anos 50, com a emergência do consumismo propiciado pela modernização, a arte de elite do alto modernismo como defensora da verdadeira cultura resultou na sua absorção pelas massas acríticas desejosas de possuir distinção social. O que seria considerado subversivo foi então padronizado e incorporado pelo *establishment*. Deste contexto decorre o surgimento

dos movimentos contra-culturais e anti-autoritários que se pronunciaram em detrimento da experimentação e do conteúdo revolucionário.

Nos anos 60 constatamos vários movimentos sociais que realizaram um ataque às concepções totalizantes e ao imperialismo. A ocupação da Argélia empreendida pela França (1954/1962) e o movimento por sua independência foram questionados pelos filósofos existencialistas que lançaram um manifesto como apelo à insubmissão (“Manifesto dos 121”, elaborado por Maurice Blanchot) em prol da autonomia estética.

Michel Foucault e Jacques Derrida voltaram-se para as questões relacionadas entre poder e conhecimento teorizando a filosofia pós-estruturalista (conhecida como desconstrucionismo) cujo objeto de discussão é o moderno como crítica à razão iluminista.

Nos anos 60 e 70 houve a intensificação das forças do mercado, a paralização da luta das classes operárias, acabou o fordismo, e foi “decretado” o fim da história e das metanarrativas, o que produziu uma mudança da política para a cultura. Os intelectuais de esquerda supervalorizaram a cultura (vista agora como identidade, não como espiritualidade), fato que coincidiu com o desenvolvimento das forças do mercado, culminando num pragmatismo conformista.

Segundo Terry Eagleton a contracultura dos anos 60, desvinculada de sua base política, transformou-se no pós-moderno. Constatamos que tanto o alto modernismo quanto o modernismo tardio, cuja grande contribuição foi a ruptura com os ideais clássicos através da criação de um espaço crítico de reinterpretação do conceito de arte promoveram também a imposição da inovação como determinadora de um novo telos, o elitismo, o purismo, a universalidade, o a-historicismo que, uma vez transformados em cânone, perdeu seu impulso. É contra a tendência heróica, progressista e totalizante que se realizará seu questionamento.

O pós-moderno rompe com o modernismo tardio. No pós-modernismo a hibridez é preferível à pureza, à monotonia, à homogeneidade características do estruturalismo de Pierre Boulez. Este, a partir de seu desencanto com o neoclassicismo atingiu o grau zero da escritura musical, da afirmação do neutro, da instauração do princípio de equivalência, convergiu do princípio de variação perpétua para a aleatoriedade e desordem, ironicamente semelhante à “composições” de Cage que, pelo caminho inverso – o do misticismo – chegaram ao mesmo resultado, o da afirmação da ausência. Os procedimentos de Boulez culminaram na ausência de controle do resultado sonoro (que ele pretendia controlar) causando um verdadeiro automatismo dos procedimentos.

Esta reação pós-moderna apoiou-se no descrédito da idéia de emancipação da sintaxe, banindo também o radicalismo e a idéia de evolução baseada na racionalidade. Tal reação resultou na procura de compreensibilidade, na reintrodução do sentido, visando atingir a recepção. A obra agora passou a ser vista como destituída de sua essência fato que permitiu que a ênfase fosse procurada no ouvinte e na sua capacidade de interpretação, o que não significa que esta corresponda a uma idéia clara a respeito do conteúdo da obra.

Os pressupostos pós-modernos foram construídos privilegiando o pólo estésico, sendo porém contrários à autoridade, à utopia, à pureza, à idéia de obra-prima, em favor da tradição (no sentido de admitir um pluralismo), pretendendo realizar uma abertura que considerasse as minorias e desprezasse a hierarquia de valores (no sentido de obras superiores a outras), configurando-se, como uma concepção culturalista e relativista.

O pós-moderno fundamenta-se em concepções inconscientes refutando a noção de fato e verdade. Preconiza que o conhecimento é subjetivo, comparável ao senso comum afirmando que tanto a história quanto a ficção baseia-se em discursos. Nega a objetividade afirmando que não há teorias mais verdadeiras do que outras.

Linda Hutcheon afirma que o pós-moderno retornou à história através do uso da paródia, atribuindo novos sentidos a velhas formas pelo recurso da ironia.

Mas o inclusivismo que caracteriza o pós-moderno, cuja ideologia pretende não promover distinções, exclui as obras de referências de seus contextos e pressupõe uma vasta erudição do receptor. Disso resulta que a intenção irônica pode não ser percebida, a não ser por especialistas, fato que não descarta seu cariz elitista. De outro modo, a opção pela facilitação (a utilização de códigos de fácil reconhecimento) cai no pólo oposto.

A utilização da história na concepção pós-moderna utilizada como rememoração coloca o antigo como fetiche ornamental porque não podemos resgatá-la para que não se torne uma nova metanarrativa.

O estatuto da arte que no modernismo exigia reflexão volta-se agora para a estilização, para a diluição, para o retorno do belo e da nostalgia.

3.3. Pós-Moderno : o debate teórico.

A questão pós-moderna suscitou um grande debate em torno de posições conservadoras e progressistas nas quais são discutidas as noções de história, bem como as questões estéticas em torno da unidade, da temporalidade, do retorno da tonalidade, da citação, da autoria e do pluralismo.

Selecionamos três estudos²⁸ que consideramos relevantes para essa discussão - “Natureza e origens do pós-modernismo musical” de Jonathan Kramer, “Pós-modernismo e arte musical no

²⁸1. KRAMER, Johnathan D. – The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In: LOCHHEAD, Judy and AUNER, Joseph: *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York: Routledge, 2002, pp.13-26.
2. TILLMAN, Joakim – Postmodernism and Art Music in the German debate. In: LOCHHEAD, Judy and AUNER, Joseph: *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York: Rouledge, 2002, pp. 75-91.

debate germânico” de Joakim Tillman e “O declínio da era moderna” de Peter Bürger que apresentaremos em resumo.

3.3.1. Jonathan D. Kramer

Iniciaremos a apresentação este debate com Jonathan D. Kramer através de seu artigo “Natureza e origens do Pós-modernismo musical.”

Kramer inicia seu artigo afirmando que pós-moderno é um conceito impreciso daí decorrendo vários questionamentos para seu entendimento. Para alguns críticos o pós-modernismo é definido como uma prática composicional cuja crença deliberada no uso dos procedimentos e materiais pelos ouvintes seja aprazível (diatonismo, melodias singulares, regularidade métrica, tonalidade, harmonias consonantes).

Kramer adverte que a nostalgia de tons e tonalidades remotas é uma tendência anti-modernista, oposta a certas tendências pós-modernas e estabelece a diferença entre estas duas estéticas: a estética anti-modernista perpetua o elitismo, enquanto que a pós-modernista alega ser anti-elitista. Para ele, então, o ponto de partida para o entendimento do pós-modernismo deve ser considerado através de sua dissociação das obras nostálgicas. Como exemplo de música anti-moderna cita *Ricordanza* e *Sonata para viola* de George Rochberg, *Concertos para flauta* de Lowell Lieberman, *Concerto para piano “Bronze”* de Michael Torke, composições que fazem uso de sonoridades tradicionais, gestos, estruturas e procedimentos que readotam representações e estilos antigos. Em contraste, vê a música pós-moderna como não conservadora, ressaltando como exemplo desta tendência o *Concerto para violino* de John Adams, *A 3ª Sinfonia* de

3. BÜRGER, Peter – O declínio da era moderna. In: *Novos estudos CEBRAP* no. 20, março de 1988, pp. 81-95.

Henryk Górecki, a *1ª. Sinfonia* de Alfred Schnittke, o *Quarteto no. 3* de George Rochberg, a *1ª. Sinfonia* de John Corigliano, a *Sinfonia* de Berio, o *2º. Concerto para piano* de Zygmunt Krauze, *Tehillim* de Steve Reich, composições que conservam e transformam radicalmente o passado, incluem e repudiam a história.

Ao abordar o que ele considera o equívoco das interpretações de Eco e Lyotard, bem como as falhas existentes no pensamento de críticos e compositores, Kramer defende que para uma sutil compreensão do pós-modernismo devemos evitar considerá-lo como um período histórico para avaliá-lo como uma “atitude” ²⁹ que influencia não somente práticas composicionais mas também a maneira como ouvimos e usamos a música de outros tempos.

Segundo Kramer a “atitude” é também o que distingue os pós-modernistas dos anti-modernistas e modernistas, discussão que se pauta em torno da questão do ideal de unidade que é constatado como não sendo uma característica da música em si mesma, mas como um significado do seu entendimento, com um valor nela projetado. Em sua avaliação, a unidade é um pré-requisito exigido pelos anti-modernistas e modernistas, enquanto que para os pós-modernistas a unidade é apenas uma opção. Desta forma, livres dos ditames da unidade estrutural os compositores pós-modernos adotam descontinuidades, referências a estilos de várias épocas, que embora já tenham existido antes consistiram em citações isoladas e não estendidas como na intertextualidade de hoje. Esta característica descontínua é similar à escuta dos ouvintes pós-modernos que aceitam cada passagem da música por si só.

²⁹ “atitude” é um conceito introduzido por Foucault em detrimento da periodização da história. Entende-se por atitude “uma escolha voluntária que é feita por alguns [...] uma maneira de pensar e de sentir, de agir e se conduzir [...] semelhante a um *ethos*”. FOUCAULT, Michel – O que são as luzes? In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000 p. 341-342.

Kramer observa a existência do ecletismo³⁰ em Ives, Mahler e Nielsen que deve ser entendido em retrospecto como pós-moderno não só por exibir práticas composicionais pós-modernas mas por tender a ser entendido de acordo com os valores e estratégias auditivas pós-modernos.

Porém, a despeito da atitude pós-moderna em resistir às rigorosas definições e distinções, Kramer afirma a possibilidade de enumerar as características pós-modernas na música advertindo que nem todas as peças exibem esses traços, sendo fútil classificar uma obra como exclusivamente pós-moderna. Em resumo, a relação das características apontadas pelo autor:

1. Não é simplesmente um repúdio ou continuação do Modernismo, mas tem aspectos de ruptura e extensão;
2. É irônico;
3. Não respeita limites entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente;
4. Desafia barreiras entre estilos “alto” e “baixo”;
5. Mostra desdém pelo freqüentemente inquestionável valor da unidade estrutural;
6. Questiona a mútua exclusividade entre valores elitistas e populares;
7. Evita formas totalizantes (peças inteiramente tonais ou seriais);
8. Não considera a música autônoma mas relativa aos contextos cultural, social e político;
9. Inclui citações ou referências de músicas de várias tradições e culturas;
10. Considera a tecnologia não somente como um meio de preservar e transmitir música mas também profundamente implicada na sua produção e essência;

³⁰ O ecletismo inclui a citação, a mistura estilística, o pastiche como formas que através de sua coexistência se tornam indiferenciadas.

11. Admite contradições;
12. Desconfia das oposições binárias;
13. Inclui fragmentações e descontinuidades;
14. Abarca pluralismo e ecletismo;
15. Apresenta múltiplos significados e múltiplas temporalidades;
16. Situa o significado e a estrutura no ouvinte, mais do que nas partituras, nas performances e nos compositores.

Justificando sua postura em relação à história, Kramer argumenta que se o pós-moderno fosse simplesmente um período seria razoável procurar suas origens em tempos remotos e entendê-lo como uma reação ou como um refinamento das idéias estéticas dos períodos anteriores. Para ele a chave dos indícios do pós-modernismo encontra-se na cabeça dos ouvintes, mais do que na história uma vez que elas vêm do presente: “A música tornou-se pós-moderna como nós, ouvintes tardios do século XX, tornamo-nos pós-modernos” (KRAMER: 2002, p.17). O pós-modernismo, argumenta, vem do presente. No entanto, apesar de rejeitar a idéia de progresso, repudia e cita a história.

Kramer considera a citação pós-moderna “sem distorção”, ao passo que a citação moderna para ele é distorcida. Para ele, a apresentação de estilos do passado, preservados em sua forma autêntica é que uma vez deslocados para o presente, desafiam o conceito de progresso (*ibidem*, p.16). Ele explica que os vanguardistas do alto modernismo ficaram presos à noção de desenvolvimento da continuidade histórica, de aceitação de história como progresso linear mas os compositores pós-modernos removeram a dialética entre presente e passado ao reconhecerem a história como um construto cultural, visão que permite uma coexistência pacífica entre passado e presente.

Seguindo ainda a abordagem dessa distinção, ele situa os modernistas em uma relação edípica conflitante com seus antecedentes (que necessita de reinterpretação) e os pós-modernistas, considerados por ele mais como adolescentes do que como crianças. Os pós-modernos têm portanto, sentimentos ambivalentes que possibilitam concomitantemente a aceitação de sucessão histórica e a rejeição da idéia de progresso (podem incluir estilos modernistas sem relegá-los a um *status* inferior, não necessitam demonstrar superioridade em relação aos seus antecessores) (*ibidem*, p.18).

O questionamento da história, contudo, leva-o a indagações sobre a questão da ubiquidade. Ao abordar o problema da causalidade histórica e da origem, Kramer adverte-nos, de um certo modo, que os produtos culturais não podem ser considerados de forma sincrônica:

Podemos realmente rejeitar a história ao âmbito de não procurarmos as origens das próprias atitudes que tentam nos desviar do conceito de passado? Podemos aceitar o pós-modernismo porque ele existe, mas estamos cômescios que houve épocas em que ele não existiu. (*ibidem*, p.18).

Esta conclusão advém do fato que Kramer também encontra idéias embrionárias pós-modernas em Berlioz, Beethoven e Haydn (*ibidem*, p.19) mas como ele acredita em atitude e não em período histórico, coloca a relevância dessa atitude no ouvinte. Para ele pós-modernismo é um fenômeno recente e só agora podemos ouvir uma obra da maneira pós-moderna. As obras embrionárias não são fontes (origem) do pós-moderno. As origens do Pós-moderno então serão encontradas no conceito de “saturação social” proposto pelo psicólogo Kennet J. Gergen baseado na mudança dos conceitos do “eu” que através de constantes bombardeamentos da informação conduzem à sensibilidade fragmentada associada à atitude pós-moderna. Segundo Gergen, o “eu saturado” corresponde assim à nossa experiência fragmentada onde através da tecnologia o passado não vive apenas na memória mas através de contatos no presente que nos leva a um

obscurcimento da distinção entre passado e presente. Essa característica considerada como valor cultural pós-moderno é também refletido na música. Desta forma, o pastiche, a intertextualidade são resultado da “saturação social” (*ibidem*, p. 21).

Kramer também complementa sua aposta aludindo Robert Morgan que escreveu sobre como as forças sociais podem moldar a música pós-moderna. Nesta concepção a música é considerada como reflexo da cultura. (*ibidem*, p.21).

Não obstante, Kramer alega que a “saturação social” tem exceções verificadas no ressurgimento do tradicionalismo como resistência. Por outro lado, compositores e ouvintes que vivem na “sociedade saturada”, imersos nos valores sociais pós-modernos encontram ressonâncias nas composições musicais que refletem as atitudes e práticas pós-modernas.

Para finalizar, Kramer enumera as razões pelas quais os compositores de hoje estão imbuídos de valores pós-modernos. Segundo ele:

1. Alguns compositores reagem contra estilos e valores modernistas que se tornaram opressivos;
2. Alguns compositores reagem contra o institucionalismo do Modernismo – contra sua posição de poder ;
3. Alguns compositores respondem àquilo que eles consideram uma irrelevância cultural do Modernismo;
4. Alguns compositores (tanto anti-modernistas quanto pós-modernistas) são motivados pelo desejo de por fim à lacuna criada entre compositor-ouvinte criada pelo elitismo;
5. Alguns compositores sentem-se desconfortáveis com a pressão de seus professores que gostam e respeitam uma forma de música (atonal), embora escrevam outra (tonal). Como

adolescentes eles se rebelam contra os valores que eles aprenderam na escola: eles querem criar a música que eles amam, não aquela que lhes dizem para amar;

6. Alguns compositores conhecem e gostam de música popular e não vêem razão para excluí-la;

7. Alguns compositores são inteiramente cômicos de que a música é uma *commodity*, que é consumível e que os compositores são parte inevitável do sistema social materialista. Estes compositores entendem o pós-modernismo como uma estética cujas atitudes e estilos refletem a comodificação da arte. Vêem a música pós-moderna antes preocupada do que ignorando (como fazem os modernistas) seu lugar na economia;

8. Alguns compositores, como seus predecessores, querem criar música nova e diferente. Eles se desiludiram com a procura da vanguarda por novos sons, estratégias composicionais, procedimentos formais, e com sua posição adversária à tradição. Melhor, eles vêem originalidade na aceitação pós-modernista do passado como parte do presente, na fragmentação desunificada, no pluralismo e na multiplicidade;

9. Alguns compositores vivem em um mundo multicultural. Enquanto alguns escolhem manter a ubiquidade da música de todas as partes do globo fora de suas próprias composições, outros são subjugados pelo contato com a música de diferentes tradições que eles aceitam em seus idiomas pessoais;

10. A maioria dos compositores contemporâneos é consciente dos valores pós-modernos em sua cultura. Esses valores informam não somente a música que eles produzem, mas as maneiras de audição e uso como expressões inevitáveis de uma civilização socialmente saturada.

Kramer conclui que as características das composições e escutas pós-modernas são inúmeras e as origens do pós-modernismo são diversas, como o são as respostas de seu uso

social. Para Kramer, a música e a escuta pós-modernas são demonstrações excitantes - embora moderadas - de quem e o que nós somos (KRAMER: 2002, pp. 23-24).

Neste texto Kramer posiciona-se de acordo com a interpretação pós-estruturalista³¹ de anti-historicismo (que nega a concepção iluminista do tempo³²) afirmando que para um entendimento sutil do pós-modernismo é necessário que o concebamos como uma “atitude que influencia as práticas composicionais bem como a maneira como ouvimos e usamos a música de outras eras.” (*ibidem*, p.14)

Essa interpretação desautoriza a história como ciência que estabelece a verdade como sistematicidade, causalidade e admite a verdade apenas como um efeito de posição, sem essência, que transfere a localização do significado para o ouvinte.

Kramer confirma sua concordância com os pós-estruturalistas:

Nomear a música que tem aproximadamente 100 anos pós-moderna não é propositadamente perverso mas é uma consequência da visão pós-moderna tida como uma atitude do que como um período histórico. (*ibidem*, p.16)

Desta forma, essa maneira pluralista de concepção da história procura erradicar a diferença (histórica) do passado para reduzi-la a uma projeção remota do presente. No

³¹ Pós-estruturalismo francês: iniciou-se no início dos anos 60 até 70 e 80 como crítica ao estruturalismo. Tendo como principais representantes – Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, - caracterizou-se pela aversão a tendências universalizantes, pela ênfase na pluralidade de interpretação, questionamento do pensamento binário, pela crítica da verdade, pela celebração do “jogo da diferença” contra a dialética hegeliana .Cf.: PETERS, Michael – *Estruturalismo e Pós-Estruturalismo*. Disponível em: <http://www.rubedopsc.br/Artlivro/estpost.htm>. Acessado em: 18/9/2007.

³² A concepção iluminista funda o tempo histórico ordenando-o com critérios históricos que apontam para um futuro diferente da simples repetição qualitativa do passado estando implicados na concepção de progresso, continuidade, causalidade, subjetividade, singularidade irrepetível, e pertinência da validade do documento. Cf.: HANSEN: 1994.

pluralismo não há antítese, mas a proposta de uma nova concepção que afirma o fim do ponto de vista único a favor da multiplicidade e da diferença (destituída de uma essência³³). Daí porque a citação é entendida como inclusivismo, como sincronia. A história é vista apenas como uma matéria-prima para o consumo contemporâneo.

No que respeita à citação, a posição de Kramer é contrária à de Calabrese mencionada no tópico 3.1. do capítulo 3.0.

Vimos, neste estudo, que Calabrese (em contraposição a Kramer) afirma que a citação pós-moderna é a distorcida, a qual, através do mecanismo da apropriação (no sentido da existência simultânea de um sujeito e um objeto recontextualizados) desfaz a alteridade entre presente e passado.

Kramer caracteriza a citação pós-moderna sem distorção, isto é, perspicua. Realmente, podemos encontrá-la em *Sinfonia* de Berio. Como já vimos, podemos considerar *Sinfonia* uma obra de transição que inaugura uma nova fase nos procedimentos musicais. No terceiro movimento desta obra, tudo (ou quase tudo) é citação. Trata-se de uma unificação de heterogêneos que consubstanciados em excesso resulta no questionamento da autoria. Berio torna-se um organizador (ou animador, apresentador) de citações. Temos aí um procedimento novo que ao mesmo tempo afirma e nega a originalidade. Afirma, por ser o primeiro a instaurar uma mudança radical (o excesso) como pressuposto moderno. Nega, por desconsiderar a autoria através do excesso de citações de outros autores.

Sabemos que a citação remete-nos à concepção de autoria que se fundamenta na originalidade, autenticidade e autoridade. E é esta concepção que é criticada pelos pós-estruturalistas.

³³ Os pós-modernos são anti-essencialistas por entenderem que as coisas não possuem propriedades, que categorias gerais são irreais.

Para o nosso estudo, considerando as modificações feitas por Berio, constatamos que este faz uso de citações perspícuas através do recurso da colagem. Por outro lado, os compositores que distorcem a citação instauram outra transformação ao fazerem uso da “apropriação”³⁴ destruindo também a noção de originalidade e incidindo no mesmo questionamento. Ambas atitudes modificam a noção de autoria.

Berio, ao empregar as colagens de citações originais³⁵ (que cronologicamente podem ser consideradas com um procedimento modernista), mesmo sem obliterar a identidade dos fragmentos, o que resulta é o favorecimento das referências intertextuais e da heterogeneidade, como também a abdicação da autoria como característica que pode ser considerada pós-moderna.

Neste sentido, o propósito de Calabrese é o de mostrar que a citação tradicional, dentro de um discurso linear era feita considerando a visão histórica e a autoria e, principalmente, não apresentando ambigüidade. A citação que altera o material pilhado, faz uso da apropriação, incide na consecução de um espaço e de um tempo não-linear devido à necessidade de transformação do fragmento original, para que este possa realizar um encaixe, uma integração através da justaposição, mudando a noção de propriedade. A partir daí, a citação (apropriada) questiona a noção de autoridade como autenticidade e de autoria como autoridade (no sentido de afirmação de um discurso de verdade). Através da apropriação designa-se um processo de apagamento da origem que ataca a verossimilhança. Assim, a citação apropriada é uma não-identidade que produz um novo sujeito. Melhor dizendo, produz simultaneamente um objeto e um sujeito recontextualizados, esta a diferença. O que está em jogo é a revisão do passado (não sua total destruição), mas sua suspensão enquanto ponto de vista lógico, para enfatizar

³⁴ Reportamo-nos à menção de Marx e Engels feita por Hansen na qual a apropriação evidencia-se como produção de valores de uso na qual há “um trabalho de transformação de um objeto por um sujeito em que simultaneamente se produz um sujeito para o objeto transformado” (HANSEN, 1992, p.11); incorpora a categoria de trabalho à sua definição e implica a possibilidade da reescrita que supõe a transformação da originalidade.

³⁵ Devemos observar que Berio, em sua obra *Opera* de 1970, urdiu sua escrita entre citações falsas e verdadeiras, também utilizando o recurso da apropriação.

conotações, evocações, valor semântico ou de imagem, fundando uma liberdade irrestrita que em nome da diversidade não hesita em realizar intervenções³⁶ (procedimento este que prima por não se considerar conflituoso).

Na interpretação anti-historicista defendida por Kramer, as citações de estilos do passado são paradoxalmente consideradas do presente porque apresentadas sem distância, sem distorções. O inclusivismo, é visto como coexistência pacífica entre passado e presente por desconsiderar a noção de origem, de autoridade, de história. Tudo é presente.

Para Calabrese, ao contrário, a citação pós-moderna é distorcida porque o que a diferencia das citações de outras épocas é a questão da verdade e da autoridade evidenciadas agora como deslegitimadas. A distinção entre presente e passado só poderá ser removida (isto é, atualizada) através dos discursos que suspendam a etiqueta de propriedade do fragmento utilizado, que contestem a originalidade. Em outras palavras, a eliminação da distância dar-se-á através de citações que não considerem sua enunciação verdadeira (cujas fontes não podem ser averiguadas) porque homogeneizadas devido à ambigüidade dos códigos que agora estão livres das obrigações da sintaxe tradicional e dos vetores que permitam o entendimento das conexões como cronologia.

³⁶ Mahler já prenuncia essa prática disseminada na pós-modernidade através de intervenções que realizou nas orquestrações das *Sinfonias no. 2 e no. 4* de Schumann modificando-as, como também fez uso da apropriação da canção popular *Frère Jacques* no III movimento de sua 1^a. *Sinfonia* exemplificada na página seguinte.

III.

1
Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen *)

Pauken *pp*

Contrabass mit Dämpfer *pp* **SOLO**

2

1. Fag. *pp*

Bass-tuba *pp*

Pauke *pp*

Cello mit Dämpfer *pp*

Bass *pp*

3

12.3.4. Fl. *pp*

10b. *pp* etwas hervortretend

1. Clar. in B *pp*

1. Fag. *pp*

1. Horn in F *pp*

Tuba *pp*

Pauke *pp*

Tam-tam mit Schwammschlägel *pp*

Viola mit Dämpfer *pp*

Cello *pp*

Bass *pp* pizz. nur eine Hälfte

*Anmerkung: Sämtliche Stimmen vom Einsatz bis zu „Langsam“ in gleichmäßigem *pp* ohne crescendo
U. E. 2981.

A reflexão de Kramer apregoa que o ato estético é um reflexo da sociedade. Ele parte do pressuposto que existe uma “saturação social” característica do pós-modernismo que é refletido na obras.

A esse respeito Jameson esclarece-nos ao contrário, que os artefatos culturais devem ser vistos como atos simbólicos onde a ideologia não é algo que informa, mas o “ato estético é em si mesmo ideológico”. (JAMESON: 1981, pp. 72-73).

Kramer contradiz-se ao procurar as origens do pós-moderno na condição contemporânea de “saturação social” traduzida na fragmentação. Certo, não podemos concordar com uma visão autoritária da história que considere apenas o passado separado do estudo do presente mas que considere releituras constantes do passado a partir do presente, o que não significa desconsiderar totalmente a necessidade de periodização.

Kramer também se contradiz ao utilizar termos como essência da música -encontrado na enumeração no. 10 das características da música demonstrada acima (KRAMER:2002, p. 16) e ao afirmar que os compositores pós-modernos reagem contra estilos e valores modernistas que se tornaram opressivos (nega sua afirmação neste próprio texto de que o pós-moderno não é um período histórico porque não existe uma reação às idéias estéticas dos períodos anteriores).

3.3.2. Joakim Tillman

A discussão sobre o pluralismo existente na música de nossa contemporaneidade faz-se também presente no artigo de Joakim Tillman que discute o debate na arte musical da Alemanha. Tillman esclarece-nos que a discussão sobre a pós-modernidade começou em 1980, com a

publicação de um discurso de Habermas pelo recebimento do Prêmio Adorno da cidade de Frankfurt.³⁷ De acordo com Tillman o termo pós-moderno foi usado inicialmente para classificar os compositores nascidos em torno de 1950 que fizeram sua estréia em 1970, cuja estética era direcionada contra o modernismo. Esse uso do termo, inspirado por Habermas, cuja visão do pós-moderno era a de um movimento neoconservador, gerou um uso negativo da palavra aplicado à música. A discussão sobre a imprecisão da palavra pós-modernismo como um termo composto cujo significado depende do significado (variável) que se adota como modernismo também gerou controvérsias.

Essa confusão originou vários textos em que se discutiram duas posições contrárias: 1. a de que o pós-modernismo é uma época incompatível com o modernismo; 2. a de que o pós-modernismo é uma continuação radicalizada do modernismo, livre de dogmatismo.

As mudanças sobre o significado do termo pós-moderno aplicado à música levaram Tillman a examinar os textos de Hermann Danuser como ponto de partida para seu entendimento.

De acordo com Tillman, Danuser escreveu quatro textos sobre o conceito de pós-modernismo que o levaram a mudanças de posição quanto a sua concepção.

O primeiro texto, datado de 1984, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, define o pós-modernismo como uma contracorrente oposta à música moderna onde ele distingue duas ramificações: a 1ª., como um retorno nos anos 70 às tradições pré-modernistas da Europa evidenciada nas músicas de George Rochberg, Krzysztof Penderecki, Ladislav Kupkovic e a geração jovem de compositores alemães ocidentais; a 2ª., na revitalização da vanguarda norte-americana com John Cage, no minimalismo, e na música meditativa. As razões para essa classificação repousam : 1. na negação da forma de subjetividade característica do modernismo;

³⁷ Texto publicado em *Kleine Politische Schriften (I-IV)* Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1981 intitulado – Modernidade – um projeto inacabado (tradução de Márcio Suzuki). In: ARANTES, C.B.F. e Paulo E. – *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

2. no abandono da complexidade estrutural do modernismo por estruturas mais simples e compreensíveis para o ouvinte.

Em seu 2o. artigo, de 1988, “*Zur Kritik der musicalischen Postmoderne*”, Danuser faz algumas modificações em relação ao 1º. texto. Ele concebe o pós-modernismo como um conceito relacional ao modernismo, isto é, que depende parcialmente do significado que dermos ao modernismo como do significado que dermos ao pós-modernismo, questionando se o pós-moderno é uma continuação, uma oposição ou outra coisa. Dependendo como entendemos o modernismo, dois diferentes conceitos de pós-modernismo emergem, ou seja, a ambigüidade da palavra pode gerar dois significados diferentes quando aplicados à música.

As distinções feitas por Danuser são:

a) Modernismo é um trabalho orientado, racionalmente organizado e – a despeito de sua quebra com a tradição – um tipo de música nova latentemente baseado na tradição;

b) Vanguarda, por outro lado, é uma nova música experimental para uma situação de vida mudada e diretamente contra a obra de arte e suas instituições estabelecidas;

c) A música nova expressa ambos esses movimentos (Danuser *apud* Tillman: 2002, p.77).

Assim, Tillman argumenta, se considerarmos um dos usos do modernismo neste sentido limitado como ponto de partida que Danuser chama de tradição de obra avançada de Schoenberg a Boulez – segue-se que um possível pós-modernismo é a vanguarda experimental: o happening de influência duchampiana, o minimalismo, e certas tendências dentro do rock e da música pop, isto é, a música que nega a arte da tradição musical européia. Nesta formulação John Cage é o mais importante representante da música pós-moderna. Outra possibilidade seria partir do conceito mais amplo de modernismo que abarca a música serial, a pós-serial e de vanguarda onde os componentes tradicionais nesta concepção são centrais para o conceito de pós-modernismo. Tal música pós-moderna é associada a um número de compositores antigos que

mudaram seu estilo nos anos 70 e uma geração jovem de compositores (nascidos por volta dos anos 50) que estrearam na estética oposta à música moderna nos anos 70: Rihm, Trojan, von Bose e outros.

O segundo aspecto da noção relacional leva Danuser ao questionamento sobre se o pós-moderno é uma ruptura com o modernismo ou sua continuação. Para isso ele compara Györg Ligeti, George Rochberg e Ladislav Kupkovic.

Kupkovic (nascido em 1936), é um compositor eslovaco cujas atividades musicais na Alemanha nos inícios dos anos 70 o identificaram com a vanguarda tendo porém gradualmente mudado seu estilo baseando-se na música do século XIX. Eliminando portanto, todos os traços da modernidade e da vanguarda, não pode ser considerado pós-moderno porque o prefixo “pós” não significa apenas depois no tempo mas uma parcial continuação dos princípios estéticos do modernismo. Se o pós-modernismo não for entendido como uma extensão, então toda a música não-moderna desde o fim do século XIX poderia ser classificada como pós-moderna. Similarmente, Danuser desqualifica Penderecki como pós-moderno devido sua negação do Modernismo. Em Ligeti, Danuser também encontra uma fraca modificação dos princípios modernistas e conclui que nem a total negação, nem a menor modificação do modernismo qualifica uma obra como pós-moderna.

Por outro lado Rochberg³⁸ (em seu *Quinteto para piano* de 1975) é classificado como pós-moderno porque nele existe uma distância e uma continuidade com o modernismo. Neste há uma mistura estilística que é unificada por um ciclo formal simétrico e por relacionamentos intervalares e motivicos entre os movimentos. Danuser entende o pluralismo em Rochberg

³⁸ George Rochberg – compositor norte-americano (1918-2005) foi presidente do Departamento musical da Universidade da Pensilvânia (1961-1968) onde lecionou de 68 a 83. Influenciado por Schoenberg e Mahler, sua música desenvolveu um estilo individual de serialismo que ele abandonou em 1963 quando da morte de seu filho, retomando a tonalidade. Além de músico, foi autor de diversos artigos de crítica, entre eles: *No Center*, *Reflections on the renewal of music*, *Can the arts survive modernism?*, *On the String Quartet*. Fontes: Dicionário Oxford de Música. Lisboa: Dom Quixote, 1994; Também disponível em: www.naxos.com/composerinfo/3889.htm. Acesso em 17/10/2007.

dentro de uma composição musical unificada diferentemente de Zimmermann e Berio, cujo pluralismo que admite o uso da colagem e da montagem é descontínuo.

O terceiro artigo de 1990, Danuser apóia-se nos textos de Charles Jencks, Lyotard e Wolfgang Iser como ponto de partida. Danuser modifica novamente sua visão de pós-modernismo. Para decidir se a técnica de citação é pós-moderna ou não ele indaga se é o pluralismo ou a unidade que caracteriza a estética pós-moderna. Neste artigo Danuser considera o ideal de unidade comum ao modernismo e ao tradicionalismo.

No 2º. artigo, publicado em 1988, citação e colagem (em Zimmermann e Berio) são consideradas modernas porque não são inteiramente unificadas.

No 3º. artigo, de 1990, é o oposto: a presença da unidade é que torna a citação e a colagem técnicas modernas. Neste artigo ele afirma que a *Sinfonia* de Berio possui tendência moderna e pós-moderna. A tendência moderna manifesta-se na intenção do compositor a despeito da abundância de materiais diferentes para integrar diferentes componentes. O pluralismo de estilos musicais de falas e textos cantados assume uma dinâmica própria que a despeito da tentativa de integração conduz à estética pós-moderna.

Neste artigo, para Danuser, *Hymnen* de Stockhausen não é classificado como pós-moderno devido ao uso da técnica de citação e colagem que adere ao ideal de unidade (como característica típica da música moderna); por outro lado, o pluralismo de Rochberg é considerado por ele pós-moderno, porque para Danuser há diferentes formas de pós-modernismo (tradicional e vanguardista) considerando que o tradicional não deve ser menosprezado na sua relação àqueles mais próximos do modernismo e da vanguarda; Schnittke é considerado pós-moderno porque apesar de quebrar com o ideal modernista de inovação do material musical - através de citações estilísticas, apresentando uma continuidade com a tradição - demonstra uma qualidade nova na elaboração dos elementos tradicionais; Cage é classificado como pós-moderno por

recusar o ideal autoritário de organização e unidade. Kagel, apesar de também abandonar o princípio de organização total e unidade modernista é considerado pertencente à tradição européia específica do Modernismo devido a sua reflexividade, cujo nível de complexidade impede o pluralismo pós-moderno.

Tillman questiona se a desunidade é realmente um critério da técnica de citação e colagem pós-moderna uma vez que Danuser considera Rochberg - que procede a um uso mais unificado - é considerado pós-moderno. Para Tillman, Danuser não esclarece o que ele entende por unidade e desunidade, não esclarece a diferença entre tradicionalismo pós-modernista e tradicionalismo puro, recai em oposições e afirmações discutíveis.

No 4º. e último artigo, Danuser muda de perspectiva. Faz distinção entre duas formas de pós-modernismo: pós-modernismo como anti-modernismo e pós-modernismo como modernismo de hoje. Na primeira forma ele usa a visão negativa de Habermas para descrevê-lo como condenação do ideal de racionalidade, reabilitação do irracional e da estética tradicional do sentimento, abandono da complexidade, retraimento da idéia de vanguarda, retorno da música de concerto burguesa com gêneros tradicionais como a sinfonia e o quarteto de cordas.

Segundo Danuser, a tendência tradicional pós-modernista estaria nas músicas dos jovens compositores dos anos 70 que possuem as características acima, contrárias à música modernista indicada por Adorno. Ele justifica essa postura de retraimento do modernismo em razão da reabilitação do prazer e da diminuição da crítica da arte afirmativa.

Danuser salienta também que a concepção pós-moderna e a relação entre pós-modernismo e modernismo mudaram durante a segunda metade dos anos 80. Sua nova acepção desfez as oposições entre ambos (através das concepções de Leslie Fiedler, Lyotard e Welsch), fazendo emergir a concepção de pós-modernismo como modernismo de hoje. Este segundo tipo de pós-modernismo caracteriza-se por:

1. Tornar os elementos históricos acessíveis num contexto de codificação dupla;
2. Fazer uma ponte entre arte superior e inferior;
3. Reabilitar a vanguarda através do pós-modernismo.

Para Danuser, o conceito de pós-modernismo articulado nestas características difere completamente do formulado por Habermas. Na primeira concepção, pós-modernismo é oposto à vanguarda. Na versão posterior, a vanguarda é oposta à tradição, sendo o pluralismo das linguagens musicais central para o 2º. tipo de pós-modernismo (demonstrados na música de Berio e Rochberg). Nesta formulação, Rochberg muda de posição, deixa de ser considerado um pós-modernista tradicionalista.

Tillman defende em seu texto que a vanguarda pós-moderna não é somente um fenômeno dos anos 50 e 60, mas também uma tendência nos anos 70 e 80 que existe lado a lado com o pós-modernismo tradicional. (TILLMAN: 2002, p. 81).

Outra verificação conseqüente deste debate é a constatação de que em todos os artigos, Danuser classifica Cage, os minimalistas e os compositores nascidos em torno de 1950 (como Rihm) de pós-modernos.

Helga de la Motte-Haber³⁹ vê 3 características de pós-modernismo em Rihm e em outros compositores nascidos em torno de 50:

1. Uso extremo e excessivo de parâmetros secundários de tempo, dinâmica, e articulação que garantem a procura posterior de um efeito histórico-expressivo;
2. Citação de estilos históricos;
3. Retorno a gêneros e formas tradicionais.

Esta apreciação é criticada por Mauser: primeiro porque o uso dos parâmetros secundários é encontrado já nas músicas do período atonal de Schoenberg; segundo porque o

³⁹ Helga de la Motte-Haber – artista sonora alemã. Escreveu vários artigos em alemão sobre pós-modernismo em música. Arte sonora: usa o som como material de referência e gera um processo de hibridização entre som, imagem, espaço, tempo, movimento.

retorno a elementos tonais é superestimado como um modelo pelas tendências restaurativas dentro do pós-modernismo; terceiro, o retorno a formas e gêneros tradicionais é também típico do dodecafonismo. Para de la Motte-Haber, no entanto, a tonalidade não é necessariamente um critério para avaliação do pós-modernismo: Arvo Pärt por exemplo, usa tríades e tonalidade mas não tenta, segundo ela, afetar a emoção dos ouvintes. (TILLMAN: 2002, p.83). Para ela, o elemento romântico tardio – os efeitos extremos e o empenho pela expressividade – são condições necessárias do pós-modernismo.

Tillman conclui que o que torna Rihm pós-moderno é a idéia de inclusivismo, onde todos os materiais e técnicas são válidos para o compositor, isto é, que afirma a música como uma arte de expressão livre e espontânea.

Tillman identifica que Mauser deriva as características da estética pós-moderna dos critérios estabelecidos por Ihab Hassan⁴⁰ tais como: a fragmentação da estrutura musical, a dissolução de sistemas e cânones (em relação às funções da técnica composicional), a ironia e o entretenimento (Tillman: 2002, p.83), salientando que o aspecto mais importante é o pluralismo estilístico e o material duplamente codificado que não conduz a uma obra unificada.

Conclui também ser um reducionismo, classificar uma obra pós-moderna pelo retorno a estruturas tonais e tendências restaurativas. Para Mauser, Schnittke, pertencente à geração mais velha tem proximidade com a estética pós-moderna porque adota um uso pluralístico de materiais e técnicas nas quais elementos tradicionais e avançados produzem significados de código duplo.

Para Horst Weber, o criticismo de Rochberg da racionalidade técnica e da vanguarda é baseado em pressupostos pós-modernos, mas a redução gradual do pluralismo em sua música coloca-se em oposição à estética pós-moderna que (após Lyotard) é caracterizada pelo

⁴⁰ Ihab Hassan – escritor pós-moderno norte-americano estabeleceu uma série de oposições estilísticas como diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo, definindo o procedimento pós-moderno de *unmaking* ou desfazimento e desdefinição.

pluralismo. Nas obras de Rochberg em torno dos anos 70 há a tentativa de unificar a música a despeito do uso do estilo tonal e atonal.

Encontramos também compositores da geração mais antiga que na visão de Wolfgang Gratzer apresentam o uso pluralístico de materiais tradicionais e avançados como Schnittke (como também Pärt) cujo poliestilismo é considerado uma forma específica de pós-modernismo soviético. Para Gratzer, como para de la Motte-Haber e Mauser, a música tardia de Pärt não é considerada pós-moderna em razão da unidade e da pureza.

Ao abordar o tema da subjetividade e autenticidade no pós-modernismo, Tillman coloca em discussão autores que defendem a subjetividade como a característica mais importante do pós-modernismo, enquanto outros falam da perda da subjetividade como típica do período. Para esses últimos (como Helga de la Motte-Haber) este tema implica na questão da verdade, expressão hoje impossível por causa da ausência de recursos estilísticos únicos e originais.

Neste sentido, Tillman adverte que a subjetividade pós-moderna é diferente da de outras épocas. Acrescenta também que Danuser em seu 1º. livro discute a tentativa de recuperação da expressividade pelos compositores no pós-modernismo argumentando que a predominância da música do passado no presente torna impossível uma subjetividade espontânea depois da estética do *Sturm und Drang*: os compositores seriam forçados a retornar a uma expressão historicamente mediada e conseqüentemente a recriar uma expressão de segunda mão.

Tillman indaga sobre a validade do conceito de autenticidade usado por Danuser no sentido postulado por Adorno no qual somente o compositor que usa materiais avançados e recusa idéias gastas poderia objetivar ser autêntico. Como a música pós-moderna rompe com o ideal de progresso e com o cânone modernista de proibições, não pode ser autêntica no sentido de Adorno. Para Horst Weber, a discussão em torno da expressividade em Rochberg também é constatada como sendo diferente da do tipo autêntico, uma vez que este quebra as normas de um

estilo historicamente definido. Para Weber o problema é verificar se estas normas existem no presente e conseqüentemente se uma expressividade autêntica é possível quando não há normas a quebrar. No que concerne ao esgotamento dos materiais disponíveis, Thomas Schäfer argumenta que há duas categorias que atrapalham o uso livre e solto do material da história da música: a memória e a reflexão.

A discussão sobre a classificação do pós-modernismo como uma nova época resulta na conclusão de que o pós-modernismo não é uma categoria que possa ser usada para caracterizar o *Zeitgeist* do nosso presente em todos os seus aspectos (não pode ser classificado como uma época com claros critérios definidos), problema, entretanto, também verificado no Modernismo.

Wolfgang Iser, em contraposição, sustenta que o pós-modernismo transforma mais do que finaliza o Modernismo. Danuser e Helga de la Motte –Haber afirmam que o significado da palavra pós-modernismo depende do que queremos dizer por modernismo e que relação consideramos ser “pós”.

Vários autores usam diferentes tentativas para solucionar a questão da definição do termo pós-moderno.

O artigo de Tillman, que alude vários autores, demonstra as contradições de algumas conceituações empregadas como também a dificuldade em se estabelecer um critério preciso que se aplique ao pós-modernismo.

Em resumo, constatamos que Rochberg ocupa quatro posições distintas nos livros de Danuser. Rochberg é considerado pós-moderno porque:

1. pertencente à tendência pós-moderna como contracorrente à música moderna, contrária ao modernismo, isto é, tradicionalista (concepção de Habermas);
2. o pós-modernismo apresenta o ideal de unificação (também encontrado em Rochberg);

3. o modernismo é que apresenta o ideal de unidade mas Rochberg não é tradicionalista, é pós-moderno porque existem diferentes espécies de pós-modernismo que não podem ser desvalorizados;

4. apresenta o pluralismo como característica central do pós-modernismo como modernismo de hoje, isto é, Rochberg deixa de ser um tradicionalista (concepção de Lyotard).

Defendemos, porém, que as classificações não devem partir de acordos feitos com premissas fato que pode levar a cometer grandes equívocos.

Nos escritos de Danuser percebemos suas diferentes tomadas de posição relativa aos embates teóricos a respeito do pós-modernismo. Quatro concepções diferentes de pós-modernismo, portanto, que implicam classificações diferentes.

Cage, por sua vez, é considerado pós-moderno em todas as circunstâncias: por causa do abandono da complexidade e da subjetividade; porque nega a unidade, por ser considerado pertencente à vanguarda européia que nega a tradição. Esta conclusão também é discutível.

Sabemos que Cage depois de aderir ao *zen* elege a indeterminação como procedimento que visa romper radicalmente com a tradição musical européia, recusando o sujeito como artista criador e o objeto enquanto obra de arte. Recusa o dualismo postulado pela lógica aristotélica que afirma que é impossível que o mesmo atributo pertença e não pertença ao mesmo tempo ao sujeito e na mesma relação (princípio de não contradição), aceitando o paradoxo que afirma a existência de dois sentidos opostos. Desta forma concebe o silêncio como um *continuum* de som e silêncio.

Cage desdenha os conteúdos, adota o acaso (deixa de fazer escolhas), desestruturando o tempo e a sintaxe. Com isto instaurou uma estética de ruptura de caráter purista, abstrato e espiritualista. Já o racionalismo de Boulez, oposto ao misticismo de Cage, incidiu no mesmo

resultado sonoro através da indeterminação. Ambos são dois expoentes do modernismo tardio. Encontramos equívocos também em Lyotard.

Lyotard defende a pós-modernidade concebendo-a como contrária à noção de autoria e de representação, avessa à racionalidade, ao conhecimento, postulando uma anti-lógica como alternativa de superação do entendimento, de negação das regras pré-estabelecidas considerando-a como modernismo de hoje. Há, nestes termos, uma congruência entre Cage e a concepção de Lyotard onde se constata na verdade uma tendência modernista (não pós-moderna) uma vez que encontramos nestes, uma necessidade de reformulação. Em Cage, o vazio é o lugar do sentido.

Linda Hutcheon observa que a visão de Lyotard em sua resposta à Habermas é absolutista porque ele aborda a questão pós-moderna sob a forma de uma manifesto modernista, não pós-moderna (HUTCHEON: 2002, p. 82).

Mas o pós-modernismo nasce do modernismo e brota do seu colapso. A concepção de Lyotard, tida como a do dissenso, que permite conceber a pós-modernidade como vanguarda pode ser considerada uma característica ainda encontrada no pós-modernismo de hoje?

Beatriz Sarlo atenta para o fato de que quando o estruturalismo parecia estar plenamente estabelecido, preconizando a “morte do sujeito” produziu-se uma guinada subjetiva onde a identidade dos sujeitos voltou a tomar lugar marcando a pós-modernidade (cf. SARLO, 2005: p.23). Aquilo que foi recalcado nos anos anteriores foi libertado devido à rejeição da noção de verdade como essência em prol de interpretações. Não se sustenta mais uma verdade, mas verdades múltiplas construídas por sujeitos múltiplos.

A possibilidade depositada doravante no sujeito de construir o sentido independente da história constitui-se numa das características mais fortes do pós-modernismo significando o abandono da epistemologia, da teoria, da ideologia, para instaurar um pragmatismo que difere da austeridade modernista. O pós-modernismo, em geral, é hedonista.

Tillman conclui que a maioria dos participantes do debate germânico sobre o pós-modernismo acredita que o pluralismo que implica a quebra com o ideal modernista de unidade é a única característica comum do pós-modernismo. Os estilos particulares e as técnicas composicionais usadas são de importância secundária.

A seguir, elegemos o artigo de Peter Bürger para realizar um contraponto a essas conclusões.

3.3.3. Peter Bürger

O texto de Peter Bürger - “O declínio da era moderna” - discute a questão dos materiais dentro das considerações de Adorno vinculadas sobre a debilitação do Modernismo.

Bürger inicia suas reflexões questionando a utilização do termo pós-moderno como uma nova fronteira de época, por nomear o novo período de forma apenas abstrata. Ele reconhece no entanto a atenuação da rígida dicotomia entre arte superior e arte inferior (consideradas por Adorno como inconciliavelmente opostas) como mudanças inegáveis que devem ser analisadas.

Segundo Bürger, Adorno afirmou que os artistas modernistas da década de 20 rejeitaram sua própria época ao restabelecer o ideal de um neoclassicismo (na música Stravinsky voltava em 1919 à música do século XVIII com o balé *Pulcinella*). Adorno excluiu o neoclassicismo do moderno por apresentar a visão reacionária de ordem (em sua adesão ao fascismo) como avançado. Esta sua visão é posteriormente corrigida e substituída por uma outra que aproxima Stravinsky do surrealismo, admitindo a possibilidade das obras neoclássicas poderem ir além do reacionarismo. No entanto, Adorno não atenua sua avaliação negativa porque para ele a estética neoclassicista, ao retomar e desintegrar formas predeterminadas (como uma marcha ou um

ragtime), ao se apropriar dos materiais existentes e transformá-los nega o trabalho que ele quer postular. Na explicação de Bürger:

[Adorno] adere firmemente que o material artístico reflete o estado do desenvolvimento social total, sem que a consciência do produtor dessa arte tenha condições de perceber essa conexão; com isso, Adorno só pode reconhecer um *único* material numa determinada época. (BÜRGER, 1988: p. 84)

Bürger questiona a parcialidade do conceito de material utilizado por Adorno - baseado apenas na teoria - que não os considera como possíveis meios convincentes de expressão. Adorno é unilateral por não reconhecer a utilização de materiais diferentes como um possível recurso. Desta forma, o vanguardismo radical e o neoclassicismo mantêm-se igualmente excluídos do conceito de moderno de Adorno (BÜRGER:1988, p.86). Bürger ressalta porém, que o que preocupa Adorno na verdade é a possibilidade de um conformismo modernista caracterizado pela perda de tensão das obras, que se manifesta no “fetichismo do material” como decorrente do princípio de racionalização progressiva. Percebe-se aqui a contradição: Adorno faz a defesa da racionalidade no processo de produção artística e ao mesmo tempo reconhece a decadência do moderno como decorrente dessa racionalização absoluta.

Adorno reabilita as categorias de expressão e de sujeito e interpreta a debilitação da música nova como sintoma da desintegração da individualidade. Para ele nem a presença de um conformismo modernista justifica a utilização de materiais do passado.

Bürger ressalta que na estética de Adorno a opção por uma única tradição material específica é feita através da associação do desenvolvimento artístico na sociedade burguesa com o processo de modernização devido ao medo da regressão, fato que determina a rejeição do vanguardismo, como do neoclassicismo em Stravinsky (como reação ao processo de racionalização em desenvolvimento).

Bürger propõe então três leituras para a avaliação do pós-moderno: a leitura anti-moderna, a pluralista e a leitura para uma estética contemporânea.

1. A leitura anti-moderna: que adota o teorema de Adorno em que em cada época há apenas um repertório avançado de materiais para voltá-lo contra Adorno. Nestes termos, a formulação de uma teoria do pós-modernismo seria realizada em termos de defesa de um novo academicismo. Bürger adverte-nos contudo, que o academicismo valoriza não novos inícios, mas a preservação e o desenvolvimento, o que contradiz seu conservadorismo, opção que não contribui para a compreensão da arte de hoje.

2. A leitura pluralista: que nega a unilateralidade do conceito de tradição de Adorno. Adota, como consequência, a tese de que não existe material avançado: todos os repertórios históricos de materiais são igualmente disponíveis ao artista, importando apenas o exame da obra individual.

Para Bürger, menos do que nunca o material garante antecipadamente o sucesso da obra. Para ele o fascínio emanado dos materiais não deve ser transformado no critério de apreciação estética. O pluralismo então, corre o risco de desembocar num ecletismo que gosta de tudo indiscriminadamente. Embora a correspondência entre o material artístico e a época não exista mais, a abundância de materiais não deve ser arbitrária, mas deve levar à reflexão.

3. Para uma estética contemporânea. Aqui Bürger posiciona-se a favor de uma continuação do modernismo no lugar de considerar a existência de um pós-modernismo como um final da era moderna. Para ele, toda a arte relevante define-se em relação ao modernismo, continuidade esta que afirma suas categorias essenciais e ao mesmo tempo se liberta delas.

Bürger conclui que nem o modernismo, nem o ecletismo histórico podem ser considerados projetos adequados para a teoria estética da atualidade. A utilização de repertórios de materiais do passado deve ser reconhecida como um procedimento moderno, mas, ao mesmo

tempo, extremamente precário. Refletindo sobre os perigos do ecletismo Bürger ressalta que este precisaria se desfazer de um manuseio arbitrário para realizar uma reflexão sobre a autonomia da arte e das condutas artísticas. Para ele, do lado da recepção, seria necessário conjugar a sensibilidade em relação às realizações específicas da forma no sentido de enfatizar uma ressemantização da arte. Quanto à constatação de uma possível crise da arte ele propugna que, tanto a exigência de abolição da separação entre arte e vida quanto à aceitação destas, podem incorrer no fim da arte.

Dissemos que Habermas defende o projeto do Iluminismo (como inacabado) em oposição a Lyotard que o critica isto é, para este, o Iluminismo teria chegado ao seu fim. Em outras palavras, Habermas defende a unidade e a racionalidade e Lyotard o heterogêneo e o inconsciente.

Bürger aproxima-se de Habermas ao criticar o pluralismo, opondo-se ao relativismo. Ele reflete sobre o declínio do novo ao considerar a desimportância do material. O pluralismo (ou ecletismo) não contendo a idéia de dimensão temporal, promove uma multiplicidade de estilos que coexistem. Não havendo mais o contínuo, não há mais sucessão temporal, somente o presente indiferenciado. Desta forma elimina-se a discussão sobre estilos retrógrados e progressistas, como também o sentido crítico, uma vez que tudo acaba homogeneizado. Resulta daí a rejeição de Bürger ao ecletismo por considerar a arte contemporânea um trabalho reflexivo.

Abrimos aqui um parêntese. Sabemos que Adorno insere-se no tema da degeneração, debate iniciado no século XIX (sobre natureza versus criação) voltado sobre o pessimismo, pensamento esse decorrente daquilo que o pessimismo cultural considerava ser o mal do capitalismo e do processo totalizador resultante do Iluminismo. Em sua dialética negativa contrária aos valores burgueses como à sociedade de consumo, Adorno realizava a defesa dos

valores espirituais contra a obra de arte vista como mercadoria. Ressaltou, portanto, a necessidade da existência de critérios estéticos para a apreciação da obra de arte, preocupando-se em defender a obtenção da síntese em contraposição à fragmentação que promove a dilaceração da unidade. Apontou, neste sentido a regressão da audição que através da fragmentação (que possibilita somente a autonomia dos momentos) leva-nos somente a um gozo metonímico. Desta forma, Adorno anteviu uma das características da sintaxe e da recepção pós-moderna: a metonímia usada em excesso (evidenciada nos excertos do passado) como sinal de resistência à significação torna-se desta forma, fetiche de um todo não vivenciado para se consubstanciar em ornamentação de materiais gastos.

Bürger alude às aporias constatadas na arte contemporânea: tanto a questão da negação da noção arte/vida implicada no esteticismo (iniciado no final do séc. XIX) que, calcado no sentimento do belo incitou a arte ao elitismo, à especialização, à perda de função social culminando no formalismo da “arte pela arte” com seu distanciamento do público, quanto a idéia de realização da vida através da abolição desta dicotomia (anulação realizada pelas vanguardas em resposta ao esteticismo e que inclui o popular) a qual ao privilegiar o aspecto estético (visando a compreensibilidade para o público e uma conseqüente facilitação) podem constituir, ambos, o fim da arte.

Capítulo 4

Gilberto Mendes

“O objetivo de minha vida é unificar E (Ernte Musik) - música séria e U (Unterhaltungsmusik) – música ligeira – mesmo que para tal tenha que quebrar meu pescoço!”

*Alfred Schnittke
Apud Bueno, Marco Aurélio S.*

4.0. Gilberto Mendes

Apoiaremos nossas considerações na tese doutoral de Gilberto Mendes (MENDES: 1994) onde o autor expõe seu percurso composicional documentando-o de forma autobiográfica como também no amplo estudo de mestrado realizado por Zeron (ZERON: 1991) onde este pontua as questões relativas ao percurso estético político e ideológico do compositor.

Em sua autobiografia Gilberto Mendes escreve sobre o desenvolvimento de seu percurso pessoal em estilo memorial percorrendo as questões musicais presentes em sua obra através de um julgamento axiológico⁴¹.

Não pretendemos repetir o relato já amplamente realizado e detalhado pelo autor, mas pontuar os dados que consideramos mais significativos de seu trajeto como compositor erudito brasileiro.

Convém frisarmos que Gilberto Mendes é um compositor de prestígio nacional e internacional possuidor de grande vivência e conhecimento musical.

4.1. Biografia

Nascido em 1922, vivenciou as transformações estéticas e políticas do Modernismo.

Mendes teve seu primeiro contato com a música erudita numa época em que inexistia rádio sendo somente possível ouvir música ao vivo. Após o advento deste, o compositor tornou-se admirador da música popular norte-americana dos anos 30 e 40. Em sua avaliação retrospectiva, Mendes ressalta esses anos da música popular norte-americana como um momento

⁴¹ Julgamento axiológico: referente a categorias de valor.

único, de alto nível, comparável aos procedimentos harmônicos eruditos da música clássica e romântica. Mendes interessa-se pelos aspectos harmônicos e melódicos desses dois gêneros, estabelecendo analogias entre eles e ressaltando as qualidades de estruturação formal, instrumentação e encadeamentos, atribuições que segundo o compositor possibilitam o transporte para a transcendência. Mendes enfatiza o esmero e o trabalho árduo, que ele considera congruentes nas duas modalidades (na música popular - específica dos anos 30 e 40 - e na erudita):

Já o fox-trot dos anos 30, de um Jerome Kern, de um Cole Porter, é a própria música erudita, sob uma forma mais popular. Quase uma canção de Schubert (...) (MENDES, op.cit., p.15)

Charme, sedução, transcendência, elevação e transporte da alma pelo êxtase diante do belo, o belo comovente, cada vez uma surpresa... O mistério, sobretudo o mistério! São os acordes de *Reflets dans l'eau*, Debussy, aquela serenidade olímpica emergindo lentamente de transparentes mas insondáveis águas azuis, à luz mediterrânea, leveza sobre a profundidade de sugestões graves e solenes, de um mundo entressonhado e reconhecido, acordes que pensam coisas sábias, refinadas, e fazem os sentidos se entregarem a uma doce lassidão, ao conhecimento calmo da beleza indizível, a beleza que descortina um vasto mundo de significados humanos, em sua grandeza poética... As lágrimas vêm aos olhos e a gente não sabe por que, é a dor da beleza em sua essência mais pura. Acordes que Debussy desenvolveu a partir daquele lá bemol-sol bemol-si bemol-ré bemol que ele encontrou nos últimos compassos da Consolação no. 4 de Liszt, o fenomenal Liszt. (MENDES, *ibidem*, p.17)

Desta forma, estabelecendo analogias entre diferentes gêneros e épocas, Mendes procura equalizar essas diferentes práticas:

É assim que se chega àquela estranha modernidade da sublime frase descendente dos três últimos compassos da primeira das 6 Consolações de Liszt, sobretudo os dois acordes, mais ainda, o acorde do segundo tempo do penúltimo compasso, a mesma modernidade das três notas (dó sustenido, mi, fã sustenido – sexta maior abaixo, segunda maior acima) da última semifrase do *Soneto 104 de Petrarca*, frase que reencontramos no II movimento da sonata de Debussy para violino, tudo tão *à la Broadway*, que elegância mais anos 30, quantos anos antes! Tão o Jerome Kern de *I Won't Dance...*(*ibidem*, p. 18)

Embora tenha estudado Harmonia com Savino de Benedictis em 1941, Mendes desistiu de estudar composição com o mesmo para assumir seu autodidatismo, evitando a lógica tonal. Esta tendência caracteriza sua primeira fase como compositor entre 1945 e 1958 em que o autor alega sua liberdade em não utilizar acordes segundo a tradição. Desprezando a teoria, ele alia sua intuição à possibilidade de invenção, sendo contrário à análise. Mendes caracteriza sua primeira fase “tonal com clima poli/atonal” (*ibidem*, p. 53). Em outras palavras, de forma intuitiva, Mendes realizou a busca do atonal através do encadeamento não funcional de acordes.

Por volta de 1946 ocorre um intenso debate realizado através da oposição entre o nacional e o estrangeiro no Brasil, temas associados à superação do subdesenvolvimento.

O Nacionalismo, vigente desde o início do século XX no Brasil, cuja ideologia conservadora foi avesso às tendências modernizantes, tornou-se hegemônico nos anos 50 sob a orientação de Camargo Guarnieri. O Nacionalismo combateu a utilização da técnica dodecafônica associando-a as culturas decadentes, sem identificação com a cultura brasileira, opondo-se portanto às manifestações vanguardistas protagonizadas por H.J. Koellreuter (músico imigrante alemão) que através da criação do grupo *Música Viva* e de seu manifesto proclamando a necessidade de uma música “universal” adotou o dodecafonismo, repeliu o formalismo e o exotismo averiguado no falso nacionalismo em música.

Zeron alerta-nos que em resposta ao grupo *Música Viva*, foi escrita a *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* de autoria de Camargo Guarnieri (1950) que divulgava critérios ao discurso musical, inspirada nas proposições de Andrei Zdanov⁴², contrária ao cosmopolitismo e procurando uma conciliação entre o folclore e a arte erudita. *A Carta Aberta* insurge-se portanto

⁴² Zdanov fez pronunciamento em 1948 na Conferência de músicos soviéticos no comitê central do P.C.U.S. consistindo na defesa da música soviética contra a intrusão da decadência burguesa, contra a inovação, a favor do realismo e da beleza. Consultar: “Dossier débat: musique et politique”. In: *Musique em Jeu*, n. 3, Paris: Éditions du Seuil, 1971, p.93.

contra a adoção do dodecafonismo e ressalta o nacionalismo procurando a combinação entre o erudito e o folclórico em contraposição às influências modernizantes.

Nos anos 53 e 54, a partir da discussão do manifesto Zdanov e do *Ensaio sobre Música Brasileira* de Mário de Andrade, Mendes concebe a utilização do folclore brasileiro como mais um dos elementos cabíveis em seu cosmopolitismo, inventando suas próprias melodias dentro desse espírito.

Em 1955 e 56, estuda com Olivier Toni e adere às vanguardas, interessado nos sons concretos e “objetos musicais” concebidos por Pierre Schaeffer.

É dentro da polêmica entre Nacionalismo e vanguardismo que Mendes procura um maior contato com características rítmico-modais brasileiras e estuda com Cláudio Santoro entre 1953/54, voltando posteriormente para a temática das vanguardas, para o serialismo integral e para a música concreta (1955/56). Em 1959 o autor realiza uma viagem a Europa, no Festival da Juventude de Viena. O estudo das partituras de Stockhausen, provoca uma mudança em sua linguagem e volta ao autodidatismo: trata-se da *Música para 12 instrumentos*, serial dodecafônica (com utilização de berimbau) como primeira adesão à estética da *Neue Musik*⁴³ de pretensões universais. Em 1962 o autor cria em Santos o *Festival Música Nova*. Neste mesmo ano, Mendes viaja a Darmstadt para participar dos famosos cursos de férias com os compositores Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cosella e receber ensinamentos de grandes compositores da *Neue Musik*.

Mendes, como Willy C. de Oliveira viu a possibilidade de uma renovação do pensamento musical através do encontro com a poesia concreta criada por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari que deram início a uma estreita colaboração.

⁴³ *Neue Musik* – refere-se ao emprego do serialismo darmstadtiano.

Devemos ressaltar que a 2ª. Fase de Mendes, de radicalismo absoluto como reação ao nacionalismo, manifestou a procura de uma linguagem própria que conjuntamente com a colaboração dos poetas concretistas resultou na possibilidade de invenção e experimentação e tentativa de ruptura com o passado:

Mudamos tudo, não tenho a menor dúvida. Alguém tinha de 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, *ibidem*, p.81)

Os poetas concretistas empreenderam a crítica à tradição, ao sentimental, ao figurativismo. Segundo Zeron, Mendes vê essa fase como a de construção de uma autenticidade brasileira de invenção, de experimentação, embora admita enxergar para além do rigor formalista dos concretos, a existência de um conteúdo semântico que denota o engajamento político e a invalidade de uma possível alienação.

As peças de Mendes desse período nos atestam uma mudança radical que inclui um novo universo sonoro e questiona as funções musicais, o papel do regente como também o dos instrumentos, perfazendo um grande trabalho experimental:

Em *Nasce e morre* (1962) não há melodias mas sons concretos naturais, sons concretos na fita magnética, microtonalismo, aleatoriedade.

Beba Coca-Cola (1966) Mendes utiliza uma forma musical antiga, o moteto à francesa para se transfigurar em nova forma; essa peça reflete o interesse de Mendes pela crítica, funcionando como um anti-jingle, uma anti-propaganda.

Em *Vai e vem* (1969) o autor coloca uma agulha de vitrola em pontos variados da *Sinfonia Júpiter* de Mozart efetuando uma pesquisa de música semântica que inclui a imitação de um trem, uma melodia composta por Mendes nos moldes dos musicais hollywoodianos da década de 30, a transmissão radiofônica de um jogo de football, fragmentos de um tango, imitação de um trompete utilizando papel de seda sobre um pente, perfis melódicos da *Sinfonia op.21* de Webern, da *Sequenza para soprano solo* de Berio e a entrada de *Persephone* de Stravinsky.

Santos Football Music (1969) – realiza a ruptura do ritual concertístico, dessacralizando-o completamente através da concepção de uma ação teatral, transgredindo a função do regente que tem que dar um cartão vermelho como “juiz” para um dos “jogadores” mas deve também cabecear uma bola; necessita da participação do público que colabora com a presença de um som ruidoso, como também a utilização de um novo grafismo na partitura.

Cidade, cité, city (1964) baseado na poesia concreta, busca modelos extra-musicais (no caso um quadro de Rauschenberg), possui colagem (fragmento de música de Machaut), citações de diversas épocas e estilos e ação cênica em que através do uso de rapé, o público é forçado a participar pelo espirro.

Pausa e menopausa (1973) em torno de uma fala inaudível que é aludida através de um contorcionismo labial, tendo somente xícaras de café mexidas como único som.

Opera Aberta (1976), sem enredo que se constitui num teatro musical absurdo.

O Apocalipse (1968) que parte de um texto sacro dentro de um procedimento musical *à la Broadway* onde o som não se relaciona com o sentido do texto.

Blirium C9 (1973) concebido como um *happening*, de estruturação atonal e citações mosaico, é peça aleatória incorporando música popular como um dado semântico ao contexto erudito.

Astigmatour (1971), é simbolicamente uma liberação dos impulsos reprimidos ultrapassado através da música. Mendes liberta-se da vergonha do uso da bombinha de asma (que o acompanha desde a tenra infância) representando-os através de um processo vibratório não periódico, agora apresentado a um auditório: impulso cujo ultrapassamento consubstancia uma verdadeira sinfonia de gargarejos.

Em *Motetos à feição de Lobo de Mesquita* (1975), obra também experimental (sem ação teatral) o autor já prenuncia sua terceira fase de retorno à idéia de série. A série dos *Motetos* não é dodecafônica e Mendes procura desestruturar a rigidez dodecafônica para uma maior liberdade.

Em *Per suonar a Tre* (1976) o autor utiliza uma nova maneira de citar fragmentos de outros autores (que em *Blirium* e *Cidade* constituíam simples colagens). Em *Omaggio a De Sica* há a oposição de conteúdos como *I'm Gettin' Sentimental over You* com o uso de um fragmento da Sinfonia Pastoral de Beethoven. A novidade agora está no ajustamento (que nós consideramos apropriações) e contraste com citações - segundo o autor- orgânicas, inerentes à estrutura da música. Através desse procedimento Mendes realiza uma crítica dos procedimentos rígidos do Modernismo em busca de uma semantização (no sentido de uso de recursos metalinguísticos, referencialidades de musicais hollywoodianos, uso de estilemas como tango, estruturas melódico-harmônicas de fox-trot anos 30) do discurso musical.

Essas obras entre outras do mesmo período representam a ruptura com a música do passado e sua incessante busca pelo novo, trabalhando sobre os preconceitos da música tradicional.

Em 1963 foi formalizado o *Manifesto Música Nova*. Os compositores ligados a este⁴⁴ objetivaram a atualização e a internacionalização da música erudita brasileira para libertá-la do subdesenvolvimento numa tentativa de atualização em relação aos grandes centros hegemônicos. Os compositores que o formavam integravam o PCB. O grupo opôs-se à hegemonia musical nacionalista que só deixará de ser tendência dominante nesta década de 60. Segundo Zeron, os signatários do grupo *Música Nova* reapropriam-se da noção de nacionalismo, redefinindo os conceitos de alienação, universal e coletivo buscando na vanguarda musical européia elementos para a atualização da produção cultural brasileira ao nível do estágio de desenvolvimento mundial. O grupo *Música Nova*, não rejeitava o processo de industrialização, comprometia-se com o progresso e pretendia através da vinculação da música aos meios de comunicação de massa promover sua desalienação frente à cultura impedindo o atraso da produção artística. A maneira de evitar o subdesenvolvimento e alcançar a modernização passava portanto pela adoção das técnicas vanguardistas de países estrangeiros desenvolvidos. Considerava que a superação do subdesenvolvimento relacionava-se às relações sociais de produção como propunha o grupo *Música Viva*. Porém os mesmos referenciais foram utilizados tanto pelo grupo *Música Nova* como pelos nacionalistas: ambos pensaram a situação histórica brasileira em termos de atraso e progresso.

Zeron observa que no final dos anos 70 houve um amplo movimento contra a censura, pelo fim do AI-5 o que permitiu a retomada de estruturas do passado - como o sistema tonal - antes banido pela vanguarda direcionado para uma tendência de militância política. O questionamento do embate entre vanguarda e progresso se efetivará a partir da expansão do capitalismo e dos limites da circulação da obra que não acontece tendo por consequência a

⁴⁴ O *Manifesto Música Nova* foi integrado por Damiano Cosella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira e Alexandre Paschoal em documento que refuta o nacionalismo musical, vinculando a música aos meios de comunicação, refutando quaisquer permanências românticas, preconizando uma arte participante.

irrealização do projeto cultural pretendido: a obra não atinge o consumo face ao hermetismo. A questão da alienação é revista e substituída por mobilização e politização estética através da retomada do sistema tonal.

A abertura à pesquisa e o abandono da ortodoxia dodecafônica originou preferências estéticas diferentes e o desmantelamento do grupo *Música Nova* enquanto grupo. Rogério Duprat e Damiano Cozzella aderiram à indústria cultural, apostando no primado do consumo sobre a produção.

Com o esgotamento e a crise da vanguarda a nível mundial Willy Correa de Oliveira atacou as ilusões políticas e ideológicas da vanguarda européia identificando-a ao imperialismo. Desta forma, voltou-se para a militância ressaltando o engajamento de Hanns Eisler⁴⁵ como compositor e teórico de uma estética musical marxista. Nesta terceira fase do grupo *Música Nova* também acontece a ruptura entre Mendes e Correa de Oliveira. Este abandona a vanguarda. Mendes renega o movimento (que defendia a tecnologia e o mercado), e volta-se para um objetivo espiritual para os homens, não material.

De acordo com Zeron, para Correa de Oliveira a música passará a servir como instrumento de militância, cujo direcionamento culminará na instrumentalização do código, tornado-a funcional e didática, subordinando-a como instrumento da luta de classes (critério estético subordinado à função). A música engajada terá como propósito a comunicação realizada na simplificação da linguagem e da estrutura, na incorporação da palavra, nas referências extra-musicais, no cuidado excessivo com a compreensibilidade através do uso de repetições.

Portanto, Correa de Oliveira renega a vanguarda e abraça a militância enquanto Mendes renega a nova tendência zdanovista de instrumentalização da linguagem e reafirma seu antigo pluralismo.

⁴⁵ Segundo Augusto de Campos, Eisler foi hinista oficial da Alemanha Oriental substalinista. *Apud* Zeron: 1991, p.90.

Ainda sobre seu posicionamento político e sua dissidência com Willy, Mendes escreve:

Paul Mounsey interessou-se pelo lado político de nossa produção musical que ele julgou de certo modo dentro dos princípios revolucionários do compositor inglês Cornelius Cardew, muito discutidos em seu país, depois que ele escreveu seu célebre trabalho *Stockhausen Serve o Imperialismo*. E Cardew fora assistente de Stockhausen. Da minha parte, nunca me senti à posição de Cardew, às suas teses, embora as julgue muito inteligentes e instigantes. Eu já superara o zdanovismo nos anos 50, em discussão – que venci – dentro do Partido Comunista, entre companheiros; para que retornar ao zdanovismo neo-stalinista de noviços rebeldes que acompanhavam Cardew, que parecia estar voltando à moda trinta anos depois? (*ibidem*, p.210)

A tensão instaurada entre a adoção do zdanovismo com sua recusa à inovação, realizando a instrumentalização do código musical para garantia de compreensibilidade e da persuasão como instrumento de militância levou Mendes a um afastamento da política revolucionária levando-o a uma virada lingüística.

4.2. O discurso

A anamnese da atuação política feita por Mendes não menciona sua vinculação ao PCB nem abre um grande espaço para as discussões entre os movimentos musicais surgidos no Brasil do século XX. Sua autobiografia enfatiza sua postura de progressiva desvinculação à militância concomitante ao crescimento de sua afirmação artística:

Vila Parisi é de 1987. Em 1984 eu havia composto *Vila Socó Meu Amor*, sobre outra vila operária, que explodiu como Hiroshima. Junto ainda com *Mamãe eu quero votar*, essas obras fizeram com que eu começasse a ficar conhecido como um compositor politicamente engajado, o que eu não me considero. Sou um a pessoa politicamente comprometida, e isso se reflete naturalmente na minha música. Mas, na verdade, minha preocupação é formal. Sou um formalista, de certo modo, procuro a boa forma; fui educado pela gravação em minha memória, em meus *tapes* cerebrais, dos melhores modelos que ouvi e estudei, da música antiga à música nova. (*ibidem*, p.209)

Escrevendo sua autobiografia na vigência de sua terceira fase (que coincide com a época pós-moderna de criações musicais inseridas historicamente dentro do espírito da sociedade pós-industrial), Mendes rejeita a conjunção de arte e mercadoria. Ao se apoiar na música popular norte-americana dos anos 30 e 40 procurando demonstrar o isomorfismo com a arte culta, Mendes pretende desfazer essas oposições. O pós-modernismo apregoa o cosmopolitismo, a democratização e o anti-elitismo. No entanto, isto não descarta a possibilidade de endossamento de valores conservadores.

Se, por um lado Mendes afirma seu ideal democrático abarcando a arte culta e a popular, por outro se contradiz devido a sua concepção de arte na verdade vinculada aos pressupostos modernistas de autonomia, de elitismo, endereçada a seus pares, contrário à indústria cultural. Ele justifica sua tarefa de compositor da seguinte forma:

A grande Arte é para uns poucos iniciados. Imagino Schubert lá em cima, apontando-me aqui em baixo, e dizendo para Satie: “Ele é um dos nossos”. É só isso o que eu quero. Ser o último dos músicos, mas um músico, para merecer ouvir os grandes. Thoreau escreveu que “as obras dos grandes poetas nunca foram lidas pela humanidade, pois somente os grandes poetas são capazes de lê-las”. O mesmo podemos dizer com relação à música. Stravinsky também dizia, acho que nas Crônicas de Minha Vida, que sempre que uma obra dele agradava uma grande audiência, nunca era pelo motivo real pelo qual ela deveria agradar. Este estava reservado – afirmo agora – a uns poucos iniciados, mesmo entre os musicistas (...) Precisamos nos colocar em nosso lugar. Pensar nos autores anônimos das três portas da Catedral de Chartres, dos tímpanos das catedrais de Moissac e de Autun, no cancionário de Upsala; ninguém sabe quem criou essas maravilhas (...) A grande Arte é por natureza impopular. (...) Na verdade, acredito que a música erudita deva ser preservada da ação predatória da mídia, da indústria cultural de hoje, que só pode destruir sua aura (...) Por que tentar “popularizar”, “vulgarizar” uma música que por sua própria natureza é invulgar, impopular? A preparação para as coisas do espírito é fundamental. Um ritual a ser exigido. A grande Música deve ser ouvida como uma oriental cerimônia do chá. No seu devido lugar. (*ibidem*, pp.59-61)

Ao renegar os pressupostos do grupo Música Nova (fruto da condição brasileira atrelada aos temas de atraso e progresso) Mendes se volta para o antigo desprezo vanguardista pela indústria cultural. Ele afirma:

A Arte dá-nos a serenidade para o enfrentamento desse duro ofício, a compreensão de seu significado. A Arte dá o sentido à vida. Como pode ter ela alguma coisa a ver com a indústria cultural, produção, consumo? É um outro mundo! (MENDES, 1994: p.62)

A arte para Mendes passa a demandar espiritualidade, transcendência em relação aos assuntos cotidianos. Ele reconhece a dificuldade de escaparmos hoje da uniformização e do conformismo e propõe um despojamento ascético, afirmando seu individualismo sem honras e outros falsos valores, mas a preferência à liberdade:

(...) podemos tranquilamente nos voltar – falo eu agora, para o exercício da arte como um jogo especulativo, para nós mesmos, uma curtição individual, como na Idade Média, para o desenvolvimento do intelecto, da sensibilidade, para nossa educação em direção ao aprimoramento da maneira de ser, ao domínio absoluto da suprema Arte, a Arte de viver.(...) Os artistas minoritários de alto repertório precisam se isolar em grupos de elite, preservar a cultura, a civilização contra a barbárie, a vulgaridade da comunicação de massa populista (...) Não é tomada de posição aristocrática, é defesa pessoal, frente a uma luta desigual. Tentativa de sobrevivência de uma raça em extinção, a raça dos artistas, tal como vem sendo até hoje, através dos tempos. (*ibidem*, p. 62-63)

Ao aludir ao aprimoramento pessoal contrapondo-se à vulgarização, Mendes aproxima-se da concepção que sustenta a noção de criação, genialidade.

Mendes parece querer realizar o sonho de Adorno de resistir à instrumentalização da arte na tentativa de elidir o consumo. Desemboca na noção de negatividade e resistência recaiando numa estética que pode ser vista como saudosista, que salve a esfera da arte e que evite que esta se iguale aos bens de consumo, que perca sua autenticidade.

Devemos salientar que a valorização da verdadeira arte para Mendes pressupondo originalidade - remetendo-se à sua expressão espontânea de personalidade artística individual – está imbuída de seu autodidatismo.

A utilização de referencialidades e a ênfase em elementos de valor semântico, a relevância da empatia com o público, em detrimento de um intelectualismo fechado, a valorização do elemento estésico, fizeram de Mendes (segundo ele próprio) um autor pós-moderno “*avant la lettre*”.

Na música de Mendes o aspecto semântico está presente através do uso de materiais extra-musicais que se contrapõem à música pura (gestos, ações, referencialidades, evocações). Há presença de humor e ironia.

Lendo Mendes, encontramos contradições em sua ideologia reconciliadora. Como compositor ele pretende não ser acessível, nem comunicativo, defendendo ao mesmo tempo a possibilidade de compreensão de sua linguagem pela classe operária:

Eu escrevo músicas para quem possa entendê-las. Acho que o povo tem essa possibilidade, se soubermos dar-lhes as condições necessárias. (*ibidem*, p. 113)

Esta afirmação não deixa de pressupor uma certa incapacidade do povo de apreender concepções estéticas e informações teóricas que ele não possui, cabendo aos eruditos orientá-los.

Mendes conserva ideais utópicos como intelectual que pretende transformar a realidade. Questiona o populismo como forma de dirigir as massas e ao mesmo tempo propõe elevar o nível dos operários para o privilégio da arte culta:

Há um interesse geral “politicamente correto”, em se deixar o povão na ignorância, dando-lhe feijão com banana e sambão, enquanto degustamos nosso caviar e champagne, ouvindo Bach. Muita gente, mesmo da esquerda, ficaria triste se acabasse o povão, a classe operária. No fundo, lutam para que o povão continue existindo, na sua miséria cultural, como uma espécie animal diferente, domesticável para seus fins. Da minha parte, sempre fui socialista para acabar com esses pobrezinhos, os doentes, e com a classe operária como tal. Quero que os operários se tornem meus pares, possam subir a Acrópole ao meu lado, como helenos cultos, rumo ao Partenon, à sabedoria. Se podemos curtir um Mozart, um Klee, um Borges, porque não estender esse privilégio também a eles? Por que não lhes oferecer também o biscoito fino? Oswald de Andrade tinha razão, um dia eles chegam lá, se lhes dermos a mão. (*ibidem*, p.175)

Ao tentar escapar da polarização entre arte de elite e arte popular realiza uma proposta que não deixa de partir de cima: através de uma medida ética, Mendes pretende restaurar a vitalidade da alta cultura atualmente enfraquecida ao desfazer oposições e antagonismos, tentando também solucionar as contradições na verdade insolúveis entre classes sociais.

A questão da conciliação entre o popular e o erudito carrega outras contradições na sua concepção de arte. Ao afirmar inicialmente sobre a música popular norte-americana dos anos 30 e 40 que tem equanimidade com a erudita em comparação com Debussy e Liszt, Mendes reconhece a absoluta existência de uma qualidade que as distingue:

São as qualidades da música erudita, da arte culta, conseguidas através da decantação de uma linguagem, através dos tempos, de tempos imemoriais; a depuração formal, o trabalho árduo, perfeccionista, a insatisfação crônica quanto aos resultados, a educação da sensibilidade, o esmero do ofício (*ibidem*, p. 18)

Ao explicitar os procedimentos de *Apocalypse*, Mendes afirma:

A minha nova procura vem de cidade, de blirium. Só que agora experimenta música “popular” também de minha autoria. O “popular” vai entre aspas, porque na realidade a música é erudita. Uma vez erudito, sempre erudito, que fazer? (*ibidem*, p.153)

No discurso de Mendes, eruditos e populares são concomitantemente equalizados e diferenciados:

A música folclórica legítima é praticamente um ramo naïf da música erudita, em sua pureza. A música popular urbana poder ter um grande charme em sua impureza. Liszt e Brahms tinham paixão pelo popular urbano de seu tempo, que era a música cigana impura, barata, de restaurante húngaro. No fundo, eruditos e populares fazem a mesma música, diferenciados mais pelo nível de métier e informação de cada compositor, pelo grau de seu interesse na elaboração do signo novo. (*ibidem*, p. 177)

No entanto, na verdade, a arte não pode ser pensada dissociada das condições materiais de produção e circulação. Mendes se mostra no entanto perplexo diante da conjuntura hodierna e volta-se para os sentimentos vendo no entretenimento da música popular a possibilidade de uma educação espiritual:

Se os alemães têm medo dos sentimentos, é problema deles; nós somos dos trópicos lânguidos e sentimentais. É preciso não ter medo dos sentimentos, entretenimentos, das diversões, tudo vai do uso, do sentido que a gente dá às coisas. [...] E o entretenimento [...] pode transcender a sua condição, como podemos verificar com a orquestra de Tommy Dorsey [...] [a qual] alcança uma elevação espiritual e de sentimento que só encontramos equivalente em Mozart, Bach. Escapou ao controle do orquestrador (seria Paul Weston, ou Dick Jones, Axel Stodhal?) a atração pelo Belo absoluto foi mais forte e ele se esqueceu de que deveria meramente entreter o ouvinte, sua função. [...] O período todo é de rara beleza e expressão [...] Não é mais simples música popular. (*ibidem*, p. 170-171)

Ao final de sua autobiografia ele revela: “toda a obra é boa, está acima de critérios de qualidade” (*ibidem*, p.223).

Nesta afirmação, que procura destituir os critérios que só consideram a produção das grandes obras, Mendes evita a rigidez. Desfaz-se desta forma a preocupação com o esmero e o trabalho árduo.

Ao abordar o fenômeno da recepção, Mendes afasta-se de qualquer necessidade de interpretação avaliativa para afirmar sua convicção num investimento passional onde a construção do sentido torna-se sempre mais subjetiva e intuitiva para a explicação racional:

Da minha parte, sempre fui eu que dei o significado às músicas que ouvi. Jamais fui desviado de meus propósitos por envolvimento musical. (...) Eu imprimo o significado que quero às coisas que ouço. Nunca entendi essa coisa de evitar o sentimental, o entretenimento, em Brecht e Eisler. (*ibidem*, p.169-170)

Em Mendes, o pretendido isomorfismo entre erudito e popular é realizado através do caráter semântico propiciado pelo retorno à tonalidade como código comum. Neste sentido, diante de um possível declínio da arte contemporânea, Mendes intenta a conciliação das práticas modernistas com as pós-modernas.

A preocupação com o “*make it new*”⁴⁶ modernista que carrega em si a exigência de individualismo, historicismo, elitismo, de autonomia que nega o caráter de cânone e de recusa em escrever para um público burguês se oblitera na medida em que não pressupõe mais um caráter de protesto mas de tolerância, uma vez que há uma tentativa de reinstaurar o belo⁴⁷ e a aura da obra de arte. Por outro lado, a originalidade e o individualismo que no modernismo

⁴⁶ “*Make it new*”: termo proposto por Ezra Pound significa “tornar algo novo”, achar alguma idéia nova no sentido de não ter sido ainda pensada.

⁴⁷ A noção de beleza tem muitas acepções. Referimo-nos aqui à concepção de belo que prioriza o sentimento e o deleite em detrimento da razão, fundamentado no juízo de gosto que agrada por si mesmo e conduz à contemplação, de caráter valorativo, concepção teorizada por Kant que perdura até hoje e que foi questionado no modernismo.

resultaram no distanciamento do público para a apreciação da obra de arte torna-se um fato que se quer agora inverter.

A autobiografia de Mendes nos revela as aporias nas quais se encontra o compositor contemporâneo na tentativa e necessidade de reescrever sua vida.

Segundo Terry Eagleton, a contracultura dos anos 60, desvinculada de sua base política transformou-se no pós-modernismo, propiciando a supervalorização da cultura⁴⁸: “a derrota das lutas da classe operária provocou um retrocesso da conjuntura política e a esquerda voltou-se progressivamente para a cultura assim como o fez o capitalismo avançado. O social tornou-se cultural como forma dominante. Foi a inflação dos próprios interesses culturais dos intelectuais de esquerda que resultou na supervalorização da cultura em detrimento da política”. (Eagleton, 2003: p.180).

⁴⁸ A palavra “cultura” aqui advém de seu significado romântico (proposto por Herder) contrário ao universalismo iluminista. Significa uma diversidade de formas de vida específica, quase oposta à civilidade, mais tribal do que cosmopolita e fechada à crítica racional (Eagleton, 2003: p.25).

Capítulo 5

Conclusão

5.0 Conclusão

Em meio às divergências teóricas aqui apresentadas (encontradas em Kramer, Tillman e Bürger), o ecletismo (ou pluralismo) é apontado como a principal característica pós-moderna. Mas que ecletismo estão se referindo?

Se a intenção pós-moderna é insurgir-se contra a totalidade, o universalismo e a autoridade, não há porque admitir superposições de estilos diferentes onde cada um continue obedecendo às imposições prescritivas específicas de suas respectivas técnicas.

Vimos que a fragmentação pós-moderna produz a desorganização do estado perceptivo temporal que paradoxalmente não se opõe à continuidade mas ao mesmo tempo a destrói⁴⁹.

Em feição pós-moderna, esse ecletismo não trata apenas de instituir uma objeção da pureza e do elitismo mas da sua conjugação à idéia de desconstrução (derrideana) do significado que abole a noção de origem e de verdade, e deságua na idéia de que só existem significantes: o significado passa a ser uma representação que nos remete a outra representação que em consequência destrói a possibilidade de um significado absoluto. Tudo se torna arbitrário. Esse relativismo daí decorrente, destituído de critérios promove, desta forma, o sujeito que se torna habilitado a imprimir seu senso comum (destituído de critérios porque não há mais critérios a serem seguidos) abolindo a reflexão (favorecendo apenas a sensação) que não se aplica em meio a essa multiplicidade. O ouvinte participa do processo de interpretação incessante que é o da criação de significados.

O perspectivismo promovido pela desconstrução torna todos os significados inacabados e ao mesmo tempo válidos. Não há mais contradição: há uma concomitância de ausência e de

⁴⁹ cf. Hoppenot, a propósito de Blanchot explica-nos: “cada fragmento é uma totalidade que nega a totalidade” (...) “onde a ausência de tempo leva à superabundância de tempo” HOPPENOT, Eric – Maurice Blanchot et l’écriture fragmentaire: “le temps de l’absence de temps”. Colloque du GRES, Barcelone, 2001 Disponível em: www.remue.net/cont/Blanchot_Hoppenot.pd 21/06/2006.

excesso de significados. Não há um vazio, mas um excesso, ou melhor, a ausência de um significado previamente estabelecido é que lhe proporciona novas atribuições.

A série defectiva tem a duplicidade de reverenciar e repudiar o modernismo. Vista como fator de subversão, como contestação da autoridade, esta característica só se concretiza na intenção do autor, na verificação de especialistas e de ouvintes com erudição. Não há uma correspondência óbvia entre a intenção do autor e a conseqüente decodificação do público ouvinte porque a nova imposição pós-moderna que preconiza a desconstrução do significado pressupõe uma liberdade que destitui essa premissa de importância. Porque, querer que a semiose realizada pelo ouvinte coincida com a intenção do autor não deixa de ser mais um pressuposto autoritário, coisa que o pós-modernismo não pode admitir. Não há mais a antiga concepção ou preocupação sobre “o que o autor quis dizer”.

Bauman vê a subversão pós-moderna justamente nesta polifonia de significados: trata-se segundo ele, da reivindicação da liberdade absoluta.

Mas há outro tipo de contradições, evidenciadas entre a realidade material da obra e no discurso de Mendes. Neste, encontramos a tentativa de afastamento de uma compartimentação maniqueísta evidenciada nas contaminações e hibridações que contribuem para diminuir ou amenizar as fronteiras entre o popular e o erudito, sem conseguir, no entanto, suprimi-las.

As contaminações que podem favorecer a eliminação da aura da arte acabam privilegiando a sensação e a imersão, negando a contemplação almejada por Mendes embora este não veja aí uma irreconciliabilidade. Ao contrário, Mendes não pretende eliminar a aura da arte, mas defendê-la.

Em *Rimsky*, a “Sheherazade de Mendes”, cuja apropriação descaracteriza o ritmo original para sua transformação numa versão ainda mais popularizada porque impregnada do balanço da bossa-nova (compasso 74), acaba por enfatizar mais o pólo popular do que o erudito, do qual

mantém, somente a melodia em excerto. Essa constatação é encontrada também nos trechos (que mencionamos no capítulo 1) definidos nos fragmentos encontrados que denominamos elementos inspirados em Rimsky-Korsakov + bossa nova (comp.58/60); série transformada em melodia + rock lento no piano (comp.61-68); melodia de Sheherazade transformada + bossa nova (comp.74/79); melodia da série + rock lento em recapitulação (comp. 109/112); melodia da série em ritmo de tango (comp.69/72).

Também, o trecho atonal como referente modernista (comp.80), superposto ao acompanhamento do piano como rock lento, contém uma densidade e complexidade que acaba enfatizando melhor, como decorrência, o aspecto abstrato do que permitindo desvelar o conteúdo referencial do ritmo do rock, cuja escuta quase não o reconhece, dirimindo-o na urdidura. Recai mais para o efeito hermético, do que para um atrativo sensorial conformando-se portanto, sua contraposição à figuração como elemento portador de compreensibilidade.

O trecho atonal, representando os parâmetros modernistas (mesmo com a inclusão do elemento popular) não pode realizar a aproximação do público desacostumado à apreciação desse código. Trata apenas de reiterar o procedimento de inclusão defendido no pós-modernismo de reafirmar seu pretenso caráter democrático.

Se, somos sabedores de que devemos evitar o maniqueísmo, devemos por outro lado reconhecer as contradições que impossibilitam uma verdadeira fusão de categorias distintas. Depreendemos daí que o pós-moderno pode algumas vezes até recair em um só lado da antítese, fato que tanto nega, (como observa Terry Eagleton) apesar de propugnar o desfazimento das oposições. De acordo com Bauman, “a aceitação incondicional do pluralismo reforça, ao contrário, os guetos” (BAUMAN: 1998, p. 131), muito embora o pluralismo pretenda não ser ortodoxo.

Outra decorrência constatada é que ao negar as concepções universalizantes, a dialética e a causalidade, a estética pós-modernista desorganiza o estado perceptivo temporal que se torna acrônico. Desta forma o pluralismo caracteriza-se em ser não –histórico.

Pensando a arte em termos de produção reconhecemos o binômio “produção- consumo” ligado a processos formais que se constituem em músicas de diferentes tipos e separadas sociologicamente.

Na sintaxe verificamos o mesmo fenômeno. Perguntamos: que música popular apresenta uma sintaxe descontínua, fragmentada, descentrada? Que música popular apresenta uma temporalidade não linear? Essa sintaxe formada por elementos justapostos é uma conquista da arte culta modernista portadora de capitais culturais⁵⁰ e *habitus*⁵¹ díspares em relação às das camadas populares.

Não podemos nos esquecer que o pós-modernismo é instituído e assegurado por intelectuais com uma proposta estético-política.

Perguntamo-nos se, mesmo com a introdução da banalidade, das referencialidades populares, dos estilemas, essa música (possuidora dessa sintaxe) é consumida e assimilável pelas classes populares.

Esteticamente a questão estratégica para Mendes está em desfazer a rigidez e ao mesmo tempo não cair na vulgarização, na mediocridade muito corrente da arte de massa. Esta, em geral, visa apenas distrair, divertir. Porém, adotando a comparação das músicas populares norte-americanas dos anos 30 e 40 com canções de Schubert (o que equivale a dizer que nem toda a arte de massa é negativa por exemplo), Mendes imprime e sobrepõe de certa forma, os conceitos

⁵⁰ Capital cultural: conceito introduzido por Pierre Bourdieu que trata das relações entre classe e gosto, distinção que tem um papel central na representação e na reprodução das divisões sociais que podem mitigar os efeitos sociais de exclusão.

⁵¹ *Habitus*: conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu que propõe identificar a mediação e a interdependência entre indivíduo e sociedade, considerando os sujeitos como produtos da história, em processo de transformação. (Cf. SETTON: 2002, pp. 60-70)

das classes dominantes para as massas. É assim que para evitar a mediocridade Mendes volta-se para uma aristocracia do espírito elevando o popular para a transcendência.

Mas a fusão das esferas alta e baixa, do culto e do popular é utópica. O hibridismo tem seus limites verificados no modo de produção, no consumo, na circulação e na recepção das obras ainda como forma de distinção.

A opção de Mendes também responde a problemas historicamente situados. No Brasil, a vanguarda musical visava a atualização da arte ao estágio de desenvolvimento mundial. O debate ocorrido no Brasil entre vanguarda e nacionalistas nos atesta as relações das linguagens externas e seu embate com as constrações locais. Neste sentido, tanto a vanguarda quanto os nacionalistas empreenderam tentativas de reflexão sobre a questão da identidade brasileira e o processo de modernização. Estas discussões demonstraram a impossibilidade de alienação numa sociedade periférica. Ambos os movimentos referem-se à particularidade brasileira, ao papel do intelectual como crítico da sociedade, bem como de sua própria atividade. Suas querelas atestam as duas faces da mesma moeda: ambos visavam, ainda que de formas diferentes, a superação do subdesenvolvimento. São movimentos divergentes mas não anti-téticos.

O dismantelamento do grupo Música Nova que se dividiu entre a assimilação da música pelo mercado de um lado e, por outro, para a subordinação da técnica composicional ao discurso político abole definitivamente o que foi antes considerado como oposição entre conservadores e progressistas. Em termos estéticos, como já dissemos, essa discussão também é retirada de importância na medida em que a profusão de materiais empregados são equalizados. Acrescente-se a isso também a constatação nesta época do esgotamento da vanguarda a nível mundial.

O grupo Música Nova como um dos representantes da vanguarda no Brasil efetivou seu dismantelamento com a declaração de Rogério Duprat e Damiano Cozella sobre o primado do consumo sobre a produção enquanto Correa de Oliveira aderiu à música engajada que

subordinava as técnicas composicionais à mensagem política. Por seu lado, Mendes gradativamente abandona a política voltando-se para a linguagem como maneira de sobreviver e evitar a instrumentalização da arte, uma vez que ele relaciona o engano da vanguarda brasileira com sua consciência burguesa compromissada apenas com o capital.

O pós-modernismo porém, insere-se numa época de capitalismo avançado de caráter pragmático e anti-metafísico.

Se, por um lado, a preocupação de Mendes é procedente em relação à mediocridade, há o perigo, por outro, de distanciamento da realidade objetiva. Nesta reflexão o recurso encontrado na profusão de citações pela prática pós-moderna deveria ser amplamente considerado. A citação, ao tornar-se maneira de fazer, moda, pode tornar-se um perigo, como no consumo de mercadorias, onde o *retro* não causa nenhum impacto mas acatamento, estabilidade, perda de contundência. Faz-se mister, portanto, refletir sobre como não negar o consumo e ao mesmo tempo não ser consumido pelas imposições do capital.

Outro ponto importante a ressaltar em nossa contemporaneidade é que não há mais espaço para a realização de uma arte inteiramente autônoma. O mercado é uma instância intrínseca à produção. Kramer aponta os compositores pós-modernos cômicos da arte como participante da economia, como mercadoria ⁵². Vê, neste sentido, a arte como produto legítimo da sociedade capitalista. Decorre daí o retorno da estética à sua origem mundana, fato que divide as opiniões.

Terry Eagleton ao constatar as ambivalências existentes no pós-modernismo, aponta as contradições daí resultantes. Aponta os artistas que se opõem ao capitalismo avançado com sua base predominante na mercadoria e sua lógica totalizante que são ao mesmo tempo cúmplices

⁵² A noção de *commodity* utilizada por Kramer implica na noção marxista de “mais valia” na qual o produto não tem nada a ver com seu custo e sim com a assinatura, com o mercado. O consumo é que cria valor de troca possuidor de uma qualidade artificial, não intrínseca, imposta pelos artificios do mercado.

deste em termos econômicos (EAGLETON, 1998: p.128).Ele argumenta que quanto mais as forças de mercado ameaçam subverter a estabilidade, maior é a insistência nos valores tradicionais. Daí porque Mendes volta-se para a preservação de categorias ideais.

Esta constatação abala a crítica da metafísica iniciada na modernidade. Neste período a arte atacou a materialidade da obra para atacar a aura, transformando o sagrado em profano.

Se, por um lado Mendes faz positivamente a crítica à mediocridade hoje existente na nossa sociedade de massa, denunciando sua estrita dependência da lógica comercial onde ele nos confessa a dificuldade de sobrevivência a uma modernidade filistéia, por outro lado, na sua tentativa de resistência às tendências de dissolução do belo e daquilo que ele chama de verdadeira arte, evitando a perda de sua qualidade, faz um esforço para garantir a perenidade do artista na procura de uma essência que se perdeu. Neste aspecto, paradoxalmente, Mendes defende a reintrodução do belo na arte contemporânea procurando resistir à mediocridade e aproximando-se de Adorno no sentido de uma estética que pode ser considerada contrária ao embrutecimento do homem e de certa forma, saudosista. Inclui e mostra-se concomitantemente em conflito com a cultura de massas. Ao defender o belo, contrapõe-se à mudança da noção de obra de arte feita pela modernidade que já realizara sua dessacralização.

Sabemos que o belo clássico salientou a preocupação com a qualidade da obra, com a contemplação, com a transcendência, com o valor de culto, com a aura. A modernidade, através da aceleração das forças produtivas e sua conseqüente mutação das condições de produção, desembocou na idéia de artista como trabalhador, matando a originalidade da obra para possibilitar a fruição (em contraposição à contemplação). Ao negar a produção e o consumo, Mendes posiciona-se contra a mutação da arte e do artista: ao reintroduzir a contemplação, procura reintroduzir ao mesmo tempo a aura numa época secularizada. Por outro lado não

devemos nos esquecer que a concepção de obra como produto que gera prazer puro e contemplação pode favorecer um distanciamento e a existência de ouvintes passivos.

O pós-modernismo rejeita a idéia de progresso e com isso elide a vanguarda, encerrando a dissidência e o “*make it new*”. Este, como transgressão, não poderia ser infinito. Não há mais rebeldia, nem revolução, nem recusa, nem negação. O que pode haver é a novidade que não mais tem mais impacto, não é mais intempestiva. Teixeira Coelho diz que “é pacífico que nem toda novidade é nova, nem todo novo, moderno” (TEIXEIRA COELHO: 2001, p. 19). O novo não tem mais poder de transformação. O que outrora foi contundente, passa a se repetir. O que está aí não muda o que já foi conquistado pela modernidade porque não contém mais o choque da estranheza mas a simples diferenciação. À medida que não há mais proibições, não há mais necessidade de ruptura. Do lado da recepção da obra o que constatamos é uma indiferenciação que não remete mais à perplexidade.

Há contradição, também, quando em nossa contemporaneidade preconiza-se que “tudo é bom”⁵³, tudo é possível uma vez que no pluralismo não há mais restrições. A tentativa de desfazimento das oposições entre arte culta e arte inferior instaura a questão do uso de elementos característicos da cultura de massa que viabilizem o consumo da obra. Com isto, apesar de não ser comunicação, a arte pode correr o risco de ser facilitada como sugeriu Bürger.

Como conciliar sofisticação com o que é popular? Como dissemos, Mendes tenta solucionar essa dualidade resgatando a música popular norte-americana dos anos 30 e 40 mas naquilo em que esta é comparável à arte de elite. No entanto, não nos esqueçamos que a boa música orquestral norte americana desses anos foi um produto historicamente situado, não afastado do cotidiano e que também respondia às manifestações de uma cultura de mercado.

⁵³ “Tudo é bom” – expressão introduzida por Paul Feyerabend (pensador austríaco 1924/1994) que escreveu *Contra o método* posicionando-se a favor do anarquismo. Para ele, se não há método, qualquer coisa vale. (MAGALHÃES: 2005, pp. 213-215).

A apropriação realizada pelos compositores pós-modernos também admite a dissolução das oposições tradicionais resultando em temporalidades percebidas como presente perpétuo, isto é, equalizadas, fenômeno também encontrado em Mendes. Esta concepção, é bem exemplificada pelas afirmações de Rochberg⁵⁴:

Eu sustento um círculo do tempo, não uma linha. 360 graus de passado, presente, futuro. Tudo em minha volta. Eu posso olhar na direção que eu quiser. Bella Vista. (ROCHBERG *apud* LOCHHEAD: 2002, p. 238)

Em *Rimsky*, Mendes utiliza materiais que possibilitam a formação de presentes sincrônicos, sustentados por uma sintaxe sem regras apriorísticas, onde as “oposições” não mais se contradizem, somente se chocam, podendo desta forma, também olhar em qualquer direção.

A multiplicidade abole o ponto de vista único para afirmar a ausência de centro e de convergência. Para Deleuze trata-se de uma *univocidade* que passa a ser caos, uma reação contra o pensamento normativo iluminista. O tempo não é mais linear, adquirindo a circularidade como uma nova forma de organização que usa a justaposição para negar a dialética.

Em *Rimsky*, Mendes não faz uso de uma sintaxe tradicional teleológica. Não encontramos desenvolvimento; porém, as repetições de notas inseridas na série (em oposição aos serialistas onde nenhum retorno deveria ser ouvido) como também as repetições dos fragmentos apresentados em descontinuidade, facilitam a assimilação ou a necessidade de ouvi-los de novo. Seria essa uma forma de tentar fixar a memorização perdida na descontinuidade?

Concluimos que as concepções estético-ideológicas pós-modernas estão atreladas ao moderno mas não o superam. O pós-modernismo não é uma ruptura, uma vez que não há mais

⁵⁴ Devemos notificar que apesar da constatação dessa afirmação que se traduz em nosso parecer numa postura a-histórica (embora alguns autores o considerem possuidor de uma aguda consciência histórica), Rochberg apresenta na verdade e paradoxalmente um desejo renovado de ordem, contrário ao caos. Cf. BERRY, Mark – Music, postmodernism, and George Rochberg’s Third String Quartet. In: LOCHHEAD, Judy and AUNER, Joseph – *Postmodern music/postmodern thought*: p.239.

normas a quebrar. Neste sentido as afirmações de Danuser encontradas no texto de Tillman que classificam Cage como compositor pós-moderno são improcedentes. Baseiam-se nas concepções de Lyotard que faz a leitura equivocada sobre a condição pós-moderna sob uma perspectiva kantiana. A intenção pós-moderna é abater a austeridade, o hermetismo (cujo processo não pode ser percebido auditivamente), incluindo a expressão da individualidade, a facilidade de assimilação (requisitos encontrados nas tendências da *Nova Consonância* e da *Nova Simplicidade*).

Bauman explicita-nos como a arte pós-moderna se constitui como a impossibilidade da vanguarda. Para ele o pós-modernismo destituiu, entre outras razões, a superioridade daquilo que é culto e o modernismo foi absorvido pelo mercado. O “*make it new*” deparou-se com seus limites, os estilos não se dividem mais entre progressista e retrógrado, a novidade não se remete à revolução, a importância da obra é medida pela notoriedade e pela publicidade (cf. BAUMAN: 1998, pp.121-130). Para Bauman, como já dissemos, a força subversiva do pós-modernismo está desconstrução do significado, isto é, na inexauribilidade do possível. Ele afirma:

[...] Os atos de dissensão solitária têm de ser empreendidos sem a esperança de serem recompensados pela nova coletividade. Os artistas pós-modernos são, como seus predecessores, uma “vanguarda”, mas num sentido inteiramente diverso de como desejavam que este fosse considerado. Em poucas palavras, pode-se dizer quem se a vanguarda modernista se ocupava de marcar as trilhas que levavam a um consenso “novo e aperfeiçoado”, o vanguardismo pós-moderno consiste não exatamente em desafiar e debilitar a forma existente e reconhecidamente de consenso, mas em solapar a própria possibilidade de qualquer acordo futuro, universal e, desse modo, sufocante (BAUMAN: 1998, p.138-139).

Em outras palavras, o pós-modernismo para evitar ser prescritivo pretende, neste sentido, não propor nada (evitando ser prescritivo) recusa a negatividade, sendo essa sua política apolítica. Ele nasce do moderno e dos movimentos contraculturais surgidos nos anos 60

imbuídos da ideologia da autonomia estética (em detrimento do sujeito) enveredando nos anos 80 para uma guinada subjetiva.

Vimos que o pós-moderno não é um termo que possa caracterizar a contemporaneidade como critério claramente definido. Peter Bürger questiona se poderíamos considerá-lo como uma nova fronteira de época uma vez que o modo predominante de produção continua o mesmo, visando a maximização do lucro. Terry Eagleton porém, afirma que estamos numa nova forma de capitalismo ocidental onde a efemeridade da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural triunfa sobre a produção tradicional e a política clássica de classes cede terreno a “políticas de identidade” (cf. EAGLETON, 1998: p.7) o que caracteriza a pós-modernidade como um período específico. Também Jameson afirma que é impossível não periodizar (Jameson: 2005, p.112). A concepção histórica (que estamos de acordo neste estudo) é contrária a dos pós-modernistas (como Kramer) que criticam o conceito de origem e concebem a narrativa da história equivalente à narrativa de ficção.

O pós-modernismo, apesar de fundar uma epistemologia anárquica, apresenta, como uma de suas principais questões, o balanço entre a crítica ou a aceitação da transcendência da arte: a crítica poderá desembocar no relativismo; a aceitação, na tentativa da “renaturalização” (no dizer de BRITO: 1980, p.8) da arte.

Como vimos, explicitar o juízo estético implica a admissão da incerteza e da cautela.

Sem termos exaurido o tema, podemos anexar nesta conclusão a constatação da possibilidade da não coincidência do juízo estético com a ética, fato que nos remete novamente à indagação sobre a questão das aporias da autonomia da arte frente a esta questão, matéria que deveria ser examinada especificamente num estudo posterior mais detalhado.

6.0. Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. – **Filosofia de la nueva música**. Buenos Aires: Editorial Sur, 1966.

_____ - “La crítica de la Cultura y la sociedad”. In : **Prismas**. Barcelona, Ediciones Ariel, 1962, pp. 9-29.

_____ - “Parataxis”. In: **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

_____ - “Stravinsky: A dialectical portrait”. In: **Quasi una fantasia**. London/NewYork: Verso, 1992.

_____ - “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. In: **Os Pensadores. Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. pp. 65-108.

AVRON, Dominique et LYOTARD, Jean-François – “A few words to sing” Sequenza III. In : **Musique en Jeu no. 2**. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

BARTHES, Roland – **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

BAUDELAIRE, Charles – **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt – “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda”. In: **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1998.

_____ ” O significado da arte e a arte do significado”. In: **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1998.

BARRAUD, Henry – **Para compreender as músicas de hoje**. São Paulo: Perspectiva 1975.

BENJAMIN, Walter – “Experiência e pobreza” In: **Magia e técnica, Arte e Política** (Obras Escolhidas). São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996, vol I, p. 114-119.

_____ - “O autor como produtor” In: **Magia e técnica, Arte e Política** (Obras Escolhidas).Op. cit., p.120-136.

_____ - “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: **Magia e técnica, Arte e política** (Obras Escolhidas). Op. cit., p.165-196.

_____ - **Baudelaire**: um lírico no auge do Capitalismo (Obras Escolhidas). São Paulo: Brasiliense, vol. III, 2000.

BOULEZ, Pierre – **Le pays fertile** – Paul Klee. Paris: Éditions Gallimard, 1989.

BOURDIEU, Pierre – “A institucionalização da anomia”. In: **O Poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989, p.255-279.

_____ - “Introdução a uma sociologia reflexiva” In: **O Poder simbólico**. Op. cit., p. 17-58.

_____ - “Gênese histórica de uma estética pura”. In: **O Poder simbólico**. Op. cit., p. 281-298.

_____ - “Sobre o poder simbólico”. In: **O Poder simbólico**. Op. cit., p.716.

BRACKETT, David – “Where’s It At”: Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field. In: LOCHHEAD, Judy and AUNER, Joseph – **Postmodern Music/Postmodern Thought**. New York: Routledge, 2002, pp. 207/231.

BRITO, Ronaldo – “O Moderno e o Contemporâneo” (o novo e o outro novo) In: **VVAA Arte Brasileira Contemporânea** (Caderno de Textos, 1). Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 5-9.

_____ - Pós, pré, quase ou anti? In: **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUCKINX, Boudewijn – **O pequeno pomo** – ou a história do pós-modernismo. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

BÜRGER, Peter – O declínio da Era Moderna. In: **Novos Estudos CEBRAP** no. 20, março de 1988, pp. 81-95

BUTLER, Christopher – **Postmodernism** – a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2002.

CALABRESE, Omar – **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.

CANDIDO, Antonio – **Formação da Literatura Brasileira** (Momentos decisivos) 5ª. Edição, São Paulo: EDUSP/Itatiaia, 1975

CERTEAU, Michel de – **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CIRCUIT – Revue Nord-Américaine de Musique du XXe. Siècle. **Postmodernism**. Les Presses de L'Université de Montréal. Vol. 1, no.1.

COELHO, Teixeira – **Moderno Pós Moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CONE, Edward – “Stravinsky: the progress of a Method”. In: **Perspectives of New Music**. Vol. 1, n.1, 18-26, 1962

CONTIER, Arnaldo Daraya - **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo: Editora Novas Metas, 1980.

CROSS, Jonathan – **The Stravinsky legacy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DAMISCH, Hubert – “Arte”. “Artista”. In: **Enciclopédia Einaudi**, v. 3. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

DELEUZE, Gilles – **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2004.

_____ - **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2004, vol 3.

EAGLETON, Terry – **As ilusões do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____ - **Ideologia** – uma introdução. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997.

_____ - **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____ - **Depois da Teoria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EIMERT, Herbert – **Qué es la música dodecafónica?** Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1973.

FEATHERSTONE, Mike - “A estetização da vida cotidiana”. In: **Cultura de consumo e Pós-Modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1996, p. 97-117.

_____ - “Moderno e Pós-Moderno: definições e interpretações”. In: *Cultura de consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1996, p. 17-30.

FOUCAULT, Michel – “O que são as Luzes?” In: **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento** (Coleção Ditos e Escritos) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, vol. II, pp. 335-351.

_____ - “O Pensamento do exterior”. In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema** (Coleção Ditos e Escritos), São Paulo: Forense Universitária, 2006, vol III, pp. 219-242.

_____ - “O que é um autor?” In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema** (Coleção Ditos e Escritos), São Paulo: Forense Universitária, 2006. vol III, p.264-298.

FONTIUS, Martin – “Literatura e história: desenvolvimento das forças produtivas e autonomia da arte”. In: LIMA, Luiz Costa (org.) – **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol.1, p.84-187.

FREUD, S. – Recordar, Repetir, Elaborar. In: **Jornal de psicanálise**. São Paulo, 27 (51): 125-136. jul.1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie – **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____ - “Baudelaire, Benjamin e o Moderno” In: **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 139-154.

GRANT, M. J. – **Serial Music, Serial Aesthetics** – compositional Theory in Post-War Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HABERMAS, Jürgen – “A consciência de tempo da Modernidade e sua necessidade de autocertificação”. In: **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.3-33.

_____ - “O conceito Hegeliano de Modernidade”. In: **O discurso filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 36-63.

_____ - “Modernidade – um projeto inacabado”. In: ARANTES, C.B.F. e Paulo E. – **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HANSEN, João Adolfo – “Pós-Moderno & Cultura” In: CHALHUB, Samira (org.) – **Pós-Moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994, p. 37-81.

_____ - “Autor”. In: JOBIM, José Luis (org.) – **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HARVEY, David – **Condição Pós-Moderna**. São Paulo, Loyola, 1992.

HERMAN, Arthur – A idéia de Decadência na História Ocidental. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

HUSSERL, Edmund – **Meditações Cartesianas** – Introdução à fenomenologia. São Paulo: Madras, 2001.

HUTCHEON, Linda – **Poética do Pós-Modernismo** – História. Teoria. Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IAZZETA, Fernando – “Além da Vanguarda musical”. In: GUINSBURG, J.e BARBOSA, Ana Mae (org.) - **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p.227-245.

JAMESON, Fredric – **Modernidade singular** – ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____ - “A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico” In: **O Inconsciente político** – a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ed. Ática, 1981, p.15-93.

KANT, Immanuel – “Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? (Aufklärung) 5 de Dezembro de 1783. In: KANT, Immanuel – **Textos Seletos**. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 100-117.

KOSKO, Bart – “El principio borroso: todo es cuestión de grado. In: **Pensamiento Borroso** – la nueva ciencia de la lógica borrosa. Barcelona: Grijalbo, 1995, p. 11-30.

KRAMER, Jonathan D. – The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In: - LOCHHEAD, Judy and AUNER, Joseph – **Postmodern Music/Postmodern Thought** New York: Routledge, 2002, pp. 13-26.

LE GOFF, Jacques – “Passado/Presente”. “Antigo/Moderno”. In: **Enciclopédia Einaudi v.1**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

- LEIBOWITZ, René – **Introduction à la musique de douze sons**. Paris: L’Arche Editeur, 1949.
- LEBRUN, Gérard – “A mutação da obra de arte” In: LEÃO, Emmanuel Carneiro et alii – **Arte e Filosofia**. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1983, p. 21-31.
- LIMA, Luiz Costa – **O controle do imaginário** – razão e imaginação no ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____ - **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LOCHHEAD, Judy and AUNER, Joseph – **Postmodern music/postmodern Thought**. New York: Routledge, 2002.
- LYOTARD, Jean- François – “Connivences du désir avec le figural”. In: **Discours, Figure**. Paris: Éditions Klincksieck, 198,. p.271-279.
- _____ - “Nota sobre o sentido de “Pós”. In: **O Pós-Moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1987, p. 93-98.
- _____ - “Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?” In: **O Pós-Moderno explicado às crianças**. Lisboa: Dom Quixote, 1987, p. 13-27.
- _____ - “Reescrever a Modernidade” In: **O Inumano**. Lisboa: Estampa, 1989, p. 35-43.
- _____ - **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993.
- MAGALHÃES, Gildo – **Introdução à Metodologia da Pesquisa** – caminhos da ciência e tecnologia. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- MENDES, Gilberto – **Uma odisséia musical** – dos mares do sul à elegância pop/art déco. São Paulo : EDUSP, 1994.
- MICELI, Sérgio – **Nacional Estrangeiro**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2003.
- MUSIQUE EN JEU NO. 3 – **Dossier débat: Musique et politique**. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- NATTIEZ, Jean-Jacquez – **O combate entre Cronos e Orfeu** – ensaios de semiologia aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- PAZ, Octavio – **Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice – **Musique et postmodernité**. Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

SANTIAGO, Silviano (supervisão) – **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SARLO, Beatriz – **Tempo passado** – cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Editora ufmg, 2007.

SCHOENBERG, Arnold – **El Estilo y la Idea**. Madrid: Taurus Ediciones, 1963.

SQUEFF, Enio – “Crítica à razão pura”. In: **O Nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, p.78-87.

_____ - “O Fator popular”. In: **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, p.88-100.

SETTON, Maria da Graça Jacintho – **A teoria do Habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura Contemporânea**. Revista Brasileira de Educação, Maio/Ju/Jul/Ago, n. 020 – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. São Paulo, 2002 , pp. 60-70.

STEUERMAN, Emilia – **Os limites da razão**. Habermas, Lyotard, Melanie Klein e a racionalidade. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2003.

ROSSI, Paolo – **Los filósofos y las máquinas** 1400-1700. Barcelona: Editorial Labor, 1966.

_____ - **Naufrágios sem espectador** – a idéia de progresso. São Paulo: Editora UNESWP, 1995.

SCHÖPKE, Regina – **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze – o pensador nômade. São Paulo: Edusp, 2004.

SCHORSKE, Carl – **Viena fin-de-siècle**. Política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHWARZ, Roberto – “As idéias fora do lugar” In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p.11-31.

SEKEFF, Maria de Lourdes e ZAMPRONHA, Edson, (org.) – **Arte e Cultura II** – Estudos Interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2002.

SQUEFF, Enio – “Crítica à razão”. In: **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

_____ - “O Fator popular”. In: **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

TEIXEIRA COELHO – **Moderno pós Moderno – modos e versões**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

TERRA, Vera – **Acaso e aleatório na música** – um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: Ed. EDUC, 2000.

TILLMAN, Joakim – Postmodernism and Art Music in the German Debate. In: LOCHHEAD, Judy and AUNER, Joseph – **Postmodern Music/Postmodern Thought**.

New York: Rotledge, 2002, pp. 75-91.

VATTIMO, Gianni [et al.] – **En torno a la postmodernidad**. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.

_____ - **O Fim da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WEBER, Anton – **O caminho para a música nova**. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984. (Trad. Carlos Kater).

WILLIAMS, Raymond – “Structures of Feeling”. In: **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977, p.128-135.

_____ - **O campo e a cidade** – na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ - “When was Modernism?” In: **The Politics of Modernism** – against the New Conformism. London: Verso, 1997, p.31-47.

ZABALBEASCOA, Anaxu e MARCOS, Javier Rodríguez – **Minimalismos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro – **Fundamentos histórico-políticos da música nova no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel**. Dissertação de mestrado: FFLCH – História – USP, 1991.

Documentos eletrônicos:

DOTSON, Matt – **The philosophical origins of musical collage**. Disponível em:

immarts.com/MattDotson/collage.htm. Acesso em: 05/04/2006.

HORLACHER, Gretchen – **Running in place: sketches and superimposition in Stravinsky's music**. Disponível em: <http://www.societymusictheory.org/html/events/abstracts/smt-99.abstracts/horlacher.html>

Acesso em: 05/04/2006.

HOPPENOT, Eric – **Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire**: “le temps de l'absence de temps”, Colloque duGRES, Barcelone, 2001. Disponível em:

www.remue.net/cont/Blanchot_Hoppenot.pd. Acesso em: 21/06/2006.

IVASHKIN, Alexander – **Alfred Schnittke**. Phaidon 20th Century Composers, 1996.

Disponível em: <http://www3.siue.edu/~ho/musov/review/scnitrev.html>.

Acesso em: 27/03/2006.

TREMBLAY, Jean Benoît – **The utopia of a unified style**, or The musical narrativity of Alfred Schnittke's polystiliism. Disponível em:

<http://www.expergo.org/ams2005htm>. Acesso em: 27/03/2006.

PETERS, Michael – **Estruturalismo e Pós Estruturalismo**. Disponível em:

<http://www.rubedo.psc.br/Artlivro/estpost.htm>. Acesso em: 18/9/2007.

Partituras:

BERIO, Luciano – **Sequenza III** - para voz feminina – London: Universal Edition, 3 p.

_____ - **Sinfonia** – para 8 vozes e orquestra. London: Universal Edition, 135 p.

MAHLER, Gustav – **Sinfonia no. 1 – Titan**. Wien: Universal Edition, 171 p.

MENDES, Gilberto – **Rimsky**, 27 p.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai – **Sheherazade** – Suite Sinfonica op.35 (redução para piano) de Teodor Fuchs. Buenos Aires: Ricordi Americana, 59 p.

_____ - **Quinteto em Si bemol M** (op.post.) – para piano, flauta, clarineta, trompa, fagote. New York: International Music Company, 64 p.

STRAVINSKY, Igor – **Symphonies of Wind Instruments** (versão revisada: 1947) London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 35 p.

_____ - **The Rake's Progress**. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, 414 p.