UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Eduardo Aparecido de Oliveira

A Poética de Gilberto Mendes

Texto e Música

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Eduardo Aparecido de Oliveira

A Poética de Gilberto Mendes

Texto e Música

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas,
para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Maurício Salles de Vasconcelos
(de acordo com a versão corrigida)

VERSÃO CORRIGIDA

Exemplar original disponível no CAPH da FFLCH

USP

2012

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Maurício Salles de Vasconcelos que soube ser além de orientador nos momentos atribulados em que vive, agindo com dedicação, bondade e entendimento fraternos que a mim sempre serão insuficientes os agradecimentos que lhe devo. Na pesquisa acreditou na minha “viagem” e apontou caminhos decisivos para esta investigação com abertura de “janelas” antes inimagináveis.

Ao coordenador do Departamento de Estudos Comparados Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho e à Comissão de Pós-Graduação que teve a sensibilidade de entender minhas dificuldades permitindo a conclusão desta pesquisa.

Aos meus pais Dirceu e Helena, meus irmãos e amigos que compreenderam minha ausente presença. E à Geisiely por tudo.

Acima de tudo, é preciso viver a música.

A que fazemos, a que ouvimos.

A música que abre um mundo dentro de nós. O mundo dos signos, de toda uma época, de um momento fugaz, de um modo de pensar, um acontecimento, um lugar, uma paixão...

Gilberto Mendes

RESUMO

OLIVEIRA. Eduardo Aparecido de. *A Poética de Gilberto Mendes – Texto e Música*. 2012. 340 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

No ponto de intersecção entre música e literatura na construção da unidade de uma obra musical que faz uso de texto – canção, música coral etc. – reside um artesanato cuja abordagem do processo criativo é tão antigo quanto a própria expressão verbal da qual pode-se hipoteticamente afirmar como originária da música quanto arte: observa-se a forte presença da voz na música antiga (*ars antiqua, ars nova*). Tal aproximação racional com os formantes sógnicos do texto semantizado pela música levou a um senso comum entre os compositores na *teoria (ou doutrina) dos afetos* em voga desde o período barroco e nos posteriores. A música de Gilberto Mendes em seu itinerário pode nos mostrar como as ferramentas da composição musical podem ir além das configurações elementares da música (melodia, harmonia, ritmo, timbre, dinâmica) como forma de semantizar o texto. Compositor em estreito relacionamento com a literatura, cinema, com a arte de um modo geral, Gilberto Mendes nos oferece uma ampla gama de exemplos que extrapola a uma criação restrita e se abre a uma pluralidade cultural, servindo assim, como reflexo criativo da arte do século XX – XXI. Através da análise do texto literário e da análise musical, tanto no seu âmbito formal quanto estética, foi possível detectar os elementos que conjugam a unidade da obra.

Palavras-chaves: análise, música, literatura, contemporaneidade, poesia, canção, coral.

ABSTRACT

OLIVEIRA. Eduardo Aparecido de. *A Poética de Gilberto Mendes – Texto e Música*. 2012. 340 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

At the intersection point between music and literature in creation of the unity of a musical work with text – song, choral etc. – resides a craft whose approach to a creative process as old as original verbal expression of music as art: there is a strong presence of the voice in early music (*ars antiqua*, *ars nova*). Such a rational approach to the formants signic text signified for music led to a common sense among composers in *theory of the affects* in vogue since the Baroque period and in subsequent. The music of Gilberto Mendes on your itinerary can show us how the tools of musical composition can go beyond the basic settings of music (melody, harmony, rhythm, tone-color, dynamic) as a way to create a semantic field of the text. A close composer to literature, cinema, to the art generally, Gilberto Mendes offers us a wide range of examples which extrapolates to a restricted setting and opens to the cultural plurality, thus serving as a reflection of the creative art of the twentieth and twenty-first centuries. Through the literary and musical analysis, both in the formal and aesthetic scope, it was possible to detect elements that conjugate the work's unity.

Keywords: analysis, music, literature, contemporary poetry, vocal song, choir.

Sumário

1. Introdução.....	09
2. 1º Fase – Formação	
2.1.Momento Cosmopolita	
Episódio.....	14
Ao País Profundo.....	18
Pelos Princípios: Contexto e Ideologias.....	22
Episódio – Alma Brasileira.....	35
Um Ciclo para Raul de Leoni.....	39
Hora Cinzenta.....	41
Felicidade I.....	45
Felicidade II.....	48
Ingratidão	50
Adolescência	53
Confusão	55
Sugestão do Crepúsculo.....	58
Sonho Póstumo	67
2.2.Momento Nacionalista	
Peixes de Prata.....	70
A Tecelã	74
Canção Simples.....	78
Lagoa.....	81

3. 2º Fase – Vanguarda Experimental

poesia concreta. música nova.....	87
nascemorre <i>poesia como invenção de formas</i>	93
nascemorre <i>música concreta de sons vocais</i>	104
Darmstadt. Stockhausen.....	107
renasce.....	114
Beba Coca-cola.....	124
Motet em ré menor.....	138
Uma Partilha do Sensível Estética e Política.....	148

4. Fase – Música Semântica

Finismundo – A Última Viagem Parte I.....	155
Teia de Penélope.....	162
À onda escarmentam.....	169
Um parêntese: <i>Ulysses em Copacabana</i>	171
De volta ao mar de Odisseu.....	173
Ulysses.....	177
O Anjo Esquerdo da História.....	184
O Anjo modernorenascentista da História.....	193
Multiardiloso.....	196
Tvgrama.....	203
Espelho do maroceano?.....	206
Anexo I.....	208
Anexo II.....	254
Referências.....	336

Introdução

Dentro de uma razão que eleva qualquer ato criativo ao *status* de arte, está um processo pelo qual se submete o impulso primário na realização de uma ideia, a uma articulação dos seus elementos com o intuito de se criar algumas regras que nortearão o resultado final. Assim podemos perceber que a arte só o é quando no interior de um produto final observamos uma rede de pensamentos intrincados, por vezes, complexos, que permitem a existência de trabalho e manipulação de alguns formantes, resultando na obra em si.

O signo novo, que vai marcar uma nova linguagem, uma nova vanguarda, não precisará ser obrigatoriamente sempre difícil, complexo. Em reação a uma linguagem caracterizada pelo difícil, pelo complexo, o signo novo poderá vir a ser fácil, de extrema simplicidade. Mas a simplicidade poderá velar sutilmente uma grande complexidade. Mozart. Como a complexidade pode estar envolvendo, também sutilmente, uma grande simplicidade. Webern. (Mendes, 2008, p.166)

Susanne Langer nos auxilia nessa questão mostrando que “(...) é engano reduzir a música à sua origem, do mesmo modo o é, penso eu, elevar sons emocionais primitivos, como os cantos de pássaros ou fala melopéica de pessoas sentimentais, à dignidade de música. Existem materiais musicais, mas seu uso inconsciente não é música.” (Langer, 2004, p.246). É possível perceber que o componente principal da arte está na consciente manipulação do material, que quanto maior a complexidade do “jogo” pretendido pelo criador – gerência da informação no interior da obra –, maior será sua arte, seu valor estético, porque sai do meio ambiente comum, reconhecido. A prática atual artística, a abertura a um diálogo ramificado em vários níveis rizomáticos^a permeia um número tão determinado quanto as possibilidades permitidas pela obra – um *número temático* ou *território*. A abrangência se torna cada vez maior nos dias atuais com o trânsito e o acesso ao conhecimento onipresente. A arte saiu de um campo visual restrito para enxergar o tempo e o interior das coisas, para além desse campo – abre diálogo com tudo que seja possível ver/imaginar.

^a “o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signo” (Deleuze-Guatarri, *Mil Platôs vol.1*, p.32).

O Objeto se amplia para além de sua aparência, por meio do nosso saber acerca do seu interior. Por sabermos que a coisa é mais do que aquilo que se reconhece em seu aspecto interior, em camadas nas quais o caráter do objeto se ordena segundo o número e o tipo dos cortes necessários. Trata-se da penetração visível, algumas vezes usando simplesmente a lâmina afiada, outras vezes recorrendo a instrumentos mais refinados, capaz de evidenciar a estrutura ou a função do material. (Klee, p.82, 2001)

O tipo de análise requerida por esse assunto, e ainda por se tratar de poetas importantes e de um compositor de referência na contemporaneidade e já em vida adentrado na história da música, não permitiu um conhecimento musical e literário superficial. Por isso, tal estudo se deu com naturalidade por serem ambas as matérias parte da minha formação. A formação musical é anterior aos estudos de letras, o que, portanto, desde cedo proporcionou uma visão particular da canção, uma visão composicional, fato definido desde cedo nos estudos musicais, onde tinha sempre uma atração pelo viés analítico e criativo. Assim, os anos de estudos literários – desde a graduação, passando pelo *lato sensu* (onde o estudo aqui abordado foi iniciado) – e de formação musical atentando sempre para o estudo interior da música (composição), confluíram para essa pesquisa. O contato em Santos com os Festivais de Música Nova e toda sua órbita colaborou imensamente para se criar uma identidade com o objeto da pesquisa.

Essa pesquisa pretende abordar questões de unicidade na composição musical que faz uso de texto na obra de Gilberto Mendes. Como artesão de hoje, o compositor se utiliza de processos os quais criam constituintes que vão além do aspecto musical e literário, abrindo a contatos semanticamente histórico-culturais.

O compositor divide sua obra em 3 fases. A 1ª Fase *Formação Inicial* (1945, com a primeira canção composta em 1949, sobre um poema de Drummond). Se dá em dois momentos, um *Cosmopolita* e outro *Nacionalista*. No *Momento Cosmopolita*, percebemos já um traço inicial de uma busca por uma linguagem própria, podemos encontrar alguns avanços intuitivos quanto ao uso ferramentas tradicionais da técnica de composição. O compositor procura sempre inserir uma particularidade, inferindo sempre um elemento pontual que lhe confere já um valor artístico significativo – como a influência do *jazz* e da música de cinema. Drummond será o poeta desse período, tendo em vista que seu diário^b será de considerável importância para se entender a situação política na qual se encontrava o Brasil e como o artista confrontava tal realidade. E sua importância se dará, apesar de ter apenas duas peças

^b ANDRADE, Carlos Drummond de. O Observador no Escritório: páginas de diário. Rio de Janeiro: Record, 1985.

com textos do poeta nesse período, não só pela relevante poética drummondiana, mas pela atuação política reveladora de como as coisas se davam naquele momento no Brasil dos anos 40, e como a poética absorve aquele período, e mostrando que tempo era aquele quando o compositor se encontrava em formação. No *Momento Nacionalista* (1955), já é possível perceber um compositor preocupado com questões que infringem o âmbito puramente musical, e inserem sua criação no âmbito de uma estética política, de uma preocupação social da arte. A polêmica entre os dodecafonistas (Koellreuter) e os nacionalistas (Camargo Guarnieri) é exemplar de como tais eventos puderam influir nas diretrizes, nas escolhas estéticas do compositor e da sua imersão na política esquerdista (comunista) que conduziu a propostas diferentes daquelas do início, com a devida importância histórica de preocupação com o social.

Sua 2ª fase de *Vanguarda Experimental* (1962) inaugura um período radical na obra de Gilberto Mendes, quando teve contato com a música de vanguarda europeia, nos cursos de Darmstadt, e de seu contato com os poetas concretistas, da criação de uma música verdadeiramente brasileira – o projeto de uma nova “música brasileira” (Mendes, 1994, p.71) –, da qual a colaboração dos poetas foi fundamental para que se chegasse a tais inovações, mesmo se comparados aos avanços da música europeia. Aqui o caminho basilar se dará partindo de Maiakovski e seu engajamento por uma política proletária em seu auge na Rússia dos anos 20, cujos métodos desembocarão nos concretistas, na poesia de Décio Pignatari (*Beba coca-cola*), até chegar a Gilberto Mendes com soluções composicionais em diálogo com um passado distante (música renascentista), e da ideia de Décio Pignatari vinda da Rússia de Maiakovski – anti-propaganda.

3ª fase: *Pesquisa por uma Música Semântica*, compreendida entre os anos 1980 até os dias de hoje, é esclarecida pelo próprio compositor:

Muita gente não entende minha fase atual, achando que virei neoclássico, mas não é nada disso: eu diria que é uma música semântica. Eu manipulo significados musicais, Então, eu identifico um signo musical grego, algo da costa oeste americana, algo de uma praia de Trieste, e procuro dar unidade a significados muito distanciados no tempo e no espaço. Que exemplifica bem isso é a minha música *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*. É um trabalho grande de experiência, de pesquisa musical. (Mendes, 2002)

Nesse momento pretende-se aproximar o percurso de Gilberto Mendes com a de Haroldo de Campos, no que diz respeito a uma fase final que nos parece constituir um diálogo muito mais polissêmico, agregador de vários constituintes dispares no tempo e espaço, de natureza outra, que são ressignificados, manipulados criando uma nova ordenação.

Cada fase constituirá um capítulo da dissertação, subcapitulados em itens relacionados: 1º) a uma contextualização partindo de um fator que possa refletir uma discussão externa a poesia e música, mas que serve para mostrar a ambiência estética da qual a música foi composta ou possível lugar de origem, partindo de um nome e/ou fato relevante. 2º) da análise poética abrangendo um estudo do poema e do poeta articulado com conceitos vinculados à própria necessidade do poema. 3º) da análise musical, levando em conta o aspecto estrutural e de processo composicional buscando a subjacência poética. 4º) e por fim, o cruzamento das informações evidenciando os pontos de coincidência, de curiosidade no trato composicional em semantizar o texto, chegando-se assim na unicidade estética da obra.

Como não é intenção abranger uma análise total da obra e sim mostrar o processo composicional e como a literatura se faz presente como elemento ordenador, algumas peças não foram abordadas, tendo o critério de proximidade com as outras que já presenciavam determinados processos. As obras foram escolhidas levando-se em conta a particularidade de cada uma, onde foi possível observar procedimentos singulares que dão uma nova linha analítica condutora de novos caminhos criativos em arte, não só aqueles próprios do idioma musical ou literário.

A imposição de uma arte sobre a outra, pensando numa criação dual como a música com texto (canção ou coral), pode acontecer de acordo com a intencionalidade do compositor em permitir que a estrutura do poema entre na música. Quase que na totalidade das vezes, a música é produto do texto, numa tentativa de potencializar o poema/letra. Apesar de uma frase musical poder dizer coisas distintas para duas pessoas, a carga cultural que determinada melodia/harmonia tem, pode dirigir a percepção/senso – basta pensar na importância da trilha sonora de uma cena cinematográfica. Assim, fica a cargo do compositor decidir até que ponto quer interferir no aspecto “legível” ou inteligível do poema – *Circles*, de Luciano Berio^c –, o quanto a música pode “engolir” o poema, nos dizeres de Susanne Langer sobre o princípio da assimilação^d.

^c Em Berio, o pretenso isomorfismo dá lugar a um polimorfismo, no qual nem sempre as inflexões musicais procuraram elucidar, no plano acústico musical, o conteúdo semântico do texto (Menezes, 2006, p.317).

^d Como exemplo, podemos citar dois casos. Um é a peça *Soneto da Separação*, poema de Vinícius de Moraes, musicado por Antônio Carlos Jobim, canção para voz e piano; outro é a *Bachiana nº5*, de Heitor Villa-Lobos, cujo texto de Ruth Valadares Correa é usado apenas no 1º movimento – *Ária* (Cantilena) –, sendo o 2º movimento, *Dança* (Martelo), texto de Manuel Bandeira. Ambas as músicas são posteriores ao texto. Em *Soneto da Separação*, Jobim declarou “não querer atrapalhar o texto com a música”, assim podemos constatar uma linha melódica com notas repetidas e constância rítmica, o que a torna próxima da declamação, da fala. O mesmo acontece na *Ária* da *Bachiana nº5*, onde o texto sobressai na seção de forma declamatória, também pela constância rítmica e notas repetidas, contrastando firmemente com a seção anterior, um *vocalize* ausente de texto. De maneira outra, também, podemos ver o polo oposto, quando o texto, ainda sem grandiosidade literária, ganha novo fôlego com a música – ópera de Mozart –, ou o texto é usado numa música tão imbrincada que fica

O caminho escolhido para se entender como se dá o processo que resulta na unidade da obra é olhar com acuidade o texto – exercendo uma análise que dê conta do objeto quanto a seus aspectos histórico-estéticos, seu viés cultural no diálogo com o meio – e a música – também pelo estudo analítico que abarque a obra quanto a seus processos composicionais referentes à técnica utilizada em contato com os vários períodos estéticos do qual o compositor faz uso na criação da sua música, ou seja, com que período a música dialoga. Assim, tendo esses dois entendimentos acerca da obra, podemos nos afastar e olhar a imagem que se desenha no texto e na música, e como a sobreposição dessas duas imagens cria uma terceira, a unidade. Podemos, então, chegar aos elementos semânticos de que o compositor fez uso para unir as duas imagens num só quadro. Tais recursos podem ser dos mais variados: construção harmônica (disposição maior ou menor, de acordo com o aspecto tensivo), melódica (favorecendo ou não o aspecto declamatório da fala, da declamação, a entonação expressiva que o texto sugere), da forma musical (que pode entrar em contato com a estrutura do texto: acentuação no verso e rima, a constituição da estrofe, o estado psicológico do eu-lírico, a “cor do verso”), da gestualidade teatral, do diálogo que a música pode ter com estéticas pretéritas, para semantizar algo do passado que o texto propõe etc.

Portanto, pode-se entender a proposta de contribuição deste trabalho como uma prática teórica que orbita a (inter)semiótica, a semântica e os estudos cultural/estéticos, caminhos esses advindos da análise literária e musical, ramificações que juntas fazem parte da proposta de um novo olhar sobre o comportamento do objeto artístico (a obra como signo). O olhar entrecruzado de texto e música dialoga, também, com a doutrina (teoria) dos afetos, prática de interpretação musical dos textos advinda do sec. XVII que culminou na música descritiva de Liszt com o poema sinfônico (música programática), com Wagner no *leitmotiv*, como aproximação ao personagem na literatura – tema musical representante de um personagem literário, ou anúncio deste na ópera. Uma teoria dos afetos revista, que leve em conta, não só os elementos literários e musicais, mas também a afetação dialética do signo estabelecido tirado do seu terreno cômodo, prática comum dos criadores que exige compreensão não-local, fora dos âmbitos dessas duas artes, para uma fusão prefixada no *inter*, que subjaz ao *plural*. Na ponderação dos dois elementos, música e texto, abre-se todo um conteúdo analítico que favorecerá o entendimento da obra e seu diálogo aberto do qual o criador (compositor e/ou poeta) foi capaz de filtrar do seu entorno.

*1ª Fase***Formação Momento Cosmopolita***Episódio*

Carlos Drummond de Andrade

Gilberto Mendes 1949¹

Manhã cedo passa
 À minha porta um boi.
 De onde vem ele
 Se não há fazendas?

Alheio à polícia
 Anterior ao tráfego
 ó boi, me conquistas
 para outro, teu reino.

Vem cheirando o tempo
 Entre noite e rosa
 Pára à minha porta
 Sua lenta máquina.

Seguro teus chofres:
 Eis-me transportado
 Sonho e compromisso
 Ao País Profundo

Episódio pertence ao livro *A Rosa do Povo*, publicado em 1945, no Rio de Janeiro, onde Drummond residia desde 1934. Em 1945 é também o ano em que o poeta deixa o cargo de oficial do gabinete do seu amigo Gustavo Capanema, onde cumpria a função desde 1930, em Minas Gerais, depois se transferindo para o Rio. Após deixar o cargo no gabinete de Capanema, o poeta assume, a convite de Luiz Carlos Prestes, a co-edição do diário comunista, *Tribuna Popular*. Porém, meses depois se afasta do jornal, por discordar da sua orientação. Em seu livro *O Observador no Escritório*, páginas do seu diário editado pela Record, encontra-se o dia 14 de março de 1945, onde escreve:

“Deixei ontem meu posto no gabinete de Capanema. Desfecho natural da situação criada pela volta das atividades políticas no país. Meu chefe e amigo, despede-se de

¹ O ano ao lado do nome do compositor refere-se ao ano de composição da peça

mim oferecendo-me uma preciosidade bibliográfica: a edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, (...). Procuraram aproximar-me do grupo político liderado pelo antigo Tenente Cascardo, mas sinto aversão temperamental pelo que, nas esquerdas, é desorganização, agitação e ausência de certas delicadezas e sentimentos. E me vejo perplexo no entrechoque de tendências e grupos, todos querendo salvar o Brasil e não sabendo como, ou sabendo demais”.(Drummond, 1985, p.25)

Em outro trecho podemos observar que a não clareza de uma lírica engajada é na verdade uma dúvida presente também na sua indefinição política, que por bem ou por mal o condicionou a uma literatura de análise sociológica ímpar. Em 12 de Abril, o poeta reflete:

“Posso entrar na militância sem me engajar num partido? Minha suspeita é que o partido, como forma obrigatória de engajamento, anula a liberdade de movimentos, a faculdade que tem o espírito de guiar-se por si mesmo e estabelecer ressalvas às orientações partidárias. Nunca pertencerei a um partido, isto já decidi. (...) Há uma contradição insolúvel entre minhas idéias (...) e minha inaptidão para o sacrifício do ser particular, crítico e sensível, em proveito de uma verdade geral, impessoal, às vezes dura, senão impiedosa. (...), quero ser um intelectual político sem experimentar as impurezas da ação política? Chega, vou dormir.” (idem, p.31)

O *Tribuna Popular* foi criado por volta de maio de 1945 quando de uma reunião com Prestes para tratar da necessidade de se criar um jornal democrático, popular. Drummond, um mês depois já demonstrava sua insatisfação com o desenvolvimento e com a organização do jornal. Em 6 de Junho, escreve:

“Na redação da *Tribuna Popular* não me sinto à vontade. Dos cinco diretores ostensivos, parece que somente dois o são de fato, mas não consigo estabelecer contato positivo com eles. Sem troca de idéias, sem orientação, as poucas coisas que redijo têm destino incerto. Difícil de acostumar a uma situação desta, de contornos vagos e desestimulantes com a qualidade do jornal. Pelo que vejo, também Álvaro Moreyra não se sente entusiasmado com a qualidade do jornal. Mas pode ser coisas dos primeiros tempos; também jornal tem sua fase de criança. Esperemos, com pouca esperança.” (ibidem, p.45)

Mas já em agosto daquele ano, Drummond afasta-se de vez do jornal, pois, foram “os vários pequenos fatos, as dificuldades de adaptação a um sistema impreciso

de fazer jornal, as decepções que me fizeram deixar de comparecer à redação da *Tribuna Popular*”. Um fato comentado por Drummond foi a censura (corte) de um de seus textos sobre uma tradução de textos marxistas sobre arte e literatura cuja autora estava afastada do Partido Comunista (PC), ou seja, divergências políticas, sendo este o motivo de terem cortado o nome da tradutora do texto de Drummond sem consultá-lo, fato esse inadmissível pelo poeta, tem em vista o serviço que tal tradução teria prestado ao PC.

“Admitem que sejam razoáveis (as críticas) e acham que devo voltar à co-direção, de que me afastei por absoluta impossibilidade de participar da direção efetiva. Dou mais uma vez minhas razões para não voltar; a experiência frustrada do jornal não me anima a outra tentativa. Individualismo doentio, talvez, mas já é tarde para mudar o jeito de viver” (Drummond, 1985, p.46)

O teor ideológico de *A Rosa do Povo*, ainda que não possa ser considerada uma literatura explicitamente engajada, pode ser constatado já no título; a palavra *povo* era muito usada pelos poetas e romancistas engajados nessa época. O fato de ter deixado a *Tribuna Popular* não o isentou desses vestígios ideológicos, que podem ser constatados em partes de poemas dispersos pelo livro, onde se fala, por exemplo, “a *burguesia apodrece*”, refere-se ao “*mundo capitalista*”, bem como o louvor à resistência de Stalingrado.

Se *Rosa do Povo* é conhecido por ser de caráter engajado e o seu lirismo social. Segundo Merquior, desdobra-se em uma literatura sociológica sem pretender ser um mero documento. O fato social em Drummond alimenta uma interpretação lírica resultante em uma visão muito particular, uma análise sociológica que não é menos reveladora do que os métodos científicos.

Apogeu da abertura social (e sociológica) do lirismo de Drummond, *Rosa do Povo* representa também um aprofundamento da sua dimensão interior ou reflexiva, sendo iniciante da lírica encontrada em livros posteriores, como em *Claro Enigma*.

A poesia do eu – que, por outro lado, não é forçosamente sobre o eu – de *A Rosa do Povo* desloca o acento da urgência ética (das questões sociológicas, por exemplo) para uma problemática da finitude e da felicidade. Uma problemática cuja experiência emocional de base é a consciência do tempo. Podemos constatar isso no poema *Ontem*:

Até hoje perplexo	Nem esta árvore	não no ar
ante o que murchou	Balança o galho	que por minha vez
e não eram pétalas	Que balançava	escrevo, dissipo.
De como este banco	Tudo foi breve	
não reteve forma,	e definitivo	
cor ou lembrança	Eis está gravado	

Considerando tais questões reflexivas, podemos nos certificar de que se relacionam com o fato de que, segundo Affonso Romano de Sant’Anna, quando o poeta se muda para a metrópole de seu tempo (Rio de Janeiro) o que era um *espiar* irônico sobre a província converge em um *olhar* mais contemplativo, como pode ser exemplificado no poema *Rua do Olhar*, do livro *José*, de 1942, livro anterior à *Rosa do Povo*.

Entre tantas ruas	Imagino um olhar
que passam no mundo	calmo, solitário
a Rua do Olhar,	a fitar os homens
em Paris, me toca	que voltam cansados
	(...)

Ele não está mais espiando ironicamente da janela, como na província. Está dramaticamente no meio da rua e do mundo, e passará até a usar o verbo “contemplar”, muito mais abrangente e maduro que o simples “espiar” originário.²

Nesse momento de sua trajetória, Drummond não se encontra impactado com o mundo, o cosmopolitismo em contraposição à província de Itabira, como no *Sentimento do Mundo*. Sua lírica apresenta-se equilibrada com o mundo, cristalizada; permitindo que o passado torne à lírica de modo irrevogável – “a verdade é que está recuperando a história de sua família, da fazenda, de sua província antes tão ironizada” (Sant’Anna *in* Andrade, 2001 p.13.).

As questões da memória, do passado são tratadas por Drummond como imersões em espaços físicos, lugares deslocados, onde a imagem – do passado ou de qualquer

² SANT’ANNA, Affonso Romano de. In prefácio a 23ª edição de A Rosa do Povo

outro ponto no tempo ou na imaginação – sobrepõe-se a todo poder atualizador do presente, surgindo um tempo (espaço imagético do passado, por exemplo) como fluxo de uma consciência – como acontece com o eu-lírico em *Episódio*, onde a partir de uma imagem, desloca-se do seu tempo, do seu lugar, para ser “transportado”. Esse espaço, esse lugar onde o passado (memória) se instalou é uma “tentativa de impor ordem a uma realidade rebelde e heterogênea” (Gledson, p.175).

Não deixa de ser visível que a memória do poeta provinciano continua presente, e o caráter nostálgico permeia todo o livro. *Episódio* também é exemplar nesse aspecto, tanto no que diz respeito ao acesso do eu-lírico à sua memória como também na questão além “terra” do devaneio onírico – *Eis-me transportado/ Sonho e compromisso/ Ao País Profundo*. *Rosa do Povo* é uma espécie de porta para o ingresso ao estágio seguinte na trajetória poética de Drummond, que resultará em *Claro Enigma*, onde as questões metafísicas e mais interessadas na essência da vida ocupam maior lugar do que as ligadas ao presente e ao cotidiano dos livros anteriores.

Ao País Profundo

No poema *Episódio* podemos perceber o trânsito do eu-lírico de um ponto situado no real, no presente, a um lugar no passado, mesmo que seja uma criação, uma distorção, sendo um lugar ideal criado a partir do passado. *Seguro teus chofres:/ Eis-me transportado/ Sonho e compromisso/ Ao País Profundo*. Portanto, um dado de caráter surrealista possibilita maior liberdade de imagens. Para Merquior, associações insólitas permitem sublinhar o conteúdo emocional das situações humanas com uma força superior à da adjetivação mais tradicional. No poema *O Boi*, do livro *José*, podemos observar uma associação inusitada da solidão do homem na cidade, em meio à multidão, com a solidão do boi no campo, sendo tal paralelismo a melhor via analógica para designar, para conotar a “profunda solidão do homem perdido na massa” (Merquior, p.58)

Ó solidão do boi no campo,
ó solidão do homem na rua!
Entre carros, trens, telefones,
entre gritos, o ermo profundo.

“A rua, o campo, o mar: as imagens se sucedem umas após as outras em associações livres, quase oníricas no seu automatismo fantasista” (idem)

Interessante notar que em *Episódio* o acesso ao passado se dá sem descrever ou denotar qualquer imagem pertencente a este, ou seja, não se encontra nenhum elemento imagético descritivo que se contraponha ao presente do eu-lírico – a cidade, o cosmopolitismo etc. –, os elementos conotam o tempo remanescente de modo implícito, apenas representado pelo boi e pela fazenda – levando-se em conta a origem provincial do poeta (Itabira), sempre presente e apontado por seus estudiosos. O presente cosmopolita pode ser constatado pelos vocábulos *polícia* e *tráfego*. Mas a imbricação é tal que o suposto elemento de acesso ao passado, o boi, aparece puxando “máquina”, palavra que imediatamente nos leva a associá-lo com o desenvolvimento – *Pára à minha porta/ sua lenta máquina* –, causando choque temporal entre passado e presente, ocasionando uma espécie de caráter antifuturista. O poder de concisão de Drummond permite, como também acontece em outros casos, falar do passado sem usar elementos ou imagens deste, como acontece também em *Confidência do Itabirano*, onde as *prendas diversas* comentadas pelo eu-lírico são os únicos acessos ao passado, não há presença de elementos imagéticos do passado, há apenas os objetos:

(...)

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!

Na primeira estrofe de *Episódio*, o eu-lírico depara-se com o inesperado, um fato inusitado: um carro de boi passando em frente à sua casa – supostamente situada na cidade. Tal fato funciona como pedra de toque, elemento de acesso à memória, pois, na sequência podemos ver que *Vem cheirando o tempo*, ou seja, indagando o tempo, sua perenidade que atravessa os séculos, ainda que *dentre noite e rosa* – que pode ser

apenas o aspecto metonímico do amanhecer; ou ainda as adversidades da vida, se levamos em conta a conotação metafórica para *noite*, como lugar de tristeza, desilusão, infortúnio; e *rosa*, como seu antônimo, criando assim uma conjugação antitética.

O carro de boi, na 2ª estrofe, é denominado como *lenta máquina*. Isso cria uma incoerência semântica para a palavra “máquina”, pois há um choque antagônico entre a máquina do passado (carro de boi) e a máquina moderna (o automóvel, o caminhão), por exemplo. O carro de boi surge como elemento, a “máquina” que atravessa o tempo, dessa forma o carro de boi é a corporificação metafórica de algo capaz de fazer o passado como memória perdurar e manter-se através dos tempos, ou melhor, como resistência ao tempo – Cronos que devora seus filhos (Goya); “Vinte e seis anos fazem morrer amizades mais estreitas e assíduas” (*Dom Casmurro*). Mas o tempo é imbatível e por isso o eu-lírico sente a necessidade de se *transportar*, não é o boi que toma o eu-lírico impondo-lhe a “viagem” a seu reino, mas sim o próprio eu-lírico que, depois de conquistado, vai até o objeto e o toca, e transporta-se.

(...)

ó boi, me conquistas
para outro, teu reino

Seguro teus chifres:
eis-me transportado
sonho e compromisso
ao País Profundo

Sendo *Alheio à polícia* metáfora para o órgão mais atento de todos, a que nada deve escapar sua atenção –, o carro de boi encontra-se destinado ao esquecimento de fato, pois já não é considerado máquina regida por leis, ela não faz mais parte desse mundo cosmopolita, como os automóveis o são. E também por sua data (*Anterior ao tráfego*): elemento fora desse presente do eu-lírico. Portanto, é possível pensar na preocupação do autor de relevar o conteúdo passado como lugar ideal e como crítica, ainda que sucinta à vida na grande cidade; o valor e a manutenção da memória.

A imagem inusitada vista pelo eu-lírico faz com que o acesso à memória seja capaz de transportá-lo ao passado (ou a um outro lugar melhor), não à sua própria vida pretérita, mas ao passado que manteve o *locus amoenus* provinciano, lugar onde o tempo é mais lento, contrastando com a velocidade da cidade onde se encontra o

observador. A imagem do boi dá lugar à imaginação surreal – *ó boi me conquistas/ para outro, teu reino* – não descrita, mas metonimicamente apontado: *sonho e compromisso/ ao País Profundo*. Então, o eu-lírico, que no começo encontrava-se distante do carro de boi, deparado abruptamente com a imagem do boi à sua porta, agora se vê imerso no reino ao qual aquele animal pertence – imaginação do eu-lírico: *Seguro teus chifres:/ Eis me transportado*. O boi acaba por ser uma espécie de portal para uma outra dimensão que pode ser localizada no passado, fora da cidade ou mesmo na dimensão onírica-utópica de lugar ideal – *Sonho e compromisso*. O lugar universal e ideal é formalmente sugerido pelas letras maiúsculas de *ao País Profundo*. O verso *sonho e compromisso* é citado como algo esperançoso, que assegure no futuro esse lugar desejado virá a existir de fato – podemos considerar, portanto, também uma conotação metafísica, algo o *post mortem*. Também podemos notar uma forma antitética tendo em vista que *sonho* é algo semanticamente vinculado ao não-real, enquanto que *compromisso* é algo objetivo e real.

A narratividade parece decolar do mundo real ao devaneio. Nas duas primeiras estrofes podemos perceber o impacto perceptivo com tal imagem inusitada. Percebemos que se trata de algo reminescente de tempos passados. Na terceira estrofe o eu-lírico assume sua posição de tomado, apreendido àquela imagem, àquele momento e do seu conteúdo significante. O poema é finalizado já em um lugar extra-terreno, irreal, um lugar imaginado (*Sonho*) mas que acredita piamente (*e Compromisso*) naquele *País Profundo*, naquele lugar ideal.

Sobre a estrofe *Sonho e compromisso/ Ao País Profundo*, Gilberto Mendes usa arpejos no piano, de indefinição tonal ou classificação, que lembram aqueles usados por Debussy em algumas peças para piano, ou arpejos na harpa, no caso orquestral. Lovelock afirma que “a finalidade de Debussy era captar uma sensação ou estado de espírito, e nisso ele mostrou-se o sucessor dos tecladistas dos séculos XVII e XVIII, como Couperin. ‘Tentou criar o equivalente musical de uma literatura’ (e, podemos acrescentar, de uma arte pictórica) ‘impregnada de ambiguidade – intrigante, enganadora mas, apesar de tudo, uma ambiguidade atraente’”. (Lovelock, p.269). Assim, vemos que o diálogo com pintores impressionistas como Monet e Cézanne, e escritores como Verlaine e Mallarmé, fazem parte do princípio subjacente da obra de Debussy, o qual Gilberto Mendes fez uso para semantizar esse clima *sfumato* do devaneio do eu-lírico de imagens nebulosas e evanescentes por indefinição.

Debussy acabou por levar o entendimento musical sobre a organização tonal, de certa forma às últimas consequências. Suas pesquisas envolvem novos usos do modalismo, tons inteiros e seu avanço até a música oriental (música do Gamelão). O impressionismo em Debussy é evidente, e os preceitos de tal movimento são encontrados de modo saliente, ainda que não tenha sido a intenção do compositor, pelo menos naquele período de pesquisa por novos caminhos. Os pintores se interessavam pelo que havia de mais importante na pintura, concentrando-se na luz e na cor; ou os escritores dispostos a descartar a prosódia e até negligenciar as regras normais de sintaxe, preocupando-se com o efeito sensual das palavras – “palavras mais como sons e símbolos do que como elos numa cadeia de pensamento. Pintores e poetas quiseram mais sugerir do que afirmar” (Lovelock, p.267). A música de Debussy, seguindo tais parâmetros, acaba também por descentralizar a tradição do tonalismo do seu eixo, com uma organização, apesar de não estar preocupada com a forma como o dodecafonismo, que não pode ser claramente (ou facilmente) classificável dentro dos moldes da tradição tonal. Wisnik esclarece sobre a sintaxe em Debussy mostrando que o compositor respondeu a crise tonal de modo extremamente pessoal.

Debussy não adota nem extrapola a tonalidade, mas coloca a tonalidade em estado de suspensão: sua linguagem se conduz basicamente no sentido de desligar o mecanismo de *resolução harmônica*, sobre o qual assenta o princípio das hierarquias tonais, isto é, da polaridade. Ao evitar a *sensível*, e negar a lógica que converte os trítomos em consonância, em estabilidade, sua escrita eclipsa, dilui o encadeamento tonal dos acordes. Reduzindo os movimentos cadenciais (os intercâmbios entre os graus fundamentais de escala diatônica), Debussy reveste-se com acordes não-usuais, emprestados de modos diferentes. Colaboram para isso as escalas exóticas, a escala hexacordal (formada de seis sons, sem semitons) as tríades aumentadas decorrentes ou não das escalas de tons inteiros, os acordes e apogiaturas sem resolução, as quintas e nonas paralelas. (Wisnik, p.223)

Pelos Princípios: Contexto e Ideologias

Em 1940, Gilberto Mendes decide estudar música após largar os estudos de direito em São Paulo. Inicia seus estudos de piano no Conservatório de Santos, referência para os estudos de música no país, então dirigido pela proprietária, a pianista Antonieta Rudge; lugar onde figuravam pessoas ilustres como Villa-Lobos. Quando

estudou harmonia com Savino de Benedictis, em 1944, no mesmo Conservatório de Santos, Gilberto Mendes decide pela composição; porém, os estudos com Savino de Benedictis não duram muito tempo.

“quando comecei a estudar harmonia com Savino de Benedictis – a única matéria teórica que estudei direito, com professor – sempre no Conservatório de Antonieta Rudge, esclareceu-se em minha consciência o que eu pretendia da música. Até então eu pensava também em ser musicólogo, simplesmente, ou instrumentista. Agora não tinha mais dúvidas, depois dos meus primeiros exercícios de harmonia. Eu queria ser compositor” (Mendes, 1994 p.39)

Gilberto Mendes começa então a trilhar um caminho autodidata em composição. Já em 1945 começa a libertar-se do tonalismo, e mesmo sem um estudo formal em composição, busca as diretrizes em poucos livros que estão a sua disposição, haja visto que a circulação bibliográfica naquele tempo era reduzida a informação de vinha da Europa demorava muito a chegar no Brasil, portanto, o autodidatismo do compositor foi a única saída.

“Depois de me libertar dos exercícios de harmonia, tentei estudar composição propriamente dita com o maestro Savino de Benedictis, mas não deu certo. Eu gostava de certo impressionismo tonal bem italiano, anos 20, de sua música, mas não era o que desejava fazer para mim. Savino corrigia meus trabalhos, limpava todas as *blues notes* que me eram tão caras, tentava desviar para o tonal a minha natureza musical atonal. Decidi, então, estudar sozinho, assumir meu autodidatismo.” (Mendes, 1994 p.42).

As fontes de informação para música contemporânea eram escassas no Brasil, talvez por uma política que não permitiu, por exemplo, o incentivo de traduções como da obra de Arnold Schoenberg, apontado por Marden Maluf em prefácio ao *Harmonia*, cuja primeira tradução desse tratado teria sido feita Alberto Nepomuceno e que não houve edição, apesar de seus esforços em introduzi-la na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Portanto, só em 2001 tivemos uma tradução brasileira desse importante livro. Devido a essa política nacionalista em música, talvez xenofóbica que durou até meados do século XX³, convivemos com consequências que podem ser notadas até os

³ MALUF, Marden *In* Prefácio à tradução de *Harmonia*, de Arnold Schoenberg, p. 24

dias atuais, como da não prática de música contemporânea na maior parte dos conservatórios.

O não incentivo para o diálogo como os movimentos exteriores – e a tradução não feita de Schoenberg é exemplar – demonstra a dificuldade informacional nos anos 40, quando Gilberto Mendes começou seus estudos de música – e na área da composição os pensamentos teóricos são essências para se construir uma estética –, o autodidatismo aliado à falta de contato com o que havia de atual no pensamento teórico sobre estética da composição, restando ao compositor seguir tateando, e tentando desenvolver sua formação com o que havia à sua disposição. E o que ele tem, naquele momento em mãos era

“um livro do musicólogo espanhol Adolfo Salazar, que foi para mim uma verdadeira bíblia, que me introduziu a ‘las corrientes directrices en El arte musical contemporáneo’. O primeiro livro que me falou em ‘música serial’, em Schoenberg, e na suprenovidade que era a praticamente desconhecida música de Anton Webern, dando como ilustração uma página de suas *Cinco Peças para Quartetos de Cordas, op.5* (o final)” (Mendes, 1994 p.38).

Assim Gilberto Mendes foi formando seu conhecimento sobre composição, como um artista plástico – pelo menos os antigos – que desenvolviam seu conhecimento através da observação (Leonardo – havia o mestre, mas o talento sobrepunha-se a qualquer orientação), e busca na natureza o aprendizado de sua técnica, sua natureza era a música dos grandes mestres – “faço música para escutar os grandes mestres”. Obviamente que naquela época havia quem desse aula de composição no Brasil (e Gilberto estudou com Savino de Benedictis), mas talvez quase nenhum dos muitos compositores dedicavam-se às inovações que estavam acontecendo na Europa, a maioria voltava-se para o nacionalismo. E como Gilberto começou a estudar música relativamente tarde, com 18 anos, se comparado à média de compositores, ainda tinha pela frente um longo caminho: antes de se aprender composição é preciso aprender música (teoria musical, instrumento etc.) o que leva alguns anos, mas isso não o impedia de escutar os grandes compositores enquanto iniciava os primeiros passos em estudo musical. Mesmo em seus estudos de piano com Antonieta Rudge já analisava as músicas que tocava e nas aulas de harmonia com Savino de Benedictis já procurava dar contornos composicionais a seus exercícios (Mendes 1994, p.40).

No período de formação musical de Gilberto Mendes, compreendido nos anos 40 – sua primeira música, o *Prelúdio nº1 para Piano*, data de 1945 – dois principais movimentos estão surgindo no Brasil: os nacionalistas em torno de Mário de Andrade e o *Grupo Música Viva*, em torno de Koellreutter. Apesar de ambos os movimentos terem intencionalidades comuns: uma criação artística voltada para o social de cunho marxista, ambos confrontaram suas ideias sem chegar a um consenso, o que ocasionou inevitavelmente uma bipolaridade estética que dividiu o meio musical entre nacionalismo e internacionalismo – o que no fundo dispunha uma conotação ideológico-política. “Como o primeiro representava tudo que havia de mais construtivo e patriótico, o segundo significaria a renegação mesmo da independência artística e cultural, o abandono do terreno conquistado a duras penas” (Neves, p.82). Ou seja, haviam os nacionalistas mais apegados a tradição e guiados pelas ideologias de Mário de Andrade; e os compositores de vanguarda (em minoria) mais voltados para a estética serial-dodecafônica, alunos de Koellreutter. Podemos supor que há por trás disso o reflexo da cisão política no mundo do pós-guerra, da “cortina de ferro” que dividiu o mundo em comunista e capitalista.

Nesse início dos anos 40, o nacionalismo brasileiro dava seus primeiros passos para o estabelecimento majoritário e tomando feições neoclássicas – o projeto nacionalista é iniciado desde os modernistas da Semana de 22. “Os grandes compositores desse período, dentre os quais se destacam Lorenzo Fernandez, Mignone e Camargo Guarnieri, formados dentro da disciplina tradicional valorizavam ainda mais o aspecto estrutural de suas obras, tendendo para uma síntese que tem muitas relações com o neoclassicismo internacional” (Neves, p.116). Nesse início do nacionalismo, Mário de Andrade ainda era figura importante e muito influente entre os artistas brasileiros, carregando ainda a herança legitimada pelo modernismo, e sendo formador estético-cultural dos principais compositores do movimento nacionalista, como aqueles acima citados – devemos lembrar que sua morte ocorreu em 1945, portanto, colaborou decisivamente e para isso vemos seu eco ideológico ainda em 1950, por exemplo, quando da carta-aberta de Camargo Guarnieri.

Mário de Andrade assume a posição de mentor intelectual dos jovens compositores, posição que defenderá até o fim da vida em perseverar na construção de uma linguagem expressiva essencialmente brasileira, na linha de amadurecimento e desenvolvimento progressivo das técnicas composicionais. Mário não concordava com

o rompimento causado pelo dodecafonismo com relação à tradição da música, com o tonalismo, ainda que preconceituosa, já que o dodecafonismo, como defenderam seus adeptos, era uma ferramenta composicional, uma tentativa de sistematizar as práticas cromáticas e dos acordes indefinidos que o precederam, como em Wagner.

Tendo em conta ainda a conjunção política daquele momento, podemos observar que

“Na base de tudo, estava o posicionamento ideológico do escritor, cada vez mais convicto da verdade da doutrina socialista (...). A funcionalidade da obra de arte continua a ser sua preocupação fundamental, que explica sua insistência em lembrar a necessidade de ‘revalorizar o assunto, torná-lo de novo objeto mesmo da arte’. E é o fato de a música centralizar seu interesse na pesquisa técnica que desperta as iras de Mário de Andrade (...). E ele conclui duro: ‘A arte é mais funcional que isto, e a honestidade um pouco mais difícil. Evolução não se faz por decreto’⁴”. (Neves, p.82)

Mário de Andrade reconhecia que esse período nacionalista não era o momento final da produção, o ideal de criação, era apenas uma fase que os compositores deveriam passar, para que se conformasse a produção humana com a realidade nacional – o escritor afirmava que a Música Nacional deveria passar por três fases: a da “*tese nacional*”, a do “*sentimento nacional*” e finalmente a da “*inconsciência nacional*”. Nos primeiros trinta anos do século XX, o *nacionalismo* era forte na história da música brasileira, as duas primeiras teses da tríade haviam se consolidado: os compositores, seguindo o exemplo do mestre, lançaram-se ao estudo e à análise da temática folclórica brasileira e ao seu emprego quase exclusivo, tentando assim atingir a própria identidade musical da nacionalidade, realizando efetivamente uma “*tese nacional*”; um pouco posterior à precedente e representada pelos compositores que, de modo menos pragmático, faziam passar em suas obras o sopro do pensamento musical popular, e isto com intenção precisa de construir uma linguagem essencialmente brasileira que se origine e se destinasse ao povo, a formação de um “*sentimento nacional*” (Neves, p. 45 e 77). Lembrando que o nacionalismo deveria deixar de ser um fato estético para ser um fato social construtivo, ou seja, o nacionalismo folclórico (a *tese*) deveria ser uma etapa

⁴ Referência provável à Arnold Schoenberg que sistematizou um método de composição (dodecafonismo) dogmático, sem esperar que os conceitos de uma nova música fosse prática comum entre os compositores para depois serem conceituadas em teoria, como aconteceu com o tonalismo teorizado a partir de uma prática entre os compositores ao longo de séculos.

do desenvolvimento cultural-social do país, da qual avançasse até efetivamente constituir uma inconsciência do *nacionalismo*, um *nacionalismo* interiorizado, intrínseco na obra.

José Maria Neves nos chama a atenção para uma incoerência estética na ideologia nacionalista:

ter Mario de Andrade como compositor era uma problema para os propagandistas da renovação musical no Brasil, uma vez que todo o movimento de renovação deveria se apresentar sob a bandeira do nacionalismo populista. Tal postura do líder modernista contrasta frontalmente com certas afirmações do grupo modernista na época da Semana de 1922, o que mostra que o escritor (e o grupo em geral) tinha duas medidas de julgamento: avançadíssima no que se referia à literatura e às artes plásticas, e reacionária no que tocava a música. Pois que o regionalismo literário, o cultivo romântico do tipo brasileiro (altamente caricaturado) foi um dos alvos favoritos do modernismo, enquanto que este modernismo incentivava o desenvolvimento exclusivo do nacionalismo musical pelo emprego da temática e de clara orientação regionalista. (Neves, p.82)

No interior dessa discussão há uma questão morfológica e sígnica: pode a música representar ou significar algo? A música como linguagem expressiva de conteúdos semânticos fica a dever se comparado a demais artes (figurativa, literária etc. – razão do surgimento posteriormente de uma arte plástica muito mais abstrata e afigurativa) por seu sentido abstrato e subjetivo e mesmo evanescente, seu código não é comum como no código falado/escrito. Tal questão é defendida pelos estudiosos da música absoluta, em uma nascente filosófica nietzschiana, presente posteriormente em Eduard Hanslick⁵. Por outro lado, se a música não pode representar algo especificamente, que tipo de identificação age no ouvinte ao escutar uma música instrumental, ou uma canção em uma língua que não lhe é familiar? Há uma considerável probabilidade de que haja um agenciamento despótico formado pela prática cultural, o significado se estabelece pela vivência tradicional – “toda enunciação individuada permanece prisioneira das significações dominantes, todo desejo

⁵ HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. 2.ed. São Paulo. Editora da Unicamp, 1992.

significante remete a sujeitos dominados” (Deleuze, p.34)⁶. Portanto, toda a discussão se restringe ao conteúdo informacional. Na maioria das pinturas (modernistas, por exemplo) é possível, apesar dos traços abstratos, reconhecer um sentido figurativo; em literatura, apesar de todos os neologismos, indianismo macunaímico etc., podemos entender o conteúdo (folclórico, nostálgico etc., por exemplo), ou simplesmente sabemos o que aquelas palavras estão dizendo – *significado* saussuriano. Na música sendo quase impossível colocar algum signo capaz de emitir o mesmo significado a várias pessoas – através apenas dos elementos melódicos, rítmicos ou harmônicos –, restou a tentativa de se colocar elementos conhecidos (música folclórica), que estivessem dentro do inconsciente coletivo, para de alguma maneira criar algum vínculo com o ouvinte.

Uma música erudita folclórica tem de ter algum elemento do folclore em evidência para ser designado como música nacionalista, e assim comunicar tal intencionalidade através de elementos recorrentes (rítmicos e melódicos) de determinada prática popular, como é o caso. O problema é que Mário de Andrade levou a extremos sua ideologia com relação à música. Como fazer uma música sofisticada como a erudita apenas com uma tipologia elementar folclórica? Como criar uma música erudita sem um discurso complexo, se é justamente essa diferença entre uma música erudita e outra popular? Mário não aceitou os contrapontos nas primeiras músicas de Camargo Guarnieri: “a música típica brasileira não se desenvolve segundo a concepção polifônica da música européia”. (Neves, p. 67). O problema de se querer complexificar algo simples, como era a tônica do movimento, é correr o risco de torná-lo mera variação do primeiro e prática suficiente para encaminhar para a estagnação. Outro fato que diz respeito à ideologia implicitamente xenofóbica é que não houve no Brasil penetração de outros mestres formadores de discípulos em pintura ou literatura como aconteceu na música. Política anticapitalista-antiimperialista? A música em si é abstrata e subjetiva, por isso entre as recomendações zdanovistas está a dedicação que os compositores deveriam ter com relação à composição de música com texto (óperas, canções, cantatas etc.), ou seja, para afirmar um conteúdo significativo que a música instrumental é incapaz de transmitir. Negação à música absoluta defendida por Hanslick no século XIX.

⁶ DELEUZE. *Mil Platôs vol. I*.

Outro pólo estético surge com o grupo *Música Viva* – constituído de compositores em torno de Koellreutter, tendo como principais representantes Cláudio Santoro e Guerra Peixe – e, apesar de minoria naquele momento, começam a divulgar suas afirmações sobre os novos caminhos da música, promovendo um movimento estético de atualização a respeito das novas técnicas, sobretudo o dodecafonismo, através de concertos públicos e da revista de mesmo nome, *Música Viva*, onde se divulgaram os principais textos sobre os posicionamentos do grupo; a revista foi editada regularmente em 1940 e 1941, e interrompida quando da partida do líder para São Paulo e só dois anos depois reaparece, mas sem regularidade. Através desses meios o grupo foi capaz de suscitar várias discussões em torno do pensamento estético da produção musical brasileira.

O *Música Viva* pregava autonomia estética da nova música – definindo-se por própria realidade, sendo seu próprio objeto e afastando-se dos condicionamentos externos – evoluindo firmemente para o serialismo e para as novas técnicas composicionais, atingindo mesmo a eletroacústica. As ideias de Koellreutter eram as de libertar “a música dos últimos laços que a ligava ao pensamento romântico, ou seja, a subserviência a roteiros literários e a temática sentimental” (da música programática) (Neves, p.92); afastar-se da obsessão pelo belo que facilmente conduz aos mais violentos academicismos; “a música deveria ser a representação real e sincera de nossa época, mesmo que não refletisse as características de país e de raças”. Isso justifica a atitude dos compositores aos “mais absoluto abstracionismo musical, o que refletiu nos próprios títulos dados as obras compostas: ‘música’ e ‘peça’”. Esses compositores do *Musica Viva* tinham preocupações ideológicas e de engajamento concreto, o que era um contrapeso forte, levando-os à busca de um equilíbrio entre a renovação do pensamento musical e a necessidade de falar uma linguagem acessível à maioria do público: daí surgirá uma tendência de conciliar a técnica dodecafônica e o espírito nacionalista, este predominando pouco a pouco, até que passasse a ser elemento primordial como aconteceu com o caminho traçado por Guerra Peixe (idem, p.93).

Dois principais manifestos do grupo se dão em 1944 e 1946, sendo esse último o mais importante texto de definição do grupo. No texto de apresentação o grupo define-se como um movimento de renovação e como um núcleo de estudos musicais. No manifesto do grupo, em 1944, os temas que merecem destaque são: apoiar a criação musical contemporânea e a afirmação de que a nova música é o reflexo e o retrato de

um novo mundo que se cria (um novo humanismo, uma nova maneira de compreender o sentimento humano, um novo estado de inteligência). O manifesto de 1946 é o aprofundamento e abrangente do que o anterior, e é apresentado em forma de “declaração de princípios”, afirmando que “a música é um meio de expressão (e portanto produto da vida social) de uma época e de uma sociedade, o que leva a conclusões de caráter econômico (a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento) e ao compromisso formal de colaborar no trabalho de uma educação artística e ideológica do povo” (Neves, p.95). Outro ponto importante do manifesto é posição contrária ao formalismo, mostrando que a forma deve corresponder ao conteúdo nele representado, ou se tenderia à filosofia da arte pela arte, e o inevitável afastamento da “concepção utilitária da arte”, a ligação imediata e necessária entre a obra e sua significação, sua função dentro de determinado meio social. Nesse momento notamos uma mudança dos paradigmas que antes defendiam a ideia de que a música “deveria reconquistar sua total independência”, para dessa forma adequar-se ao engajamento pretendido pelo grupo.

Como as ideias do *Grupo Música Viva* afirmam posicionamentos ideológicos de engajamento, seus manifestos abordam o problema do nacionalismo, que por essa época era dominante. E o mais importante é que o difere do nacionalismo é a afirmação da consciência nacional, afirmação que o grupo opõe justificando ser um cultivo aos “sentimentos de superioridade nacional” e estímulo às “tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, gerando forças disruptivas”. Para o *Música Viva*, as ideologias devem tender para um humanismo que aproxime os homens “universalizando-os”. Finalmente o grupo expõe sua posição essencialmente revolucionária (e daí antirreacionária), apoiando “tudo que favorece o nascimento e o crescimento do novo” (Neves, p.95). Portanto os pontos-chaves da ideologia são a busca pelo novo e o engajamento, o que traz ao grupo o desafio de conciliá-los às novas técnicas composicionais, fato impossível de se conjugar devido à distância existente entre o processo de concepção musical serial e o folclore, o tonal – um dos princípios do dodecafonismo é a negação hierárquica do tonalismo, a subordinação a um centro tonal.

Houve a conversão do grupo *Música Viva* a um posicionamento político nacionalista – tanto que a *Revista Música Viva* de agosto de 1948, divulgou as resoluções do Congresso de Praga, ao mesmo tempo que se tornava “Seção Brasileira

da Federação Internacional dos Compositores e Musicólogos Progressistas” – mas essa conversão não significou o abandono dos preceitos estéticos que sempre defendeu, nem o abandono da técnica dodecafônica, o que causou uma posição conciliadora insustentável, pois, na prática, apenas as questões que dizem respeito à renovação técnica e estética são compatíveis com o marxismo e os princípios básicos do realismo-socialista. Tal incompatibilidade ocasionou a inevitável dissolução do grupo.

O movimento nacionalista ganha força junto aos acontecimentos influenciados pelo pós-guerra, principalmente pelo realismo-socialista, advindo da estética comunista firmada no 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos, em Praga, no ano de 1948, com todos os ideais zdanovistas⁷, coincidindo com a carta-aberta de Guarnieri em 1950 e os já considerados indiscutíveis textos do *Ensaio* de Mário de Andrade, onde já em 1928 defendia esse tipo de engajamento.

Os questionamentos estéticos do compositor Cláudio Santoro se dão no período em que começa suas viagens ao exterior: recebe uma bolsa de estudos nos Estados Unidos pela John Simon Guggenheim Memorial Foundation – mas que não pode entrar no país devido a sua posição política; viaja a França onde foi aluno de Nadia Boulanger, permanecendo entre 1947 e 48; sua participação no 2º Congresso de Compositores, em Praga, 1948 – de onde saíram novas normas para o realismo-socialista. Nessa época manteve contato com a música europeia (que tendia para um serialismo cada vez mais formalista). Esse período foi fundamental para a evolução musical do compositor e quando voltou para o Brasil, viu que sua identidade com o grupo *Música Viva* tinha se perdido, não havendo mais comunhão ideológica. Com Guerra Peixe, não foi diferente, abandonou gradativamente o rigor da técnica schoenbergiana, agregando à sua linguagem musical cada vez mais elementos da tradição musical brasileira, buscando coerência entre seu posicionamento ideológico e sua obra para contribuir na luta pela promoção do povo. Cláudio Santoro e Guerra Peixe foram os principais nomes do grupo *Música Viva*, e agora convertidos ao nacionalismo, os ataques aos defensores do

⁷ As quatro recomendações que sintetizam os princípios básicos do realismo-socialista são: 1) os compositores devem fugir do subjetivismo e expressar os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares; 2) os compositores devem aderir à cultura nacional de seus países e defendê-la de falsas tendências cosmopolitas; 3) os compositores devem aplicar-se especialmente à música vocal (óperas, oratórios, cantatas, canções etc.); 4) os compositores, críticos e musicólogos devem trabalhar prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas. (Neves, p.119). As ideias estéticas do realismo-socialista propostas no Congresso de Compositores são construídas a partir do 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, cujo documento criado por Andriêi Zdanov, cria as diretrizes que serão estendidas às demais artes, tornando-se dogma do stalinismo.

dodecafonismo foram inevitáveis – no pós-guerra, início da “guerra-fria”, nos anos entre 1945-1952, os artistas interessados em problemas formais eram acusados de “cosmopolitismo”. (Campos *In* Mendes, 1994 p.XII)

No “Problemas da Música Brasileira Contemporânea em Face das Resoluções e os Apelos do Congresso de Praga”, agosto de 1948, Cláudio Santoro prega a necessidade de abandonar corajosamente o “falso modernismo” e que se busque uma arte que corresponda imediatamente ao novo período histórico. Apesar de algumas reações dentro do *Grupo Música Viva*, o artigo foi aceito pela maioria de seus companheiros, o que ocasionou a dissolução do grupo.

No ano de 1950 houve várias caras abertas. A primeira foi a de Koellreutter endereçada ao crítico Otávio Bevilacqua que abordava a posição tomada por Guerra Peixe, agora combativo adversário das ideias do *Música Viva*, e mostra serem errôneas no plano técnico, estético e histórico os conceitos emitidos pelo crítico. Meses depois, a *Carta aberta aos Críticos e Músicos do Brasil*, de Camargo Guarnieri foi de grande impacto e interesse no meio musical e crítico. Trazida a público em novembro de 1950, a carta faz críticas aos rumos da nova estética serial-dodecafônica, o que cria uma cisão no meio musical em duas facções opostas: os deptos do nacionalismo e os defensores da liberdade criadora ilimitada. Em pontos principais, a carta de Guarnieri chama a atenção para os perigos da corrente formalista (“que leva a degenerescência do caráter nacional da nossa música”); o lado cerebrino e falacioso da técnica dodecafônica (“que conta com o apoio de pessoas desorientadas e que foi introduzida no Brasil por pessoas oriundas de países onde se empobrece o folclore”), a assimilação do dodecafonismo ao cosmopolitismo (“política de degenerescência cultural para destruir o caráter nacional”) e sua definição como antinacional, antipopular, arte degenerada e decadente, charlatanismo e como princípio aparentemente inovador de uma estética esdrúxula e falsa. (Neves, p. 124).

As violentas críticas de Camargo Guarnieri são explicitamente endereçadas ao líder do movimento *Música Viva*, Koellreutter que com o mesmo tom áspero e violento, responde as críticas através de declarações e entrevistas. E em pouco tempo depois, Koellreutter divulga também uma carta-resposta a Camargo Guarnieri. Dentre os pontos principais, podemos destacar a afirmação de respeito ao espírito criador e de fé na liberdade de pensamento, a denúncia do desconhecimento e má utilização por parte de Camargo Guarnieri de terminologia musical precisa, a acusação de pobreza estrutural e

ausência de potência criadora do nacionalismo acadêmico, a crença em um nacionalismo essencial, fruto da assimilação pelo compositor das características de seu país. As discussões ganharam vários textos em jornais e revistas, passando a ser conhecida como a “polêmica sobre o dodecafonismo”.

Villa-Lobos, o artista não politizado e que não vinculava sua música a qualquer “ismo” político ou social, segundo Adhemar Nóbrega (seu discípulo e auxiliar), expressa sua opinião sobre o dodecafonismo já em entrevista de 1941, onde mostra sua aversão ao dodecafonismo, que dizia ser música de laboratório, que não precedia ao som, que nascia no papel e morria no papel, e era destinado a uma minoria muito reduzida, considerava o dodecafonismo e a música concreta como inexpressiva, formalista e hermética. Villa-Lobos defende a funcionalidade da obra de arte, como populismo russo, seguindo os preceitos de Mário de Andrade. Esse mesmo compositor considerado não politizado se fará compositor do regime Vargas, que agia dentro do populismo mais direto (Neves, p. 118).

No texto *As Epifanias de Gilberto Mendes*⁸, Haroldo de Campos coloca claramente o contexto histórico-estético do pós-guerra no Brasil com o manifesto Zdanov acentuando as ideias de Mario de Andrade acerca das ideologias nacionalistas.

“Logo após a Segunda Guerra Mundial houve a primeira tentativa de uma nova música brasileira, partindo de um grupo de compositores dentre os quais se destacavam Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, reunidos em torno do Prof. Koellreuter. Era hora exata de a música brasileira recuperar o tempo perdido e não mais perder a posição na vanguarda mundial (...). Mas deu azar, novamente, e essa tentativa foi dramaticamente sufocada pela repercussão em nosso país do manifesto Zdanov, coincidindo com o lançamento de uma carta aberta de Camargo Guarnieri contra o dodecafonismo, na mais pura linguagem zdanovista: ‘É preciso que se diga a esses jovens compositores que o dodecafonismo (...) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo.’ (Campos *In Mendes*, 1994 p.XII).

Aliado a essa situação de efervescência político-social com esses dois manifestos, também reapareceu com significância indiscutível o *Ensaio sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade, o que deu “extraordinária força à corrente

⁸ *In MENDES, Gilberto. Uma Odisséia Musical. São Paulo: Edusp, 1994*

nacionalista. Fenômeno que só ocorreu no Brasil, pois na Argentina e outros países americanos não tiveram esse tipo de problema. Até hoje essa nefasta identidade de pensamentos é ainda a força oculta que procura barrar todas as novas tentativas de pesquisa, experimentação, de avanço musical” (idem). A posição de Mário de Andrade era tão incisiva que suas palavras não mediam força de combate, e suas influências sobre os artistas eram grande devido à legitimidade que o movimento modernista lhe dera, considerado como herdeiro primeiro e líder naquele momento da estética brasileira: “[...] a obra não é brasileira como é antinacional (escreveu a respeito de determinada música). E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Stravinsky e Kandinsky” (idem p. XIII). Interessante situarmos duas datas, o que permite podermos observar as coincidências de pensamentos entre Zdanov e Mário de Andrade, e como o escritor brasileiro antecipa, de certa forma o realismo-socialista: as ideias de Mário de Andrade sobre uma estética nacionalista, publicadas em *Ensaio sobre Música Brasileira* são de 1928; enquanto que as teses de Andriêi Zdanov sobre o realismo-socialista são de 1934 (1º Congresso de Escritores Soviéticos).

O próprio compositor Gilberto Mendes divide sua obra da primeira fase em dois momentos: um primeiro cosmopolita e um segundo nacionalista. A primeira canção de Gilberto Mendes é *Episódio*, composta em 1949, com poema de Carlos Drummond de Andrade.

Interessante notar que esse era o período entre o 2º Congresso de Praga (1948) – começava a ganhar corpo as discussões sobre o realismo-socialista, a partir das diretrizes do partido comunista – e a carta-aberta de Camargo Guarnieri (1950) contra os dodecafônistas – em particular contra Koellreutter. De fato Gilberto Mendes nessa época, ainda não estava “cismado com os problemas levantados pelo *Ensaio* de Mário de Andrade” (Mendes 1994, p.55), que já apontava antecipadamente as discussões sobre o nacionalismo. Nessa época, para o compositor, não havia diretamente intenções ligadas a uma estética partidária, isso só aconteceu em um momento posterior, onde considera seu momento nacionalista. É justamente por essa ausência de intencionalidade nacionalista que o compositor denomina esse período de cosmopolita.

Com toda a não intencionalidade, é possível encontrar certa brasilidade de sua música porque, como afirma o próprio compositor, “nunca se é inteiramente cosmopolita ou nacionalista, mesmo que se pretenda ser uma coisa ou outra” (idem). E

vemos, com isso, já uma certa interiorização dos elementos nacionalistas ainda que expostos indiretamente, não objetivamente: uso de temas folclóricos, de instrumentos populares etc. Esse caráter nacional, quando aparece, se dá de modo intrínseco nas obras desse período. Gilberto Mendes chama atenção para o caráter brasileiro (nacionalista) de duas músicas desse período inicial (*Episódio* e *Sonatina*), onde “tem alma brasileira de Villa-Lobos”. O clima harmônico em *Episódio* é o que mais a liga a Villa-Lobos: sua introdução com “acordes cheios e percutidos”, tensivos (menores e diminutos com sétima) na região grave, assim como o andamento, o movimento dos acordes por graus conjuntos e as figuras pontuadas, lembram a introdução do *Choros nº5 (Alma Brasileira)* de Villa-Lobos⁹.

Episódio - Alma Brasileira

Com relação ao aspecto formal-estrutural de sua música, Gilberto Mendes diz sentir-se mais ligado a Schumann e a Villa-Lobos, ou seja, sua construção segue a noção de criação de novas partes (seções), o que o diferencia daqueles compositores ligados ao processo tradicional clássico de criação do tema e desenvolvimento – direta e objetivamente os elementos são variados, às vezes modificando-se a altura da melodia (modulação); outras, alongando o ritmo de uma frase mais rápido, recortando pedaços do tema para se criar passagens com repetições ascendentes ou descendentes etc.¹⁰, e uma infinidade de possibilidades que o tonalismo propõe. Em Gilberto Mendes, a construção não exige desenvolvimento desse tipo. Outra técnica composicional presente é o politonalismo e o atonalismo, frequentes em compositores como Villa-Lobos e Stravinsky. Na *Odisséia Musical*, o compositor considera “irrelevante a análise de qualquer dessas peças à procura de tônicas, dominantes, sensíveis, modulações.” (Mendes 1994, p.52), ou seja, querer analisar sua obra com entendimento analítico tonal. E prefere denominá-la como sendo um tonalismo com clima poli/atonal. (idem, p.53).

⁹ Ver Partitura 1 do Apêndice.

¹⁰ Para ilustrar as questões sobre forma e desenvolvimento cf. *Variações Goldberg*, de J.S. Bach, ou *As 32 Variações*, de Beethoven. Assim como sonatas do período clássico (Haydn e Mozart) para se notar o trabalho de tema e desenvolvimento.

Episódio é claramente uma música constituída de três partes: seções A, B, C e um Coda, parte de finalização – importante notar a presença de uma introdução (relação próxima ao *Choros nº5*) que se repetirá nessa *coda*, e que tem função semântica para a descrição da cena inicial do poema drummondiano.

A textura fechada dos acordes iniciais da peça, assim como o andamento lento lembrando um *pesante* romântico, chopiniano, abre a peça como uma forma descritiva da cena vista pelo eu-lírico: um boi puxando lentamente um carro-de-boi. O andamento da música, como se percebe desde a introdução, é lento coincidindo com a velocidade do boi puxando *Sua lenta máquina*.

A linha melódica do canto inicial é conduzida à região aguda da voz, como uma forma de acentuar o caráter expressivo de surpresa e interrogação com a imagem inusitada de um boi à porta da sua casa: é possível perceber que quando uma pessoa faz uma pergunta, a entonação e altura natural de sua fala sobe alguns tons (“como que você fez isso?”, por exemplo). Na música isso fica evidente no 3º tempo do compasso 5, quando a palavra *há*, do verso *Se não há fazendas*, é cantado na nota mais aguda de toda aquela seção, e seu tempo aumentado com figura pontuada¹¹.

A melodia do canto por sua vez destoa do caráter geral que a música imprimiu com a introdução (lenta) por ser constituída de figuras de tempo mais curto (semicolcheias), ou seja, o canto acaba por ser mais movimentado, mais rápido do que a introdução sugeriria; mas o entendimento se esclarece quando percebemos que essas notas rápidas do canto são, na verdade, o tempo do eu-lírico, o tempo da cidade, do meio urbano, um tempo mais rápido. Isso se contrapõe com o tempo do boi, metáfora da vida tranquila e mais “lenta” daquele *locus amoenus*, daquele meio rural: eis o nacionalismo do poema e da música. É nessa contraposição temporal do eu-lírico e a cena (o boi) que se dá a música da 1ª estrofe, constituindo assim a parte A. Na parte B, música da 2ª estrofe do poema, depois do eu-lírico ser chocado com a imagem inusitada de um boi à porta de sua casa, na “cidade”, este parece intuir e absorver a conotação dessa imagem, transportando-o ao passado – *Vem cheirando o tempo (...)*. Para esse momento (do comp.7 ao 11) a música tem um salto brusco de caráter, passando para um acompanhamento em textura homofônica¹² como um pano de fundo harmônico, de

¹¹ Ver Partitura 2 do apêndice

¹² Homofonia - originalmente significa vozes e/ou instrumentos soando em uníssono. Na terminologia musical moderna designa o estilo de música em que uma parte melódica é acompanhada. MED, p.271.

caráter romântico – *Prelúdio nº4*, de Chopin –, funcionando como potencialização do sentimento do eu-lírico¹³ que começa ser conquistado pelo lirismo da imagem de um outro tempo, o tempo do boi imaginado pelo eu-lírico. O mesmo tipo de passagem pode ser visto em Schumann, por exemplo, no lied *Zwielicht*, do op.39 (*Liederkreis*)¹⁴.

Em Gilberto Mendes, assim como em Schumann, Villa-Lobos, Stravinsky etc., as partes se relacionam através de alguns elementos comuns entre elas (um tipo de desenvolvimento distinto do tradicional), que dão unidade e continuidade à peça. As partes se interligam não pela variação de um elemento, mas sim pela criação de outro elemento distinto do precedente, mas que se integra por características indiretas e subjetivas: pelo menos um elemento unificador. O tipo de desenvolvimento se dá nas relações entre os elementos da seguinte forma:

O que liga as partes A e B da música em *Episódio*, por exemplo? Primeiramente podemos perceber que a parte A é uma sucessão de notas ascendidas em graus disjuntos e ascendidas em graus conjuntos. As frases da seção B seguem o mesmo formato, na verdade são uma parte (4 notas) de frases da seção A – ainda que não tenha a transposição intervalar exata –, que serão repetidas, modulando por um caminho descendente.¹⁵

Na parte B da música (comp.14), o acompanhamento do piano segue todas as notas da melodia do canto. Assim podemos perceber que a música, pano de fundo do poema e da cena, portanto sem a imagética do boi (acompanhamento *pesante*), potencializa a ideia do poema em que o eu-lírico, nesse momento, liga-se ao boi (*ó boi, conquistas/ pra outro teu reino*), contrastando com a separação entre eu-lírico e boi do momento inicial – a surpresa do eu-lírico em encontrar o boi (o questionamento traz implícito uma ideia de afastamento por se pensar em outras possibilidades), os tempos distintos da imagem-cena do boi e o eu-lírico (uma carroça na cidade) etc.¹⁶ Ou seja, o tempo do eu-lírico agora é o tempo do boi, já está imerso na reflexão, na criação imagética através do pensamento, acabando por ser de fato “conquistado”, lançado para fora do real presente, e começa a ser “transportado” para o lugar a que pertence o boi. Na última estrofe o eu-lírico já se encontra totalmente imerso, e seu devaneio pode ser conotado como fantástico, onde os chifres são o portal de transporte ao tempo do boi

¹³ A música na canção é a acentuação do poema (Souriau)

¹⁴ Ver Partitura 3 do apêndice

¹⁵ Ver Partitura 4 do apêndice

¹⁶ Ver Partitura 6 do apêndice

(metáfora de lugar ideal), seu verdadeiro anseio. Importante notar que Drummond diz tudo isso sem dizer, apenas deixa a sugestão de modo metonímico sobre o que acontece de fato. O desejo do eu-lírico em busca do *locus amoenus* é confirmado por razões lógicas, pois ninguém anseia desprender-se do seu presente para um lugar inferior à sua vivência e sua realidade, aqui podemos perceber o diálogo com a estética romântico-parnasiana, ou seja, deixar o presente para ir ao encontro de um lugar melhor, ainda que pós-vida.

O reaparecimento da introdução (*pesante*) no comp.18 traz à memória do ouvinte o tempo lento do boi – metáfora para um *locus amoenus*. Esses 4 compassos servem de abertura para a seção final (comp.22, *coda*), música para os dois últimos versos, que são o ápice, a imersão total do eu-lírico em um mundo não real da memória: *sonho e compromisso/ Ao País Profundo* – nota-se que no poema *País Profundo* são grafados em maiúscula para conotar universalidade. Aqui a música é formada por arpejos cuja classificação harmônica é indefinida – com citação expressiva na partitura de caráter *misterioso*. Podemos ver esse tipo de arpejo (textura) usado na música impressionista, principalmente pelo uso de pedal, criando uma “névoa harmônica”, como um *sfumato* impressionista de Monet, Renoir etc. *Claire de Lune*, terceira peça da *Suite Bergamasque*, de Debussy é um exemplo conhecido desse caráter de música impressionista. O movimento ascendente dos arpejos com terças na parte superior em *Episódio* pode ser entendido como uma textura tonal por sua sintaxe, porém, em Gilberto Mendes, a tonalidade permanece ambígua: poli/atonal. Percebemos a aproximação da escrita de Gilberto com alguns elementos comuns ao impressionismo em música, mas sem, contudo, ser claramente tonal.¹⁷

¹⁷ Ver Partitura 7 do Apêndice

O estranhamento de um elemento fantástico na obra de arte (poema, pintura etc.) se dá pelo seu distanciamento da realidade, ou seja, da normalidade padronizada do possível. Em *Episódio*, vemos um caminho gradativo que se inicia com o embate do eu-lírico com o inusitado, e aos poucos sua imersão imaginativa em um outro lugar, em um outro tempo – quando começa a refletir e tenta entender o que aquela cena significa –, indo cada vez mais fundo até ser totalmente tomado em devaneio, e “conquistado” a outro “reino”: (*Seguro teus chifres/ Eis me transportado/ Sonho e compromisso/ Ao País Profundo*). Esse caminho ascendente ao fantástico, à distância do real do poema, pode também, de certa forma, ser percebido na música. A *coda* é o trecho mais característico: seu caráter impressionista complexado pela indefinição harmônica – ou seja, fora dos parâmetros da tradição, por isso pode ser considerado atonal – é o que faz desta parte elemento distinto com relação ao todo da peça. Porém esse final liga-se perfeitamente ao caráter do poema, o qual caminha para o não real, para o improvável, assim como a música caminhou para algo distinto com relação a todo curso que se vinha construindo.

Um Ciclo para Raul de Leoni

Gilberto Mendes (1951/52)

Luz Mediterrânea, único livro lançado por Raul de Leoni, é datado de 1922, meses depois das conhecidas apresentações da *Semana de Arte Moderna de 22*, em São Paulo. Este ano foi decisivo para as artes no Brasil, como todo o seu movimento vanguardista, de romper-se com a dependência estética brasileira dos parâmetros europeus. Contudo, o poeta escolheu manter-se em posição cômoda de uma estética neoparnasiana, com todo o seu academicismo geométrico dos versos e das estrofes sonetistas.

O direcionamento estético do poeta foi uma escolha consciente e cômoda de modo a não querer partir para novas experiências de linguagem como acontecia naquela época. Era amigo de autores importantes do modernismo brasileiro, como Manuel Bandeira, Di Cavalcanti, Ronald de Carvalho etc. É bem possível que sua morte prematura, em 1926 aos 31 anos de tuberculose, tenha sido obstáculo para uma possível

evolução da sua linguagem. Qualquer tentativa de se buscar na sua poética traços inovadores parece ser uma vã tentativa.

Enquanto um dos ditames do modernismo era voltar-se para o cotidiano e as coisas do povo, Raul de Leoni seguia outro caminho. Segundo Sérgio Alcides,

Luz Mediterrânea denota o ambiente escuro e esfumaçado dos *bas-fonds* que o poeta frequentava com seu grupo de amigos dissolutos, assim como nenhum verso contém a menor referência ao cotidiano das barcas de Niterói e dos trens de Petrópolis, onde muitos teriam sido redigidos, segundo os companheiros do autor. Raul de Leoni desobedecia a Bilac quanto à exigência de clausura, mas permanecia indiferente em meio ao turbilhão da rua e do cotidiano. (Leoni, p.XLIII).

As primeiras críticas evidenciavam o tom filosofante de sua poesia, o que pode ser claramente notado por sua subjetividade e dos assuntos abordados. A partir dos anos de 1960, a crítica passou a valorizar menos esse caráter filosófico, chamando a atenção para outras facetas de sua obra. “Tem sobressaído mais a vertente ‘crepuscular’ de poemas como *Noturno*, *Melancolia* e *A hora Cinzenta*, que às vezes aproximam o autor da tendência conhecida como ‘penumbrismo’” (Leoni, p.LXVIII). O poeta se libera de uma tentativa de expor um pensamento, numa poesia que dispensa o cenário de estereótipos clássicos e manifesta uma percepção das coisas e da vida bem mais imediata e perplexa. Mas, o que prevaleceu foi seu caráter filosófico, já apontado por Rodrigo M.F. de Andrade, em 1928, da primeira edição de *Luz Mediterrânea*: Raul de Leoni foi “o único poeta de emoção puramente filosófica”.

Para Sérgio Alcides, a poesia de Raul de Leoni pode ser definida pela

“contenção verbal e emocional, contra o preciosismo vocabular que era então uma verdadeira praga, e também contra o derramamento e as expansões do puro confessionalismo lírico. No lugar do verbo cultivado e da rima rica, *Luz Mediterrânea* apresentava uma espécie de *aurea medicritas* lexical; nem a língua do Parnaso, nem o jargão das ruas: simplesmente a nitidez, a precisão e a economia de sua almejada serenidade clássica. E no lugar da superexposição do ‘eu’, de suas vivências, aventuras e lamentos, o recurso mais direto às fontes da imaginação, ainda que disciplinado e ordenado” (Leoni, p. LXXVIII).

Luz mediterrânea obedece a um tipo de composição quase pictórica, quanto ao ornamento das imagens como grande marca dessa poética.

Hora Cinzenta

Hora Cinzenta foi o primeiro poema do ciclo de Raul de Leoni musicado por Gilberto Mendes. Nesse poema, com estrutura em forma de soneto, em versos decassílabos e rimáticos, podemos perceber a forte presença do caráter imagético do poema; o eu-lírico é tomado pela paisagem, perde o sentido, tal é sua imersão em tal poente.

Em *Hora Cinzenta*, a poética distorce a imagem de um pôr-do-sol, comumente tomada como motivo de admiração e beleza, e a torna elemento sugestivo de melancolia. O caráter *spleen* do poema já é alcançado desde o início com o verso *Embalsama as paisagens desoladas*. Toda a primeira estrofe é permeada de palavras e períodos que deixam o poema com uma cor mais escura: *poente de elegia, paisagens resignadas, humaníssima melancolia, embalsama as distâncias desoladas*. Esse primeiro quarteto tem uma função introdutória, uma apresentação temática sugerida a partir de um entardecer.

Desce um longo poente de elegia
Sobre as mansas paisagens resignadas;
Uma humaníssima melancolia
Embalsama as distâncias desoladas...

Na segunda estrofe a cor torna-se mais clara com a imagem de uma igreja – *Longe, n'um sino antigo, a Ave Maria/ Abençoa a alma ingênua das estradas* – e a inserção de elementos fantásticos e metafísicos (*anjos e fadas*). Somente o último verso dessa estrofe pode ser entendido como elemento “escurecedor” do poema: *Na penumbra nostálgica, macia*. Nessa estrofe, o olhar do eu-lírico passa da visão geral da paisagem na primeira estrofe para fixar-se num ponto: a localização de um *sino antigo*, que provavelmente despertou sua atenção através do som de suas badaladas, provavelmente das 18 horas.

Longe, num sino antigo, a Ave-Maria
Abençoa a alma ingênua das estradas;
Andam surdinas de anjos e de fadas,
Na penumbra nostálgica, macia...

A terceira estrofe continua o desenvolvimento temático, aqui o eu-lírico procura descrever de forma metafísica o que acontece naquele momento. Mas sua descrição não consegue ir além da imprecisão e da reticência. Ou seja, algo externo – *Sobem da terra triste* – o comove espiritualmente, mas ao eu-lírico é omitido qualquer entendimento – *em reticências/ Pela tarde sonâmbula, imprecisa*.

Espiritualidades comoventes
Sobem da terra triste, em reticência,
Pela tarde sonâmbula, imprecisa...

A última estrofe é concludente e decodifica o sentido global do poema. Vê-se que o eu-lírico entende seu desgarrar das coisas presentes e materiais, e mesmo da sensação física do momento, aqui é inegável a presença do caráter metafísico. Pensamentos que podem levá-lo a qualquer lugar no tempo desaparecem – *E entre fugas de sombras transcendent*es – e a essência da alma é encontrada a partir do momento em que não há mais pensamento – *O Pensamento se volatiliza...* – como num estado *zen*.

Os sentidos se esfumam, a alma é essência,
E entre fugas de sombras transcendent

O Pensamento se volatiliza...

Todo o poema é permeado por elementos que se ligam ao simbolismo e ao impressionismo. O simbolismo se apresenta diretamente remetido na segunda estrofe, quando aparecem os elementos místicos *anjos* e *fadas* e toda a temática religiosa (*Ave Maria/ Abençoa a alma ingênua das estradas*) etc. O mais notável é a presença dos elementos impressionistas. Cada uma das estrofes do soneto é construída com palavras que aludem às imagens distorcidas, imprecisas, muito próximas do aspecto imagético do sonho; bem como a distância como impedimento de nitidez: *distâncias desoladas; Longe n'um sino antigo; Na penumbra nostálgica; (...) em reticências, pela tarde sonâmbula, imprecisa...; Os sentidos se esfumam; sombras transcendent*es; *O Pensamento se volatiliza...* Tal aspecto impressionista se fará presente na música, sobretudo nas relações harmônicas, que se dão politonalmente, desde sua introdução até a relação entre acompanhamento e melodia do canto.

Os acordes usados são notas longas e arpejados, o que causa uma importante sonoridade harmônica, através das ressonâncias das notas que criam uma ambientação de imagens nubladas e indefinidas, acentuados ainda mais pelos acordes dispostos de forma politonal, aumentando as dissonâncias e a ambiguidade, dificultando nosso entendimento do discurso. A narrativa detém-se e certa estagnação causada pela ausência de “inícios” e “fins”, típicos do discurso tonal – as relações funcionais de tônica e dominante, por exemplo. Portanto, a música efetivamente acentua a imobilidade do poema, com o eu-lírico imóvel frente ao ocaso, que parece também ser o seu modo de enxergar a vida típica do romantismo.

O ciclo de poemas de Raul de Leoni musicados por Gilberto Mendes é exemplo quanto ao seu aspecto cosmopolita. Nesse ciclo de canções não encontramos qualquer intencionalidade que remeta ao folclore, ao nacionalismo. Isso condiz com o caráter dos poemas, que apesar de terem sido lançados em 1922, Raul de Leoni não segue as inovações propostas pelas novas correntes modernistas que proclamavam a independência estética do Brasil com relação às europeias. Raul de Leoni prefere manter-se na posição cômoda de uma construção formal alicerçada no passado, de preferência nos clássicos esquemas sonetistas e rimáticos petrarquianos.

Apesar da canção *Hora Cinzenta* não ter uma divisão de compasso definida, seu aspecto rítmico é formal no que diz respeito à estrutura, que acaba por ser pontuada pela disposição harmônica do acompanhamento. Podemos observar que a música para a primeira estrofe baseia-se em dois acordes utilizados na introdução, criando uma certa estabilidade, uma imobilidade, cujo ritmo é definido pelos arcos melódicos (ligadura de expressão), mostrando uma melodia para cada verso. Tal imobilidade acentua o que no poema tem uma função introdutória, apenas descritiva da paisagem ao pôr-do-sol. Podemos considerar a música para essa primeira estrofe como sendo uma seção A.

Outro ponto importante que chama a atenção é a posição em que são tocados os acordes. Na leitura do poema, observamos que os acentos, quase sempre, têm suas sílabas tônicas dispostas nas 3ª e 10ª sílaba¹⁸, com exceção do 4º verso, visto no exemplo – *Uma humaníssima melancolia*. Os acordes de acompanhamento são tocados

¹⁸ Na leitura clássica os acentos são decassílabos heroicos, com acentos na sexta e décima sílabas, eventualmente na terceira. O compositor primou pela prosódia acima comentada.

exatamente sobre tais sílabas, como sendo as notas iniciais do tempo forte do compasso. Com poucas exceções, os acordes são tocados sobre as sílabas fortes do poema.¹⁹

Desce um LONgo poente de eleGIA
 Sôbre as MANsas paisagens resignADAS;
 Uma humaNÍssima melancoLIA
 EmbalSAma as distâncias desoLAdas...

Na questão formal, ainda podemos perceber que foi usada uma nota longa para a palavra *longo*, do verso *Desce um longo poente de elegia*. Da mesma forma podemos perceber que a melodia descende para o verso *paisagem resignada*.

Para os versos *Uma humaníssima melancolia* e *Embalsama as distâncias desoladas*, podemos notar o intervalo de terça menor – conhecido por sua cor tensiva e escura – sobressaindo-se após uma sequência de notas repetidas²⁰.

Na música para a segunda estrofe há uma ligeira variação no andamento que cai de 80 para 60 bpm e o uso de novos acordes que sugerem que nesse momento inicia-se uma nova parte, uma seção B. A primeira melodia dessa seção, sobre o verso *Longe, n'um sino antigo, a Ave Maria*, é iniciada com uma nota longa e na região aguda, expressão essa que nos lembra de uma verbalização, como quando falamos *Lá, longe, onde estavam...* etc.²¹

No final da seção B, a melodia contradiz um princípio barroco da teoria (ou doutrina) os afetos, da qual diz, por exemplo e dentre outras coisas, que a melodia deve seguir o movimento do texto. Se no texto diz “subiu aos céus”, a música para esse trecho deve seguir uma articulação em *crescendo* e escalas ascendendo para o agudo, com um *tutti* orquestral, para dessa forma relacionar a música com o texto. Mesmo o contrário, quando o texto diz “e desceu as profundezas”, a música deve rigorosamente caminhar sua instrumentação para a região grave. No trecho citado da música de Gilberto Mendes, percebemos exatamente o contrário. Quando o verso diz *sobem da terra triste*, a melodia caminha para uma escala descendente. A justificativa primeira é que o compositor faz o que quer, a música é dele e deve obedecer somente sua criatividade de acordo com regras estabelecidas por ele. Porém, esse tipo de feitura

¹⁹ Ver Partitura 8

²⁰ Ver Partitura 9

²¹ Ver Partitura 10

melódica para tal texto aumenta ainda mais a dramaticidade, já que a melodia é formada sobre acordes nitidamente menores (dó menor e fá menor); e tal motivo melódico em descendência aumenta o colorido melancólico e tétrico da palavra *triste* do verso. Outra parte importante dessa formação é a não interferência de um acorde sobre os versos *sobem da terra triste, em reticência*. Se considerarmos o sentido da palavra *reticência* como sinônimo de algo interrompido pelo silêncio e omissão, a música cumpre seu papel primordial que é o de deixar evidente aquilo que o poema busca caracterizar. O acorde em suspensão aumenta a desolação e a melancolia do texto, bem como o uso de intervalos menores – a terça menor usada para a parte do verso *em reticência* e sua distinção acentuada pelas pausas, fazendo com que tal verso torne-se isolado, solitário²².

Ao término da seção B, há um interlúdio (introdução instrumental do início) como abertura da reexposição da seção A, para finalizar a peça. Tal retorno é a música para todo o último terceto, do qual segue todas as particularidades do início, com os acordes coincidindo com os acentos silábicos, os arpejos criando uma névoa harmônica etc. e a particularidade está na última palavra – *volatiliza* –, onde as três notas finais são para as sílabas *li* e *za*; que feitas sobre saltos ascendentes e notas longas, como uma forma de semantizar o evaporar-se do pensamento citado pelo eu-lírico: *O Pensamento se volatiliza*.

Felicidade I

O tema central da poética de *Felicidade I*, assim como em *Felicidade II*, gira em torno de uma tentativa de reflexão filosófica, motivo predominante na obra de Raul de Leoni, segundo seus críticos. Aqui o autor discute questões que buscam responder sobre o que é felicidade. Nesse soneto mantêm-se as organizações estruturais clássicas com os versos decassílabos e as intercalações rimáticas.

²² Ver Partitura 11

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Sombra do nosso Sonho ousado e vão!										A
De infinitas imagens irradias										B
E, na dança da tua projeção,										A
Quanto mais cresces, mais te distancias...										B

A Alma te vê à luz da posição
 Em que fica entre as cousas e entres os dias:
 És sombra e, refletindo-te, varias
 Como todas as sombras, pelo chão...

Em *Felicidade I*, a presença de palavras como *sombra*; *sonho*; *imagens irradias*; *És sombra, e refletindo-te, varias*/ *Como todas as sombras pelo chão...*; nos mostra a predominância dos elementos imagéticos no poema – possível influência simbolista –, aproximando-o assim do caráter do devaneio. Outro dado relevante são as abordagens metafísicas, ainda que para negá-la, mostrando que a felicidade deve ser encontrada essencialmente nas coisas simples, como podemos perceber nos últimos tercetos.

O Homem não te atingiu na vida instável
 Porque te embarçou na filigrana
 De um ideal metafísico e divino;

E te busca na selva impraticável,
 Ó Bela Adormecida da alma humana!
 Trevo de quatro folhas do Destino!...

Fica claro no poema a intenção do autor em demonstrar que a felicidade se encontra nas coisas simples do cotidiano através de uma sensibilidade essencial da *alma humana* – *Em que fica entre as coisas e entre os dias* – e inconscientemente – *O Homem não te atingiu na vida instável/ Porque te embarçou na filigrana/ De um ideal metafísico e divino*. Portanto, a felicidade é o reflexo do nosso desejo – *na dança da tua*

projeção –, mas de forma inconsciente, pois, a partir do momento que se toma ciência de tal estado, mais longe ficamos – *Quanto mais cresces, mais te distancias*.

O estado eufórico de felicidade tem uma relação próxima ao movimento, ou seja, o caráter de dança relaciona-se a alegria, a extroversão, por exemplo; assim seu antônimo, a reflexão, introversão, relaciona-se ao estado de imobilidade, silêncio e introspecção. Essa é a explicação para o fato de as duas peças serem construídas em movimentos ternários, o que dá maior movimento e ritmo. A leveza e a alegria da música são também acentuadas pelo uso de ornamentos jazzísticos: *blue notes* (presentes principalmente na introdução, intervalos e na *coda*) e pelo uso de acordes com sextas, quartas etc., elementos que se relacionam com o *jazz*, o *foxtrot*, com a música essencialmente urbana e cosmopolita, de caráter exclusivamente pulsante e ritmado.

Na questão harmônica, *Felicidade I* é construída sobre o politonalismo, onde podemos perceber que a melodia é formada a partir de um acorde distinto do acompanhamento. A melodia do canto é quase que totalmente sobre uma disposição maior, o que resulta num colorido harmônico claro, condizente com o caráter temático do poema. E como algumas vezes no poema, a felicidade é caracterizada através de elementos opostos, o acompanhamento em harmonia menor acentua essa oposição tensiva entre claro e escuro, entre maior e menor, simultaneamente. Mesmo que o poema trate de uma temática clara (felicidade), há a inserção de elementos menores, escuros, em oposição; assim a música, apesar de seu caráter ternário e ritmado, os acordes menores e dissonantes, ou mesmo a construção politonal, acentua essa convivência dos opostos.

Ainda em *Felicidade I*, na questão formal, a música obedece a simetria de 8 compassos para a 1ª estrofe (do comp.3 ao comp.10) e também 8 compassos para a 2ª estrofe (do comp.11 ao comp.18); sendo a repetição da mesma melodia para essas duas seções (A). Para a 3ª e 4ª estrofes, a música foi feita em 4 compassos cada (do comp.21 ao 24 e do comp.26 ao 29, considerando o comp.25 anacrústico), formando assim o que seria a seção B. Na seção A, percebemos a predominância de acordes menor, contrastando com a seção B, onde a predominância são de acordes maiores. Assim, vemos que a simetria do soneto com seus decassílabos e rimas é tornada equivalente através da construção formal da música, através da estrutura das seções – A (1ª estrofe), A (2ª estrofe) e B (3ª e 4ª estrofes), forma tradicional da música do classicismo.

Felicidade II

Em *Felicidade II*, a temática continua a mesma: a busca da felicidade nas coisas simples, no inconsciente e no espontâneo, longe da lógica racional etc. Nesse soneto, o rigor formal se mantém como em *Felicidade I*, com os decassílabos e estrutura rimática. Outra questão estrutural que chama a atenção diz respeito à cor de cada estrofe, que se mantém maior, com exceção da primeira, mais carregada de elementos menores.

Podemos notar que na primeira estrofe há uma predominância de um tom menor, que pode ser claramente conotado através de períodos como *Já o serás na verdade muito menos; árvore amarga da Meditação/ A sombra é triste e os frutos têm venenos*. Aqui percebemos que o autor criar uma metáfora para as ideias antirracionalistas – não há felicidade na reflexão filosófica, como não há bom “abrigo” e nem bom “alimento” no racionalismo. Na segunda estrofe, o tom torna-se mais claro, pois o motivo aqui diz respeito ao fato de se encontrar a felicidade de forma inconsciente – *Si és feliz e não sabes, tens na mão/ O maior bem entre os mais bens terrenos*, mas sua função, ainda referente a estrofe anterior, lhe dá uma caráter neutro, a cor permanece a mesma, assim como a música faz uso da mesma seção para ambas estrofes. Estruturalmente, podemos também notar cada uma desses dois quartetos têm a música formada por 8 compassos cada, o que dá um sentido formal condizente com os padrões do soneto.

Basta saberes que é feliz, e então Já o serás na verdade muito menos: Na árvore amarga da meditação, A sombra é triste e os frutos têm venenos.	} menor
Si és feliz e o não sabes, tens na mão O maior bem entre os mais bens terrenos E chegaste à suprema inspiração, Que deslumbra os filósofos serenos.	} maior/neutro
Felicidade...Sombra que só vejo, Longe do Pensamento e do Desejo, Subordinando harmonias e sorrindo	} maior
Nessa tranquilidade distraída, Que as almas simples sentem pela Vida, Sem mesmo perceber que estão sentindo...	} maior

Na terceira estrofe o tom mantém-se maior, apesar da afirmação ser feita através da colocação de elementos opostos à felicidade (pensamento e desejo): *Felicidade...Sombra que só vejo,/ Longe do Pensamento e do Desejo*. E na estrofe concluinte, o poeta afirma sua tese que acaba por servir para os dois poemas: *Nessa tranqüilidade distraída./ Que as almas simples sentem pela Vida,/ Sem mesmo perceber que estão sentindo*.

Na música de Gilberto Mendes para esse soneto (*Felicidade II*), a 1ª estrofe compreende uma a seção A com 8 compassos, seção que será repetida. Ambas as partes são o tempo todo acompanhada basicamente por dois acordes. Uso de acordes menores e diminutos, como também podem ser interpretados os acordes que compõem a 1ª e 2ª estrofes, dão uma cor mais escura à música, para ficar de acordo com as estrofes do poema, ou seja, ao mesmo tempo que o poema fala sobre felicidade, fá-lo a partir de elementos negativos uma paridade oposta – *Basta saberes que és feliz e então/ Já o serás na verdade muito menos/ Na árvore amarga da meditação,/ a sombra é triste e seus frutos têm venenos*. Tal situação como a do compasso 5, início do canto, as terças maiores do piano (do e mi) clareiam a harmonia, fazendo com que haja uma oposição de cores com o canto, devido aos semitons (mi e fá) e o salto de 4ª justa (mi – si), deste mesmo compasso. Em outros momentos, a ambiguidade é acentuada pelo uso de um acompanhamento na parte aguda do piano com notas e intervalos divergentes do acompanhamento dos acordes graves, como por exemplo, o mi com terça omitida na parte superior e os acordes na região média (comp.7 e 8)²³.

Como no poema a 1ª estrofe tem uma cor menor, escura, na música isso é acentuado com o uso de alguns acordes pontuais e intervalos menores. Para caracterizar o tom menor do verso *Já o serás na verdade muito menos*, a melodia do canto é formada por intervalos de terça menor com uma descida cromática, aumentando assim a tensão – o lamento barroco. Um acorde sol menor com sexta recai sobre a palavra *triste*,

²³ Ver Partitura 13

do verso *A sombra é triste e os frutos têm venenos*. Assim como acordes tensos acentuam a tensão final do verso – *A sombra é triste e os frutos têm venenos*.²⁴

Na seção B, é predominante os acordes maiores, notados principalmente no início da seção com os acordes de dó maior e si maior na parte aguda do piano, simultaneamente com si bemol e lá menor na região grave – construção politonal. Isso tem relação semântica ideal com o teor do terceto, predominantemente maior. Para a estrofe concluinte, o compositor retoma a seção A. Aqui vemos a não preocupação do compositor em semantizar harmonicamente o colorido (claro) do poema; apenas retoma a seção A com algumas mudanças de ordem melódica. Como o poema finaliza com um andamento mais lento – *Nessa tranquilidade distraída* –, podemos entender a função das quíalteras de retardar o tempo ternário. Sendo assim, o cromatismo (comp. 30 e 32) que na primeira parte (comp.8) tinha espécie de função tensiva, nesse momento ganha uma conotação mais lírica.

A música é o tempo todo ambígua em seu caráter, devido a sobreposição de acordes (politonais). Da mesma forma o poema, ao mesmo tempo que fala da felicidade, acentua os lugares onde ela não está: na lógica, no racional etc.; sempre intercalando os caracteres – menor/racional e maior/espontâneo. O tempo, a velocidade de ambos poemas é lento, assim como a música.

Gilberto Mendes parece não ter se preocupado na criação de um caráter subordinado ao poema, porém, a forma da música corresponde a forma do poema, ou seja, cada seção da música temos uma estrofe do poema: nos moldes clássicos do soneto e a música sobre a forma clássico de construção de AABA, simetria de compassos por seções, contrastes entre as partes etc. – elementos formais da música do classicismo.

Ingratidão

O soneto obedece a forma clássica de rima e divisão silábica em decassílabos.

A temática do poema gira em torno da memória imagética do passado do eu-lírico e o fato da suposta ingratidão de uma amendoeira, que pode ser, obviamente, interpretada metaforicamente, e essa é praxe na tendência estética da poesia, como sendo qualquer tipo ingratidão. Porém, pensando objetivamente, podemos levar adiante a análise temática do poema: ingratidão.

²⁴ Ver Partitura 14

A introdução do poema trás o passado, a infância do eu-lírico, e o tom nostálgico acaba por ser melancólico e triste, considerando que a nostalgia implica em saudade e tristeza por não se ter mais aquele momento marcante novamente.

A música é dividida em duas partes: uma seção A e sua repetição, que apesar de melódica e harmonicamente contendo algumas variações, são baseados na primeira seção; e uma seção B contrastante. Nessa peça, o politonalismo característico desse ciclo é abandonado, o compositor prefere algo próximo do caminho do discurso harmônico tonal livre, importando assim o colorido dos acordes e não um centro como no tonalismo. Essa também é uma característica da música impressionista – considerando-se algo como os *Gymnospédies*, de Erik Satie, por exemplo. Gilberto Mendes faz basicamente o uso estático de dois acordes (música para a 1ª e 2ª estrofes). Um caminho livre dos acordes em toda a terceira seção B (para as 3ª e 4ª estrofes).

Nunca mais me esqueci!... Eu era criança
E em meu velho quintal, ao sol nascente,
Plantei, com minha mão ingênua e mansa,
Uma linda amendoeira adolescente.

Como na 1ª estrofe do poema, os versos são predominantemente de caráter menor, acentuando a nostalgia e o saudosismo, a música para essa estrofe (seção A) é iniciada por acordes menores, enquanto que no momento em que alguns trechos trazem maior luminosidade – como em *ao sol nascente*; *linda amendoeira adolescente* – os acordes passam a ser maiores²⁵.

Na 2ª estrofe é especificado o elemento central: a amendoeira, e o fato que dá título ao poema: a ingratidão, por essa *frutificar na vizinhança*. Importante notar como a melodia para as palavras *Cresceu...cresceu...* faz um movimento ascendente semantizando as palavras.

Era a mais rútila e íntima esperança...
Cresceu... cresceu... e, aos poucos, suavemente,
Pendeu os ramos sobre um muro em frente
E foi frutificar na vizinhança...

²⁵ Ver Partitura 16

Nessa 2ª estrofe, a música serve o poema apenas com os dois primeiros acordes (que harmonizam o canto). Porém, um deles é mudado de menor para maior. Tal mudança abre esse trecho para um colorido harmônico mais claro, uma forma de semantizar as imagens alegres do passado, as imagens da amendoeira. Os acordes maiores são como *fashes* de imagens felizes do passado. Nos dois últimos versos da 2ª estrofe, a cor dos acordes passam a ser predominantemente menor, devido ao eu-lírico magoar-se pelo fato da amendoeira frutificar na vizinhança. Nessa seção (repetição de A), temos uma maior luminosidade devido a mudança de um acorde de menor para maior. Uma finalização com o verso *E foi frutificar na vizinhança*, leva a um intervalo (ponte) em arpejos descendentes tocado pelo piano de forma acentuar a desolação do eu-lírico.

A 3ª estrofe trata da disseminação, mostrando o resultado fatural de acontecer o mesmo com as outras árvores semeadas pelo eu-lírico. E a última conclui acentuando que as árvores vão dar frutos em outros lugares, não somente naqueles onde foram plantados. A amendoeira criou novas descendências, e o eu-lírico começou a semear novas árvores para que acontecesse a mesma coisa.

Daí por diante, pela vida inteira,	Como aquela magnífica amendoeira,
Tôdas as grandes árvores que em minhas	Eflorescem nas chácaras vizinhas
Terras, num sonho esplêndido semeio,	E vão dar frutos no pomar alheio...

Na seção B (música para a 3ª e 4ª estrofes), sua finalização para os versos *Eflorescem nas chacras vizinhas/ E vão dar frutos no pomar alheio...*, são usados acordes maiores, que são justificados pelo fato de que antes tal situação era de mágoa e ingratidão, agora, até pelo fato do eu-lírico semeá-las, o dar frutos no pomar alheio ganha uma conotação positiva: a amendoeira deu frutos que geraram novos amendoeiros que começaram a dar frutos no pomar alheio, ou seja, há uma satisfação em ver tal multiplicação.

Adolescência

A série de poemas denominada *História de uma Alma* é composto por quatro sonetos – *Adolescência*, *Mefisto*, *Confusão* e *Serenidade*. A temática dessa série é voltada para questões subjetivas da natureza humana – comportamento, *psiqué* etc., portanto, temos um discurso próximo de um discernimento psicofilosófico.

Em *Adolescência* temos um eu-lírico inundado pela memória de um passado nostálgico, em contraste com seu presente, onde tais adjetivações se mostram perdidas, o que pode ser confirmado pelo uso de temporalidade verbal no pretérito – *Eu era uma alma fácil e macia*. Assim o tom nostálgico e menor do texto mostra a oposição entre um passado – que se mostra sempre melhor – e um presente – negativado em comparação ao passado. Tal cor cinzenta do poema é natural, já que uma descrição nostálgica não é por natureza alegre, assim como o lirismo tende sempre para a melancolia.

Seção A, 4 compassos	{	Eu era uma alma fácil e macia, Claro e sereno espelho matinal
Seção A, 4 compassos	{	Que a paisagem das cousas refletia, Com a lucidez cantante do cristal.

Nessa primeira estrofe podemos perceber formalmente a predominância de adjetivações claras – *alma fácil e macia*; *claro e sereno espelho matinal*; *a paisagem das coisas refletia*, *lucidez cantante do cristal* –, mas um único verbo temporaliza o poema ao passado e marca de forma imprescindível o tom nostálgico e menor que ganha o texto por isso. O verbo *era* refere-se, obviamente, ao passado, mas pelas relações de pares opostos, passa a conter também o presente, havendo com isso uma simultaneidade de sentimentos opostos, um conflito. Imagens do passado boas e um presente indesejável, também captado por imagens: imagina-se o passado e vê-se (através da imagem) o presente. O mesmo acontece na 2ª estrofe, mas com um caráter voltado mais aos aspectos do saber imaturo da adolescência, portanto, uma cor mais neutro.

Para a música, a estrutura formal do texto como soneto sugere a organização dos compassos, seções etc.²⁶ No caso de *Adolescência* isso é evidente. Na música para a 1ª estrofe há duas seções (duas vezes A), de 4 compassos cada. E na música para a 2ª

²⁶ Ver Partitura 17 para detalhes sobre forma e harmonia

estrofe, uma seção B (contraste) é formada por 4 compassos cada. Ou seja, a organização dos períodos musicais formam simetricamente com as estrofes do poema.

Seção B, 4 compassos	{	Tendo os instintos por filosofia,
		Era um ser mansamente natural,
Seção B, 4 compassos	{	Em cuja meiga ingenuidade havia
		Uma alegre intuição universal

As 3ª e 4ª estrofes têm um caráter brando pela ausência de referências ao presente (*era*), o que existe é apenas descrição de imagens do passado, rememoradas de forma tenra.

Seção A com 5 compassos	{	Entrelinham-se as ricas tessituras
		Das lendas de ouro, cheias de horizontes
		E de imaginação maravilhosas.
Seção A com 6 compassos	{	E eu passava entre as cousas e entre as criaturas,
		Simples como a água lírica das fontes
		E puro como o espírito das rosas...

A parte seguinte (3ª e 4ª estrofe) é o retorno a seção, o que repetido duas vezes fecha tal estrofe. Como são tercetos, o compositor é obrigado a criar mais compassos para fechar a estrofe.

Os acordes de sétima e os baixos pedais criam tensão e caráter menor – principalmente pelo trítono. Outro elemento tensivo é a melodia do canto que contém “choques” de semitom com algumas notas dos acordes, assim, a linha do canto tem uma aparência menor enquanto o acompanhamento se mostra maior, sugerindo assim uma espécie de politonalismo. Sendo assim, o estado de tensão dos acordes e a linha melódica com notas não pertencentes aos acordes geram um estado tensivo, criando um caráter praticamente menor, forma ideal de semantizar o clima do poema – que apesar de falar de coisas alegres do passado há uma tristeza na perda da ingenuidade.

Essas ambiguidades harmônicas mostradas até agora na música são as mesmas encontradas no texto, em que o eu-lírico está inundado por imagens felizes do passado, mas ao mesmo tempo triste e melancólico com seu presente.

O acompanhamento homofônico do piano era muito usado no classicismo/romantismo, ou seja, o estilo de música escolhido pelo compositor se relaciona ao passado, da mesma forma que o poema alude à memória do eu-lírico. Essa homofonia também surege uma insistência do passado em permanecer, através das imagens, na memória, um passado que não é esquecido.

A melodia do canto tem um caráter melancólico causado pelos intervalos de semitons, por algumas notas do canto que não coincidem com as notas dos acordes – e mesmo do choque entre elas. Na seção B (comp.12), os choques entre as notas da linha do canto e as dos acordes são consideravelmente menores, em menor quantidade: as notas do canto coincidem mais com as dos acordes, não havendo com isso tanta tensão e desconforto harmônico, e os acordes maiores em posição fechada na região mediana sobressaem-se e dão maior luminosidade ao trecho.

Portanto, a harmonização da melodia do canto não se dá de maneira tradicional. Essa tensão permanente e ambígua, de um sentimento confuso, uma mistura de alegria e tristeza de forma simultânea, semantiza perfeitamente o sentido emocional do texto, quando das lembranças do eu-lírico, das imagens alegres do passado sendo ativadas no presente, esse triste e melancólico.

Confusão

O poema *Confusão*, também faz parte da série *História de uma Alma*. Aqui Raul de Leoni mantém todas as características clássicas comentadas nos outros poemas, são sonetos em versos heptassílabos (ou redondilhas maiores). As duas primeiras estrofes são rigorosamente dispostas no esquema rimático ABAB, e os dois tercetos em CDC.

Alma estranha esta que abrigo,	
Esta que o Acaso me deu,	De instante a instante, a me olhar
Tem tantas almas consigo,	Sinto, num pesar profundo,
Que eu nem sei bem quem sou eu.	A alma a mudar...a mudar...
	Parece que estão, assim.
Jamais na vida consigo	Tôdas as almas do Mundo,
Ter de mim o que é só meu;	Lutando dentro de mim...
Para supremo castigo,	
Eu sou meu próprio Proteu.	

As questões psicanalíticas se fazem presentes de forma poética, o uso da palavra *alma* como metáfora explícita de um suposto desvio de caráter relacionado à falta de personalidade, a falta de identidade.

Filtrando estrofe por estrofe podemos notar que já na primeira, funcionalmente uma introdução, há o uso metafórico das questões metafísicas – *alma estranha esta que abrigo*. Da mesma forma podemos relacionar a questão do tempo como fator de não permanência ou estagnação e de sempre mutação, movimento, de se ser um a cada momento, contínua transformação.

A 2ª estrofe desenvolve a 1ª, e traz a ideia de que apesar de não se pertencer – *Jamais na Vida consigo / Ter de mim o que só meu* – o eu-lírico tem a responsabilidade sobre si próprio, sobre seus atos, sobre seu futuro, há uma consciência de atos – *Para supremo castigo / eu sou meu próprio Proteu* – já que o próprio ser mitológico já dirige a essa intencionalidade profética.

Na 3ª estrofe, esse terceto reafirma a questão da mutabilidade a cada instante de seu gênio – *A alma a mudar... a mudar...* E para a conclusão, o último terceto é a denominação do poema, pois traz consigo a ideia de conflito da *psiqué*.

Importante notar que o poema divide seu assunto em três partes: na 1ª estrofe, podemos perceber que trata-se de uma introdução, onde o elemento principal é a *alma*; na 2ª estrofe, o desenvolvimento aparece como resultado do primeiro, as muitas almas não permitem o eu-lírico saber que na verdade ele é e sua reponsabilidade por algo que

não tem controle; na 3ª e 4ª estrofe, retorna-se a *alma* como assunto: sua permanente alteração de caráter e o resultado conflitante – *Tôdas as almas do Mundo, / Lutando dentro de mim*.

Tendo consciência dessa divisão tripartida do poema podemos observar como isso se dá formação estrutural da música.

Gilberto Mendes compôs uma parte inicial, uma seção A, tendo por característica um piano acompanhando o canto com figuração rítmica idêntica a do canto e uma textura harmônica aberta. A melodia do piano assemelha-se a do canto com pequenas diferenças, variações (numa espécie de contracanto), como uma mesma pessoa, um mesmo rosto com diferença de temperamento, personalidade, de alma.²⁷

Após estabelecer tal clima na 1ª estrofe, temos na 2ª, uma música contrastante (comp. 23 ao 28), condizendo com o desenvolvimento formal do soneto – enquanto na 1ª predominava uma pontuação sobre *alma*, *destino*, etc.; na 2ª estrofe predomina a discussão sobre o fardo da vida, uma conotação mais próxima do real, e como essa não identidade, ou múltiplas idêntidades, do eu-lírico interfere na sua vida. A música cria um contraste através da textura – que passa a ser densa no piano, o que se relaciona com o aspecto *pesante* da sina do eu-lírico (*jmais na Vida consigo, Para supremo castigo*); o piano acompanha o linha melódica do canto nota à nota – aqui não há mais dubialidade, o reconhecimento está presente, o eu-lírico olha para si (*Jamais na Vida consigo/ Ter de mim o que é só meu*).²⁸

Para os últimos tercetos, a música retorna a seu caráter inicial (à seção A), o que coincide com a volta do poema a centrar-se em questões da alma e a constante mutação. Notamos que a música foi criada sobre a forma de três seções, da mesma forma, percebemos que o poema é construída em três blocos – questões da alma e mutabilidade na exposição (1ª estrofe), seguida pelo “voltar para si” do eu lírico (2ª estrofe), e o retorno às questões da alma e mutabilidade (3ª e 4ª estrofes). É possível perceber que pelo fato do poema ter palavras repetidas – *a mudar... a mudar...* – a melodia é feita com duas células melódicas iguais.

²⁷ Ver Partitura 18 para detalhes

²⁸ Ver Partitura 19 para detalhes

Sugestão do Crepúsculo

Vicente de Carvalho

Gilberto Mendes 1951

Ao pôr do sol, pela tristeza
Da meia luz crepuscular
tem a toada de uma reza
A voz do mar.

Aumenta, alastra e déce pelas
Rampas dos morros, pouco a pouco,
O ermo de sombra, vago e ôco,
Do céu sem sol e sem estrelas.

Tudo *amortece*; a tudo invade
Uma fadiga, um desconforto...
como a infeliz serenidade
Do *embaciado* olhar de um morto

Domado então por um instante
Da singular melancolia
De em torno – apenas balbucia
A voz piedosa do gigante

Toda se abranda a vaga *hirsuta*,
Toda se humilhar, a murmurar...
Que pede ao céu que não escuta
A voz do mar?

Escutem bem...Quando entardece
Na meia luz crepuscular
Tem a toada de uma prece
a voz tristíssima do mar...

Apraz-se antes de nol-o mostrar nas “Sujestões do Crepúsculo”, com a melancolia soberana que por vezes o invade e lhe torna mais compreensível a grandeza, no vasto nivelamento das grandes águas tranquilas, onde se nos dilata de algum modo a impressão vizual da impressão interior e vaga do Infinito...

Porque

Ao pôr do sol, pela tristeza
Da meia luz crepuscular,
Tem a toada de uma reza
A voz do mar.

(...)

Fôra impossível citar tudo prolongando a tortura do contraste entre essas frases duras e a flexibilidade desses versos, nos quaes o metro parece nacer ao compasso da sistole e da diastole do coração de quem os recita.

Euclides da Cunha, *In* Prefácio à *Poemas e Canções* (p.25)

O livro *Poema e Canções*, cuja primeira edição data de 1908, foi lançado numa época dominada na literatura pela estética parnasiana e simbolista, bem como pelos conceitos filosóficos do positivismo e do transformismo, com presença do monismo de Haeckel: “unidade do universo sem antítese entre e o espírito e a matéria; religião da

ciência, do bem e da beleza”. Fala-se muito do pessimismo, em Schopenhauer, em Nietzsche (que morre em 1910). Nessa época funda-se a Academia Brasileira de Letras (1897), para a qual Vicente de Carvalho entraria em 1909, um ano após o lançamento de *Poemas e Canções*, cujo prefácio foi de Euclides da Cunha. O livro atingiu a celebridade e recebe o aval do grupo literário dominante (Fausto Cunha *In: Carvalho* p.6, 1977).

A produção de Vicente de Carvalho foi reduzida se comparada com a de outros poetas de sua época, como Alberto de Oliveira e Cruz e Sousa. Nas duas primeiras edições, seu livro tem apenas 15 títulos, onde o total de composições não chega ao dobro, acrescentando o “poemeto *Rosa, Rosa de Amor...*, como o poeta se referia, e os cinco sonetos e o poema que integram *O Velho Tema* e mais as quatro *Cantigas Praianas*, o livro tinha ao todo 7 sonetos – só a *Via Látea*, de Bilac, há 35). Essa baixa produção não deixa de ser um fato inusitado para a época quando os sonetos e os sonetistas proliferavam; Luís Murat, foi um dos poucos que não se rendeu ao soneto, preferindo o poema largo. A *Terceira Série* das poesias de Alberto de Oliveira, publicada em 1913, e compreendendo a produção de 1904-1911, um período equivalente ao dos *Poemas e Canções* (1900-1908), contém o dobro das peças. (idem p.10)

A poética de Vicente de Carvalho pode ser caracterizada como uma poesia fácil, fluída, cantante, embebida de elementos tradicionais e populares. Usa uma linguagem quase coloquial de uma temática extrovertida, porém com um sensualismo contido; a paixão pela natureza, particularmente pelo mar – aqui se dá o sentido panteísta de sua poesia – forma um todo singular que acaba por afastar Vicente de Carvalho das linhas estéticas vigentes na literatura brasileira daquela época, principalmente no que diz respeito a rupturas que culminarão na Semana de 22. Todas essas características fazem sua poética “atravessar indene sucessivas gerações de leitores” (ibidem, p.12)

Contudo, sua poética não foi absolutamente imune às novas tendências que despontavam esteticamente. Na trajetória poética de Vicente, Fausto Cunha nos mostra que houve uma “transição de uma temática de raízes filosóficas, algo baudelairiano, pesada e parecendo ainda impregnada de resíduos da ‘poesia científica’ que se praticou entre nós por volta de 1880, para um lirismo transparente, como o do poemeto de 1902 e das *Cantigas Praianas*” (ibidem, p.13). E que com o passar dos anos tenderia para um lirismo mais ingênuo, um mais madrigal e uma nota humorística e epigramática. O principal caminho escolhido por Vicente foi a questão de se manter a tradição da poesia,

ou seja, o cuidado com a forma – por isso a preferência pelo soneto. Segundo Cunha, é possível, quando se lê Raul de Leoni, outro poeta apegado ao passado, ainda que cronologicamente pré-modernista, notar a contribuição de Vicente de Carvalho ao seu tom e ritmo.

O crítico João Pinto da Silva, em prefácio à edição de *Rosa, Rosa de Amor...*, faz algumas considerações que ilustram o perfil poético de Vicente:

o que distingue Vicente de Carvalho, aí, é principalmente a sua sensibilidade finíssima e a sua imponderável delicadeza de expressão. Não há nele um vestígio sequer do veemente erotismo, tão tropical, tão nosso, de resto, que faz de muitos, da maior parte dos versos de Olavo Bilac, por exemplo, como que apelos de Faunos insaciáveis... Os seus cantos de amor não se revestem, nunca, de exuberâncias vocabulares, de referências atrevidas a seios e braços nus, nem de escabrosas metáforas provocantes.

Assim como em outro trecho:

Singularmente imunizada, a inspiração de Vicente de Carvalho funcionou insensível às influências do meio e do momento. *Rosa, Rosa de Amor...* não é, pois, o que se costuma chamar um livro atual. Está mesmo duplamente deslocado, nesta zona e neste século. Mas isso não o prejudica em coisa alguma. Pelo contrário: dá-lhe até um acréscimo inesperado de valor. Vive, plenamente, a vida magnífica da beleza pura e a sua inatualidade típica é o melhor elogio da delicadeza de emoção do grande poeta paulista (ibidem, p.15).

Em *Sugestão do Crepúsculo*, há uma viva reminiscência de *Oceano* de Byron, especialmente na III parte, cujos versos finais foram citados por Euclides no prefácio:

“ – impando de ousadia,
Pragueja, insulta, desafia
O céu, cuspiendo-lhe a salsugem...”

Sonho Póstumo é, na obra de Vicente de Carvalho, a maior afirmação do materialismo e de negação da imortalidade da alma e da sobrevivência do espírito. Mesmo em sua época, quando o agnosticismo estava em moda, é um poema corajoso – o mais corajoso poema de Vicente de Carvalho. Sob outros aspectos, é um dos raros poemas verdadeiros produzidos pelo materialismo (ou, se quiserem, pelo panteísmo) no Brasil. Aqui e ali prenuncia Augusto dos Anjos e reencontra-se com outro Augusto, o

injustiçado Augusto de Lima, podendo sentir-se ainda a presença tutelar de Baudelaire e Guerra Junqueira. (...) Para o poema *Sonho Póstumo*, Vicente invoca uma dos mestres da ciência contemporânea, o biólogo transformista Ernst Haeckel; (idem, p.29)

O poema é iniciado pela descrição paisagística de um cair da tarde (crepuscular) litorâneo, onde, desde a primeira estrofe, podemos perceber a preocupação do poeta com a construção formal dos versos – caráter parnasiano –, sob um plano intercalado de quartetos formados por padrões rimáticos coincidentes em ABAB e CDDC.

Ao pôr do <u>sol</u> , pela triste <u>za</u>	A	8 sílabas poéticas
Da meia <u>luz</u> crepuscu <u>lar</u>	B	acentos rítmicos na 4ª e na 8ª
tem a to <u>da</u> de uma <u>re</u> za	A	
A voz do <u>mar</u> .	B	4 sílabas (metade)
Aumenta, alastra e déce pelas	C	8 sílabas
Rampas dos morros, pouco a pouco,	D	
O ermo de sombra, vago e ôco,	D	
Do céu sem sol e sem estrelas.	C	

Os versos são simétricos em cada estrofe, com a escansão de 8 sílabas poéticas, sendo exceção as primeira e últimas estrofes, que terminam com um verso de 4 sílabas (*A voz do mar*), o que o salienta no poema. No 3ª quarteto, temos uma espécie de função ápice catártica, ressaltando sua particularidade através do predominante tom obscuro dos vocábulos (*Tudo amortece, uma fadiga, um desconforto, infeliz serenidade do embaciado olhar de um morto*). Tal metáfora comparativa (*como a infeliz serenidade do embaciado olhar de um morto*) tem importância por demonstrar como uma paisagem colorida e viva pode perder sua vitalidade ao anoitecer, da mesma forma que alguém ao vir a falecer, sobretudo prematuramente, tem sua imagem vivaz trocada pela inércia da morte.

Tudo *amortece*; a tudo invade
 Uma fadiga, um desconforto...
 como a infeliz serenidade
 Do *embaciado* olhar de um morto

No 4º quarteto inicia-se o declínio do arco formal que condiz ao fechamento do poema com uma estrofe semelhante à primeira, com o verso final interrogativo *A voz do mar?* A peça de Gilberto Mendes termina com uma estrofe que se destaca das demais – por fazer parte também de outro poema da série de Vicente de Carvalho –, principalmente pelo seu aspecto coloquial e um certo recitativo, falando diretamente às pessoas (*Escutem bem...*), e pelos seus silêncios acentuados pelas reticências.

O poema segue as características parnasianas, com a riqueza vocabular e inversões de período (*Ao por do sol pela tristeza/ Da meia luz crepuscular/ Tem a toada de uma reza*), porém com nuances de alguns pontos mais escuros, que o aproxima do simbolismo. A comparação na 3ª estrofe, do cair da tarde com o *embaciado olhar de um morto* é ápice de uma progressão conduzida pelo poema desde o início com uma paisagem, normalmente clara e bela como o pôr-do-sol, que vai ganhando gradativamente um tom escuro. Portanto, vemos que a própria estrutura do poema com seu primeiro momento descritivo até o ápice sugere a metáfora do escurecimento do céu ao cair da tarde. A forma singular de ver a paisagem cria instabilidade, sendo possível entender a existência de um teor antitético entre o tema (a paisagem bela) e a forma de vê-lo (apreensão tétrica da paisagem), o que caracteriza e evidencia tal prenúncio do simbolismo.

Na estrofe seguinte (4ª), o que segue é o eu-lírico *Domado então por um instante/ Da singular melancolia/ De em torno (...)*. Desse momento em diante acontece o que poderíamos chamar, de fantástico-maravilhoso, já que se presencia a escuta da *voz do mar* em diálogo com o céu pelo eu-lírico. A frustração do eu-lírico em não entender o diálogo dos dois: *Que pede ao céu que não escuta/ A voz do mar?*

A preocupação formal do poema também é a preocupação formal da música se se observar as características do tradicional tonalismo, vemos claramente a disposição dos acordes em caráter tonal, ainda que as cadências – o que afirma a tonalidade –

estejam todas implícitas e cobertas por notas dissonantes acopladas aos acordes. Construção de melodias sob a forma clássica – antecedente e consequente.

Desde a introdução é possível notar o movimento ondular do acompanhamento e da melodia – de forma visual (se pensarmos no desenho das notas na pauta) e sonora (se pensarmos no som produzido pela maré que se inicia no grave e finaliza-se no agudo quando quebra, voltando para o grave). É a sugestão do próprio movimento do fluxo periódico da onda quebrando à beira-mar, tornando-se efetivamente uma sinestesia. É perceptível a imagem do avançar da onda sobre a areia e depois seu recuo com o atraso da branca espuma; esse caráter visual sinestésico do movimento ondular é semantizado com o movimento contrário das vozes²⁹.

No poema, os versos têm acentuação nas 4^a e 8^a sílabas, o que condiz com as notas longas da melodia do canto, excetuando apenas na palavra *luz* do 2º verso, que tem valor de tempo menor:

Ao pôr do sol, pela tristeza
 Da meia luz crepuscular
 tem a toda de uma reza
 A voz do mar.

Desde o início, a música permanece em *piano* (baixo volume), quando se observa um *crescendo* (aumenta o volume) e o adensamento da textura – “enchimento” – cuja intenção é semantizar a grandiosidade do mar. Basta ver o início da frase no grave sobre *mar* (de *A voz do mar*), depois o dispersar-se nos agudos, como uma onda que se inicia, quebra e se desfaz na areia ou nas pedras.³⁰

Na estrofe

Aumenta, alastra e déce pelas
 Rampas dos morros, pouco a pouco,
 O ermo de sombra, vago e ôco,
 Do céu sem sol e sem estrelas.

A música é tocada em *mf* (quase forte) e tem os intervalos da linha melódica alargado, semantizando a poesia (*Aumenta, alastra...*); e, logo após esse início da frase, a melodia é construída numa escala descendente para a sequência *e desce pelas/*

²⁹ Ver Partitura 20

³⁰ Ver Partitura 21

Rampas (...). É usado também um *rallentando* escrito no final desses versos (*pouco a pouco*), a quantidade de notas e a velocidade são diminuídas, mostrando assim a diminuição, o término da ideia de tal verso, uma metáfora para o crepúsculo³¹. A estrofe é finalizada com o acréscimo posterior de uma “ponte” ligando ao próximo momento, em arpejos ascendentes, também como ondas que crescem (a partir das notas graves), avançam sobre a superfície e depois se dissipam na região aguda, criando, também, um clima de desolação do *céu sem sol e sem estrelas*, onde um cromatismo descendente cria uma sensação de lamento e perda³². Tal lamento se dá com a escolha dos acordes (si bemol e lá menor), ou seja, caráter indireto e implícito de tal lamento, criando tal clima harmônico associado a perda. Essa ênfase é acentuada pela execução em *piano* (baixo volume) e com *rallentando* (retardo do compasso).

A 3ª estrofe, ponto catártico do poema, mostra uma comparação singular, como foi visto anteriormente. Seu caráter paradoxal nos chama a atenção. O efeito que a paisagem causa no eu-lírico é o oposto do que se teria comumente, ou seja, um cair da tarde, normalmente, influiria de modo a despertar uma apreciação contemplativa, de *locus amoenus*. Portanto, o efeito paradoxal causado no poema não se dá na justaposição de palavras ou ideias contrárias, mas numa contradição dos sentidos proporcionada pela paisagem: a calma silenciosa do pôr-do-sol comparada à *infeliz serenidade Do embaciado olhar de um morto*. Notamos que a música para esse trecho foi construída com o objetivo de causar desconforto, ou estranhamento ao ouvinte, já que, para uma estrofe de poética escura e menor, o compositor usa uma sequência de acordes predominantemente maiores. Seria o mesmo que estar triste (eu-lírico) frente a uma bela paisagem (música).³³

3ª estrofe:

Tudo amortece; a tudo invade
Uma fadiga, um desconforto...
como a infeliz serenidade
Do embaciado olhar de um morto

³¹ Ver Partitura 22

³² Ver Partitura 23

³³ Ver Partitura 24

O trecho seguinte, uma ponte com a repetição ecoada da melodia dos versos *do embacido olhar de um morto*, ligará a próxima estrofe, uma sequência de arpejos. Nesse momento, os arpejos são escritos em movimento ascendente com quintas justas, resultando em maior sensação de força e dureza: a formação ascendente das quintas se dá sem obedecer escala, mas sim a sucessão de quintas justas. Os intervalos começam abertos depois se fecham melodicamente, como uma onda que se ergue (a partir dos graves) e depois se espalha na superfície (da região aguda), semelhante a ponte anterior, entre a 2ª estrofe e 3ª estrofe.³⁴

Na 4ª estrofe, inicia-se uma nova abordagem com relação à paisagem, o olhar da voz poética fixa-se em um aspecto mais específico: o mar e o céu. Após a *singular melancolia de em torno*, da estrofe anterior, o eu-lírico, com um caráter quase fantástico-maravilhoso, observa um diálogo entre os dois.

4ª estrofe:

Domado então por um instante
Da singular melancolia
De em torno – apenas balbucia
A voz piedosa do gigante

Apesar da palavra *gigante*, do verso (*A voz piedosa do gigante*) a música faz um movimento ascendente como os ondulares acima descritos, porém o compositor não pede, na partitura, nenhum tipo de *crescendo* ou *mf* (quase forte), como aconteceria numa conotação comum e deslocada da grandiosidade do mar, ocorrido no começo da música (*A voz do mar*). Isso pode ser explicado pelo fato de se intencionar a metáfora do pedido do mar, como indica o verso: *apenas balbucia/ a voz piedosa do gigante*, ou seja, uma voz piedosa normalmente se dá em volume baixo, um balbuciar.

Portanto, esse movimento recorrente de ascendência encontra-se na música como um *leitmotiv*, tendo sua presença permanente no acompanhamento (visualmente pelo desenho arqueado das notas na pauta e sonoramente pelo movimento ascendente e descendente) em movimento ondular e nas pontes, interstícios entre as estrofes, pequenos interlúdios.

Ao final da 5ª estrofe o *leitmotiv* ondular retorna como uma ponte a um interlúdio baseado na introdução, porém mais denso em textura e alargado,

³⁴ Ver Partitura 25

refuncionalizado como abertura à cadência final. Portanto, vemos aqui a construção de um arco que determina um início, um meio (ápice) e um fim, como aconteceu na estrutura do poema.³⁵

A última estrofe é conclusiva e distingue-se das demais – principalmente por pertencer a outro poema da série *Sugestão de Crepúsculo*. Sendo assim, tem uma função esclarecedora do poema, diretamente.

estrofe final:

Escutem bem...Quando entardece
Na meia luz crepuscular
Tem a toada de uma prece
a voz tristíssima do mar...

Ao iniciar a estrofe com imperativo, o eu-lírico, assim como numa conversa, faz silenciar o ouvinte e chama sua atenção para o que está sendo comunicado (*Escutem bem...*), razão esta para que seu teor declamativo e próximo do coloquial seja acentuado na música por um compasso livre, sem fórmula de compasso, como sendo um *recitativo* (solo livre e desprendido do todo da música, prática comum desde o barroco) ou uma *cadenza* (prática romântica de concerto onde o interprete fica livre para improvisar/solar a parte final do primeiro movimento). O canto fica em *solo* com acordes cortantes de pouca interferência, apenas como “pano de fundo” harmônico em sonoridade decrescente, construída sobre uma melodia cuja extensão é curta para se aproximar da oralidade. Isso é acentuado na música para os dois últimos versos, onde a não variação de altura e a melodia desaparecem e sustentam-se apenas em uma nota, como a fala.

Após o verso *a voz tristíssima do mar...*, as reticências sonorizadas pelo final da música com um último aparecimento do *leitmotiv* ondular, como se ele fosse a própria “voz do mar”, como se se voltasse ao mar, mas agora na presença do silêncio contemplativo.

³⁵ Ver Partitura 26

Sonho Póstumo

Vicente de Carvalho

Gilberto Mendes 1955

VI

O derradeiro sono, eu quero assim dormi-lo:
Num largo descampado,
Tendo em cima o esplendor do vasto céu tranqüilo
E a primavera ao lado.

Amortalha-me a noite estrelada; arda o dia
Depois, claro e risonho;
E seja a dispersão na luz e na alegria
O meu último sonho.

Os poemas de *Sonho Póstumo* nos mostram claramente um “canto de exaltado panteísmo, de inconformação com a ortodoxia católica e de visível preocupação com o problema da imoralidade da alma” (D'Azevedo, p.79). “A cada passo, em 'Sonho Póstumo', o panteísmo e o epicurismo de Vicente se manifesta com veemência, até mesmo para uma fruição *post mortem*, como o título do poema indica” (idem, p.80).

A influência romântica – se pensarmos nas imagens de poemas como *Canção do Exílio* – fica evidente desde o início do poema, onde a busca utópica pelo *locus amoenus* torna clara com os versos *num largo descampado, esplendor do vasto céu tranqüilo, a primavera ao lado*. Quase todas as palavras da primeira estrofe emitem uma conotação clara, aberta, uma temática de lugar perfeito, aquele ideal imaginado pelos poetas parnasianos, desprendidos das opressões urbanas e cosmopolitas.

Formalmente o poema constitui-se de dois quartetos, escandidos em 12 e 6 sílabas poéticas, com rimas em padrão ABAB. Nesse sexto poema da série *Sonho Póstumo*, podemos observar uma unidade entre as duas estrofes ligadas pela temática onírica, característica do parnasianismo: a busca do lugar perfeito, da esperança do *post mortem* como fuga da realidade, fuga do presente para um *locus amoenus*. Porém, podemos perceber uma cisão sutil entre o primeiro quarteto, onde temos uma poética voltada exclusivamente para a imaginação, para o devaneio; e o segundo, cuja percepção imagética trava um pequeno embate com a realidade, fazendo com que a poética se mostre otimista através dos versos entendidos como: agora *Amortalha-me a noite estrelada*, mas que *Depois, claro e risonho/ arda o dia*.

O derradeiro sono, eu quero assim dormi-lo:	12 sílabas poéticas
Num largo descampado,	6
Tendo em cima o esplendor do vasto céu tranqüilo	12
E a primavera ao lado.	6
Amortalha-me a noite estrelada; arda o dia	12
Depois, claro e risonho;	6
E seja a dispersão na luz e na alegria	12
O meu último sonho.	6

O tom claro e otimista percorre todo o poema, com exceção desse verso que quebra o fio onírico-imagético e traz o eu-lírico à realidade: *amortalha-me a noite*. Esse também é o único verso que traz diretamente alguma sensação escura. Mesmo os primeiro e o último verso, os quais conotam ao último dia de vida, a iminência de morte, são construídos de maneira eufêmica. Também, podemos notar que o poema inicia e termina com os mesmos sinônimos metafóricos: *derradeiro sono* e *último sonho*, criando assim um início e um fechamento, um percurso iniciado na realidade (*o derradeiro sono*), o desprendimento para a imaginação e o devaneio, depois o retorno à realidade (*o meu último sonho*).

Considerando a predominância da clareza e positividade nas duas estrofes através das palavras com essas conotações, ficam muito reduzidas as palavras com caráter de um colorido acinzentado no poema. É possível notar apenas uma aparição, na primeira estrofe, que possa criar algum clima menor, com as palavras *derradeiro sono*; enquanto que na segunda estrofe, esse número aumenta, ainda que não predominante, com os trechos *amortalha-me a noite* e *meu último sonho*. É possível perceber que a primeira estrofe detém-se ao fora do real, enquanto que a segunda é uma negação de algo imposto pela realidade, uma resistência desse real. O imperativo (evocativo) *seja* conduz o pensamento do eu-lírico a um ato de resistência e reação ao real, assim como à esperança e ao otimismo de que tudo será melhor, ou seja, confrontando seu desejo com a presentificação do em torno.

Como o poema, a música segue também uma estrutura formal ligada à tradição, porém, não rígido, já que se constata alterações nos acordes (dissonâncias). A música segue regularidade rítmica que aproxima de peças brasileiras do começo do século, como as de Ernesto Nazaré, Chiquinha Gonzaga, o chamado *tango brasileiro* – basta perceber a figuração rítmica do piano. A disposição estrutural se encontra em duas seções: seção A, uma seção B em andamento mais lento e um retorno à seção A', este

último como variação do primeiro. Vemos que a forma se aproxima do poema, considerando uma divisão tripartite da forma/estrutura.

A seção A (música para a 1ª estrofe) termina com uma sensação de não finalização do período, certa ausência de que a frase está inacabada. Isso dá a sensação de que a música iria continuar o padrão do período anterior de 8 compassos. Esse problema é advindo da forma do poema, sua diferença entre os versos em metade (12 e 6 sílabas). Isso foi resolvido pelo compositor através do uso de *ritenuto* (alargando o andamento) e *fermata*, conotando uma finalização da seção.

A seção A tem a linha melódica do canto em figuras de ritmo mais lentas, com maior fluência e o acompanhamento do piano sempre variado ritmicamente.

Em seguida temos o início de uma curta parte em andamento lento, que poderíamos entender como uma seção B, já que assume uma função contrastante à seção anterior. Distinta de todo o resto da música, criando alguma imobilidade com relação à parte anterior. Mas, apesar de lenta, a música não perde a movimentação.

Observamos, portanto, que enquanto na seção A temos um canto fluente e acompanhamento variado sem qualquer tipo de homofonia; na seção B, podemos observar a inversão disso: a melodia do canto um pouco mais ritmada e acompanhamento homofônico, menor mobilidade rítmica. Apesar do canto encontrar-se mais ritmado, sua presença não conota qualquer alegria; devido ao pano de fundo harmônico tensivo em acordes menores e diminutos e seu andamento lento. Tal expressão musical condiz com o texto, cuja presença de palavras conotativamente mais escuras é notada: *Amortalha-me a noite estrelada*³⁶.

A seção A é retomada para os dois últimos versos do poema. A melodia do canto retorna a sua fluência com o acompanhamento ritmado para o verso *E seja a dispersão na luz e na alegria*. Para o verso final, *O meu último sonho*, temos uma cadência em figuras de ritmo mais longas e *rallentando*, harmonização tensiva. Tensão condizente com o estado de espírito do eu-lírico em relação a seu presente³⁷.

Considerando-se a música para as duas estrofes, podemos notar a predominância de acordes maiores, supondo a intenção do compositor em coincidir a expressão musical através dos acordes (maiores) com o caráter maior do poema.

O tipo de ritmo da linha melodia e principalmente do acompanhamento (por suas

³⁶ Ver Partitura 28 e descrição

³⁷ Ver Partitura 29

semicolcheias), já sugere o movimento, a dança, portanto a alegria, o tom maior, o caráter maior.

Momento Nacionalista

Peixes de Prata

Antonieta Dias de Moraes

Gilberto Mendes 1955

Homens que abraçam as lides do mar nutrem com frequência profundo amor por essa vida árdua, que nenhum catálogo de suas virtudes práticas é capaz de explicar.

Susanne Langer³⁸

Vida de pescador sempre sempre a navegar
Embarca no sofrimento, na pena vai naufragar
Belo é ser pescador sempre sempre a navegar
Embarcando na esperança, na luta vai ancorar
Pescando peixes de prata, pescando sempre ao luar
Vai singrando seu destino, é sina viver no mar
Belo é ser pescador, pescador sempre a navegar

A peça *Peixes de Prata* pertence a um segundo momento dentro da primeira fase, a qual o próprio compositor denomina de *nacionalista*. Nessa música, composta sob orientação de Cláudio Santoro, uma das figuras mais importantes do movimento nacionalista no Brasil ao lado de Guerra Peixe, podemos observar a presença de vários elementos ligados indiretamente ao folclore brasileiro, bem como o ideário nacionalista vigente na época, a partir das influências, no Brasil, de Mário de Andrade e das ideologias zdanovistas.

O poema pertence à escritora santista Antonieta Dias de Moraes, engajada na ideologia comunista, assim como Gilberto Mendes nessa época. O texto foi retirado de uma revista comunista chamada *Fundamento*, na qual a poetisa escrevia. Portanto, além de um nacionalismo interiorizado tanto no poema como na música, podemos constatar a

³⁸ LANGER, Susanne. *Filosofia em Nova Chave*, p.284.

intenção temática evidente na poesia que busca o viés social, tanto no tema – o pescador e a toda conotação artesanal do seu trabalho – como na estrutura – seu tipo de vocabulário mais acessível, poema curto com uso de refrão, o que é acentuado ainda mais pela música através dos *ritornellos*. Assim sendo, temos um engajamento político-ideológico no qual a arte se volta para as massas em uma tentativa de intervenção na realidade social – ideário comunista –, nesse caso específico, retratando-a como uma forma de dignificar o trabalho dessa parte da sociedade. Considerando a contextualização da época em que foi composta, a música passa a não existir como arte absoluta e separada do seu em torno, mas capaz de olhar ao seu redor e tentar de alguma forma intervir, fazendo com que a arte venha a emergir do real/social.

O poema reflete o cotidiano do pescador, seu trabalho árduo e diário; a voz poética, em terceira pessoa, vê a beleza e dignidade dessa vivência, a força do trabalhador em manter continuamente seu labor na esperança de ter um dia sua vida melhorada. O verso *Embarcando na esperança, na luta vai ancorar*, deixa explícita a idéia de luta do proletariado pela sobrevivência. A aproximação da palavra *peixe* adjetivada por *prata*, além das questões comparativas referentes ao brilho do metal e à escama, evidencia, de forma metafórica, a importância econômica da pesca para aquele pescador e seu povoado caiçara onde vive.

Apesar do *sofrimento* de tal labor, o poema expõe a destinação do pescador em *viver no mar*, como seu lugar ideal e de sua natureza, à qual está inteiramente ligado: *Vai singrando seu destino, é sina viver o mar*. O poema procura mostrar a valorização que se deve dar ao povo, mostrar a dignidade de seu trabalho, contribuindo para a formação de uma nova visão social, distinta de um ponto de vista alimentado pela compaixão: *Embarca no sofrimento, na pena vai naufragar*. Não há dúvida de como é tão penoso tal trabalho, mas para ele, pescador, talvez seja algo comum e para quem está de fora algo sofrido, trazendo, portanto, um sentimento de *pena* dos outros, onde irá *naufragar* – a compaixão aqui surge como sentimento negativo e não valorativo.

A música é construída a partir dos parâmetros de composição do *movimento nacionalista*, onde era clara a intenção de se compor uma música que tivesse maior poder de comunicação, que fosse mais acessível. Para isso, o compositor cria linhas melódicas que se aproximam das canções populares e/ou folclóricas, tanto pela extensão da tessitura do canto e de sua consonância (graus conjuntos, terças e quintas), perfeitamente assimiláveis ao ouvido acostumado ao modalismo/tonalismo tradicional.

Na música constata-se repetições de algumas frases, com ligeiras alterações rítmicas e melódicas, tendo com isso a intenção de melhor fixação pelo ouvinte, o que pode ser evidenciado também no poema com a repetição de algumas formas e rimas, quase anafóricas: *Vida de pescador (...), Belo é ser pescador (...); sempre sempre a navegar* etc. A repetição também se dá na forma de um *ostinato* rítmico constante do acompanhamento do piano, mantido ao longo das duas seções, excetuando apenas na cadência final (comp.22 ao 30). Outra repetição que sustenta a ideia de fixação são *ritornellos*, fazendo com que se crie uma espécie de refrão para os quatro primeiros versos.

Vida de pescador sempre sempre a navegar
Embarca no sofrimento, na pena vai naufragar
Belo é ser pescador sempre sempre a navegar
Embarcando na esperança, na luta vai ancorar

Quanto ao aspecto melódico, na seção A, podemos perceber que a linha do canto foi composta sobre uma escala pentatônica, típica da música folclórica e popular, já que tem em sua característica principal uma sonoridade de fácil assimilação e neutralidade (sem as tensões de semitons da escala diatônica).³⁹

Na seção B, as formas melódicas e rítmicas são próximas à seção anterior, adquirindo o acréscimo de um maior número de notas e variação de altura, modulando para o modo mixolídio em sol, escala também muito comum na música folclórica nordestina, como o baião. O uso de modalismo para a construção das melodias também é prática encontrada no folclore.⁴⁰

A cadência final é iniciada pela mesma melodia do começo, respondida pelo piano – caráter responsorial. O andamento varia para mais lento e com *rallentando* para deixar clara a finalização da música, conduzindo a um *melisma*. A melodia final para o verso *sempre a navegar*, é feita sobre notas distantes da região de sol maior (intenção tonal da música), o que deixa a sensação de não resolução e continuidade – uma forma de semantizar o *sempre a navegar* do poema.

³⁹ Ver Partitura 30.

⁴⁰ Ver Partitura 32.

Outro dado importante que liga *Peixes de Prata* ao nacionalismo pretendido pelo compositor é a questão rítmica. A figuração rítmica da melodia liga a peça diretamente com a tradição folclórica; basta ver, por exemplo, o ritmo de uma ciranda⁴¹. O acompanhamento parece ter sido algo muito pessoal de Gilberto Mendes, pois podemos perceber exatamente o mesmo ritmo em outras peças suas, como *Viva Villa!*, composta posteriormente em 1987, comemoração dos 100 anos de nascimento de Heitor Villa-Lobos, ícone e exemplo seguido pelo movimento nacionalista, eleito por Mario de Andrade. O ritmo é intrinsecamente brasileiro com as 1ª e 4ª notas marcadas em *tenuto* nos graves, isso é encontrado em cantigas de roda, cirandas, choros etc.

Sobre a harmonia e textura usadas pelo compositor, podemos perceber que se distancia do folclore por não ser uma harmonização convencional da melodia com simples tríades; os acordes são todos formados com sétimas, sextas etc., o que adensa a textura, bem como em disposição sempre invertida e com a inserção de notas ou disposições que causam ambiguidade ao entendimento, e mesmo não classificação, como é caso do último acorde em sobreposição de quartas.

Com um discurso harmônico sem cadências, a música ganha sensação de continuidade, de fluidez de um caminhar constante – devemos perceber que o acompanhamento é feito por três acordes de persistência homofônica, aqui a discursividade aproxima-se mais do minimalismo.

Na seção B os acordes multiplicam-se, há maior variação melódica e harmônica fazendo com que fique clara sua distinção da seção A, ou seja, cria-se uma seção contrastante. A seção B finaliza com uma sequência de dois acordes perfeitos menores que sugerem um entendimento modal pela ausência de dominante maior para iniciar a seção, por exemplo.

A mesma melodia do início da peça é usada para os versos *Belo é ser pescador*, que abrem a cadência final. Os acordes sem função tonal clara (dominante-tônica) criam ao ouvinte uma sensação de continuidade e não fechamento, uma forma de semantizar o texto: *sempre a navegar*.

Pelo tipo de construção formal, principalmente no que diz respeito à harmonia, podemos entender a singularidade do *nacionalismo* de Gilberto Mendes se comparado aos demais compositores dessa linha naquela época. Não é possível entender sua harmonização como um ato de tornar complexa uma natureza popular ou folclórica –

⁴¹ Ver Partitura 34.

como era intenção dos *nacionalistas* –, pelo contrário, ela se dá singularmente a partir da melodia. Quanto à melodia, podemos notar que na prática o tema não deriva de uma melodia folclórica pesquisada em meios rurais, interioranos ou litorâneos, como os compositores desse momento faziam; não consta que o compositor tivera tal intenção. É uma melodia própria, porém dentro de alguns parâmetros que a aproximam do popular e do folclórico – por questões rítmicas, pela forma melódica, pelas escalas etc. A repetição é outro dado que aproxima essa música de Gilberto Mendes da ideologia nacionalista, tendo em vista que a repetição, dado presente na música popular, colaboraria efetivamente com a comunicação, facilitaria sua absorção. Assim como o texto é comunicativo através de elementos reiterados e vocabulário acessível, a música também se faz acessível através desses meios composicionais, porém singularmente, sem ser um simulacro integral dos parâmetros da ideologia nacionalista.

A Tecelã

Antonieta Dias de Moraes

Gilberto Mendes 1955

Naquela serena lua Angelina está a fiar
Os sonhos das tecelãs com seus fios de luar
As lançadeiras vivazes de um lado a outro a trançar
Têm murmúrios e segredos, estão sempre a recordar

Tece, tece, tecelã nos fios do teu tear
Vai tecendo a esperança que vamos nos encontrar
Tece a aurora, tece a luz, tece a paz que vai raiar
Seremos todos irmãos uma só voz a cantar

Esse poema, também de autoria de Antonieta Dias de Moraes, foi encontrado por Gilberto Mendes na mesma revista comunista *Fundamentos* na qual havia sido editado o poema *Peixes de Prata*, também musicado pelo compositor. Assim, o interesse político/engajado da poetisa se mantém, havendo traços evidentes da ideologia comunista.

Logo de início, podemos notar que o poema retrata o trabalho de uma tecelã, onde seu labor começa antes mesmo do amanhecer – *Naquela serena lua Angelina está a fiar*. Tal imagem madrugadora é retrato comum aos trabalhadores, principalmente aqueles ligados ao meio rural, interiorano, longe da cidade. Mais a frente isso pode ser confirmado com o verso *Tece a aurora. Tece a luz (...)*, mostrando um decorrer do tempo nesse intervalo momentâneo até o amanhecer, enquanto *Angelina está a fiar*.

Sendo a temática principal do poema o trabalho, cuja especificidade é um fazer artesanal, temos uma linha condutora ligada estritamente à tradição do povo, de um povoado fora do local urbano, mais comprometido com a manutenção histórica, ainda que não de forma ideológica ou por falta de opção, mas por naturalidade. Tal labor faz parte da sua natureza, assim como foi constatado em *Peixes de Prata*, no retrato do pescador. Indiretamente, o poema pode ser subentendido como sendo uma oposição à avareza urbana. O poema mostra uma vida construída através da simplicidade quase parnasiana de se ter o suficiente para viver tranquilamente, distante da cobiça que gera a desigualdade, e por consequência a não fraternidade etc.

O cotidiano pode ser notado discretamente nos versos *As lançadeiras vivazes de um lado a outro a trançar/ Têm murmúrios e segredos, estão sempre a recordar*, um conteúdo ligado diretamente a oralidade – conversa entre as tecelãs e a técnica herdada de seu artesanato –, também comum nas comunidades interioranas, onde o “prosear” é presente no cotidiano, bem como a valorização do passado, da tradição, de se manter as raízes. Isso não descarta a hipótese de uma interpretação mais metafórica/ideológica do poema, como podemos ver adiante. Uma leitura preocupada apenas com os elementos expostos, o texto em si, sem ocupar-se com as relações extraliterárias, como histórico/políticas, pode deixar de lado um conteúdo de significativa relevância no qual o poema traz de forma implícita, nas entrelinhas.

Buscando nos versos tais dados, podemos entender as sugestões políticas a que o poema conota. Na primeira estrofe é notável a presença de um trabalho coletivo onde se busca a unidade comum, em busca de um “sonho”; seus ofícios – *as lançadeiras* – são passados de geração em geração. *Têm murmúrios e segredos* – como resultado de contenção do avanço tecnológico que descarta a tradição, sendo mantido através da manutenção da técnica do tear, e passando às futuras gerações. Isso é lembrado sempre – *estão sempre a recordar*.

Naquela serena lua Angelina está a fiar
 Os sonhos das tecelãs com seus fios de luar
 As lançadeiras vivazes de um lado a outro a trançar
 Têm murmúrios e segredos, estão sempre a recordar

Na 2ª estrofe é uma declaração otimista e idealista – *Vai tecendo a esperança que vamos nos encontrar* –, trazendo a ideia da força subjacente da tradição de manter tal ofício e mesmo sua beleza e dignidade, como o anúncio de um mundo novo que nascerá a partir dessa ideologia, permeada de ecos dos ideais iluministas e o acesso comum a “luz”, a sabedoria e a *paz que vai raiar*. Podemos notar um eco comunista através do jargão de tratamento comum quando se é referida à fraternidade: *Seremos todos irmãos um só voz a cantar*.

Tece, tece, tecelã nos fios do teu tear
 Vai tecendo a esperança que vamos nos encontrar
 Tece a aurora, tece a luz, tece a paz que vai raiar
 Seremos todos irmãos uma só voz a cantar

Nessa época o compositor Gilberto Mendes estava ligado aos movimentos de esquerda, o que explica a escolha do poema:

*(...) a partir desse meado dos anos 50, eu me impus a assumir uma coisa brasileira, aí eu fiquei nacionalista, não por razões estéticas, mas por razões políticas. Porque discutiu-se muito na época o Manifesto Zdanov, que foi um manifesto discutido mundialmente.*⁴²

Lutero Rodrigues afirma que o nacionalismo de Gilberto Mendes não segue a escola nacionalista em sua mais rígida estética. O zdanovismo sugeria aos compositores “progressistas”, isto é, de esquerda, que se voltassem para a música de seu país.

⁴² Em entrevista concedida a Maria Cecília de Oliveira In: OLIVEIRA, Maria Cecília. *A Produção Musical para Piano e Canto de Gilberto Mendes*. Dissertação. São Paulo: USP, 2005.

Foi, portanto, o engajamento político que levou Gilberto Mendes a adotar tamanhas transformações em sua música. Entretanto, (...) a denominação, “Nacionalista”, dada pelo compositor a esta fase de sua produção musical, não tem identidade com o pensamento dos compositores nacionalistas do mesmo período. O Nacionalismo busca suas referências na música folclórica, isto é, na área rural, enquanto o elemento “popular”, em Gilberto Mendes, é antes de tudo urbano. Apesar de alguns procedimentos similares, como o modalismo e constâncias rítmicas, os compositores nacionalistas tratam o texto, a harmonia e até a forma, de outra maneira. A proposta nacionalista adota um caminho inverso: parte da manifestação popular e busca alcançar um nível mais complexo de elaboração musical, a “música erudita”. (Rodrigues In. Mendes, 2006 p. 58)

Em Gilberto Mendes o procedimento criativo se dá por um viés antropofágico (Oswald de Andrade), sua música desse período nasce da absorção do caráter nacionalista acrescido de elementos partícipes de sua vivência musical – música de cinema, principalmente. A música brasileira aparece através de sugestões rítmicas e melódicas (uso de escalas folclóricas, mas, da maior parte das vezes, por temas particulares, propriamente seus); e a de cinema com a harmonia pelo seu caráter dissonante, de tétrades (em texturas fechadas), de *blue notes* etc.: algumas características cosmopolitas, urbanas. No seu período “nacionalista”, Gilberto Mendes procura entender as características da música folclórica, as apreende e as cria segundo uma criação própria e desapegada, permanecendo os elementos musicalmente frontais, como o ritmo (e seus *ritornellos*), e a tipologia melódica, os responsáveis por ter neles as características do nacionalismo.

O poema contém repetições em torno do verbo *tece*, que servem para ilustrar o movimento manual repetitivo da tecelã em seu tear. Assim sendo, a música faz uso de notas repetidas para semantizar tal movimento.

Um dado que chama a atenção no poema é sua rima terminada em verbos com sonoridades abertas no final de cada verso – *fiar, trançar, recordar, tear, encontrar, raiar, cantar* (sendo a única exceção o substantivo *luar*) – recaindo sempre sobre notas mais longas. Para aproximar-se dessa estrutura a música foi composta mantendo a regularidade de um mesmo período rítmico.

A simplicidade vocabular do poema, cuja intenção é ter uma melhor comunicabilidade, ser “acessível ao povo”, aparece na música tanto pela estrutura quanto pela melodia e harmonia. Na estrutura da música notamos a construção sobre duas seções apenas, sobre mesma sequência harmônica, havendo ligeiras mudanças apenas na linha melódica caracterizando pequena diferença entre essas duas seções – se se considera, portanto uma única seção que se repete. O acompanhamento tem ritmo paralelo à linha melódica, onde por vezes a nota superior do acorde acompanha as do canto, formando assim um paralelismo melódico. Tal disposição ajuda a evidenciar a linha do canto, sem interferir, sem chamar a atenção para a parte instrumental.⁴³

A diferença do nacionalismo de Gilberto Mendes para os demais compositores dessa linha, pode ser notado, por exemplo, na ambiguidade harmônica dos acordes, criação de uma simultaneidade de cores contrastantes entre os acordes. O não cadenciamento dos acordes marca um caráter modal à música, mesmo sem formar algum modo tradicional ou folclórico.

Canção Simples

Tereza de Almeida

Gilberto Mendes 1957

Pedro meu amigo	Eis o daí que nasce atrás dos rios e vales,
Pedro meu irmão	Desperta pois amigo
Não deixe chorar	É tempo de partir
Tenho os olhos doridos	Desperta pois amigo
A alvorada começa	O dia já vai alto
Preciso caminhar	Preciso caminhar
Assopra o candieiro (<i>sic</i>)	Pedro meu amigo
Fala-me canções simples	Pedro meu irmão
Lá fora a noite foge	
Fica junto de mim	

Essa música e poema fazem parte do período nacionalista/comunista de Gilberto Mendes. Segundo o próprio compositor, a poesia faz referência a um jornalista carioca,

⁴³ Ver Partitura 38 para detalhes.

Pedro Mota Lima, muito ativo politicamente, inserido no engajamento comunista; e que ia com frequência a Santos para dar aulas sobre a filosofia e a ideologia marxista. A poetisa, Tereza de Almeida quis homenageá-lo com esse poema. Gilberto Mendes, por sua vez musicou o poema, na época, tendo em vista seu partidarismo e companheirismo ideológico. O poema é permeado por marcas metaforizadas dos ideais comunistas, poeticamente ilustrativa do sentimento do eu-lírico, o que, a partir do conhecimento contextual, não permite uma leitura sem que façamos tais relações – com o movimento político de esquerda da época.

(...) “vinha muito aqui um grande jornalista do Rio, o Pedro Mota Lima, vinha muito a Santos dar aulas de marxismo para a gente, vinha até incógnito, porque na época era muito perigoso, na década de 50. Depois veio aquela ditadura braba, não é? Mas de qualquer maneira não sei se ele estava com algum problema, as poesias vinham com algum pseudônimo. Mas a gente descobria que era dele, (...) tinha o codinome Ari. A Tereza de Almeida fez uma poesia em homenagem a ele, esse *Pedro meu amigo* é ele. Eu fiz a música também para homenageá-lo, uma lembrança da passagem dele por Santos. Tem um ritmo... aí eu estava em franca fase nacionalista assim consciente, eu fazia o espírito brasileiro antes desse período porque eu quis fazer, mas, não por razões de querer fazer música nacionalista, e sim por causa daquelas discussões, ou seja, por motivo políticos, por achar que devia fazer uma música brasileira.”⁴⁴

O poema começa com os quatro primeiros versos com o eu-lírico pedindo, clamando a Pedro: *Pedro meu amigo/ Pedro meu irmão/ Não me deixe chorar/ Tenho os olhos doridos*. Aqui já podemos notar a necessidade de auxílio do eu-lírico, o que dá de certa forma um tom triste e doloroso (*olhos doridos*) desse início. Assim, a música começa em andamento lento, com um canto quase falado (notas repetidas), meio declamado, sem ritmo, ganhando posteriormente mais ritmo, após a palavra *caminhar*, como se iniciasse a caminhada naquele momento.

O poema ganha novo fôlego, uma nova esperança para a situação a partir do verso *A alvorada começa/ Preciso caminhar*. O ritmo inspirado nas danças brasileiras⁴⁵

⁴⁴ In Entrevista concedida a Maria Cecília de Oliveira.

⁴⁵ Ver Partitura 39.

dá uma sustentação de forma a criar um clima de esperança e de alegria. Assim inicia-se um período de metáforas como os versos que terminam a estrofe:

Assopra o candieiro
Fala-me canções simples
Lá fora a noite foge
Fica junto de mim

Pedro como mentor, faz, a cada reunião, reavivar as esperanças para uma sociedade melhor, mais fraterna – o que pode ser notado pelo tratamento que se tem um com outro: *Pedro meu amigo/ Pedro meu irmão*. *Pedro* é uma espécie de força motivadora para o movimento capaz de manter a “chama acesa”: *Assopra o candieiro*, para se manter aquela pequena brasa acesa com a esperança que se torne chama luminosa. A simplicidade de sua fala – *Fala-me canções simples* – é forma digerida de toda uma complexa filosofia marxista, que era assunto central da suas aulas; da mesma maneira, era uma das diretrizes, tinha-se o intuito de tornar a comunicação acessível, intencionando atingir o povo, para assim formá-lo na luta contra a opressão das classes dominantes: luta de classe. Essas reuniões não eram realizadas tranquilamente, havendo sempre o medo causado pela ilegalidade de tais encontros e pela vigilância permanente da ditadura, reprimindo e punindo severamente qualquer ato suspeito. Por isso nos dois últimos versos o eu-lírico se mostra temeroso: *Fica junto de mim*. O verso precedente, *Lá fora a noite foge*, surge como metáfora/metonímia da idéia de que a noite como símbolo de escuridão e ignorância está terminando, o que é comprovado mais a frente com os trechos *Eis o dia que nasce (...)* e *O dia já vai alto*.

Na próxima estrofe, o eu-lírico parece já ser uma voz ativa, animada pelo “amanhecer”, mostrando para um terceiro, ou mesmo diretamente ao leitor, a ideologia nascida de um lugar fora e não para os centros urbanos e berço da intelectualidade – *Eis o dia que nasce atrás dos rios e vales/ Desperta pois amigo*. Reforçando a motivação e o engajamento – *É tempo de partir*. Para o eu-lírico, e mesmo para qualquer militante político de esquerda da época (quicá de hoje), era clara a certeza ideológica, a certeza de que tal filosofia era solução para todos os problemas de desigualdade social – *O dia já vai alto/ Preciso caminhar*. Aqui a melodia se faz em uma pequena escala ascendente, como uma forma de semantizar o nascer do sol.

Outro dado importante é a simplicidade vocabular. O poema não faz uso de sofisticacões poéticas quanto à rima, estrutura etc., imprimindo o caráter direto e objetivo do traço poético/ideológico. A metáfora é o recurso predominante, se se conhece a contextualização histórica, transformando o significado do poema de um simples clamar do eu-lírico para a ampliação sígnica, para o extra linguagem, para uma poesia de fato engajada. Contudo, perde-se a poeticidade e valor imagético/metafórico. Na música, o ritmo se faz importante elemento de união do significado, acentuando a esperança e a alegria inserida no texto através da dança.

Lagoa

Carlos Drummond de Andrade, do livro *Alguma Poesia*

Gilberto Mendes 1957

Eu não vi o mar.
 Não sei se o mar é bonito,
 Não sei se ele é bravo.
 O mar não me importa

Eu vi a lagoa
 A lagoa sim.
 A lagoa é grande
 E calma também.

Na chuva de cores
 Da tarde que explode
 a lagoa brilha
 a lagoa se pinta
 de tôdas as cores.
 Eu não vi o mar.
 Eu vi a lagoa...

Alguns moradores do interior do Brasil, nunca chegaram ao litoral, nunca contemplaram a imensidão do mar a sua frente, a violência do quebrar das ondas nas pedras ou na praia em dia de ressaca, um pôr-do-sol a beira-mar. O comportamento do mar variável de acordo com o clima e força gravitacional exercida pela lua, suas fases,

algo bem conhecida do homem do mar, coisas que norteiam sua pesca e as condições do mar, a cultura caiçara. O poema centra-se nessa grandiosidade do mar, seu poder fascinante sobre as pessoas que não o conhecem, que nunca o viram. Drummond trata o tema de forma a deixar uma defesa ciumenta e “bairrista” de sua cor local, em chamar atenção para esse valor como uma maneira de até substituí-lo pela lagoa. É também uma tentativa de resgate a memória, já que o poeta se encontrava trabalhando no Rio de Janeiro, com Gustavo Capanema. A imensidão do mar, a imensidão da lagoa, e sua memória, talvez maior ainda, é o que diz esse poema.

Drummond, fazendo uso de um quase coloquialismo, demonstra o desejo do eu-lírico em conhecer o mar, porém, de uma forma oposta, negando e reprimendo tal desejo. Tal rejeição pode ser observada pela quantidade de *nãos* na primeira estrofe. Ao mesmo tempo, o eu-lírico deixa marcas das principais características do mar que exercem plena força em tal fantasia: a sua beleza (*Não sei se o mar é bonito*) e sua bravura (*Não sei se ele é bravo*). A estrofe acaba com um verso que expressa uma espécie de revolta (pela expressão melódica da música) do eu-lírico com relação a tal fantasia – *O mar não me importa* – e mesmo na tentativa de desdenhar tal valor e desejo compartilhado por todos. Assim como uma maneira de voltar os olhos para o seu local (o interior) e dizer que ele é tão bom quanto aquele onde se encontra o mar, o litoral. O desdém enciumado, ou mesmo inveja do eu-lírico pode ser notado se levarmos em conta o modo elíptico com que Drummond escreve o texto, ou seja, cada estrofe de negação acompanhada pelo adjetivo referente surge como uma maneira de dizer implicitamente que o objeto de referência, no caso o mar, não é proprietário de toda a característica como se diz, ou que tais adjetivos não são tão intensos assim, como quem diz “eu nunca vi o mar, mas vi a lagoa que é tão bonita quanto” ou “não conheço o mar, mas a lagoa é melhor, é mais bonita” etc. Isso pode confirmado na estrofe seguinte.

As três vezes que a palavra mar aparece na primeira estrofe, é substituída pela palavra lagoa na segunda estrofe.

Eu vi a lagoa
 A lagos sim.
 A lagoa é grande
 E calma também.

De forma adversativa este verso destaca as qualidades positivas do mar na lagoa – *A lagoa é grande* – e anula o caráter negativo (sua violência – mar bravo) em substituição, com seu antônimo, a calma.

Na última estrofe, o eu-lírico procura justificar e fortalecer as qualidades da lagoa frente ao mar com imagens de um entardecer em uma lagoa, fato comumente descrito pelos poetas ao cair da tarde na praia, como pudemos ver nas imagens de Vicente de Carvalho em *Sugestão de Crepúsculo*, por exemplo. Portanto, o eu-lírico tenta renunciar esse lugar comum de um entardecer a beira-mar, e desloca nossa visão para o interior, para um pôr-do-sol sobre uma lagoa.

Na chuva de cores
 Da tarde que explode
 a lagoa brilha
 a lagoa se pinta
 de tôdas as cores.

Nos dois últimos versos são retomados os temas de forma metonímica, como uma rememoração do eu-lírico e sua contemplação imagética daquele pôr-do-sol visto – *Eu não vi o mar/ Eu vi a lagoa...* – firmado pelas reticências finais. O que o eu-lírico tem a sua frente? O mar ou a lagoa? Contemplar algo pensando em outro é memória, não contemplação. É possível, portanto, que o eu-lírico estivesse frente ao mar, e lembrara-se da lagoa de sua memória.

Na música, Gilberto Mendes acentua o aspecto declamativo do poema. Podemos observar que a linha melódica atinge notas agudas nas sílabas de palavras nas quais, numa fala coloquial e cotidiana, seriam acentuadas, para reforçar o tom de interrogação, de indignação etc., por exemplo. Da mesma forma que nas palavras *grande* e *calma também* são usadas notas longas na finalização da frase. Nesses mesmos versos, a curva descendente da linha melódica conduz nossa audição a uma espécie de repouso, de tranquilidade, de calma, uma forma de, depois dos ápices de indignação do verso *não me importa*, chegar a um descanso de *eu vi a lagoa*. Toda rememoração ou saudosismo

(*eu vi a lagoa* - passado) é expresso por tons graves e lentos na fala, sem euforias. Em ocasiões eufóricas, nossa fala, na maioria das vezes e em circunstâncias normais, busca tons mais agudos e mais fortes, bem como notas breves, curtas em momentos de resignação, de concordância etc. – basta ouvir uma discussão entre duas pessoas.

O aspecto *nacionalista* está presente na configuração rítmica e estrutural da peça. Na divisão rítmica dos acordes, típicos do baião – os dois primeiro acordes em *colcheias pontuadas* e a terceira não; a figuração da linha do canto em *semicolcheias* sincopadas dá o sentido de dança folclórica. A estrutura da música segue o padrão formal e tradicional da seção de 8 compassos; a seção se repete por três. Tais repetições deixam a melodia marcada mais facilmente na memória do ouvinte, dá uma maior compreensão e comunicabilidade à peça. Assim, a mesma melodia é usada para musicar as duas primeiras estrofes e a última, com sete versos, sendo equiparada pela quantidade de versos – 2 primeiras com 8 versos, e a última com 7. Os acordes dispostos de modo fechado na região média grave dão maior mobilidade rítmica (percussiva), através dos *clusters*, bem como os tipos de inversões usadas e o deslocamento quase sempre por graus conjuntos dão estabilidade na textura homofônica.

Os traços similares à *Canção Simples* quanto ao aspecto nacionalista, não são ao acaso, haja vista que foram compostas no mesmo ano, 1957, quando Gilberto Mendes estava imerso nas questões estéticas do *nacionalismo*.

2º Fase

Vanguarda Experimental

Posso da minha parte atestar que discuti os problemas das relações de texto poético e composição musical com Stockhausen, Boulez e Nono, (...) nenhum deles tinha à sua disposição textos como cujos dos poetas concretos brasileiros, que propunham aos nossos compositores de vanguarda a possibilidade de desenvolver estruturas isomórficas, uma relação não meramente temática, mas semântica-estrutural”⁴⁶

⁴⁶ Depoimento de Haroldo de Campos em banca de doutoramento de Gilberto Mendes. In: *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes* (Documentário).

Haroldo de Campos

Mondrian – Composição nº2, composição em linha e cor

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re
 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre
 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

haroldo de campos

AIM

[illegible]

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

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

Metronomic tempo:
basic = 132
in triplets on each
2 basic beats
doubled = 264
quadruplicated = 528
general dynamics = *mf*

44.33 PAN AMERICAN UNION

Trecho da parte A III de *nascemorre* de Gilberto Mendes

poesia concreta. música nova

Nós viemos de Darmstadt decididamente dispostos em não fazer aquela música que a gente ouviu lá. Não que estivéssemos contra aquilo, de jeito nenhum, aquela música nos impressionou muito, foi até um grande choque, no bom sentido da palavra, porque abriu nossas mentes mais ainda, porque já estavam abertas em certo sentido para o novo. A lição deles era fazer o novo. A gente queria fazer uma música que não tivesse nada a ver com música europeia. Nesse momento no Brasil, o Rogério Duprat, que já conhecia o Décio Pignatari, nos apresentou a ele e um poeta leva a outros, viemos também a conhecer o Haroldo e Augusto de Campos. (Mendes)⁴⁷

⁴⁷ *In A Odisséia Musical de Gilberto Mendes (DVD), 15'48''*

A viagem de Gilberto Mendes à Europa, em 1959, para o Festival da Juventude em Viena, cujo itinerário também passou por Moscou, Varsóvia, Praga, foi de grande importância por ter sido seu primeiro contato mais próximo e direto com as novas experiências no campo da música, especificamente da *neue Musik* alemã. Foi em Berlim que adquiriu partituras do *Klavierstuecke* e os *Kontrapunkte* e discos *Música Eletrônica*, de Stockhausen, os quais exerceram grande influência em Gilberto Mendes (Mendes, 54'30")⁴⁸. Mais tarde ele próprio reconhece que sua afinidade se deu no Webern que havia nas primeiras obras de Stockhausen: “foi preciso passar por Stockhausen para chegar à suas origens em Webern” (Mendes, 1994, p.67). Na sua volta ao Brasil e sem encontrar orientação no assunto *neue Musik*, volta-se para o autodidatismo, que de certa forma acompanhou-o durante toda sua formação.

A música de Gilberto Mendes nesse momento imerge numa composição estruturalista e formal, praticando criações serialista-dodecafônicas, sendo sua *Música para 12 Instrumentos* sua adesão total à estética da *neue Musik* que marcou sua produção.

Eu saquei aquela ideia de contínuo “devenir”, sem repetição de motivos, períodos, de nada que pressupusesse forma, na obra que conhecia de Stockhausen, e tratei de aplicá-la à minha maneira. À assimetria nervosa do desenho rítmico, que também aprendera com Stockhausen e o “Boulez” (*sic*) do “Marteau”, eu opunha em vários momentos a periodicidade do desenho rítmico folclórico tocado pelo berimbau que introduzi na peça. Era a minha novidade, minha contribuição, como signo novo, àquela linguagem universal que me seduzia. (Mendes, 1994, p.68)

Assim percebe-se em Gilberto Mendes uma espécie de “sincretismo” – fusão de elementos estilos e épocas resignificando-os. Vemos que o compositor desprende-se do tradicional e estabelecido *nacionalismo* que cerceava nova criação e impedia o devir próprio da arte vanguardista – Mario de Andrade, por exemplo, ignorava e impediu a divulgação dos escritos de Arnold Schoenberg no Brasil⁴⁹. Foi o caminho alternativo e natural encontrado pelo compositor para fazer sua música, e contribuir para o “passo adiante” na música brasileira, vislumbrando novas possibilidades e experiências no

⁴⁸ In A Odisseia de Gilberto Mendes, 2007.

⁴⁹ Maden Maluf In prefácio à edição brasileira do *Harmonia*, de Arnold Schoenberg.

diálogo entre a música e as demais artes com o seu arredor, sendo, de fato, o que Pound nos mostrava: *artists are the antennae of the races*, e *nascemorre* é uma peça que aponta para uma composição por meios estocásticos e processos informáticos, em 1962-63.

O Manifesto Música Nova, de 1963, tem estreitas semelhanças com os manifestos concretistas, o primeiro deles publicado em 1957. A semelhança maior se dá com o Plano-Piloto da Poesia Concreta⁵⁰. Nesse manifesto dos concretos, publicado na revista *noigandres* 4 de 1958 e escrito pelos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, podemos perceber a ideia de se ter uma poesia “produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (...). espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear”(sic), etc., com afirmações embasadas nos autores de predileção do grupo: Fenollosa, Pound, Apollinaire, Mallarmé, Joyce, entre outros autores sempre presentes em seus textos como Klee, Kandinsky, Eisenstein, Cummings. Há citação de autores das outras áreas como “(webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais por definição – intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-woogie*; max bill; alberns e a ambivalência perceptiva; arte concreta em geral)”(sic). Assim como os concretos, o grupo música nova buscava o signo novo, numa ideia de aproximar a nova arte do homem novo, do mundo novo, sulamericano em oposição ao velho mundo europeu:

A lição de vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos, naturalmente, como habitantes de um Novo Mundo. Mais do que os europeus, tínhamos o dever de ser ‘inventores’, segundo a definição de Ezra Pound, descobrir um novo processo ou criar obras que dessem o primeiro exemplo conhecido de um processo. Criar signos novos. (Mendes, 1994, p.70).

No Manifesto Música Nova, assim como no Plano-Piloto da Poesia Concreta, podemos encontrar semelhanças no que diz respeito a sua forma: uso de minúsculas depois de ponto, formato dos parágrafos etc., assim como, e principalmente, com relação às citações de embasamento teórico-estético. Além das citações dos compositores norteadores do caminho a ser seguido pelo grupo música nova, como Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Varèse, Messiaen, Schaffer, Cage,

⁵⁰ Teoria da Poesia Concreta, p.215.

Boulez, Stockhausen. Também há os autores literários, aqueles mesmos citados pelos concretos, assim como os das artes visuais e cinema.

O valor de uma contextualização estético-histórica a partir de um relato testemunhal gera perspectivas muito próximas de se alcançar, de fato, uma remontagem do momento estético-cultural. Assim sendo, a importância de todo o embasamento teórico dos concretos, todos documentados em seus textos críticos, encontrados reunidos na *Teoria da Poesia Concreta*, assim como os relatos de Gilberto Mendes sobre a época, nos dão a noção dos fundamentos que levaram à mutação da arte em nosso país, de forma transgressora ou revolucionária – “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (Maiakóvsky)⁵¹, como aparece em citação final do *Plano-Piloto da Poesia Concreta*. Sobre a cisão literária entre o novo e o estabelecido, Max Bense, em seu texto sobre a Poesia Concreta⁵², distingue dois tipos de literatura: uma convencional (clássica) e outra progressiva (não clássica).

O conceito de literatura convencional aferra-se, na evolução da literatura, àqueles elementos e características de cunho permanente, persistente, mais ou menos constante; orienta-se pelo herdado, pelo tradicional. O conceito progressivo de literatura esteia-se no entendimento de que é pleno cabível transferir para o campo do trabalho literário o conceito de progresso; refere-se aos novos elementos e características que vão emergindo e inclui a descoberta e a experimentação dos mesmos na atividade literária. Naturalmente, as diferenças não são sempre nítidas e de precisa demarcação. (Bense, p.189)

No conceito de literatura convencional a ênfase se dá na função comunicativo-social da mesma, cujo interesse maior são os problemas relacionados ao entretenimento; enquanto que no conceito progressivo se enfatiza sua função experimentativo-intelectual, ou seja, preocupa-se na ampliação do “mundo inteligível” (idem,p.190). Para convencer da “superioridade” da nova *poiesis*, Bense acrescenta a afirmação de que “o ciclo histórico do verso (como unidade rítmica formal) está encerrado” mostrando que

Na moderna estética abstrata e exata, para a qual a natureza e a realidade estética reside não numa especial “essência” (relativa à temática-do-ser), mas numa especial “informação” (materialmente estrutural), encontra receptividade cada vez maior, a partir da ideia da sua central de “inovação”, o conceito progressivo de literatura.(ibidem, p.190)

⁵¹ Citação final em post-scriptum no Plano-Piloto da Poesia Concreta.

⁵² BENSE, Max. *Pequena Estética* p,189. Texto por ocasião do número especial de *noigandres*, dedicado aos dez anos de existência do grupo.

Entre as publicações em vários jornais, os concretos tiveram seus textos divulgados na revista *noigandres* fundada (em 1952) por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Houve também outras publicações de importância para a divulgação da poesia concreta: colaborações regulares do grupo *noigandres* no *Suplemento Literário* do jornal O Estado de S. Paulo – onde já eram reproduzidos e desenvolvidos os trabalhos teóricos do grupo – e na página *Invenção* (1960) do Correio Paulistano, em São Paulo, articulada pelo grupo, incluindo J.L. Grünewald e com a colaboração de Pedro Xisto e Edgard Braga entre outros, onde se apresentavam as fontes e conexões da nova poesia: ensaios sobre Joyce, Mallarmé, Pound, Cummings, Ponge, Maiakóvski, Eisenstein e até mesmo Arno Holz (Haroldo de Campos), além de outros. “Cuida-se também de por em evidência as relações com a semântica geral, a lingüística, a estética estatística, a teoria geral do texto, a gramática estrutural, a pintura concreta e a música estocástica e eletrônica.” (Bense, p.191). Além dos trabalhos teóricos, seguia-se o de uma dinâmica atividade de tradução, que pôde nos trazer textos de Joyce, Cummings, Pound, Maiakóvski, Ponge e Arno Holz. Em 1961, Haroldo de Campos dissertou sobre o problema de transposição de Maiakóvski para o português. Mais tarde, no *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro, sai a primeira edição da revista *Invenção* (1962), advinda da página de mesmo nome do *Suplemento Literário*. Na edição n.3 dessa revista, de 1963, foi lançado o manifesto Música Nova, com toda a incorporação estética dos compositores ao concretismo. Se os concretos partiram numa cruzada a favor do novo, o grupo música nova fazia parte dos que desejavam também ir além.

Importante notar que o *Plano-Piloto da Poesia Concreta* é nominalmente alusivo pelo *Plano-Piloto de Brasília*, como era conhecido na época (1957), o projeto urbanístico de Lúcio Costa e arquitetônico de Oscar Niemayer.

Como o Plano Diretor de Brasília, nosso manifesto de 1958 intitulou-se *Plano Piloto* e propunha “uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total; contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonista, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível; uma arte geral da palavra, o poema-produto: objeto útil” (Campos, 1997, p.267)

O pensamento matemático e funcional da arte concreta se faz presente, e como fenômeno geral, não é isolado das tentativas europeias. “Na primeira linha de Mondrian, Bill e Albers tiveram influxo estimulante. Até a gráfica (A. Magalhães, A. Woller) e no paisagismo (Burle Max) têm fomento os pensamentos matemáticos e os

métodos construtivos do ‘movimento concreto’”. (Bense, p.194). No que diz respeito aos pressupostos estéticos, os concretos reconhecem a materialidade *verbal*, *vocal* e *visual* da palavra e da linguagem, manipulando essas três dimensões simultaneamente, a informação passa a ser tridimensional.

As sentenças não são a meta dos textos concretos. Trata-se de criar conjuntos de palavras que, como todo, representam um âmbito informativo verbal, vocal e visual, um corpo lingüístico tridimensional, que é por sua vez o portador de uma específica “informação estética” de natureza concreta. A consideração dos valores posicionais gráficos é, para a palavra como para o conjunto de palavras sobre a superfície, tão evidente, portanto, como a utilização dos fatos fonéticos no limite dos fenômenos acústicos na linguagem falada. Fica também claro que, na medida em que a palavra, não a sentença, é a base material do texto, este se liberta da distribuição linear, característica do âmbito informativo convencional da poesia clássica, passando ao arranjo do plano. (Bense, p. 194)

Nessa nova teoria do texto, dentro de uma estética abstrata e exata, a pesquisa se desenvolve em três fases: observações topológicas (propriedades dimensionais e de proximidade), as de natureza semiótica (relativo aos signos) e estatística (relativas às frequências). Nessas três fases se dá a análise do material, dos seus elementos concretos na obra de arte, aqui a poesia concreta, pressupondo a fixação da denominada informação estética.

Outra aproximação é o fato de se por a arte em sintonia com seu tempo, tempo de progresso do governo de Juscelino Kubitschek. Não pelo progresso em si, do crescimento econômico, mas por um diálogo com a arte contemporânea, daquela arquitetura de influência cubista, ou seja, por a literatura a par com o que havia de novo, sem o atraso comum da nossa arte com relação à europeia, por exemplo, como foi o intuito principal da Semana de 22. Assim a poesia concreta foi uma espécie de resgate redimensionado do modernismo como os próprios autores conotam.

As intersecções da poesia concreta com as artes plásticas, arquitetura, música, além da literatura, permitiu a possibilidade dos concretos poderem mostrar seus poemas em forma de exposição, interagindo com as demais artes simultaneamente: concertos com oralização de textos concretos, poemas e pinturas/esculturas em exposição etc.

O próprio fato de que as publicações da poesia concreta conjugavam estreitamente formas verbais poéticas e tipográficas levou à introdução de exposições entre as formas de manifestação desse grupo. A primeira exposição nacional em São Paulo (e depois no Rio), juntamente com obras de artes plásticas teve lugar em 1956. (Bense, p.192)

Exposições sobre poesia concreta percorreram vários lugares: Stuttgart em 1959, em Tóquio em 1960, em dezembro de 1962 em Praga, onde um grupo dedicado à literatura moderna fez leitura e discussão de textos em sua grande parte dos brasileiros; e finalmente em 1963, uma exposição no circuito latino-americano – *Poesia concreta do Brasil*. Estas exposições fizeram conhecidas internacionalmente a poesia concreta.

Os concretos foram fonte de um material do qual os compositores precisavam para se criar uma música não feita ainda na Europa ou Estados Unidos. Gilberto Mendes aponta que se por um lado a poesia concreta era difícil e intelectualizada, por outro, era “imediatamente aplicável ao cotidiano, à publicidade, tevê, rádio. Cheia de teorias e acessível a qualquer pessoa que a aborde sem preconceitos” (Mendes, 1994, p.75). Assim, o compositor defende a grande qualidade de uma técnica e estilo de uma arte como sendo sua simplicidade; feito com uma grande intuição de teoria e fácil de ser aprendida: “Vejam como a poesia concreta dominou rapidamente o texto brasileiro, principalmente dos meios de comunicação coletiva” (idem). Com isso, Gilberto Mendes aproxima a poesia concreta do dodecafonismo, como exemplo de aplicabilidade do mecanismo de Schoenberg para organizar com simplicidade a música atonal, tornando-a técnica revolucionária e bem sucedida no século XX.

A comunhão em torno de uma grande técnica torna possível a identidade, a unidade artística de uma época. O dodecafonismo e o concretismo trouxeram uma grande unidade à música e à poesia de nossa época (Mendes, 1994, p.76).

nascemorre

poesia como invenção de formas

O poema *nascemorre*, de Haroldo de Campos faz parte do livro *Fome de Forma* e exemplifica “a poesia concreta em sua fase mais rigorosa, 'da matemática da composição' (racionalismo sensível). O compositor Gilberto Mendes musicou *nascemorre* explorando as possibilidades de multileitura. Podia-se aqui já falar de 'minimalismo', antes da voga desse termo sobretudo na música e na pintura”⁵³

A primeira vista não se percebe no poema todo seu conteúdo implícito na forma, já que o nosso vício linguístico venda nossos olhos e ficamos presos apenas a uma tentativa de compreensão semântica a partir da denotação – significado da palavra como

⁵³ CAMPOS, Haroldo de. *Melhores Poemas*/ Sel. de Inês Oseki Dépré, p.148.

símbolo, relação convencional – dos vocábulos *nasce* e *morre* e a uma compreensão sintática horizontal e coordenativa, uma busca cognitiva de forma contígua, e não assimilativa como parece mais adequado ao poema devido a sua composição estrutural, levando em conta a iconicidade geométrica do poema.

Na primeira parte do que poderíamos chamar de “estrofe”, ainda conseguimos alguma conotação, já que as palavras estão dispostas de forma apreensível e compreensível em sua sintaxe, ou seja, ainda que dispostas isoladamente, procuramos de alguma forma tentar imaginar que exista algo elíptico: conectivos, conjunções pessoas etc., numa tentativa de dar sentido. O poema é iniciado pelo pronome oblíquo átono reflexivo de 3ª pessoa: *se*, que acaba por conduzir o leitor ao entendimento de algo a partir de si mesmo; é criado um certo movimento e ação a partir dos verbos (*nasce* e *morre*) que são dispostos de maneira alternada. Com isso, este trecho parece sugerir uma espécie de movimento cíclico da vida, alternância de gerações etc. Na segunda “estrofe” as palavras referem-se a algo ou alguém que renasce, ressurgem, ressuscita. Mas o que seria, então, *remorre*? Morrer de novo? Aqui poderíamos notar uma espécie de dissonância sendo iniciada, inserida no poema e causando já um desconforto semântico na compreensão do leitor.

Essa dissonância prossegue também na terceira “estrofe”, porém intensificada através de um prefixo – *des* – aglutinado às palavras centrais do poema: *nasce* e *morre* – *desnasce* e *desmorre*. Este prefixo *des*, de raiz latina tem função conotativa de separação, privação, negação, movimento de cima para baixo, como em deportar, desconstruir, desfazer, decair etc. Então, logicamente, como seria *desnascem*, *desmorrer*? O estranhamento, a ilogicidade pode conduzir o leitor desavisado a questões metafísicas – *desnascem* seria deixar de nascer, não nascer, retornar ao lugar de vinda, desencarnar? E o que seria então *desmorrer*? Deixar de morrer, viver eternamente? As possibilidades de interpretação são infinitas até deslocarem-se completamente do poema e restar algo completamente impensável, desconexo ao texto e pessoal; e também uma multiplicidade de leitura *ad infinito* (num viés semiótico). E o que seria as palavras grudadas na última “estrofe” – *nascemorrenasce*? Um neologismo minimalista sem função denotativa?

Esta visão linear do poema pode ter relação intrínseca com o costume de que nós ocidentais estamos condicionados mentalmente, através de uma leitura horizontal, por coordenação e contiguidade. O que é diferente de uma leitura vertical-icônica, visual-formal, ideogrâmica, através de uma modulação construída por similaridade, a qual o

poema parece sugerir. A diferença entre essas dicotomias é mais bem esclarecida por Décio Pignatari partindo do conceito de Hume, sobre as questões de contiguidade e similaridade, bem como por Saussure, com relação aos sintagmas e paradigmas, que serão conduzidos ao encontro da semiótica de Pierce, relacionando com as questões de ícone e símbolo:

Partindo das duas formas fundamentais e fundantes de associação (segundo o filósofo inglês David Hume, do século XVIII), a *similaridade* e a *contiguidade*, temos que as associações por similaridade constituem os paradigmas, eixos paradigmáticos ou de seleção de qualquer sistema de signos; já a associação por contiguidade formam os sintagmas, eixos sintagmáticos ou combinatórios. (Pignatari, p.24)

(...) numa conexão entre os signos icônicos e a articulação sintática do universo verbal, vemos que a construção mais adequada a eles é de caráter justaposto, ou seja, são de organizações sintáticas estruturadas por coordenação (*paratáticas*), enquanto os símbolos encontram mais adequação nas construções *hipotáticas*, por subordinação. Do lado ícone e da *parataxe*, ficam também o paradigma, os processos analógicos em geral, a sincronia e a simultaneidade – o que aproxima esta estrutura da estrutura das línguas isolantes, particularmente sua expressão escrita: ideograma. Do lado do símbolo e da hipotaxe, ficam o sintagma, a hierarquização dos componentes frásicos, os processos digitais em geral, a diacronia e a linearidade – característica das línguas não-isolantes, vale dizer, da lógica inerente às línguas ocidentais. Prosa e poesia, na ordem. (idem, p.67)

Décio Pignatari ainda nos mostra, através de Pierce, as inferências entre similaridade e contiguidade:

As investigações de Pierce parecem-nos ricas justamente na medida em que rompem com o absolutismo dessa consagrada divisão. Partindo do pressuposto de que a diferença entre os fenômenos mentais é apenas uma questão de grau, as inferências por similaridade se relacionam com as inferências por contiguidade, assim como a consciência interna se relaciona com a experiência externa.

'Sugestão por contiguidade significa que, quando uma ideia nos é familiar como parte de um sistema de ideias, pode ela trazer o sistema à nossa mente – e desse sistema, por alguma razão, uma ou outra ideia pode destacar-se e vir a ser pensada por si mesma.' (Pierce 7.391)

'Já a sugestão por semelhança consiste no fato de a mente, por uma propriedade oculta (para Pierce, é a que só pode ser trazida à luz por experimentação), unir no pensamento duas ideias que tem por similares (Pierce 7.392)'. (ibidem, p.63)

Devido a sua estrutura geométrica da qual é parte integral do poema e tão importante como as outras relacionadas à linguagem; devido ao efeito sonoro causado pela disposição das palavras no verso; bem como os possíveis índices anexados as palavras centrais (*re* e *des*), há a necessidade de que vejamos o poema através de uma

leitura *verbivocovisual*, como diria os concretistas, ou seja, colocar

o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia de maneira mais ampla e mais consequentemente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaciotemporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto de vista do *material*, em pé de igualdade com os restantes elementos de composição. (Campos, 2006, p.80)

Portanto, quando temos uma leitura preocupada com a forma e a estrutura do poema, novos horizontes abrem-se para outras possíveis interpretações, multiplicando-se a “possibilidade de multileitura”, como afirmou o próprio Haroldo de Campos.

Quanto à forma, podemos relacionar a estrutura do poema, em suas estrofes, com as artes visuais – Volpi e Mondrian –, também com a matemática através das figuras geométricas e mesmo a disposição espacial em sua ordem-sequência, assim como os conceitos de música serial, levando em conta seus processos de composição matemática: matriz, retrógrado, inversão etc.

A disposição dos versos formam triângulos retos que, se manipulados, podem formar um losango. Ou ainda, um triângulo reto movido para seus desdobramentos, como uma folha recortada que podemos virar ao inverso, mudar a ponta de direção etc. Seria isso, então, uma forma de usar os elementos geométricos a favor de uma criação, de uma inventividade formal da estrutura do verso, que sai do desenho convencional a que estamos acostumados para ser eufêmico, pois nossa atenção dirigida para a forma e significado são deixados de lado por algum momento. As formas quadradas das estrofes de um soneto ou as formas de estalactites horizontais (apontados à direita) dos versos brancos. Portanto um poema abre para dimensões gráfico-espacial, acústico-oral e conteudístico através de sua forma.

Em seu texto *da fenomenologia à matemática da composição*, Haroldo de Campos mostra bem a intenção da racionalidade criativa dizendo que:

Poesia concreta: produto de uma evolução de formas. Implica uma dinâmica, não uma estática. Teoria e prática se retificam e se renovam mutuamente, num circuito reversível. Certo: compreender a obra com um processo dialético. Errado: paralisar para compreender. (...)

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). Isto é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da intenção das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. A solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. A definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa. A partir daí, a intervenção da inteligência disciplinadora e crítica se fará com muito maior intensidade, será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa.

A visão integral da estrutura a ser projetada no papel é algo que qualifica de antemão a tarefa criativa, podendo orientá-la mesmo num caso em que, na prática, a visão da estrutura resulte de (ou seja provocada por) um jogo inicial de palavra-puxa-palavra. (...)

A própria escolha de palavras não se fará mais como um descascamento paulatino da realidade, mas como um vetor-de-estrutura: daí o novo interesse pela palavra como um dado integral, a ser objetivamente considerado e utilizado em função dessa estrutura, interesse que sucede ao descobrimento fenomenológico (por assim dizer) da realidade palavra. (...)

Eliminação do poema descritivo: o conteúdo do poema será sempre sua estrutura.

A passagem da fenomenologia da composição à matemática da composição coincide com uma passagem: a do orgânico-fisiognômico para o geométrico-isomórfico.⁵⁴

⁵⁴ Haroldo de Campos em *Teoria da Poesia Concreta*, p.133.

Disposição geométrica do poema:

Forma geométrica do soneto:

1º quarteto

2º quarteto

1º terceto

2º terceto

Forma de estalactite dos versos brancos:

O último dia do ano
 não é o último dia do tempo
 Outros dias virão
 e novas coxas e ventres te comunicarão o calor da vida
 Beijarás bocas, rasgarás papéis,
 farás viagens e tantas celebrações⁵⁵
 (...)

Algumas particularidades formais são possíveis de serem observadas quanto à questão angular das “estrofes” e como suas disposições relacionam-se umas com as outras.

Primeiro podemos considerar que o triângulo reto da primeira estrofe surge no poema como se fosse a matriz, pois vemos que é o único que detém sua forma-estrutura em elementos básicos: *nasce* e *morre* – aqui também podemos entender a referência ao minimalismo, já que a composição do poema em sua íntegra é construída apenas por essas duas palavras: *nasce* e *morre* –, ambas as palavras de sentido oposto, antônimo, dando a ideia de ciclicidade e movimento, de sobe e desce, se levarmos em conta o sentido metafórico de *nascer* (crescer, subir) e de *morrer* (padecer, descer, cair), cria-se o movimento através das alternâncias entre as palavras.

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre

⁵⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. Reunião 10 Livros de Poesia, p.87.

A 2ª estrofe parece ser a inversão – “espelho” – do retrógrado da 1ª estrofe (matriz), bastando ver seu formato como que se deslocando no espaço da página. E a posição das palavras confirma a ordem retrograda se observarmos que as palavras seguem uma ordem inversa, opondo-se com a relação à estrofe anterior – a 1ª termina com *morre* e a 2ª começa com *renasce*.

Movimento retrógrado das palavras *nasce* e *morre*:

movimento da estrofe:

A 3ª estrofe seria a inversão da 2ª estrofe, trazendo a mesma construção estrutural que relaciona a 1ª e a 2ª estrofes; porém, notamos que a disposição das palavras que relacionam as 2ª e a 3ª estrofes não seguem o que talvez poderíamos chamar de uma séria integral e rígida – aqui podemos criar um paralelo com a técnica do serialismo integral em voga após o dodecafonismo de Schoenberg –, pois, já nesta 3ª estrofe, o 3º verso – *desmorre desnasce* – não segue o critério perfeito da inversão (espelho), havendo a mesma sobreposição sem a forma contrastante através dos antônimos, das palavras opostas. Isso tem uma explicação lógica se levarmos que se houvesse seguido esse critério rígido haveria repetição de palavras na sequência da 3ª

estrofe – ficando *re/ desnasce/ desnasce/ desmorre* –, então se estaria quebrando a sequência de contraste que é feito pela contínua alternância dos antônimos *nasce* e *morre*.

*versos que não seguem o critério das inversões por manter a alternância dos antônimos.

A 4ª estrofe, e última, surge no poema como inverso da 1ª estrofe, relacionando da mesma forma que a 3ª estrofe espelha a 2ª, porém sem espaço entre as palavras, o que sugere uma espécie de compressão, de síntese do verso-série, em música seria uma cadência final, um *coda*, um *stretto* barroco; e também essa aglutinação surge como um fator de adensamento do verso.

Olhando o todo do poema vemos que sendo a 1ª estrofe construída pelas palavras *nasce* e *morre*, na 2ª, essas palavras são acrescidas pelo prefixo *re* – *renasce* e *remorre* – que tem uma conotação de repetição, renovação, como um movimento ascendente; na 3ª estrofe, o prefixo já é *des* – separação, desfazer, aqui já se conota um movimento descendente; e por fim a 4ª e última estrofe, igualando-se ao início, porém com os espaços entre as palavras ausentes. Nessa sequência podemos ver, portanto, um caminho que se inicia na 1ª estrofe, sobe até a 2ª, depois desce a partir da 3ª, e se estabiliza na última estrofe, resumidamente repouso – ápice – repouso.

Também essa relação nos mostra que entre as estrofes podemos notar que a forma espacial dos versos está montada numa sequência ABA, onde A seria a 1ª estrofe;

B seriam as 2ª e 3ª estrofes; e o *ritornello* (retorno) ao A com a 4ª estrofe comprimida, pois, formalmente, somente esses versos (1ª e 4ª estrofes) não têm o fator dissonante: os prefixos *re* e *des*.

nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

Ainda quanto à topologia espacial, as estrofes não são dispostas aleatoriamente. Copiar este poema sem levar em conta a colocação e o alinhamento exato das letras, das sílabas, das palavras, dos versos, é incorrer em erro e anular outra parte importante para o entendimento formal do poema. Por exemplo, nota-se simetria vertical entre as letras *e* das estrofes 1ª e 3ª; as estrofes 3ª e 4ª parecem estar ligadas, ainda que distantes, pela sílaba *re*, que estão horizontalmente alinhadas. E obviamente a progressão aritmética das palavras na estrofe (0 = *se*; 1 = *nasce*; 2 = *morre nasce*; 3 = *morre nasce morre*; etc)⁵⁶. Esse processo permite que acusticamente percebamos o adensamento do som, através de uma espécie de *crescendos* e *diminuendos*.

O uso desse tipo de construção formal do texto – as questões de matriz, retrógrado e inversões, alternâncias: crescendo e diminuendos etc. – ajustam-se

⁵⁶ Levamos em conta a edição do poema que se encontra na Teoria da Poesia Concreta. 4.ed., de 2006.

perfeitamente com os processos usados pelos compositores do início do século. Aqui podemos lembrar inicialmente dos conceitos de música serial dodecafônica; podemos ainda lembrar da 2ª *Escola de Viena*, iniciada por Schoenberg, e seus discípulos, onde são expoentes continuadores Alban Berg e Anton Webern, os quais inspiraram Olivier Messiaen⁵⁷ e Luigi Dallapiccola na criação do serialismo integral. Daí avançando até as experiências da música do serial integral aplicada a música eletroacústica praticada pelos contemporâneos de Haroldo de Campos, dos quais se sobressaem Henri Pousseur, Stockhausen e Pierre Boulez, compositores que Gilberto Mendes teve contato nos conhecidos cursos de férias (*Ferienkurse fuer Neue Musik*) em Darmstadt, em 1962 e 1968.

Se esses processos da música serial permeiam o poema no que diz respeito à estrutura, a música de Gilberto Mendes para este poema segue também outros parâmetros, seguindo conceitos aleatórios, estocásticos cibernéticos etc.

Fica tudo mais claro (ou compreensível) quando o criador, por generosidade, nos deixa algo escritos sobre sua criação. Sobre *nascemorre*, Haroldo de Campos escreveu que

O poema *nascemorre*, 1958, foi instigado pelas observações de Hans Arp sobre a poética de Kandinsky; Arp falava em *konkrete Dichtung* não no sentido específico do movimento de poesia concreta, é claro, mas na acepção genérica do termo. (Campos, 2006 p.86)

Esse pequeno trecho escrito por Arp, ilustra ao que se refere Haroldo de Campos:

O que é característico da poesia concreta é que ela não tem intenções sentenciosas ou didáticas. Um poema de Goethe ensina ao leitor, sob uma forma poética, que morte e transformação são a condição inelutável do homem. Kandinsky, ao contrário, põe o leitor diante de uma imagem de palavras que morrem e se transformam, diante de uma série de palavras que morrem e se transformam... (Arp in Campos) (idem, p.82).

Este trecho de Arp ilumina a questão da gênese do poema *nascemorre*, até mesmo a respeito do significado metafórico das palavras *nasce* e *morre*. E sem esquecer, do que talvez seja o mais importante, da óbvia matriz mallarmaica, da base teórica-conceitual e do diálogo com as outras artes:

⁵⁷ A ideia de serializar os ritmos e a estrutura das peças surgiu com Messiaen, que não deu importância para o achado, sendo praticado, de fato, por Stockhausen (seu aluno) e outros da escola de Darmstadt.

A poesia concreta, tal como a compreendemos, é uma resultante de uma estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa. A obra máxima de Mallarmé - *Un Coup de Dés* - , que é sua matriz, data de 1897 (Valéry chamou-a de 'espetáculo ideográfico').(...) Situar-se em correlação de pesquisas com a música e as artes visuais realmente criativas, frente à problemática da invenção de formas, que oferece muitos aspectos comuns, embora guardando as diferenças substanciais que se prendem à própria natureza de cada uma dessas artes. (ibidem p.83)

Tradução Intersemiótica:
Julio Plaza (1984)

Tradução simbólica intersemiótica do poema *nascemorre*

nascemorre

música concreta de sons vocais

“E eu me interessei pelo poema do Haroldo de Campos, *nascemorre*, que achei muito bonito, inclusive a disposição gráfica dele. E eu peguei o *nascemorre* e fiz um trabalho realmente original sob o aspecto de que aquele tipo de música que eu fiz não era feito na Europa, que era o que eu queria exatamente. Eu trabalhei não melodicamente, com harmonia, contraponto, nada disso. Eu fiz um outro tipo de música. Eu fiz uma espécie de música concreta, mas com sons,

sons vocais, no caso. Eu trabalhei os fonemas. A música não tem melodia, não tem ritmo no sentido tradicional do ritmo, não tem nenhum dos chamados elementos da música. E na sua parte final, eu enveredei pela música aleatória. Esses elementos que deduzi do próprio poema e separei, criei um número enorme de objetos musicais com tudo isso. E nessa parte final eu distribuo esses objetos musicais em várias páginas para 8 solistas, que deverão escolher o que vão fazer. Então o resultado dessas combinações feitas na hora vai ser absolutamente aleatório” (Mendes, 16’35’’) ⁵⁸

Análises sobre o poema *nasce morre* apontam para o caráter serial de sua forma. As observações de Julio Plaza mostram a paridade de opostos existentes semanticamente nos elementos lexicais *nasce* e *morre*, dois verbos antitéticos; cria-se assim, um jogo de ambiguidades pela ação dos contrários – os prefixos *re* e *des*, por exemplo, modificam o sentido das palavras *nasce* e *morre*. O poema é constituído pelo equilíbrio simétrico desses dois elementos – o poema se abre com *nasce* e se fecha com *morre*; os quatro blocos (estrofes) são dispostos de forma espelhada com a combinação e justaposição desses dois verbos. As variações se tornam complexas através das partículas-sufixos (*se*, *re* e *des*) anexadas aos verbos criando assim também uma variação prismática. Tais operações processam um conjunto de afirmações/negações, movimentos progressivos/regressivos e ações positivas/negativas, quer dizer, ações de contrários que procuram sua coincidência, sua síntese. Fazendo uso codificado do sentido de *nasce*, como sentido positivo, de acesso a vida; e *morre* como sentido negativo, de negação a vida: *nasce* e *morre* – vida e morte, pode-se usar uma tradução por signos matemáticos (*nasce* igual a **+** e *morre* igual a **–**).

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre

+
- +
- + -

⁵⁸ A *Odisséia* de Gilberto Mendes, Documentário.

Na tradução simbólica intersemiótica de Julio Plaza temos os triângulos representando os verbos *nasce* e *morre*. Sugestivamente o triângulo com sua ponta para baixo, como algo que se abre para cima, significando *nasce*; seu inverso, por oposição significa *morte*, sugestão antagônica. Assim como o poema trabalha as relações de inversão, retrogradação etc. Em Plaza, isso se dá pelas formas invertidas do triângulo, as sobreposições, as configurações espelhadas, na duplicação dos triângulos (divisão ao meio), o triângulo negro, acentuando a duplicação do *morre* (ou *nasce*): *renasce*, *remorre*. Cada bloco (estrofe relativa ao poema) ganha uma forma, que é invertido, como no poema. Os blocos são imbricados, assim como no poema as estrofes são ligadas entre si pela disposição gráfica/formal, semântica, recorrência lexical de dois elementos antitéticos.

A equivalência dos triângulos e os léxicos *nasce* e *morre* são:

$$\begin{aligned}
 \textit{nasce} &= \triangleup ; & \textit{morre} &= \triangle ; & \textit{renasce} &= \triangleup \downarrow \\
 \textit{remorre} &= \blacktriangle ; & \textit{desnasce} &= \blacktriangleup ; & \textit{desmorre} &= \triangle \downarrow
 \end{aligned}$$

Assim podemos entender claramente o pensamento serial implícito no poema, traduzido intersemioticamente em Julio Plaza. Tal pensamento pode ser encontrado na música *nascemorre*, de Gilberto Mendes, porém, não nos moldes tradicionais do dodecafonismo, do serialismo, mas, sobretudo na organização formal do caráter de adensamento (Parte A, leitura), alternância, pelo estocástico/ aleatório (Parte E) etc.

Darmstadt, Stockhausen

A criação da partitura de *nascemorre* é uma maneira singular de registrar a idéia musical, ocorrido pela necessidade do momento de se colocar no papel um som cujo aspecto se distancia de um conceito tradicional, ou seja, a simbologia musical tradicional não abarca a escrita de tais sons, música fora dos parâmetros. Darmstadt foi de suma importância para despertar do compositor a esse novo modo de criação, por mostrar novas possibilidades de se trabalhar o som: o ritmo, a altura, a textura, a forma etc.

Em sua primeira ida a Darmstadt, em 1962, para os famosos cursos de férias (*Ferienkurse fuer Neue Musik*) destinados a divulgar a *neue Musik* da segunda metade do século XX, Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira e Rogério Duprat estavam ávidos por beber, na fonte original, os ensinamentos de Boulez, Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Berio e Nono. (Mendes, p.69). O compositor comenta a grande expectativa que tinham: “uns dois anos antes, o compositor norte-americano John Cage passara por Darmstadt e balançara o coreto da *neue Musik*, estremecera os alicerces do estruturalismo musical com seu indeterminismo “zen”, com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa alguma a ver com a filosofia estética daquele ‘santuário’ de celebridades europeias” (idem). Ainda segundo Gilberto Mendes,

Stockhausen foi afetado notadamente (Mendes, 1988⁵⁹). Mas, “com a humildade de todo grande artista, ele se deixou tocar pela mensagem ‘zen’, pelas ‘parábolas’ de Cage, ‘estou aqui e não tenho nada a dizer’, frente a eles, compositores europeus que produziam (palavras do jovem compositor Tato Taborda) toneladas de idéias em quilômetros de discurso. Era o sinal verde para o poderoso intuitivo que Stockhausen demonstraria ser nos anos seguintes. (idem). A passagem de Cage por Darmstadt fez, de fato, com que houvesse o início de certas mudanças. Gilberto Mendes afirma que Stockhausen “em suas classes, ele pedia exercícios estranhos aos alunos, coisas sem nada a ver com o que nos interessava saber e aprofundar sobre a *neue Musik*. Sentíamos um clima de mudança no ar”. (Mendes, 1994, p.70). Apesar de a intenção não ter sido alcançada, ou seja, a “busca por outro tipo de informação”, o compositor diz não ter ficado nem um pouco frustrado, seu interesse pelo novo foi satisfeito e sentiu que se colocava em dia com as novidades “com todos os aspectos até conflitantes da música de vanguarda daquele momento”. Tinha-se a disposição muito material sobre a evolução da música nova, de Schoenberg a Stockhausen, da Escola de Viena a de Darmstadt (idem). O compositor reconhece que não eram bem aulas, mas palestras, em que os compositores explicavam suas obras. Eles ilustravam essas falas com gráficos, desenhos, escalas e séries, mostrando seus caminhos composicionais. Faziam, também, pequenas análises de suas obras musicais. (Rizzo, p.29)

Stockhausen é referência na música do século 20. Da geração do pós-guerra, ele soube num contexto sócio-cultural devastado, recolher os destroços de um momento histórico adverso, e projetar suas ideias e atitudes para o futuro. Stockhausen desenvolveu sempre seu trabalho baseando-se menos em teorias, e mais na prática, ou seja, na manipulação do fenômeno sonoro⁶⁰. Partindo de Anton Webern, que radicalizou as experiências dodecafônicas, Stockhausen e Pierre Boulez desenvolveram caminhos diferentes. Boulez partiu para uma pesquisa, relacionou-se mais diretamente com a estruturação, ou construção do discurso sonoro influenciado pelas ideias de Mallarmé sobre a circularidade e linearidade na estrutura poética. Stockhausen dirigiu-se para uma atividade de pesquisa sonora partindo da melodia de timbres weberniana, em busca de novos sons e timbres, que se transformassem em novas formulações para a matéria sonora. Na sua obra são discutidos problemas fundamentais da linguagem: a relação

⁵⁹ In: Stockhausen e a “Neue Musik” Brasileira. Folha de São Paulo de 15 de julho de 1988.

⁶⁰ Ver *A Gênese do Som*, de Lívio Tragtenberg, em *Artigos musicais*. Ou no artigo da Folha de São Paulo de 1998, B4.

texto/som, a temporalidade, a estrutura microorgânica do som, as relações que se estabelecem entre criador/ intérprete/ ouvinte, outros modos de produção musical. Tragtenberg ainda mostra que na obra de Stockhausen podemos identificar três fases na relação texto/som nas suas peças: na primeira o texto tem uma linearidade e significado pulverizado por um tratamento por um tratamento “interno” na própria estrutura fônica – corresponde às peças do primeiro período, como os *Hymnen* e *Gesang der Juenglinge*; na segunda fase o texto é a própria partitura, como *bulas*, peças indeterminadas, como *Aus den Sieben Tagen*, cujas instruções musicais são transmitidas através de textos do próprio compositor, que ora a função de direcionamento prático da execução, ora são de comentários filosóficos acerca da peça; a terceira é aquela que se inicia com *Licht*, em 1977 – uma ópera para cada dia da semana. Nesse conjunto de óperas estão colocados em cena a gênese e o ato criativo, como momentos epifânicos capitais no desenvolvimento da humanidade, no fundo, o personagem é a criação, o impulso e o ato criador. E como “no princípio era o Verbo”, Stockhausen utiliza o texto em sua função mais primária, ou seja, como elemento sonoro.

Haroldo de Campos esteve em contato com Stockhausen⁶¹, no fim dos anos 50, e pôde constatar a preocupação que o compositor dispensava às estruturas textuais que procurava utilizar em sua música. Em 1959, Haroldo de Campos foi a Colônia com o objetivo de conhecer o então jovem compositor Stockhausen, cujo seu *Gesang der Junglinge* foi apresentado pela primeira vez em 1956, e que Haroldo considera como obra prima da música eletrônica. O material vocal integrado na composição foi o mais radical desde o *Pierre Lunaire*, de Schoenberg em 1912 quando surgira pela primeira a idéia do *sprachgesang* (canto falado). O grupo *Noigandres*, juntamente com o suíço-boliviano Eugen Gomringer, havia lançado a poesia concreta com o desenvolvimento das suas concepções poéticas em estreito contato com as propostas teóricas e práticas dos músicos pós-realistas (seguidores do discípulo mais consequente de Schoenberg, Anton Webern). Havia um contato próximo dos poetas concretos com importantes músicos dessa música de vanguarda. Em 1954, conheceram Pierre Boulez em São Paulo; entre 1954 e 56, Décio Pignatari, vivendo na Europa, aprofunda esse contato participando de atividades do grupo Marigny (Domaine Musical), ocasião em que travou conhecimento com outros músicos como Cage, Varése, Philippot. Em São Paulo os concretos mantinham contato com os músicos do *Seminário Livre*, dirigido por

⁶¹ Depoimento de Haroldo de Campos no texto *A Gênese do Som*, artigo de Lívio Tragtenberg.

Koellreuter, onde encontravam-se Domiano Cozzela, Rogério Duprat, Diogo Pacheco, Vinholes, Julio Medaglia. As primeiras partituras com oralizações de poemas concretos já haviam sido feitas para o espetáculo comemorativo do 1º aniversário do *Ars Nova*, dirigido por Diogo Pacheco. Foi a primeira vez que surgiu o nome *poesia concreta* ao público, assinalando a apresentação vocal com três peças do *Poetamenos* de Augusto de Campos, ao lado de composições de Webern, Ernest Mahle e Cozzela. Haroldo de Campos nos conta:

De fato, fui recebido por Stockhausen no Estúdio Eletrônico da Radio, dirigido por Eimert Herbert, em colaboração com o professor Meyer-Eppler, especialista em Teoria da Comunicação. Stockhausen fez-me ouvir o *Gesang* e outras composições da época. De minha parte, eu lhe havia mostrado os *Noigandres* 2 (1955), 3 (1956) e 4 (1958), com os poemas em cores de Augusto (que haviam também seduzido Boulez – na *Constelação* de sua *Troisième Sonate*, 1957, Boulez adotou as cores verde e vermelha para anotar os percursos de execução possíveis...); com os meus poemas em braço sobre negro (*O Âmagô do Ômega*, 1955-1956), com os poemas-cartazes da fase geométrica de todo o grupo. (Campos *In*: Tragtenberg, 1991, p. 131)

Nesse mesmo depoimento, Haroldo de Campos conta sobre a reação de Stockhausen: “Você é a primeira pessoa interessante que me aparece em meses”. Assim o compositor pôs o poeta em contato com seus colaboradores – Koenig, Kagel, Helms, Cardew. Questionado pelo poeta sobre a razão de não trabalhar na colaboração de poetas, lembrando o nome de pioneiros no legado experimental alemão como Kurt Schwitters e August Stramm, Stockhausen responde que não havia naquele momento um colaborador ideal, preferia ele mesmo preparar os textos de que necessitava. Caso exemplar é o *Gesang der Junglinge* no qual seu texto é extraído do livro apócrifo de Daniel, montando-as e tratando-as

de tal arte que a voz registrada do caos ao cosmo, ou seja, do ruído fonético ao significado fonológico. Em alguns momentos-ilhas nesse fluxo “estocástico-estatístico” surgiram então palavras como ‘Wind’, ‘den Hernn’, ‘Himmel’, ‘preiset’ (*vento, ao Senhor, céu, louva*), cristalizando-se numa louvação ao Criador. O compositor gravara a voz de um único menino de 12 anos para obter todos os sons do coro. O efeito de isomorfia resultante, com os sons produzidos eletronicamente e o estraçalhado contínuo vocal, era extraordinário. Mais tarde, numa conferência (*Musik und Graphik*) em Darmstadt (1958), Stockhausen se referiria a poesia concreta brasileira. (idem)

O *Klavierstueck nº1* de Stockhausen impressionou Gilberto Mendes por sua complexidade; com uma rítmica, que segundo o compositor, estava um passo à frente da

complexidade rítmica de Stravinsky da *Sagração da Primavera* – “Duas escritas históricas, duas etapas. Deixava-me perplexo aquele desafio, aquele compasso, praticamente era impossível de ser tocado, mas estava ali para quem tivesse a ousadia”. Em *nascemorre* o pontilhismo encontrado no *Klavierstueck* pode ser percebido, de certa forma, através da sonoridade entre as vozes “saltantes” entre as masculinas e femininas em *nascemorre*. Um outro pontilhismo, sem altura definida e sem a complexidade da rítmica assimétrica de Stockhausen. Outro ponto é o fascínio do compositor pelos blocos sonoros estáticos em meio ao pontilhismo dos outros instrumentos, nos *Kontrapunkte*, outra obra que fascinou o compositor nessa época⁶². A complexidade rítmica e de altura de uma obra como os *Kontrapunkte* acaba por criar uma sonoridade próxima do aleatório, principalmente para os ouvidos dos não “iniciados”. Assim, a proximidade sonora da parte aleatória (parte E) de *nascemorre* com as obras citadas é inevitável, efeito próximo por caminhos adversos.

Pouco flashes, como esses, iluminaram caminhos para minha música, aqueles caminhos que Anton Webern já esboçara. E tinha ainda *Zyklus*, *Zeitmasse*, o *Refrain*, com sua bela partitura circular, aquela régua mágica, determinando a execução. Guardo com cuidado um partitura do *Refrain* com o autógrafo do mestre. Foram essas as obras de Stockhausen que nos marcaram, pelo menos me marcaram muito. (Mendes, B-3, 1988)

Como o próprio compositor afirma, “a importância de Stockhausen para os compositores do nosso movimento foi somente no período em que praticávamos o serialismo integral. Depois partimos para outras experiências, com a poesia concreta”. Se a peça *nascemorre* foi composta por Gilberto Mendes nos fins de 1962 e princípios de 1963 (Mendes, 1994, p.77); esse foi o período logo após a sua primeira viagem a Darmstadt (entre julho e agosto de 1962). Na volta dos cursos de Darmstadt, em 1962, os compositores Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes estavam decididos a fazer uma música diferente daquela feita na Europa. Foi nessa mesma época, final de 1962, seu contato com os poetas concretos, através de Rogério Duprat, quem já tinha musicado um poema de Décio Pignatari, *Organismo*: “Foi ele (Duprat) quem abriu, posteriormente, o caminho para que viéssemos também – eu e Willy Correa

⁶² Gilberto Mendes conta que seu primeiro contato com a obra de Stockhausen se deu através de uma balconista de uma pequena loja de música na Uhlandstrasse, travessa da Kurfuerstandhamm, na época Berlim Ocidental: “eu fui direto a jovem e disse – ‘quero que você me veja partituras e discos de um compositor representativo da nova geração, da nova música alemã. Ela não teve a mais leve dúvida. Imediatamente tirou das prateleiras e me entregou os *Klavierstueck 1-4* e *Kontra punkte*; e um disco que continha os *Studie 1*, *Studie 2*, mais o *Gesang der Juenglinge*” (Canto dos Adolescentes), todas obras eletroacústicas.

de Oliveira – a conhecer pessoalmente Décio, Augusto e Haroldo de Campos, o que deu início a uma estreita colaboração mútua, artística e fraternal, que foi fundamental para nosso projeto de uma música nova brasileira”(Mendes, 1994, p.71). Esse contato foi imprescindível como matéria prima para a criação dessa nova música que procuravam.

De volta ao Brasil, sintetizou-se em minha cabeça, como fruto de meditação sobre as contradições observadas, a idéia de que precisava construir a minha linguagem particular, e não seguir as linguagens dos outros, sobretudo do Velho Mundo. (Mendes, 1994, p.71)

Willy Correa de Oliveira demonstra claramente como o contato com os poetas concretos foi importante, por exemplo, para a absorção de um novo ponto de vista para se enxergar um poema, uma leitura semântica que revela formas, estruturas, tempos, melodias, timbres, música em si:

Então aquilo veio (a poesia concreta), complementou de chofre e, de um certo modo, eu passei a aprender a ler realmente um poema, a ler um poema com enfoque musical, isto que é interessante. Antes eu colocava apenas notas nas letras, substituía as letras, ou sílabas por notas. Agora não, eu pensava, eu lia o poema e o poema me informava uma determinada estrutura, e eu buscava então uma estrutura musical que correspondesse àquela estrutura do poema. Esse *feedback* foi fundamental. Depois disso, eu uso até hoje, mesmo quando eu leio um poema antigo, eu leio assim, interessante. Mesmo hoje, se eu leio um livro, eu leio assim. (Rizzo, p.83)⁶³

O conceito estético/filosófico da Escola de Darmstadt vem do pensamento serial do dodecafonismo. Pode-se entender como um desenvolvimento, já disposto por Anton Webern, com a ideia de serialismo integral. As ideias de Arnold Schoenberg foram o germe para a música contemporânea com a sua ruptura com o tonalismo e a descentralização. Se *nascemorre* não faz uso dos elementos básicos da música – altura, ritmo (no sentido tradicional), harmonia – como entendê-la sobre um aspecto de apreensão estética? Observar sua montagem, sua organização, é o caminho a se chegar a algum lugar, sobretudo no que diz respeito à isomorfia latente desde a visualização da partitura, a sonoridade da leitura do poema por adensamento, o trabalho com as vogais e o processo estocástico. Cada uma das partes de *nascemorre* se dá por um processo de criação que é interligado aos outros a partir de uma geração inicial – parte A (leitura do poema). Assim, podemos observar que há não um desenvolvimento no sentido tradicional da história da música, mas um novo tipo de desenvolvimento.

⁶³ Entrevista concedida ao pesquisador Luiz Celso Rizzo em 9 de maio de 2001, constante em sua dissertação.

O pensamento serial schoenbergiano parte do princípio organizacional por série: composição de um elemento *original*, *retrógrado do original*, *inversão* e *retrógrado da inversão*, como se pode ver:

O													RO												
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1		
IO													RI												

Esquema da série: original, retrógrado, inversão e retrógrado da inversão.

O atonalismo aparece na obra de Schoenberg, por volta de 1909, no último movimento do *Segundo quarteto* para cordas op.10, como consequência do progressivo enfraquecimento dos elos tonais pressionados pela modulação contínua (influência wagneriana que se impunha sobre suas primeiras obras, como o sexteto para cordas *Verklärte Nacht* op.4). Wagner deu grande avanço no uso do cromatismo com função indefinidora do tonal. Basta lembrar o conhecido acorde inicial de *Tristão e Isolda* com seu aspecto não classificável. Schoenberg segue a linha sucessiva (ou “progressiva”) da música, e com ele surge a necessidade de se organizar uma construção composicional, ou ferramenta, que abarcasse todas as necessidades impostas pelos novos horizontes abertos na harmonia. Assim, o horizonte da resolução tonal, que recua a cada cadência, acaba por desaparecer: em músicas como *Erwartung* op.17, *Die glückliche Hand* op.18, *Pierrot Lunaire* op.21, ou nas peças para piano op.11 e op.19, esvaia-se a promessa de resolução num tensionamento permanente cuja atmosfera angustiada é da Viena expressionista às portas da Primeira Guerra Mundial (Wisnik, 1989, p.164). No cromatismo das primeiras peças, a tensão que ao invés de conduzir a uma resolução, como confirmador da ordem tonal, vai recebendo todo investimento de energia e acaba por tornar-se ela mesma, “o princípio fundamental da organização”.

O sistema de doze sons criado por Schoenberg em 1923, depois de um período atonal que deriva do aprofundamento das contradições do tonalismo, se apresenta como decorrência implacável e ao mesmo tempo a antítese do sistema tonal. Ele rejeita cerradamente o *princípio* tonal, isto é, o movimento cadencial de tensão e repouso. (Wisnik, 1989, p.161).

Schoenberg formulou o dodecafonismo em um período de retiro de cerca de dez anos, de 1913 a 1923. Nesse novo sistema de composição, baseado na série de doze sons que procura organizar o estado caotizado da música atonal, recusava-se, antes de

mais nada, ou definitivamente, a escala diatônica. Seu fundamento é aplicado à escala cromática, cujos doze semitons serão usados de modo a evitar sistematicamente a emergência de notas polarizadoras e de hierarquias intervalares próprio do tonalismo – na construção da série, elemento matricial da construção da música, evita-se aqueles intervalos estruturadores da ordem tonal, como a oitava, a quinta, a terça, com suas tendências ao acorde perfeito. Cria-se um campo sonoro sem centro (sem repouso cadencial) (Wisnik, 1989, p.165).

A música atonal por sua vez desterritorializa o movimento cadencial. De modo a não se poder *retornar*. Lembrando o “germe mortal” que destruiu os modos eclesiásticos e levou-os à tonalidade, Anton Webern diz sugestivamente que esse mesmo agente de dissolução estraçalhou mais “sem compaixão” o repouso harmônico: “Era tão excitante voar em direção às mais longínquas regiões tonais, para depois retornar ao ninho aconchegante da tonalidade original! E, de repente, não se voltou mais – esses acordes astutos tornaram-se tão equívocos! Era muito agradável tudo isso, mas finalmente não se considerou imprescindível retornar à tônica”. (Wisnik, 1989, p.164)

renasce

O poema *nascemorre*, de Haroldo de Campos, me impressionou pelas suas tiras de palavras – como que de telex antigo, que a gente via nos filmes, os jornalistas puxando para ler – em tamanhos variados, crescendo e decrescendo, que também me sugeriam textos luminosos, correndo as notícias do dia numa populosa praça pública, numa Times Square. E me ocorreu a ideia de uma máquina de escrever como percussão. Começou assim minha primeira aventura musical em cima de um poema concreto. Também me estimulava o caráter repetitivo-minimalista que o poema tinha naturalmente, já naquela época. Um mínimo de palavras, de fonemas, e sua repetição implacável. Compus o meu *nascemorre* entre fins de 1962 e princípios de 1963. (Mendes, 1994, p.76)

O conceito de processo isomórfico encontrado nessa peça é claramente definido por Haroldo de Campos em um dos artigos da *Teoria da Poesia Concreta*, contendo, sobretudo, o entendimento estético sobre tal processo. O texto diz que

ao conflito de fundo-e-forma em busca da identificação, chamamos de isomorfismo. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisionomia, a um

movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível). (Campos, 2006, p.127)

A par da conceituação estética do termo *isomorfia*, podemos observar as relações texto/música são permeadas por questões semânticas relacionadas à forma/estrutura, sonoridade, serialização etc.

Em *Uma Odisséia Musical*, Gilberto Mendes escreve sobre *nascemorre*, deixando claro as intenções e os processos composicionais.

É uma música para vozes, percussão e fita gravada (optativa), feita dos fonemas do poema, desenvolvendo-se por contradições, em permanente transformação. Sem melodias. O parâmetro altura figura somente na formação aleatória de faixas de frequências como que pré-eletrônicas: blocos de sons intervalos em microtons.

Sua forma obedece ao modelo de um esquema-processo cibernético de direção. Em termos de música corrente. Há uma primeira elaboração, primeira leitura do poema, o “programa”, isto é, sinais de direção por um circuito de direção que passa a absorver e fragmentar todos os elementos fonéticos das palavras da poesia, como aconteceria no circuito de um computador; para, em circuitos de comunicação inversa, combinar aleatoriamente todos os sinais possíveis de informação – pelo amontoamento, deformação, distribuição etc.; e, finalmente, reelaborar dialeticamente nova leitura, isto é, novos sinais de direção. Segue-se outro ciclo. Poderia continuar infinitamente⁶⁴.

A estrutura do poema fornece os componentes que, isomorficamente, dão unidade geral à música, organização a todos os parâmetros: estruturas temporais (medidas de 1,2, 4 e 6 ou 1, 3, 6 e 9 tempos = sílabas) estatísticos polífonas (vogais); estruturas direcionais (estereofonias = direção visual das linhas da poesia) e do *crescendo* e *decrecendo*.

Na parte aleatória há 256 elementos fonéticos divididos entre oito cantores solistas, 32 para cada. Os cantores justapõem esses elementos, escolhendo a seu critério, improvisadamente, ou antes da execução, a ordem que são apresentados, sua duração e das pausas que precedem, dentro da série acima exposta de medidas de tempo. Simultaneamente, duas máquinas de escrever, marácas, bongôs, palmas de mãos e batidas de pé realizam o mesmo trabalho, escolhendo grupos de batidas de percussão também dentro da mesma série de números. O trabalho, de certo modo estocástico, joga com as probabilidades e inclui a participação real do

⁶⁴ Explicação semelhante pode ser encontra em texto inicial da partitura de *nascemorre*: Sua forma: esquema-processo cibernético de direção. Há uma primeira elaboração, primeira leitura do poema – o *programa* – isto é, sinais de direção por um circuito de direção que passa a absorver e fragmentar todos os elementos fonéticos das palavras da poesia, como num computador eletrônico; para, em circuito de comunicação inversa, comunicar aleatoriamente todos os sinais possíveis de informação – pelo amontoamento, estocástico, deformação, etc.; e, finalmente, reelaborar dialeticamente nova leitura, isto é, novos sinais de direção. Segue-se outro ciclo (Mendes, 1966, p.5).

interprete na composição-montagem de um processo-direção musical, cujo desenvolvimento é previsível; porém, em suas particularidades, depende da causalidade. (Mendes 1994, p.77)

No poema *nasce e morre* vemos a ideia corrente na época de *textoforma*, dentro de parâmetros observados por Max Bense:

Textformas (*Textformen*) são, por exemplo, disposições lineares das palavras em linhas ou disposições poligonais das linhas em superfícies. Por outro lado, no caso de uma repartição arbitrária não-poligonal de palavras em uma superfície, como acontece, às vezes, com cartazes ou, em geral, com textos de publicidade, pode-se falar em *configurações textuais* [*Textkonfigurationen*]. (Bense, p. 121)

Tendo essas observações em mente, podemos entender o uso formal que Gilberto Mendes faz a partir do texto para elaborar sua partitura, onde encontramos, por exemplo, uma correspondência que se dá também no âmbito visual se observarmos a partitura, além do sonoro quando se ouve o crescente adensamento das vozes do coro na leitura do poema (Parte AI). A serialização ocorre na música por diversas formas, como por exemplo, pela disposição das vozes na leitura do poema (Parte AI), divididos em alternância entre masculino e feminino: soprano-S (voz feminina), baixo-B (masculina), contralto-C (feminina), tenor-T (masculina) – essa alternância tem relação com a ideia do poema de pares opostos (*nasce* e *morre*), pensando na questão positivo/negativo, masculino/feminino etc. Também se cria a ideia de espelhamento, disposição retrógrada, como na série schoenbergiana.

Exemplo de disposição espelhada das vozes

Apesar das vozes não serem cantadas, mas *cantofaladas* (lembramos o *Sprechgesang* de Schoenberg), tal distribuição resulta numa sonoridade próxima a um pontilhismo (*Klavierstück* de Stockhausen sem a rítmica densamente complexa), devido aos distantes saltos intervalares entre as vozes – distância natural entre os graves masculinos e agudos femininos. A ideia de pares opostos também aparece na disposição em alternância das vozes solistas e percussão na Parte D. Essa Parte D funciona como momento gerador resultante da parte final Parte E, aleatório-estocástica.

A sequência de execução obedece ao processo estocástico, onde se observa: o conteúdo através da leitura do poema (parte A) e depois sua execução aleatória (parte E), num caminho que passa pelas partes A, B, C e D.

A isomorfia se dá primeiramente pelo uso que a música faz do som falado, da música ser criada com fonemas. Aqui vemos o fenômeno linguístico das sílabas, que são trabalhadas no âmbito sonoro como amplificação do elemento microtonal-rítmico pelo alargamento e aumentação sonora da sílaba, sendo material celular (matricial) da composição musical, além dos elementos visual e formal.

O número de tempos das notas (cantada/falada) é advindo do poema, numa relação crescente e decrescente das sílabas, conforme as estrofes do poema. Assim tem-se uma progressão de 1, 2, 4 e 6 (1 = *nasce*; 2 = *morre nasce*; 3 = *morre nasce morre*; e assim por diante) e também 1, 3, 6 e 9 (como relação ternária da progressão mencionada), que o compositor fará uso para as quantidades de tempos que as notas serão tocadas, bem como as pausas. Sendo executadas duas vezes as partes E (EI e EII), a segunda vez tem a ordem das notas e pausas invertidas: as durações de EI são de 1, 2, 4 e 6; e pausas 1, 3, 6 e 9 tempos. Na parte EII, isso é invertido para durações de 1, 3, 6 e 9 tempos; e pausas de 1, 2, 4 e 6. Ou seja, encontramos aqui a ideia de inversão resignificada. Sendo que a ordem dos blocos de execução das durações e pausas é aleatória.

Uma leitura do poema, sem que o ouvinte veja-o, esconde sua forma estrófica de progressão crescente e decrescente, pois, uma leitura declamativa é por si só linear. O adensamento do verso pela alternância das duas palavras (*nasce* e *morre*) pode, talvez, ser aproximado por leitura pausada de modo a separar os versos; mas ainda assim, a questão do adensamento continuará não clara ao ouvinte. Por isso a importância visual do poema como *textoforma* apontada por Bense.

Na música coral esse efeito de adensamento pôde ser conseguido pelo número crescente de cantores que vão entrando aos poucos por intervalos diferentes. Na parte AI, a leitura do poema é linear – não vertical como na parte AIII –, ou seja, os cantores vão entrando sucessivamente uma voz após a outra; contudo a ideia de densidade é mantida pelos *crescendos* que vão desde pianíssimo (*ppp*) (fracquíssimo) até o fortíssimo (*fff*), que decresce até o fraco de novo, depois cresce, e assim por diante, como pode ser visto na partitura:

O mesmo processo isomórfico ocorre na parte AII, com a diferença dos versos estarem mais claramente divididas, devido às pausas.

Na parte AIII, é a mais clara relação texto música. Aqui as sílabas são cantadas-faladas em progressão aritmética começando com 1 cantor, depois 2, 4, 6 e o ápice com 9 cantores, criando um adensamento harmônico (vozes cantando ao mesmo tempo) que fica muito próximo da ideia do poema com o progressivo acúmulo da palavras em cada verso – iniciando com *se* e terminando com *nasce morre nasce* –, e mesmo o caminho inverso, com a perda das palavras uma a uma até restar uma sílaba – iniciando com *nascemorrenasce* e terminando com *se*. Aqui a sonoridade do coro se compõe verticalmente (harmonicamente), há o acúmulo de vozes cantando ao mesmo tempo, o que cria o efeito de densidade crescente e decrescente do poema.

A III

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre

re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre

nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re

Após a parte B (parte C é facultativa, pouco executada devido à inviabilidade do tipo de gravador exigido), que tem função transicional que conduz a formação de dois grupos vocais, tem-se a parte D cujo processo composicional de Gilberto Mendes parece assimilar a leitura feita na parte A, absorvendo a informação e deformando-a. A sonoridade das sílabas são despedaçadas em partículas que são ampliadas-amplificadas na altura e intensidade ou reduzidas a ruídos sem vibração da corda vocal (som soprado), e alargadas-aumentadas no tempo, acentuando suas articulações – como nos *rr* da palavra *morre*, *sc* de *nasce*, o *m* de *morre* etc., por exemplo. Todos os sons são ampliados com maior sonoridade por estarem divido em dois coros. Esse processo será apresentado da parte E (aleatória) com os mesmos tipos de elementos, porém com uma variação maior, como nos mostra o compositor: “na parte aleatória há 256 elementos fonéticos divididos entre 8 cantores solistas, 32 para cada. Os cantores justapõem esses elementos, escolhendo a seu critério, improvisadamente ou antes da execução, a ordem que são apresentados, sua duração e das pausas que precedem, dentro da série acima exposta de medidas de tempo.” Assim o interprete é partícipe do processo composicional.

D I

D II

72 – Andamento metronômico
72 – Tiempo del metrônomo
72 – Metrônomic tempo

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

Trecho da parte D – dois grupos

Bense observa que, por meio da aplicação de dispositivos de computação eletrônica de processamento de dados e de esquemas matemáticos, houve grande avanço nos processos geradores de arte em domínios artísticos e do *design*. Em tal contexto, partindo da estética informacional, ou seja, da aplicação dos modos de ver da teoria da informação aos problemas estéticos, sobretudo ao campo da produção musical e gráfica, revelaram-se particularmente fecundos. Bense formula que, por estética gerativa, se deve conceber uma teoria matemático-tecnológica de transformação de um *repertório em diretivas*, das *diretivas em procedimentos* e dos *procedimentos em realizações*. O processo criativo possui, portanto, no sentido da *estética gerativa*, uma fase de *concepção* e uma fase de *realização*. A fase concepcional trabalha no campo ideal intencional; a fase realizadora no campo material técnico. A obra não é mais imediata em relação ao criador. É *mediada* por um sistema de agregados [Aggregate] *semióticos e maquinais*. A *relação criativa* é uma relação comunicativa entre um ser *expeditorial* e um ser *receptorial* (Bense, p.136).

A partir dos esquemas de Bense, podemos entender que *nascemorre* compreende um portador de signos (poema) com diretivas de signos, que conduz ao armazenador de signos e conversor de signos, que reage por um reator e executor de signos, esquematicamente:

portador de signos + diretivas de signos

→

armazenador de signos + conversor de signos
+ algoritmo de signos

→

reator de signos + executor de signos

2 páginas com 32 variações cada para ser escolhida pelo cantor na parte aleatória.

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

poema de Décio Pignatari

Beba coca-cola

“Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”

Maiakovski

No texto autobiográfico de Maiakovski, *“Eu mesmo”*, o autor escreve, em 1923, sobre a fundação da revista *Lef*⁶⁵, deixando clara a intencionalidade ideológica e estética das quais o grupo, através desse meio de profusão ideológica, defendia:

Lef é apreensão de um grande tema social por meio de todos os recursos do futurismo. (...). Um dos lemas, uma das grandes conquistas da *Lef*: a desestetização das artes industriais, o construtivismo. Um suplemento poético: folheto de agitação, de agitação econômica – isto é **publicidade**⁶⁶. Não obstante as vaías poéticas, considero “O Bom? No Mosselprom” poesia de mais alta qualificação. (Maiakovski *In* Schnaiderman, 1984, p.100-101).

Elemento que congregou todas as tendências estéticas da época foi o construtivismo. Nele estão implícitos todos os formadores da arte naquele momento, entre os quais a publicidade. Sobre o construtivismo, N. A. Sviertchkóv escreve:

O construtivismo está intimamente ligado ao crescimento da cultura industrial e expressa seus patos intelectual, técnico e industrial. Ele formula a ideia de adequação racionalista, da exigência da economia, do cálculo matemático, do laconismo nos meios de expressão artística. Em sua tendência de aproximar a arte da indústria, o construtivismo renega o decorativo não motivado funcionalmente, ele esquematiza, logiciza e maquiniza a linguagem da arte. Em suas informações mais extremadas, visa a liquidação da arte como esfera espiritual independente, a substituição do artista pelo engenheiro, pelo construtor, e a dissolução da obra artística na construção da vida, na criação de objetos adequados e racionais; por vezes, o construtivismo adere objetivamente às tendências tecnocratas. (Sviertchkov *In* Schnaiderman, 1984, p.35).

O construtivismo reverbera no Brasil nos anos 50 e 60 com a construção de Brasília, que criou um certo sentimento de que o país estava em pleno processo de

⁶⁵ Sigla de *Liévi front* (frente de esquerda), a revista congregou futuristas encabeçados por Maiakovski, com saída de 7 números entre 1923 e 1925.

⁶⁶ Grifo nosso.

industrialização, de modernização – 50 anos em 5, era o lema de Kubitschek (1956-1961). Os escritos dos poetas concretos desse período – basta ler os artigos da *Teoria da Poesia Concreta* – estão permeados de termos comuns à indústria. O próprio manifesto denominado *plano-piloto da poesia concreta*, de 1958, faz uma alusão ao Plano-piloto de Brasília, de Lúcio Costa.

Os artistas da Rússia revolucionária, à maneira dos utopistas do passado, sonham com um futuro industrial e construtivo, em meio às ruínas da guerra civil, à fome, à paralisação quase total da vida nas cidades. No final da *Carta aberta aos operários*, de 1918, Maiakovski vislumbra tal futuro:

A ninguém é dado saber que imensos sóis hão de iluminar a vida futura. Talvez os pintores transformem a poeira cinzenta das cidades em arco-íris centícores, talvez das cumieiras das montanhas então ressoe sem cessar a música tonitroante dos vulcões transformados em flauta, talvez obriguemos as ondas dos oceanos e ferir as cordas das redes estendidas entre a Europa e a América. Uma coisa está clara para nós: fomos nós que inauguramos a primeira página da novíssima história das artes. (Maiakovski *In* Schnaiderman, 1984, p.120).

Boris Schnaiderman nos mostra a posição de Maiakovski com relação à importância da questão publicitária na então Rússia. O poeta escreveu vários artigos sobre a necessidade de melhorar o nível da publicidade. O anúncio a que se refere o fragmento – “O Bom? No Mosselprom” (propaganda de chupeta) –, tornou-se famoso e o poeta atacado pelos críticos que achavam tal tarefa indigna de um poeta. Contudo Maiakovski não só aceitou seus versos malsinados, mas até o considerou como algo importante em sua obra, numa atitude traduzida por Carlos Drummond de Andrade, em relação “a pedra no caminho”. Lília Brik lembra que a propaganda de produtos era, na época, uma forma de luta contra o comércio particular. (Schnaiderman, 1984, N.82, p.112).

Dentre os caminhos que os cubofuturistas, futurismo particular da Rússia, seguiam, está a ideia de se fazer uma poesia que se aproximasse do cotidiano, do social, de uma função social da poesia, como pode ser visto no poema *Conversa sobre Poesia com o Fiscal de Rendas*, de 1926, onde, em seu formato, Maiakovski foi capaz de criar uma gradação linguística que se inicia de uma fala bem próxima do coloquial até uma linguagem poética moldada por vocábulos que já distam do dia-a-dia – momento esse que aborda um discurso sobre o fazer poético. Sua concepção da linguagem é a mais simples, a mais dinâmica possível. Reivindica o direito de inventar palavras (O.C. I,

324; XII, 459; XIII, 246)⁶⁷, de utilizar a linguagem das ruas, de trazer o mundo urbano e cotidiano para a poesia (Schneiderman, 1984, p.55). Maiakovski escreve em seu artigo *Como fazer versos?*: “O poeta aprecia cada encontro, cada letreiro, cada acontecimento, em quaisquer condições, unicamente como material para a realização vocabular.” (idem, p.178). No poema *a Plenos Pulmões*, o poeta citado versos de uma propaganda sanitária:

conta-se
 que outrora
 um férvido cantor
 a água sem fervura
 combateu com fervor

Apesar de muitas vezes utópica, a poética de Maiakovski tem um caráter mais direto, sem o teor metafísico evidente em Khliébnikov⁶⁸, condizente com a ideologia estética/política do grupo, ou seja, Maiakovski voltava-se contra os que atacavam a revista *Lef*, por exemplo, por esta ter um conteúdo que iria além do livro, que nem sempre cabia no livro. Essa “nova poesia” – pouco antes da de Maiakovski – surgia em um momento em que a impressão de livros e revistas era difícil, o que determinou um processo de comunicação mais direta. Assim que tal necessidade houvesse passado, percebera-se a oportunidade de desenvolver processos não-livresco de divulgação. E ademais graças a rádio, a poesia deixara de ser “aqui que se vê exclusivamente com os olhos”. A leitura pelo próprio autor transformara-se em algo absolutamente indispensável para a poesia. (ibidem, p.57). Sendo assim, vemos o início de um processo de dispersão da poesia nos meios extrapoéticos – a declamação poética, a poesia na propaganda, no cinema etc.

Difundir poesia através da imprensa cotidiana, do anúncio de um produto, ler poemas pelo rádio – eis algumas modalidades que assumiu a atividade poética de Maiakovski. Sua atuação no cinema, no teatro, no circo, seu interesse pela ‘comunicação de massa’, nas formas existentes na época, mostram bem como ele compreendia a função do poeta no mundo moderno: ligado à linguagem coloquial e utilizando os meios de difusão que a civilização industrial proporciona, tudo isso com um máximo de expressividade. (Schneiderman, 2002, p.19)

⁶⁷ Localização referente à publicação das Obras Completas de Maiakovski (O.C.), dirigida pela Academia de Ciências da U.R.S.S., em treze volumes (1955-1961).

⁶⁸ Viélimir Khliébnikov, poeta a quem Maiakovski considera seu mestre, companheiro do grupo cubofuturista russo.

O poema *Escárnios* é exemplo da atuação do poeta que frequentemente aliava a poesia mais elevada com uma polêmica de jornal:

ESCÁRNIOS

Desatarei a fantasia em cauda de pavão num ciclo de matizes,
Entregarei a alma ao poder do exame das rimas imprevistas.
Ânsia de ouvir de novo como me calarão das colunas das revistas
esses
que sob a árvore nutriz es-
cavam com seus focinhos⁶⁹ as raízes

Maiakovski, 1916

Maiakovski no prefácio à exposição *20 Anos de Trabalho de Maiakovski*, afirma: “O trabalho do poeta da revolução não se esgota com o livro. O discurso em comício, a canção de *front*, o folheto de agitação, a leitura pela rádio e a palavra de ordem que aparece nos flancos de um bonde são exemplos iguais e às vezes valiosíssimos de poesia” (Schnaiderman, 1984, p.58). A preocupação do poeta com o encontro entre palavra e arte pictórica fica evidente na produção de cartazes feitos após a Revolução, conhecida como as janelas da ROSTA⁷⁰. Mais apropriadamente devemos constatar que Maiakovski tendeu à interpenetração das artes, que foi característico do período posterior à Revolução Russa. O poeta atuou no cinema como ator; cenarista e diretor – na participação no teatro de Meyerhold; como ator no *Mistério-Bufo*, escrito por ele mesmo entre outros trabalhos. Ossip Brik, amigo das lutas proletárias de Maiakovski, já afirmava, em 1918, a proximidade da arte com o desenho industrial moderno que conduziam os artistas russos da época: “É preciso organizar imediatamente institutos da cultura material, onde os artistas se preparem para o trabalho de criação de novos objetos de uso proletário, onde se elaborem os modelos desses objetos, dessas futuras obras de arte”.

Maiakovski compreendeu muito bem a importância da propaganda comercial (...) e participou ativamente da propaganda de produtos soviéticos. Sua poesia não deixou de se influenciar pelo

⁶⁹ A referência aos porcos que “escavam com seus focinhos” as raízes da árvore que os alimenta, constitui referência a uma fábula muito conhecida de I.A. Krilóf, *O Porco sob o Carvalho*. (Schnaiderman, 2002, p.19).

⁷⁰ ROSTA é a abreviatura de *Rossíkoj tiliográfnóie aguienststvo* – Agência telegráfica Russa –, onde Maiakovski trabalhou desenhando cartazes e escrevendo versos. Cf. N. 74, p. 111, da *Poética de Maiakovski*, de Boris Schnaiderman.

estilo direto e incisivo da publicidade comercial e dos cartazes políticos, e estes, por sua vez, saindo de sua pena, traziam a marca da sua personalidade poética. Nesse sentido, ele é bem o poeta de nossa época, de sua beleza diferente, o poeta da cidade moderna, com seus anúncios, suas luzes e suas sombras. (Schnaiderman, 1984, p.59)

Maiakovski era consciente da força da publicidade. Em um artigo de 1923, chamado *Agitação e Publicidade*, podemos ver a exposição da importância dessa ferramenta como criadora da imagem do produto, seja material ou ideológico, como no caso comunista. O poeta inicia dizendo que

A burguesia conhece a força da publicidade. A publicidade é agitação comercial e industrial. Nenhum empreendimento, por mais acertado que seja, progride sem publicidade. É a arma que derrota a concorrência. (...)

Durante a NEP, é preciso utilizar para a popularização das organizações estatais e proletárias, das organizações e dos produtos, todas as armas empregadas pelos inimigos⁷¹, inclusive a publicidade.

Em outro trecho Maiakovski aponta para os problemas de recepção quando mostra a burocratização das mensagens nos cartazes e suas inaptidões à boa comunicação, à mensagem efetiva de propaganda. E exemplifica que o conteúdo e forma devem chamar a atenção de modo contundente: “É preciso chamar e anunciar, de tal modo que os aleijados se curem no mesmo instante e corram para comprar, vender, olhar!”. O poeta é categórico: “O reclame é o nome da coisa. Assim como o artista cria para si um nome, assim o objeto também o cria”. E exemplifica: “Vendo numa capa de uma revista um nome ‘famoso’, as pessoas param e compram. Se o objeto estivesse na capa sem um sobrenome, centenas de distraídos apenas passariam sem comprar” – notamos aqui a existência de técnicas de venda muito comum em nosso tempo: *marketing*.

Na *Carta sobre o Futurismo*, de 1922, Maiakovski mostra que o grupo ideologicamente unido chamado de cubofuturista, após a Revolução de Outubro, havia se dispersado, dando lugar aos que, por exemplo, permaneceram na Rússia, onde passaram a ser conhecidos como comunistas-futuristas; grupo esse engajado nos ideais do partido estatal, da nova ideologia comunista russa. Os problemas literários discutidos

⁷¹ Em importante nota, Boris Schnaiderman nos mostra que nessa passagem, Maiakovski preocupava-se com certas consequências trazidas pelo fim da NEP (*Nóvaia Economícheskaia Polítitsa* - Nova Política Econômica), e das normas rígidas e severas do comunismo de guerra; o poeta percebia o espírito pequeno-burguês que se instalava na vida russa.

por esse grupo, apesar de não se ocuparem com as questões teóricas – “Não tínhamos tempo para nos ocupar com a teoria da poesia, fornecíamos a sua prática”, afirmou Maiakovski –, dizem respeito à função social da poesia – a arte vocabular como ofício capaz de resolver quaisquer problemas (políticos, sociais, educacionais etc., por exemplo) –; em responder as questões da modernidade: neologismos, nova metrficação, revolucionar a sintaxe, novos modelos de argumentação e “ressaltar o berrante de cartaz, que há na palavra”. Todas essas inovações deviam ser aplicadas às diversas realizações vocabulares (artigo, telegrama, poema, folhetim, letreiro, proclamação, anúncio etc.). (Schnaiderman, 1984, p.164).

O grupo do qual Maiakovski fazia parte, por volta de 1922, que lidava, sobretudo, com questões sociais e do comunismo do estado russo, estava mais ligado à poesia do que a prosa, e o poeta justifica essa posição: “Pois na época revolucionária, quando o cotidiano ainda não se afirmou, exige-se poesia de *slogans*, que atice a prática revolucionária, e não um relacionar nestoriano⁷² dos resultados dessa prática”.

O poema *A Extraordinária aventura vivida por Vladímir Maiakóvski no verão da Datcha*, de 1923, tem em sua estrofe inicial um formato triangular que pode nos trazer a imagem em perspectiva da estrada de ferro Iaroslásl – como um ponto de fuga do desenho –, por onde o eu-lírico, ou o mesmo Maiakovski, percorreu. Portanto, a presença da estética cubofuturista nesse poema é propositadamente clara. O poema penetra na arte plástica e não com um uso meramente decorativo, mas sim exemplarmente plural e de forma polissêmica, construindo a ideia do poema no seu formato estrófico – *verbivocovisual* – de conteúdo e forma.

Com o exposto até aqui, podemos perceber como Maiakovski tornou-se uma das bases da poesia concreta, juntamente com a sintaxe espacial, visual, analógica de Mallarmé – composição tipográfica no branco e vazio da página: *Un Coup de Dés*; o método ideogrâmico de Pound – força sintática da imagem gráfica e desenho (ícone); a palavra-montagem de Joyce – unidade verbi-voco-visual; e finalmente com e.e.cummings com seu princípio sistemático da desintegração ou cortes das palavras nos aspectos mórfico, fonético e gráfico, desestabelecendo continuidades e sobrestabelecendo outras, sempre a pontencilizar leituras que divergem paralelamente ou se instigam reciprocamente. (Ávila, p.141). O pensamento artístico das outras artes, a manipulação do material para formação de uma estética particular através das suas

⁷² Alusão ao cronista Niéstor, monge em Kiev e provável autor de *Crônica dos anos*, documento sobre os primeiros anos da existência do Estado russo, escrito no início do século XII.

ferramentas, é muitas vezes transposto para o poema: recursos próprios das artes plásticas, como a iconicidade abstrata dos ângulos geométricos – Mondrian, Max Bill, Josef Albers; o pensamento serial da música – Webern, Boulez, Stockhausen. Enfim, o lugar do poeta é na onipresença estética em fusões buscadas na arte de alta informação ou permitida, deixando-se atingir pela circunstância, como a publicidade, o *mass media*.

Необычайнейшее...

...
при
ключе
ние, быв
шее со мн
ой, с Влади
миром Влади
ровичем Маяковск
им, на даче,—станция
Пушкино, Акулова гора,
дом Румянцевой, 27 верст
от Москвы, по Ярославской ж. д.

“A Extraordinária...

... aventura vivida por mim, Vladímír Vladimirovitch Maiakóvski na *datcha*, — estação Púchkino, monte Akula, casa de Rumiántzev, a 27 verstas de Moscou, pela estrada de ferro de Iarosláv!''.

Da edição *Solntze* (O Sol). Moscou, Petrogrado, 1923.

86

poema *A Extraordinária aventura vivida por Vladímir Maiakóvski no verão da Datcha*
(tradução de Augusto de Campos), de Maiakovski.

Do processo publicitário do qual Maiakovski fez uso, os poetas concretos utilizaram apenas a ferramenta em si, ou seja, a propaganda, nas mãos dos poetas brasileiros transformou-se, em certos momentos, em produto anticapitalista, de uma nova forma de literatura engajada. Em um período, como aquele entre os anos 50-60, com os artistas sendo influenciados por acontecimentos políticos – a esquerda ganha força em várias partes do mundo, juntamente com as ideias comunistas que foram

exportadas como certas, inovadoras de uma nova política calcada na partilha proletária de um bem comum. Juntamente com os avanços tecnológicos/industriais e a mídia/publicidade que tanto influenciou nas artes, temos nesse bojo o sistema capitalista com seu mecanismo de produção e consumo, onde a “burguesia” viu aí forma ideal e exploração e lucro. Foi a partir da sensibilidade dos poetas em ver aquela espécie de mau uso dos novos meios tecnológicos resultantes em consumismo que objetivava o exacerbado. Assim surge a antipropaganda dos poetas concretos, nascido das ideias de Maiakovski sobre a poesia adentrando a publicidade, porém entortando o processo de propagar uma imagem positiva e sedutora de um produto – objetivo final do *marketing* – por uma mensagem semiótica de desvalor do produto: antipropaganda. Usar as mesmas ferramentas subvertendo sua função, um antiofídico.

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

poema *beba coca-cola*, de Pignatari

Henrique Manuel Ávila de modo objetivo analisa o poema *beba coca-cola*, de Pignatari da seguinte forma:

Do convite-imperativo comercial “beba coca-cola”, repontam, por paronomásia, pela fragmentação e diferente recomposição de palavras, os grotescos “babe” e “caco”. Embalados pela repetição característica da linguagem publicitária, os dois termos grotescos alcançam a síntese final, ainda mais grotesca, em “cloaca”. Assim, o singular poema-cartaz de Décio Pignatari desmonta e destrói criticamente o sentido comunicativo da própria propaganda, fazendo-a explodir precisamente enquanto forma publicitária. (Ávila, p.142)

A partir dessa mostra de Ávila podemos notar o processo gerador empregado por Pignatari, onde as palavras *beba coca-cola* – “convite-imperativo comercial” –, cria as antinomias *babe* e *caco* de modo sarcástico, conduzindo a uma catarse final “grotesca” e repugnante: *cloaca*. O pulso do poema é explicitamente publicitário, não só pela evidente repetição insistente das palavras se metamorfoseando e uma constância, mas também pela forma visual, pelo pulso visual a que o poema envolve o leitor – fonemas

em *b* dispostos anaforicamente e uma finalização paronomástica (troca de *coca* por *caco*, do título da bebida *coca-cola*), culminando em *cloaca*. O processo de *feedback* está presente naquele tipo de geração de palavras similarmente sonoras, sendo como que resultante de um processo estocástico. As palavras *beba* e *coca-cola* podiam gerar inúmeros vocábulos que se distanciariam da ideia norteadora do poeta, assim, o resultado é gerado pela escolha do poeta em favor intencional, cumprindo uma coerência estética e política (pelo engajamento). O poeta, então, escolhe cuidadosamente seus “rastros de conteúdo”, como afirma Haroldo de Campos, através da disposição isolada das palavras sem as ligações sindéticas, como cores (na pintura) e sons (na música).

As reflexões de Korzybski, criador da semântica geral, sobre as questões da linguagem, da comunicação e de seus reflexos no comportamento humano que, através do princípio aristotélico de identidade, “tende a obscurecer a diferença entre palavras e coisas”, mostram que, como as palavras não são os objetos que representam, a estrutura se torna vínculo exclusivo que liga nossos processos verbais aos dados empíricos. Assim, Haroldo de Campos, em seu artigo *poesia concreta-linguagem-comunicação*, de 1957, enfatiza que as “transformações operadas nos hábitos tradicionais de pensar, a cosmovisão que nos oferece o estágio atual das ciências (a geometria não-euclidiana, a física de Einstein etc.)” exigem uma análoga revolução na estrutura da linguagem, que a torne capaz de se adequar com maior fidelidade à descrição do mundo dos objetos (Campos, 2006, p.105). Porém, “não é seu escopo desenvolver um sistema de sinais estruturalmente apto para veicular, sem deformações, uma visão do mundo retificada pelo conhecimento científico moderno”, como afirmou Haroldo de Campos mais adiante em seu texto. A poesia concreta “pretende pôr esse rico e flexível instrumento de trabalho mental – dúctil, próximo da forma real das coisas – a serviço de um fim inusitado: criar seu próprio objeto. Em lugar dos dualismos “metafísicos, pré-científicos, animistas” que a estrutura linguística tradicional fomenta “obscurecendo e apagando relações funcionais”, como os conceitos de espaço e tempo, individuados de maneira estanque e autárquica (chamado de *elementalism* por Korzybski), surge uma estrutura linguística mais próxima da realidade dando curso, por exemplo, à noção de “espaçotempo” (*spacetime* de *Finnegans Wake* de Joyce) desprovido de qualquer estrutura espacial. Korzybski propõe, para ir além desse *non-elementalism* terminológico, o “método matemático”: “sistema de funções proporcionais, deliberadamente esvaziadas de conteúdo, que podem, assim, receber qualquer

conteúdo”. Temos de ressaltar que a função da poesia concreta não é desprover a palavra de sua carga de conteúdo:

mas sim utilizar essa carga como material de trabalho e em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispor. O elemento palavra é empregado na sua integridade e não mutilado através de uma unilateral redução à música descritiva (*letrismo*) ou à pictografia decorativa (*caligrama*, ou qualquer outro arranjo gráfico-hedonista). (idem, p.110)

“O poema concreto põe em xeque, desde logo, a estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos”(ibidem, p.106), tende à técnica sintético-ideogrâmica de compor ao contrário da analítica-discursiva. Segundo Haroldo de Campos, toda uma “culturmorfologia” (desde Mallarmé) armou o poeta de um instrumento linguístico mais próximo da real estrutura das coisas colocando “em situação” perante as modernas criações do pensamento científico.

O poema concreto, com sua estrutura espaciotemporal, suscitando no seu campo de relações estímulos ópticos, acústicos e significantes, é uma entidade que possui um parentesco *isomórfico* (no sentido da psicologia da Gestalt) com o mundo total de objetiva atualidade, que, segundo Trigant Burrow, é furtado, desde o treinamento infantil, ao homem moderno, fechado dentro de um campo de símbolos substantivos (ibidem, p.107)

Com a estratégia de uma linguagem afeita a comunicar o mais rápido, clara e eficazmente o mundo das coisas, implementando sistemas de sinais estruturalmente isomórficos, coloca-se, por uma súbita mudança de campo de operação, um arsenal de virtualidades em função de uma nova empresa: criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema.

Nesses tempos de veloz transformação tecnológica, de influência crescente da máquina, de urgente e insistente comunicação publicitária, os poetas concretos também chegaram ao poema cartaz como correlato formal da época, mas felizmente logo viriam a transformá-lo em arma de combate contra as más injunções da própria sociedade industrial. (Ávila, p. 141-142).

Em consonância “publicitária” com o poema *beba coca-cola* de Pignatari, mas sem ter um teor antipropagandista, temos, por exemplo, o poema de *Petróleo*, de José Lino Grünewald.

preto		
preto	um jato	
preto		
preto	um óleo	
preto		
preto	um fato	
preto		
preto	petróleo	nosso
		nosso
		nosso
		nosso
		nosso
		nosso
		nosso
		nosso
		petróleo

poema de José Lino Grünwald

No poema encontra-se, obviamente, a frase que comandou a propaganda nacionalista pública pela criação da PETROBRÁS em regime de monopólio: “O petróleo é nosso!”. Apesar de não ter o mesmo conteúdo antipropagandista de *beba coca-cola*, o poema faz uso do mesmo artifício publicitário – a forma cartaz, a repetição, a ligação com uma frase pública de massa, ou seja, bem conhecida, inserida numa espécie de inconsciente coletivo –, coincidindo com a mesma atitude nacionalista, o que o liga inteiramente com a ideologia da propaganda estatal soviética, a qual Maiakovski defendia, mesmo *beba coca-cola*, com seu viés anti, liga-se a Maiakovski se levarmos em conta a ideologia antiburguesa explicitada nos seus artigos, defendendo o estado comunista russo: “Não devemos deixar esta arma, a agitação comercial, nas mãos do nepmaniano, nem do burguês estrangeiro. Na URSS, tudo deve atuar no sentido do bem-estar do proletariado. Pensem na publicidade!” (Maiakovski, no artigo *Agitação e Publicidade*, de 1923 In Schnaiderman, 1984, p129).

O poema *terra*, de Décio Pignatari aproxima-se de *beba coca-cola* pelo processo de gerador a partir de um vocábulo, chegando ao mesmo resultado pictórico/formal através da geometria angulosa da disposição dos “versos”. Se o poema *beba coca-cola* tem uma ideologia implícita de engajamento contra o capitalismo explorador, no poema

terra há a possibilidade de relacionar-se de modo sugestivo com a questão agrária brasileira (reforma)⁷³.

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra**

poema “*terra*”, de Pignatari

Da mesma maneira que em *beba coca-cola* os termos são escolhidos para que deixem determinado rastro de conteúdo, no poema *terra* temos algo semelhante, servindo de exemplo desses processos. Haroldo de Campos afirma em análise a esse poema:

O simples ato de lançar sobre um papel a palavra “terra” poderia conotar toda uma geórgica. O que o leitor de um poema concreto precisa saber é que uma dada conotação será lícita (como até certo ponto inevitável) num plano exclusivamente material na medida em que ela reforce e corrobore os demais elementos manipulados; na medida em que ela participe, com seus efeitos peculiares – uma relação semântica qualitativa e quantitativamente determinada – na estrutura-conteúdo que é o poema. (...) A palavra “terra” será o núcleo gerador do conjunto relacional (Campos, 2006, p.110-111).

Terra – erra – ara terra – rara terra – erra ara terra – terra ara terra são elementos temáticos com rastros de conteúdo que se originaram do núcleo *terra*, “além da locução *terra a terra*, que acompanha implicitamente como um coro fonético virtual”.

Os demais elementos temáticos são outras tantas linhas de força a conduzir a estrutura-conteúdo: o poema gerando-se a si próprio, o erro ativo – *errar arar* – como uma terra que se autolavava (*terra ara terra*), uma *rara terra*, e no entanto uma operação tão *terra a terra*, tão elementar, tão

⁷³ Naquele momento naquele momento inicial, seus movimentos eram pouco difundidos (Ligas Camponesas), tendo uma repercussão crescente, chegando em 1959, com desapropriação de terras; mas o movimento foi dissolvido com a ditadura em 1964.

característica da condição humana factiva como o ato do lavrador que roteia um campo. (idem, p.114).

Assim como um quadro concreto possui um determinado *número cromático*, que controla quantitativa e qualitativamente o número de cores requeridas para a solução do particular problema proposto; “o poema concreto possui seu *número temático*: isto é, as cargas de conteúdo das palavras tratadas do ponto de vista de material, só autorizam um determinado número de implicações significantes, justamente aquelas que atuam como vetores estruturais do poema, que participam irremissivelmente de sua *Gestalt*. Nenhum decorativismo, nenhum efeito intimista de pirotécnica subjetiva”. Tais teorizações de Haroldo de Campos podem ser encontradas em ambos os poemas: em *beba coca-cola* as palavras geradas são colocadas em disposição vertical acumulando sonoridades próximas (assonância ou aliteração) na feitura da questão formal; somando a sonoridade/forma, o conteúdo semântico/conotativo cria uniformidade e coerência pela carga das palavras escolhidas. Haroldo de Campos mostra que o *número temático* tem a função de eliminar aquelas palavras criadas/geradas fora do âmbito estabelecido como tema do poema, que tendem a serem logo detectadas por esse regulador da estrutura-conteúdo como corpos estranhos. “Assim no poema *terra*, o substantivo *era* ou a interjeição *arre* (por exemplo) seriam desde logo rejeitadas”, bem como, em *beba coca-cola*, os vocábulos *boba*, *loca*, *cabe*, *beco* etc. O 1º verso⁷⁴ (*beba coca cola*) do poema tem a função de matriz geradora de todos os outros versos/palavras subsequentes, bem como o aspecto formal do poema. *Beba* gera *babe* como formante anafórica e também uma coluna vertical visualmente distinta dos vocábulos *coca cola* e seus produtos. Tal sequência com as palavras *beba* e *babe* também são como polos positivo e negativo: *beba* como propagandista e *babe* como antipropagandista, como pode ser entendido aos outros termos *caco* e *cloaca*. Nesse sentido também, o fato simples de *babe* estar no mesmo verso de *cola* (2º verso), acaba por distorcer a conotação semântica de *cola*. A separação das palavras *coca cola* torna-as isoladas criando uma conotação diferente daquela que juntas se ligam diretamente à bebida; quando *coca* é isolada, pode conotar a folha de coca, por exemplo; e *cola* (kola), menos a semente da qual é realmente extraído um dos componentes, do que a cola, como o líquido colante vulgarmente conhecido. Assim acontece com os versos seguintes *beba coca*, *babe cola caco*. O resultado é uma

⁷⁴ Considera-se aqui a leitura horizontal do poema, apesar da poética visual permitir uma leitura multidirecional.

antipropaganda que aponta para os efeitos maléficos da bebida sem comunicar diretamente, mas, de forma implícita, por não denegrir com palavras ofensivas e de ataque; e de forma explícita pelo jogo das aliteraões geradoras, número temático, ou seja, o que é apresentado é uma estrutura que só faz sentido pelo conhecimento de seu plano histórico-cultural, onde essa conexão lança um problema exterior do qual o poema abrange em seu conteúdo. O poema também funciona como afronta ao capitalismo, se pensarmos na bebida como um dos representantes metonímicos da exploração multinacional.

No 4º verso a geração distorcida das palavras matrizes cria um verso invertido do 1º pela sonoridade mantida, mas com os termos negativos *babe caco*: *beba coca cola* ⇔ *babe cola caco*. Na sequência, os versos 5º e 6º, repetem diretamente em eco invertido o verso anterior: *cola caco* ⇔ *caco cola*, os quais por sua vez ligam-se também ao 1º verso, criando tal ciclicidade hipnótica própria da publicidade. De todos os versos, o último, *cloaca*, é o mais distorcido, onde tal palavra é visualmente resultado amalgamado de *coca cola*, o que gera o significado catártico de maior teor negativo e grotesco, como síntese final. Os termos inseridos, gerados a partir de *coca cola*, com resultado antonímico, criam coerência com o todo conteúdo/forma do poema e sua intencionalidade. “Saber ver o ouvir estruturas será pois a chave para a compreensão de um poema concreto” (Campos, 2006, p.118).

O que se afirmou e está no nível da evidência é que o poema concreto, entre suas virtudes, possui desde logo a de efetuar uma comunicação rápida. Comunicação essa de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais. Realmente, apoiado verbivocovisualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os

lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura (Campos, 2006, p.119).

Motete em ré menor

O *moteto* é um gênero musical dos séculos XVIII e XIX, advindo do *organum* – prática musical da liturgia cristã medieval, um momento antecedente compreendido entre os séculos IX e XII, quando a música começa a desenvolver-se em um “pensamento musical baseado na multiplicidade de vozes, onde várias linhas melódicas ocorrem simultaneamente” (Wisnik, p.109), um regime polifônico. O moteto é a grande forma polifônica do período gótico, “momento de diversificação rítmica em que o *cantus firmus* alongado se apressa e decompõe em motivos rítmicos-melódicos mais rápidos, com descante (contracanto) na voz superior”. Com a figuração rítmica do tenor – voz principal, o *cantus firmus*, base para as vozes superiores “ornamentar” – mais rápida acaba por se igualar à segunda voz (superior), com a qual trava um pequeno jogo polifônico, que é o embrião do *moteto*. Essas vozes podem cantar simultaneamente textos diferentes, em línguas diferentes: temos aí não só polifonia vocal, mas politextualidade e polinguismo. (idem, p.112).

Gilberto Mendes nomeia sua peça coral sobre o poema de Décio Pignatari de *Motet em ré menor*. Tal precisão quanto ao estilo e tonalidade nos leva de início à crença mesmo de ser um moteto na tonalidade de ré menor. Tal ironia é esclarecida pelo próprio compositor:

O meu *Motet em ré menor*, por exemplo, não tem nada de Ré menor, logo entra um Mi bemol para atrapalhar. A intenção no título era também de provocar a fúria da crítica que, sabíamos, iria se irritar com essa denominação, considerá-la um erro de quem não conhece música, como nos julgavam, frequentemente. (Mendes, 1994, p.118)

O *Motet em ré menor* de Gilberto Mendes contém alguns elementos formantes que condizem com a forma original do moteto renascentista à francesa. Na superfície da escuta podemos notar alguns aspectos próprios da renascença, como a condução das vozes com as entradas sucessivas uma a uma; o jogo de sobreposição das vozes que pode ser comparado a uma espécie de polifonia, ainda que não haja uma relação de

dependência entre as vozes, como no contraponto tradicional; mesmo a função de base do *cantus firmus* está presente no *ostinato* sobre os versos do poema, excetuando na *coda* com a predominância do jogo de pergunta e resposta entre as vozes com as palavras do poema, que devido à rítmica sincopada, são realizados efeitos anti-prosódicos, pelo deslocamento do acento natural das palavras, o que poderia ser um problema, mas na música é coerente quanto à forma antitética pretendida. Os alongamentos das sílabas, por vezes comparado a um *melisma*, é outro laço estreito com a música antiga – enquanto umas vozes cantam notas rápidas com as palavras *beba cola-cola*, outras notas fazem alongar as sílabas das mesmas palavras, ou as ondulações sobre uma nota longa ou o deslocamento do agudo para o grave dos blocos de *cluster* microtonal. Mas é imprescindível notarmos que a base de toda a música é um canto não-melódico, construído sobre notas repetidas ou faladas. O andamento movido, o pulso rápido da música talvez seja o aspecto mais próximo da música renascentista. Essa particularidade da peça conota os tempos atuais onde tudo transita com maior velocidade – o anúncio de propaganda cuja informação deve ser passada em segundos de forma direta e objetiva de convencimento, ideia de consumismo exacerbado das coisas supérfluas e rapidamente exauríveis – *compre mais, compre mais* –, metaforizado na insistência permanente dos imperativos *beba e babe*.

Na construção contrapontística da música litúrgica cristã antiga, o uso do *trítono*⁷⁵ (conhecido como *diabolus in musica*) era proibido pela Igreja Católica com ordem papal, assim como a polifonia que torna ininteligível o texto cantado. Gilberto Mendes faz exatamente desse recurso abominável do *trítono* a base da sua textura harmônica, o que nos leva a entender como tal elemento de negação e provocativo estabelecido pela antiguidade serve para provocar o estabelecido hoje musical – porque o *Motet em ré menor* não se adequa aos parâmetros da tradição – é capitalista/comercialmente – pela antipropaganda em si que o poema e a música propõe.

Em *Uma Odisséia Musical*, Gilberto Mendes, ao comentar a peça coral *Motet em ré menor*, cita duas peças corais renascentistas, uma de Machaut – *Pour quay me bat mes maris?*, e outra de Jannequin – *Les cris de Paris*. Eram duas peças que faziam parte do repertório do *Madrigal Ars Viva*, o que nos leva a crer no profundo conhecimento do compositor sobre tais peças, sobre esse estilo musical, já que era cantor do madrigal e também co-fundador, junto com outras pessoas, entre elas o também compositor Willy

⁷⁵ Intervalo de 3 tons, parte principal do acorde de dominante com sétima cuja função, no tonalismo, é a “suspensão” para ser resolvida no acorde seguinte: cadência perfeita V – I.

Correa de Oliveira. O trecho citado por Gilberto Mendes pode passar despercebido como apenas mera influência claramente vista por alguns aspectos que estão em primeiro plano da escuta, como parte de um conhecimento básico de música antiga – podemos ouvir as entradas das vozes, o jogo de sobreposições etc., como citamos. Mas a citação pode não restringir-se somente àqueles aspectos claramente observáveis.

A experiência do compositor com *nascemorre* pôde “beneficiar e tornar a nova ideia de utilização de uma velha forma musical, o *motet* à francesa” fator importante para novas abordagens sobre artesanato composicional para essa peça.

“...estavam em meus ouvidos o *Pour quay me bat me maris?* de Guillaume de Machaut, e *Les Cris de Paris*, de Clément Jannequin, que eu cantava no Madrigal Ars Viva, nesse tempo.

“bati os olhos no poema e senti de imediato o contraponto renascentista, ainda com um leve toque *ars nova*, as linhas rápidas, incisivas, formadas pelas palavras, e logo Pound soprou em meus ouvidos *make it new*”

“Com *Beba Coca-Cola* pretendi um salto do pregão renascentista ao pregão moderno, o *jingle* publicitário para rádio-tevê. Os efeitos experimentados como microtonalismos, sons expirados, falados, aproveitei agora dentro de uma forma tirada da tradição musical, transfigurada em outra”. (Mendes, 1994, p. 102)

MOTET EM RÉ MENOR

Dedicado a José Luis Paes Nunes Música: GILBERTO MENDES
Texto: DECIO PIGNATARI

1 5 10 15 10008

© Copyright 1979 by EDITORA NOVAS METAS LTDA
São Paulo - BRASIL - All rights reserved

Uma interpretação musicológica que tente aproximar-se do que de fato era feito na época pode aumentar ainda mais a relação entre a música *Motet em ré menor* de Gilberto Mendes e *Les Cris de Paris* de Jannequin. Como a música de Jannequin faz uso do pregão e nesse estilo musical da época não se tinha uma impositação lírica pelo cantor, podemos perceber que o mesmo canto “aranhado” que Gilberto Mendes propõe em sua música para o trecho dos tenores pode ser notado em uma interpretação da peça de Jannequin que leve em conta a questão histórica, no qual o som anasalado do vendedor se aproxima da fala.⁷⁶

⁷⁶ *Les Cris de Paris* – Chanson de Jannequin e Sermisy. Ensemble Clément Jannequin, Harmonia Mundi, 1996

ran - ge, Pi-gnes vui - dez,
Pê-ches de Cor - beil, pê-ches de Cor-beil, de Cor - - - beil.
de Cor-beil, pê-ches de Cor - beil, _____ de Cor - beil, _____
pê-ches de Cor - beil, pê-ches de Cor-beil, _____ pê-ches de Cor - beil. Pi-gnes vui - dez,

Trecho da partitura de *Les Cris de Paris*, de Jannequin. Melodia similar ao pregão: *pescas de Corbeil!, pescas de Corbeil!!*.

A voz “aranhada” na interpretação do *Ensemble Clément Jannequin* aparece no trecho do pregão *Navet, navet* (comp. 241), muito próximo do timbre usado por Gilberto Mendes no compasso 105, onde pede, na bula, que o tenor cante/fale em seu “registro normal, com entonação grotesca, irritada, rabugenta (como o Pato Donald), aranhando na garganta...”. (Mendes, 1979, p.8).

Pensar em todos os elementos que o poema pode inferir na transmissão semântica torna possível fazer inúmeras ligações entre poema e música. Mas levando-se em conta apenas aqueles existentes no poema e na música, ou seja, nada que seja externo, é possível observar um número de ferramentas usadas pelo compositor para a criação da unidade na obra, entre texto e música. No poema temos verso a verso: *beba coca cola; babe cola; beba coca; babe cola caco; caco cola; cloaca*, cuja semântica é conhecida por se tratar de conotação linguística, os elementos fazem parte de um certo conhecimento partilhado por todos: denotação. Outros significados aparecem no poema como pôde ser visto anteriormente na análise do poema – a anti-propaganda: o aspecto distorcido e negativo que o poema infringe enquanto propaganda.

O *ostinato* rítmico/tonal presente na música do começo ao fim, incessante é um aspecto da propaganda que o compositor trouxe para a música, como uma mensagem que vence, ou melhor, convence pelo cansaço, no caso, tendo função de anti-propaganda. Sobre esse discurso em insistente (obstinado: *ostinato*) surgem interferências no jogo de sobreposições. O primeiro é um acorde sustentado (a partir do comp.15) sobre a sílaba *ba* e terminando em um *cluster* microtonal

resultante de um complexo sonoro aleatório sobre *be*, formando a palavra *babe*, através de um resultado que no mínimo incomoda pela densa textura dissonante, se ouvirmos com os ouvidos da tradição. Em seguida, um forte som expirado sobre a sílaba *co* – podendo ser entendido como um objeto descritivo se pensarmos no barulho da bebida gasosa – e ligado a outra sílaba *la*, que é executado por uma ondulação nauseante. Esse dois momentos, a palavra *babe* do *cluster* e *cola* do som expirado e ondulado formam o 2º verso do poema, criando total coerência formal entre poema e música. Outras ligações entre a forma do poema e da música podem ser encontradas: o *ostinato* é a sequência linear do poema iniciando-se sempre de maneira cíclica.

Sons não tradicionais, que ferem o ouvido tradicional para o verso negativo que fere a imagem da bebida. Esse processo de uma sílaba ser alongada, às vezes, por mais de 3 compassos será repetido durante a música, fazendo permutações com esses três objetos: o *cluster*, a nota sustentada e a ondulação sobre uma nota fixa, que ficarão pairando sempre sobre o *ostinato* – como que onipresente. Tal desenvolvimento se dará à maneira renascentista, com as sobreposições e entradas sucessivas das vozes.

No comp.82 inicia-se o que podemos entender como uma progressão com notas longas em *cluster* microtonal alucinado *beba, beba...*, e sustentado finalmente pela sílaba final, *ba*, sendo sempre com o pedal *ostinato* (*bebacocacolababecola...*), com os versos do poema, exceto *cloaca*; esse trecho é acompanhado pelo gesto dos cantores em contorção abdominal, o compositor pede em bula que

“a partir do compasso 122, todos os sopranos, contraltos, e baixos transformem o som musical que vinha produzindo no ruído de uma ânsia de vômito, enquanto se contorcem com as mãos no estômago” (Mendes, 1979, p.9)

Todo esse trecho sofre interferências pontuais: (I) um longo *glissando*, simulando, sugerindo a dor estomacal – de acordo com a Explicação dos Símbolos no final da partitura do *Motet em ré menor*, “o *gliss.* deve ser executado por um

longo *glissando*⁷⁷ sobre o “m” nasal, *boca chiusa*, por uma voz de soprano que parte do mais agudo, em falsete, ao mais grave”; o resultado é um som semelhante a uma sirene manual. (II) “Os tenores em seu registro normal, com entonação grotesca, irritada, rabugenta (como o Pato Donald), aranhando na garganta” (...). (III) “Voz de tenor em registro normal, com entonação cacarejada.” (IV) “Voz de tenor em registro agudo, com entonação aflita, gritando, como quem diz: ‘Cuidado!’”. Todo esse trecho culmina, no comp.127, com um arrote – um gesto antissocial e abominável, sempre provocado pela bebida. Normalmente, em uma música tradicional, o ápice se dá em um momento pontualmente esperado e de efeito, mas que, nesse caso, o compositor escolhe surpreender com tal gesto.

Tais elementos – como o gesto dos cantores em se contorcer simulando dor estomacal que acompanha ao final do *gliss.* com ponto culminante no arrote e o arrote em si –, lembram uma prática da música antiga em descrever a ideia do texto com sons, metaforizar por vezes de forma onomatopaicas. Melodias que se aproximam do canto de pássaros foram usadas por Jannequin em *Le Chant des Oyseaux*.

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Tenor I, and Tenor II) with various annotations and lyrics. The Soprano part features a *Cluster microtonal* and a *glissando* passage. The Tenor I part includes *Voz grotesca II*, *Voz cacarejada III*, and *Voz aflita IV*. The Tenor II part includes *gliss.* and *gliss.* passages. The lyrics are written below the staves, and the musical notation includes various notes and rests.

⁷⁷ O *glissando* é uma sucessão de notas, no caso do *Motet em ré menor*, em movimento descendente por semitons; especificamente na voz, que abre a essa possibilidade, por graus microtonais. O resultado é algo parecido com o som de uma sirene de acionamento manual, como aquela usada por Varèse em *Ionisation*.

No momento da *coda* do *Motet em ré menor*, Gilberto Mendes propõe um jogo polifônico não melódico com os dois naipes do coro – as sopranos (S) e contraltos (C) com os tenores (T) e baixos (B) – com células anunciadas anteriormente em momentos curtos, de modo pontual em três partes da música (comp.28, 60 e 75). No discurso estilístico da música renascentista tal jogo era comum, e o exemplo de Jannequin poderia ser de várias outras peças de outros compositores da época, com mesmo jogo entre os naipes, mas a diferença está na proposta não-melódica de Gilberto Mendes, apesar de muitas vezes os renascentistas aproximarem o canto da fala, para favorecer a interpretação textual.

A música cantada é reminiscência da poesia:

Curiosamente, o anonimato na música ocidental começa a desaparecer quando começa a desaparecer o músico/poeta, ou poeta/músico, que sempre foi uma só pessoa em toda a música da Antiguidade. O poeta era ao mesmo tempo compositor, a música nascia da forma poética, do ritmo dos acentos fortes e fracos das palavras. Por isso a comparação com a literatura é inevitável quando tratamos de música. Se pensarmos num cânone da música, não podemos deixar de pensar no cânone da literatura. (Mendes, 1998, p.8)

pergunta

225

tit nou-veau. a-pe-tit nou-veau.

230

A-men-dez vous, da-mes, a-men - dez:

A-men-dez vous, da-mes, a-men - dez,

a-men-dez vous,

resposta

Jannequin – trecho de *Les Cris de Paris*

Vozes femininas

CODA

(A) ♩ = 100

P cresc.

Vozes masculinas

Motet em ré menor – S e C: sopranos e contraltos; T e B: tenores e baixos.

co la ca co co la

be ba co ca co la ba be co

P cresc.

Motet em ré menor - Pergunta e resposta entre as vozes femininas e masculinas

O ritmo com que as vozes são trabalhadas é tirado de uma música de sucesso da época: *Deixa isso pra lá*, composição de Alberto Paz e Edson Meneses, gravada por Jair Rodrigues em seu álbum *Vou de Samba com Você*, de 1964; considerado uma espécie de precursor do *rap* brasileiro, pelo seu refrão falado, “canto” ritmado sem melodias. Gilberto Mendes se apropria do ritmo conhecido para ser usado em sua anti-propaganda. Esse procedimento é usado pela propaganda como uma forma de aproximar, de chamar a atenção do público ao produto através de algo que já conhece. Um exemplo disso pode ser constatado, ainda que 20 anos depois, com a apropriação que a Coca-cola fez da música *Águas de Março*, para a campanha publicitária de 1986-87, com a devida autorização e mesmo participação do compositor Antonio Carlos Jobim. A música teve sua letra alterada em favor da propaganda, com a permanência da linha melódica, assim, a comunicação se daria de forma mais eficaz, já que o som

“estava no ouvido” do público. Tal procedimento em fazer uma melodia conhecida ser base de outra mensagem para qual não fora originalmente criada, pode ser observada na proposta de Martinho Lutero, no século XVII, que fazia uso de músicas populares nos cultos alterando sua letra por um conteúdo religioso. Obviamente que a intenção de Gilberto Mendes não foi aproximar público, mas fazer uso de um recurso da propaganda, de maneira irônica, para construir seu *jingle*, ou *anti-jingle*.

Figuração rítmica de *Deixa isso pra lá*, sucesso na voz de Jair Rodrigues em 1964

Com isso o *Motet em ré menor* parece, de fato, fazer uso de tais técnicas de propaganda, usando uma melodia/ritmo muito conhecida para criar identidade entre a música e o público, ainda que de modo inconsciente, de um vulgar gostar sem saber por quê, um som familiar. Gilberto Mendes faz uso de um elemento *mass media* – maior veículo de propaganda – a desfavor da bebida tema do poema. Comunica-se com maior facilidade quanto o meio/recurso/veículo é conhecido.

A música termina com o coro gritando *cloaca...cloaca*, como uma torcida esportiva ou passeata etc. Isso em meio aos aplausos do público, que foi enganado quanto à hora do término da música: o compositor pede, após encerrada a *coda*, que o maestro se volte para o público como que para agradecer, e o público aplaude entendendo ser o final; é quando o coro ergue os cartazes com os dizeres *CLOACA*. Essa palavra, até então, não tinha sido usado pelo compositor na peça, aparecendo apenas nesse momento final catártico. No poema, essa palavra, a mais forte e repugnante, tem sua função de fechamento do texto. Na música, o momento mais forte e repugnante pode ser considerado o momento do arroto. Assim, o arroto torna-se a tradução semântico/simbólica, talvez intersemiótica da palavra *cloaca* na música; e o gesto de manifesto final dos cartazes de fato um ato contra a representação metafórica/metonímica da bebida: capitalismo, consumismo, colonização mercadológica etc.

Uma Partilha do Sensível Estética e Política

No âmbito da arte da América Latina nos anos 60 e 70 circularam basicamente dois símbolos Pop: Che Guevara e Coca-Cola, cujas especificidades ideológicas serão demarcadas em obras de diversos artistas da região. Che Guevara será o símbolo agregador do ideal revolucionário, enquanto a Coca-Cola passará a simbolizar a expansão do imperialismo. (Herkenhoff).

O poema *Beba Coca-cola* de Décio Pignatari traz em sua forma geométrica influência nítida das artes plásticas, sobretudo da angulosidade de Mondrian. Uma organização das palavras no espaço branco do papel – espaço tipográfico anunciado por *Un coup de dés* – faz valer a importância nuclear, ressaltar a palavra no contexto, uma disposição formal em favor do significado pretendido pelo autor, que não é simplesmente expositivo-simbólico, mas uma pequena fresta que pode ser aberta do micro da palavra ao macro cultural que o poema pode abranger – político-econômico. Assim o primeiro verso (se assim podemos chamar) apresenta seu objeto gerador *beba coca cola*, quase que tirado diretamente da propaganda do refrigerante e colado na página, com todo o teor imperativo das repetições hipnóticas da publicidade. A ideia de *readymade*⁷⁸ se faz presente.

Partindo de uma poética do início do século XX, mais precisamente a de Maiakovski na propaganda soviética, Pignatari, distorce essa proposta e constrói seu avesso, uma *antipropaganda*, entrando em acordo com a prática engajada da época – meados do século XX – onde os artistas usavam a Coca-Cola como símbolo do capitalismo. O poeta vai usar esse *slogan* imperativo para criar os elementos antitéticos, ou seja, palavras geradas a partir de uma poeticidade sonora (aliteração e assonância) e visual que detinham uma semântica dentro território (Deleuze) ou o que os concretos chamavam de *número temático*. Por exemplo, *beba* gerará *babe*, que lido verticalmente no poema se terá uma alternância rítmica imperativa hipnótica, próprio da propaganda, que será ressaltado na música de Gilberto Mendes. A palavra *coca* terá seu anagrama em *caco*, ligando-se, não apenas a vidro recipiente do refrigerante, mas ao vidro quebrado e conseqüentemente cortante – o que foi ressaltado na exposição de Ricardo Ribenboim onde foi colado cacos da garrafa, mas sem perder a presença do logotipo. A palavra *coca*, no terceiro verso *beba coca*, por estar separada do conjunto *coca-cola* (referência imediata ao refrigerante) ganha outro teor

⁷⁸ Duchamp.

imagético, conduzindo a leitura ao produto narcótico – isso será acentuado no trabalho de Antonio Caro Lopera. Assim a palavra *coca*, apenas pelo seu deslocamento/isolamento, tem seu significado alterado, sem alteração gráfica ou sonora da palavra (mórfica ou fônica) – paronomásia. O mesmo acontece com *cola*, que isolada, deixa de representar a semente – ainda por ser pouco conhecida – para direcionar o senso comum à substância colante. O poema é finalizado, até como um momento catártico sobre a palavra *cloaca*, palavra mais asquerosa do poema, que visualmente parece o embaralhamento das palavras do poema *coca cola*.

O aspecto geométrico do poema influencia na função da palavra em representar determinada coisa, a sua disposição espacial. O viés anagramático cria a sonoridade particular no jogo das palavras resultantes geradas a partir da primeira estrofe. O próprio significado final que o conjunto acaba por criar – da *antipropaganda*. Esses são constituintes de um ideal para o poesia buscado pelos poetas concretos, que tinham na palavra sua tripla função: verbal (semântico), sonora e visual: *verbivocovisual*.

Observamos que uma tendência da arte contemporânea foi incluir no seu repertório a sensibilidade do criador ao seu redor, ao social, que inclui a “política” como detentora de parte do *ethos*, parcela influente da vida cotidiana. Rancière observa que

O discurso pós-moderno pressupõe um cenário simples da modernidade, identificada ao paradigma da obra autônoma, da grande de arte separada da cultura ou da arte popular. Este paradigma teria voado pelos ares nos anos 60 com a invasão da cultura comunicacional, publicitária e comercial que teria embaralhado a fronteira entre grande arte e arte popular, obra única e reprodução, arte e vida cotidiana. (Rancière, 2005, p.9)

Com isso, também vemos que as problemáticas só podem ser vistas com um olhar sensível – *o artista é a antena da humanidade*, como apontou Pound. E ainda, na visão de Agamben, o “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. (Agamben, p.62).

a escrita: circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita (a poesia no caso⁷⁹) destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra (que é comunicar um signo conhecido⁸⁰), da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum” (Rancière, 2009, p.17).

⁷⁹ Inserção nossa.

⁸⁰ Idem.

Rancière, partindo de Platão, aponta para três formas de partilha do sensível “estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade.” (Rancière, 2009, p.18), definindo como as artes “fazem política”. São elas, a superfície dos signos “pintados”, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante. Sendo a superfície dos signos pintados a representação das artes plásticas e sua planaridade pictórica, ou seja, voltado à retina, ao olhar. Se o desdobramento do teatro e sua temporalidade originária do conto criador da literatura universal. E se o coro dançante como música ritualística tribal gênese da música de hoje apreciada e comumente entendida como absoluta. Podemos notar que o poema de Décio Pignatari consegue abarcar esses três sentidos da arte, já que o teatro relaciona-se com o verbal (*verbi*), coro dançante com a musicalidade poética ritmo e sonoro (*vocal*) e o signo pintado com a *visual*.

Rancière consegue ver ainda que

não é um ideal teatral do novo homem que sela a aliança momentânea entre políticas e artistas revolucionários. É, antes, na interface criada entre “suportes” diferentes, nos laços tecidos entre o teatro e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa “novidade”, que vai ligar os artistas, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. (p.23)

Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa: 1) que separava o mundo das imitações da arte do mundo dos interesses vitais e das grandes políticas-sociais. 2) e cuja sua organização hierárquica – palavra sobre imagem – era análoga à ordem político-social. Política passa a ser elemento intrínseco da arte, vivendo no interior da forma, do objeto, advindo de uma certa onipresença, não como mera peça no embate ideológico.

Nas artes plásticas da América Latina e do Norte dos anos 60 e 70, encontramos inúmeros outros exemplos dessa prática que traz o social em seu bojo, como o cotidiano da propaganda transformado em seu próprio antônimo, que faz uso do social como elemento partícipe da obra, seja como fator agregador – como no caso do poema citado –, interventor – como da arte sociológica de Hervé Fischer –, manipulador dos objetos cotidianos – como na arte precursora do *readymade* de Duchamp –, até a arte de instalação e *performance*.

De acordo com uma estratégia surgida da *pop art* norte-americana, mas com conotações muito mais críticas, Antonio Caro Lopera fundiu em meados dos anos 70 os nomes e os desenhos de produtos importados muito conhecidos na Colômbia. Dessa ideia

surgiu uma das suas obras mais conhecidas, *Colômbia, Coca-Cola*. O C inicial comum às duas palavras, e o L que segue estreitamente unidos da mesma forma que o logotipo da bebida mundialmente famosa, permite que o espectador ao ler a obra leia Colômbia, mas pense em Coca-Cola. Uma só palavra refere-se a dois conceitos distintos, o que demonstra o impacto e o poder da propaganda. (Camnitzer, 1995).

Antonio Caro Lopera. *Colômbia Coca-Cola*, de 1976. (Esmalte em lata 100 x 76 cm)

Antonio Caro Lopera, *Colombia* 1977 (serigrafia sobre papel 50 x 70 cm)

A proposta de Cildo Meireles nas *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) [...] precipita confrontos no espaço do capitalismo com seus mais consistentes sistemas de trocas simbólicas. Como tática de guerrilha, as *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles se definem como modelo de atuação simbólica em sistemas sociais significativos: inscrever ideias em circuitos político-sociais existentes. Gravar nas garrafas de refrigerante (embalagens de retorno) informações e opiniões críticas, e devolvê-las à circulação. Utiliza-se do processo de decalque (*silk-screen*) com tinta branca vitrificada, que não aparece quando a garrafa está vazia e sim quando cheia, pois então fica visível a inscrição contra o fundo escuro do líquido *Coca-Cola*: instrução: para coquetel Molotov; Yankees go home; registrar informação e opiniões críticas, e devolver a circulação (Herkenhoff).

Depoimento de Cildo Meireles:

Eu me lembro que em 1968-69-70, porque se sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava, já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se estava fazendo, tendia a se volatilizar e esta já era outra característica. Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a ideia de público.

Inserções em Circuitos Ideológicos, de Cildo Meireles, 1970.

Andy Warhol por sua vez tem uma postura diferente daqueles artistas mais ligados ao anticonsumismo, anticapitalista. Andy Warhol afirmava que a *Coca-Cola* era o símbolo *Pop* da democracia liberal através do consumo: "O que é grandioso sobre este país é que os Estados Unidos começaram a tradição em que os consumidores mais ricos comprem essencialmente as mesmas coisas que os mais pobres. [...]". Sua pintura, operando com a repetição de imagem, como em *210 Garrafas de Coca-Cola*, se constrói a partir da própria ideia de acumulação capitalista (Herkenhoff).

Green Coca-Cola Bottles, de Andy Warhol, 1962

A força exercida pela história da arte com relação à *Coca-Cola* como símbolo capitalista pode ser constada ainda hoje, quase passando a ser um senso comum. A escultura *Tampas*, de Ricardo Ribenboim, além de estar em ambiente externo, socialmente acessível, deixa intrínseco os ecos daquele engajamento, talvez subvertido, sem mais a ideia de guerrilha de décadas atrás, mas um ponto de interrogação muito aberto a interpretação – a tampa limpa dobrada sobre a tampa enferrujada, também dobrada, que talvez tivera sobre outra, em outro momento, mas que agora é abocanhada pela mais forte: lei darwinista/capitalista do mais forte – e muito sugestivo, se pensarmos em outros trabalhos do autor:

Quebrando as garrafas em sua obra, ainda que sempre reconhecíveis como *Coca-Cola*, como demonstra Lucia Rito, Ricardo Ribenboim, no final dos anos 90, estabelece uma nova conotação: *Coca/caco/coca*, como algo inscrito na própria garrafa e como repentina materialização de um poema concreto. O artista associa ideias em cadeia: mitificação da marca, forma, cor, efeito. *Coca* como droga, que estimula a memória. Memória e esquecimento. Diluição e afastamento do mito. (Herkenhoff)

Ricardo Ribenboim – *Tampas*, 1994/2000

Na definição de Rancière “uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.” (Rancière, nota do tradutor, p. 7, 2009). Vemos como um dado de reconhecida visibilidade social – conjunto comum partilhado –, no caso específico, uma marca muito conhecida, que hoje em dia ramificou sua imagem multinacional, pode ser, não apenas tema/embate de uma obra de arte, mas ser parte dela, influenciando na construção formal como representação metáfora/metonímica do capitalismo – predominante nos exemplos citados: como partícula de memória político/narcótica, como no caso de Lopera; ou como parte diretamente inclusiva como no caso de Cildo Meirelles etc. A partilha do sensível, segundo Rancière, não é só imersão no social, na visibilidade da arte no social, mas um pendor contemporâneo evidente de caráter rizomático (Deleuze).

3º Fase

Música Semântica

Muita gente não entende minha fase atual, achando que virei neoclássico, mas não nada disso: eu diria que é uma música semântica. Eu manipulo significados musicais, Então, eu identifico um signo musical grego, algo da costa oeste americana, algo de uma praia de Trieste, e procuro dar unidade a significados muito distanciados no tempo e no espaço. Que exemplifica bem isso é a minha música *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*. É um trabalho grande de experiência, de pesquisa musical.⁸¹

In Revista Concerto, 2002.

⁸¹ Entrevista concedida a Irineu Franco Perpétuo, Revista Concerto, agosto de 2002.

Finismundo

A Última Viagem – Parte I

Poema de Haroldo de Campos

Para alguns, o mar tem importância de vida, de sobrevivência – o pescador de *Peixes de Prata*. O olhar enviesado da poesia drummondiana que vê a *Lagoa* e imagina o mar. Em *Sugestão do Crepúsculo*, uma contemplação poética inusitada, não revelada ao olhar comum do transeunte, mas que o poeta não deixa de notar e enxergar aquele não-visto: um ocaso, provavelmente numa praia de Santos, lugar frequentado pelo próprio Vicente de Carvalho, é um *embaciado olhar de um morto*. O mar também tem sua memória e significado para Gilberto Mendes, como pode ser visto em *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*⁸², o mar da *Ponta da Praia* – (“esse mar era nosso, absolutamente nosso. Eu chamava até de *Mares do Sul*. Afinal estamos no Atlântico Sul”) dos seus 18, 20 anos que navegava a canoa com os amigos, o mesmo mar que na ditadura foi morada de suas memórias:

E também curiosamente, quando os militares implantaram aquela terrível ditadura, uma vez o Willy Correa de Oliveira, meu amigo, compositor, desceu de São Paulo assustado dizendo que estavam prendendo todo mundo lá porque tinham..., às vezes só porque a pessoa tinha fotografias de viagens, lembranças, e eu tinha muitas, das minhas viagens que eu tinha feito ao lado comunista da Europa, fotografias, tudo isso aí... Então juntamos tudo aquilo que eu tinha de lembranças, *souvenirs*, livros sobretudo, viemos aqui na Ponta da Praia nesse local aqui e jogamos tudo no mar. (Mendes, 2005, 50 min.)

Para Haroldo de Campos, poeta cosmopolita, urbano, a maresia chega pelos clássicos, como no caso de *Thálassa Thálassa*, de 1951, cujo título, provém de Xenofonte (o clamor dos dez mil homens quando se reencontram com uma visão do mar); com um barroquismo “que ganhará sopro épico sob a influência (...) de Saint-John Perse de *Anábasis*; isso sem falar do Camões maneirista, pintor pré-gongoriano do Reino de Netuno:

No mais interno fundo das profundas,
Cavernas altas, donde o mar se esconde,
Lá, donde as ondas saem furibundas
Netuno mora...
(*Os Lusíadas*, VI, 8).” (Campos, 2002, p.24)

⁸² Documentário dirigido por Carlos de Moura Ribeiro Mendes, em 2005.

1

Não sabemos do Mar.

O Mar varonil com seus testículos de ouro

O Mar com seu coração cardial de folhas verdes

E suas imensas brânquias de peixe aprisionado

O Mar, não esse que dá às nossas costas,

Pantera de espuma que as mulheres domesticam

Em suas redes de látex

Rei de bizâncio e unguento movendo entre as esposas

As mãos manicuradas.

Não sabemos do Mar.

O dia nos confia entre a pobre matéria da madeira calada.

Entre os pássaros ocos, os cavalos de força e a mucosa eletrônica.

E à noite adoramos o Sol de Galalite e o Poderoso Ás de Espadas

Enquanto os cinocéfalos correm sobre nossos telhados

Aguardando a Mulher-Nua que há aparecer com seus pequenos seios

Bela como o almíscar que rói as pituitárias

E as zibelinas mortas em torno de suas nádegas de prata.

6

- Tu, Deusa-Leoa

Ó Morte de esporões de bronze

- Morte marítima, não essa de Sete-Palmos-de-Terra... –

Ergue o tridente de ouro, favorece

Também os alísios do Poema.

Virgem barroca, figura

Na proa dos navios

Sacode a cabeleira abissal perfumada de pólipos

Quando o Mar almirante Te empolga e o tatuas no peito

Com o esqueleto de coral de todos os seus mortos.

Sustém a andança do Poema, ó Favorita,

De fúnebre nudez sitiada por eunucos

Enquanto sobre Ti os dáctilos claros como digitális

Se abrem

E nada à Tuailharga o cardume aguerrido dos delfins.

- E Tu, Árvore da Linguagem,
Mãe do Verbo
Cujas raízes se prendem no umbigo do Mar
Ergue Tua copa incendiada de dialetos
Onde a Ave-do-Paraíso é um Íris de Aliança

E a Fênix devora os rubis de si mesma
Recebe esse idioma castiço como um ouro votivo
E as primícias do Poema, novilhas não julgadas,
Te sejam agradáveis!
Tu, Mãe do Verbo cercada de hespérides desnudas,
Cuja fala é sinistra qual a voz dos Oráculos,
É bífida como a língua dos Dragões...

Partes 1 e 6 do poema *Thálassa Thálassa*, Haroldo de Campos (1951)

Haroldo de Campos afirma que as atividades extraliterárias por ele exercidas, seja como professor, crítico ou tradutor, foi uma procura do poeta que viu nelas a oportunidade de nutrir sua poética: “fui levado à crítica, à reflexão teórica e à tradução por interesses de poeta” (Campos, 1996, p.16). E ainda nos conta: “Se estou traduzindo de uma determinada língua, as minhas traduções acabam de certa maneira tendo algum reflexo no meu trabalho poético em progresso.” (Campos, 1996, p.17). Sua tradução ou “transcrição” (como o poeta preferia chamar) da *Ilíada*, “é contemporâneo do trabalho textual do *Finis mundo*” (Campos, 1996, p.26), sendo claro tanto as relações temáticas superficiais à obra como dos elementos que conjugam a paisagem poética: o traço vocabular e imagético (personagens, lugares etc.), quanto a formalidade (espacialidade – o poema configurado, sua disposição no papel), e dos elementos subjacentes a obra.

Podemos ter essa noção de uma estética Clássica observando “um fragmento das *Galáxias*, em que o tema homérico está presente” (Campos, 1996, p.26). “O fragmento começa com uma citação de Shakespeare maneirista, fundamentalmente maneirista, como o nosso Camões é maneirista (Jorge de Sena⁸³ soube muito bem apontar isso). Começa com esse versículo sobre o mar encarnado, avermelhado, multitudinoso, cor de vinho (*oinopa ponton*⁸⁴). Shakespeare (Macbeth) e Homero.” (Campos, 1996, p. 27). Aqui o fragmento das *Galáxias*, em alguns momentos sugere uma descrição homérica de Odisseus em sua nau –

⁸³ Jorge Cândido de Sena, poeta e crítico português exilado no Brasil nos anos 60.

⁸⁴ Upon the wine-dark sea.

(...) o oceano oco e regougo a proa abrindo/ um sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz/ contínua na polpa violeta do oceano.

multitudinous sea incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta a turva vulva violeta do oceano oinopa ponton cor de vinho ou cor de ferrugem conforme o sol batendo no reflexo de espumas o mar multitudinário miúdas migalhas farinha de água salina na ponta das maretas esfarelado ao vento íris nuntia junonis cambiando suas plumas mas o mar mas a espuma mas a espuma mas a espumaescuma do mar mar recomeçado e recomeçando o tempo abolido no verde vário no aquário equóreo e o verde flore como uma árvore de verde e se vê é azul é roxo é púrpura é iodo é de novo verde glauco verde enfestado de azuis e sulfúrio e pérola e púrpura mas o mar mas o mar polifluente se ensafirando a turquesa se abrindo deiscente como um fruto que abre e apodrece em roxoamarelo pus de sumo e polpa e vurno e goma e mel e fel mas o mar depois do mar depois do mar o mar ainda poligaluco polifosfório noturno agora sob estrelas extremas mas o liso e negro como uma pele de fera um cetim de fera um macio de pantera o mar polipantera torcendo músculos lúbricos sob estrelas trêmulas o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde ele é absoluto de azul esse livro que se folha e refolha que se dobra e desdobra nele pele sob pele pli selon pli o mar poliestentóreo também oceano maroceano soprando espondeus homéreos como uma verde bexiga de plástico enfunada o mar cor de urina sujo de salsugem e de marugem de negrugem e de ferrugem o mar mareado a água gorda do mar marasmo placenta plácida ao sol chocada o mar manchado quarando ao sol lençol do mar mas agora mas aurora e o liso se reparte sob veios vinho a hora poliflui no azul verde e descorre e recorre e corre e entrecorre como um livro polilendo-se polido sob a primeira tinta de aurora agora o rosício roçar rosa da dedirrósea agora aurora pois o mar remora demora na hora na paragens da hora e de novo recolhe sua safra de verdes como se águas fossem redes e sua ceifa de azuis como se um fosse plus fosse dois fosse três fosse mil verdes vezes verde vide azul mas o mar reverte mas o mar verte mas o mar é-se como o aberto de um livro aberto e esse aberto é o livro que ao mar reverte e o mar converte pois de mar se trata do mar que bate sua nata de espuma se eu lhe disser que o mar começa você dirá que ele cessa se eu lhe disser que ele avança você dirá que ele cansa se eu lhe disser que ele fala você dirá que ele cala e tudo será o mar e nada será o mar o mar mesmo aberto atrás da popa como uma fruta roxa uma vulva frouxa no seu mel de orgasmo no seu mal de espasmo o mar gárgulo e gargáreo gorgeando gárrulo esse mar esse mar livro esse livro mar marcado e

váreo murchado e flóreo multitudinoso mar purpúreo marúleo mar azúleo e
 mas e pois e depois e agora e se e embora e quando e outrora e mais e
 ademais mareando marujando marlunando marlevando marsoando polúphloisbos

fragmento das *Galáxias* (1973-1976)

Sobre o pensamento formal das *Galáxias*, Haroldo de Campos expõe:

Foi então retomada toda pré-história barroquizante de minha poesia. Na micro-estrutura de cada um dos textos galácticos (cinquenta fragmentos), servi-me das técnicas de composição (paranomásias, permutações, proliferações fônicas) da poesia concreta. Na macro-estrutura, inspirei-me na música contemporânea. Recorri, por exemplo, ao Pierre Boulez da *Troisième sonate* (1957) para armar os dois formantes – uma página inicial e outra terminal, reversíveis, falando do começo-fim e do fim-começo do livro-viagem – molduras que enquadram o jogo intercambiável das páginas-mônadas, conclusas em si mesmas e em cada uma das quais está contido o livro completo e um livro diferente de cada vez. (Campos, 2002, p. 42).

Herança da poesia concreta, o tipo de espacialidade de alguns versos de cisão silábica em *Finismundo*, pode ser encontrada em conjuntos de poemas anteriores, como em *Signantia* (1976-1978) e, sobretudo, no seu precedente no itinerário poético de Haroldo de Campos, *Lacunae* (1971-1972),

conjunto de textos onde o problema fundamental era o desenho sintático, arabesco entre o nada (o branco do papel) e a possibilidade articulada da frase, suspensa no vazio como um ramo ou um elemento de equilíbrio de um móbil. É o passo a sintaxe espacial da poesia concreta (microplanejada na fase “geométrica” como uma equação matemática, num diagrama de relações) para o desenho mais livre de frases, que se move por rupturas e tensões, como num passo vacilante de dança ou na escritura cursiva dos calígrafos japoneses, que fazem com um gesto da mão a geometria quadricular dos *kanji* (ideogramas).

O último tempo desse labor “sintaxista” com a linguagem (labor no qual a qualidade visual explícita da poesia concreta se torna pulsação implícita; o gráfico e o tipográfico passam do aspecto ostensivo para o recessivo, da evidência a inerência) está em muitos poemas de *A Educação dos Cinco Sentidos* (1984) e em *Finismundo* (1989-1990). (Campos, 2002, p.50)

Dois exemplos dos aspectos mencionados por Haroldo de Campos:

o poema
 nada
 faz-
 ou quase
 se
 pouco
 do livro *Lacunae* (1971-1972)

Klimt: Tentativa de Pintura
(com Modelo Ausente)

1.

lourovioleta: um monstro uma
figura de ouro cin
zelada das unhas à raiz (crin
a) metalizada dos cabelos pedi
curada em roxo um traço bis
(não de bistre) um risco de li
lãs as pálpebras dobradas
como mariposas (como mari
posas) sim pedicurada em roxo
e as pontiagudas unhas só li
lãs da mesma cor de pij
ama uma figura um monstro
sim (quimono): klimt.

2.

e sob isto tudo e como sob
uma panlóplia (armada) um pavilhão
de pedraria (um baldaquino) dra
pejantes panos (um azul turquinho)
(caravelas ao largo) bandeiras de um
(impossível) impromptu ultra
(biombo grand'aberto gonfalon panóplia)
Violeta

o corpo (a ci
catriz li
lãs)
o branco albino se diria
um corpo um cor
po de me
nina

Teia de Penélope

Fonte honesta de análise do poema *Finismundo*, o livro *Sobre Finismundo: A Última Viagem* é uma preciosidade sobre o esclarecimento de parte do processo criativo do poeta em tal obra. Texto que expõe o ato de criação numa discussão próxima àquelas de Edgar Allan Poe da *Filosofia da Composição* ou do ensaio *Como fazer versos*, de Maiakovski. O resultado final da criação fica naquele entre racionalismo e intuição de tal forma que mesmo ao analisar uma obra sua, como acontece a qualquer autor, não é capaz de recordar todos os caminhos que levaram a tal resultado. Pode-se também abster-se como pareceu ser o caso da “fatura fônica” do poema *Raven*, apontado por Roman Jakobson: *raven* reverso de *never*, de que certamente Poe era consciente.

Finismundo: A Última Viagem é um poema do qual Haroldo de Campos explora hipoteticamente a versão da morte de Odisseus, em sua incursão derradeira ao lugar proibido, já que insatisfeito com o repouso e a paz em Ítaca, ao lado de Penélope – para o herói clássico é muito mais digna a morte precoce do que a vida sossegada e tranquila (Campos, 1996, p.30). A contextualização épica do clássico de Homero, que Haroldo de Campos põe em jogo, se dá na feitura de um poema – “épica miniaturizada” (Campos, 1996, p.29) – no qual faz uso de traços de considerável densidade semântico/estética: o aspecto vocabular, a disposição dos elementos que circundam a temática – formalização poética (espacialidade) e da fratura das palavras desconectando o leitor do padrão semântico do termo e revelando tanto a raiz (prefixal) quanto uma nova direcionalidade da significância (*multi - ardiloso, re - propõe, ad - verte, si - gilosas, pre - medita* etc.).

Em *Finismundo: A Última Viagem*, o motivo da velhice e dos impasses da criação é a nota dominante. É tematizada a última viagem de Odisseus/Ulisses, que Homero não contou, mas que Dante elaborou ficcionalmente na *Comédia*. O poema divide-se em dois tempos. O primeiro, sob a égide do nome grego Odisseus, envolve uma dimensão épica com uma reconsideração camoniana e barroca da tradição poética da língua portuguesa, até desembarcar em Odorico Mendes (1799-1864), o notável tradutor pré-romântico, da *Ilíada*, *Odisséia* e da *Eneida*. (...) No segundo momento (ou tempo) de *Finismundo*, é Ulisses (com seu nome em grafia moderna) quem domina o cenário, em deliberado contraste com Odisseus, seu homônimo heleno. Um Ulisses banalizado, convertido em “executivo”, em *yuppie*, num mundo “abandonado pelos deuses” (é evocada aqui a versão joyceana do mito homérico). (Campos, 2003, p.55-56)

O embrião de *Finismundo* foi, curiosamente, um trabalho técnico, um estudo semiológico, de um livro do crítico italiano D'Arco Silvio Avalle, editado pela Bompiani que se chama *Modelli Semiologici nella Commedia di Dante*.

É um estudo intitulado “L'ultimo viaggio d'Ulisse”, onde esse autor italiano se detém sobre o canto XXVI do Inferno, canto no qual Dante propõe a solução para um enigma que vinha da tradição clássica, o enigma do fim de Ulisses. No canto XI da *Odisseia*, quando Tirésias se pronuncia sobre o fim de Ulisses, a frase do vaticínio é uma frase que, no texto grego, se presta a mais de uma interpretação. Pode-se entender *thánatos eks halos* como uma morte para longe do mar salino, ou como uma morte que procede do mar salino. Então não estava claro na tradição se Ulisses morreria por causa do mar, ou seja, no mar, num naufrágio, ou se Ulisses acabaria morrendo em paz, em Ítaca, longe do mar salino. (Campos, 1996, p.17.)

Então Odisseus, na primeira parte de *Finismundo*, faz a sua última viagem, reúne seus velhos companheiros, propondo-se franquear caminhos que não eram permitidos mais ao ser humano. Viola assim o interdito divino, chegando quase a realizar seu orgulhoso (*húbris*) objetivo. Na versão dantesca, se ele conseguisse franquear esses limites e passar além das colunas de Hércules, iria chegar à montanha amarronzada, bruna como Dante diz, de cor parda, onde ficava o paraíso terrestre; o Purgatório, na geografia dantesca, localiza-se na montanha em cujo topo está o “paraíso terrestre”. Quer dizer, era vedado ao ser humano chegar por meios físicos, ou seja, através de uma viagem marítima até aquela ilha situada nos confins da terra, onde estava o “paraíso terrestre”. E o velho Odisseu quase chega, até que vem a vingança divina e ele naufraga à vista daquele paraíso para sempre perdido, não tendo querido conformar-se a ficar na sua ilha de Ítaca com Penélope e com a paz doméstica, não lhe satisfazendo o repouso do guerreiro. (Campos, 1996, p.21)

Sobre o aspecto estético do poema, Haroldo de Campos pontua que

No primeiro momento, na primeira parte do meu trabalho, esta situação do herói homérico, eu a trato de modo sério-estético, ou seja, trabalhando sobretudo com determinadas estruturas de linguagem que retomam um certo teor épico, utilizando a visualidade do texto, uma herança da poesia concreta, para marcar como que os movimentos das ondas, o balanço do poema. Inclusive a imagem do naufrágio evidentemente se superpõe à mesma imagem em Mallarmé, complicando a trama do poema. (Campos, 1996, p.22)

Assim, o poema é realizado em uma nova maneira de dialogar com o passado e com as novas tendências de ruptura com parâmetros da tradição – “o passado e o futuro” realizando o presente (a “agoridade”); a criação sob uma dinâmica cujo fio alinhava

elementos distantes no tempo/espaço (*locus*) –, confeccionando um novo artesanato, dado estético do momento criativo das artes do final do século XX para início do século XXI, que alguns chamam de pós-modernidade ou momento pós-utópico – mais adequado se pensarmos na ideia do “princípio-esperança” (Bloch) citado por Haroldo de Campos:

É evidente que, por trás de um tal sonho (onde a economia “restrita” do livro se articula com a história e a economia política, a intervenção singular do poeta com a ação geral, como salienta Maurice Blanchot), está o “princípio-esperança” (tomo a expressão de Ernst Bloch). É essa esperança programática que permite entrever no futuro a realização adiada do presente, que anima a suposição de que, no limite, a “poesia universal progressiva” possa ocupar o lugar socializado do jornal, essa *féerie populaire*, qual poema enciclopédico de massa, “indispensável como o pão e o sal”. Maiakovski, no horizonte utópico de sua “comuna ideal”, livre de burocratas, refutando as censuras quanto à dificuldade e à incomunicabilidade de sua poesia, ecoará esse anelo por um livro cuja clareza decorra de sua necessidade, cuja condição de possibilidade nasça da elevação da cultura do povo, não do rebaixamento do nível de inovação poética (tudo isso está no poema *Incompreensível para as Massas*, de 1927). (Campos, 1997, p.265)

No texto *Poesia e Modernidade: da Morte da Arte à Constelação. O poema Pós-Utópico* Haroldo de Campos parte de Octavio Paz, em *Los Hijos del Limo*, expondo uma visão da modernidade em contraponto com a de Hans Robert Jauss (*Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade*) para depois trazer de forma conclusiva sua visão particular desse momento marcado pela posterioridade do legado estético e cultural moderno pós-utópico: o presente no entre passado e futuro dialógico. Com isso, e assim, nos permite minimizar a miopia de um entendimento mais claro do que acontece ao nosso redor:

Ponto de vista sincrônico, portanto, não diacrônico. Apropriação seletiva e não consecutiva da história. Reconstrução do passado: porém não segundo os sucessivos quadros epocais, que a recapitulação das etapas da consciência estética permitia, da maneira a mais “objetiva” possível, perfilar no eixo diacrônico; mas sim, enquanto tentativa de suscitar uma “imagem dialética” (W. Benjamin), capaz de recuperar, para utilidade imediata de um fazer poético situado na “agoridade”, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado. Descoberta (invenção) de um partícipio passado que se comensure ao nosso partícipio presente. (Campos, 1997, p.249)

O contexto histórico de crise e desesperança estético/política – engajamento – é testemunhado por Haroldo de Campos no texto *Crise da Utopia, Crise das Ideologias*, cuja clareza, apesar da concisão, é de suma importância para se entender aquele momento:

Depois, nos anos 60, houve a sedução dos inícios da Revolução Cubana, o aguamento do debate político, a reprimatização de uma perspectiva histórica fascinante: a renovação poética entrevia, outra vez, a possibilidade e (como Octavio Paz gosta de dizer) “encarnar-se” na transformação social, como no começo da Revolução Russa, nos anos febris do cubofuturismo, do construtivismo, da revista *LEF*, das janelas *ROSTA*, do poema-cartaz e da tipografia experimental de combate. Traduzimos Maiakóvski, recriando-lhe os poemas em toda a sua complexidade técnica; repusemos em circulação o seu lema: “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”; interviemos no debate na cultura nacional, que se acendeu na época, opondo-nos às teses estreitas dos sequazes brasileiros do realismo zdanovista e propondo a alternativa de um “nacionalismo crítico”, aberto ao universal: uma *poesia-para*, capaz de utilizar, na perspectiva do *engagement*, as conquistas da *poesia pura*.

Veio o golpe de 64, o recrudescimento ditatorial de 68, os longos anos de autoritarismo e frustração de expectativas no plano nacional: poesia em tempo de sufoco. No plano internacional, acelerou-se a crise das ideologias. O capitalismo imperial, selvagem e predatório, por um lado; por outro, o Estado burocrático, repressivo e uniformizador, convertendo os revolucionários de ontem nos *apparatchki* de hoje, fazendo da arte um espaço de vassalagem para a dogmática partidária. A poesia esvaía-se de sua função utópica (apesar de, paradoxalmente, os novos *media* criados pela tecnologia eletrônica lhe acenarem com possibilidades inusitadas, que pareciam dar conteúdo de realidade à profecia benjaminiana-mallarmaica da escrita icônica universal) (Campos, 1997, p.267-268).

Ainda dentro de uma reflexão sobre o momento estético, o poeta vê surgir uma nova poética do “agora” – “pós-utopia: a poesia da presentidade”:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. (Campos, 1997, p.268)

A poesia de hoje é uma poesia do “agora” (Paz). Haroldo de Campos prefere a expressão “agoridade”/ *Jetztzeit*, termo benjaminiano: uma poesia “do outro presente” e da “história plural”, que implica uma “crítica do futuro” e de seus paraísos sistemáticos.

Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um “interpretante final” que estanque a “semiose infinita” dos processos sógnicos e se hipostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere a utopia. (Campos, 1997, p.269)

Para Haroldo de Campos essa poesia da presentidade não deve ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. “Ao invés, a admissão de uma ‘história plural’ nos incita à apropriação *crítica* de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro.” (Campos, 1997, p.269).

(...) transcender o “ismo” particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sógnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). (Campos, 1997, p.269).

A poesia “pós-utópica”, poesia do presente (que não necessita mais, para definir-se, de recorrer a uma “oposição dominante”, seja a um dado passado, seja a si mesma, conforme o requeria o esquema característico do conceito de modernidade em seu processo histórico-evolutivo de autoafirmação) tem, como poesia da “agoridade”, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória, por exemplo. (...) A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinação a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico. (Campos, 1997, p.269).

A visão do agora como centro de convergência dos tempos, originalmente visão dos poetas, transformou-se em uma crença subjacente nas atitudes e nas ideias da maioria dos nossos contemporâneos. O presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém esta mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro. Ao contrário, adquirem maior realidade: ambos tornam-se dimensão do presente, ambos são presença e estão *presentes* no agora. (Paz, p.198).

Vendo o poema a certa distância – como que para ver o quadro num todo –, podemos constatar em *Finismundo* que, mesmo com toda proposta de sobressair às molduras da tradição, o poema ainda é capaz de figurar alguma visualidade estrófica, presença sonora, tanto assonâncias como aliterações, jogos paronomásticos – traços tradicionais. No poema, o barroquismo de períodos invertidos sempre sofre a cisão do verso, assim como do próprio

vocábulo com separação prefixal, cria uma espacialidade herdada do concretismo, inspirado no texto matricial *Un Coup de Dés*: que no poema é referido em *des- / virginal o véu. Lance / dos lances: Um lance de dados jamais abolirá o acaso*.

A espacialidade surge como um dos elementos de unificação entre poema inscrito na informação (significado) e sua visualidade; o número temático (significantes geradores de significância dentro de um território estabelecido) estendido à configuração visual em que se dá. Com essa ruptura da linearidade dos versos pelo silêncio do branco espaçado gera, no poema, um novo ritmo. A leitura se dá em outro pulso, outra constância, um fluxo contínuo, uma constância irregular, ou seja, não metronímico, p.e., como um verdadeiro pulso marítimo (por vezes mareando o desabitado) com regularidades inexatas de movimento⁸⁵. Assim o poeta cria as ondulações, através da quebra do verso, da palavra – imagem homérica refletida no poema – porém mantendo um *mobile*, constância dos ventos.

Por sua vez também se obtém uma ondulação sonora na declamação, cujo efeito se dá na atuação, também grega, da *arsis* e *tesis*. No momento em que há fratura da palavra, o ritmo instantaneamente sugere uma suspensão (*arsis*) e uma queda (*tesis*). Na leitura do 2º verso, onde o neologismo *multiardiloso* é separado em *multi* e *ardiloso*, cria-se uma tensão que é resolvida, pousada em *ardiloso*. Isso fica mais claro quando da quebra prefixal, por exemplo, no fim da estrofe (e predominante no poema): a palavra *repropõe* é dividida em *re* e *propõe*; constituindo o mesmo efeito de *arsis* e *tesis*. Essa fratura da palavra também permite a visualização do radical da palavra, e mesmo um reflexo sobre o significado do termo, como em *pre-medita*, cuja separação atrai nosso olhar para meditar antecipadamente:, arquitetar.

A certa altura do texto ocorre uma pausa, e o problema da própria viagem é tematizado mentalmente. Falo em premeditação, isto é, meditar e pré-meditar, porque corto a própria palavra. Esse pré-meditar faz lembrar que é uma meditação, um pré-meditar que envolve meditar. Assumir o seu destino, predeterminar-se a assumi-lo, é característico do herói épico. (...) Aqui exatamente se põe o seu dilema, no qual medita (e pré-medita): aceitar o paraíso doméstico de Ítaca, ou seja, o conforto das soluções óbvias, ou tentar mais uma vez em novo lance. Esse é o monólogo interior que ele faz; a resposta é o prosseguimento da viagem. O que de fato observa muito bem, é que há uma pausa para reflexão e só a partir dessa pausa, e evidentemente do desfecho dessa meditação, pré-meditação, dá-se o empreendimento da viagem à transgressão do interdito, na tentativa que quase chega ao toque edênico do objetivo e é punida com o naufrágio. (Campos, 1996, p.30).

⁸⁵ Outro exemplo pode ser notado no quebrar das ondas: há uma constância sem que seja exatamente no mesmo tempo de intervalo.

O aspecto vocabular é um ponto chave que ganha importância nuclear nessa primeira parte de *Finismundo* – o poema estrutura-se dentro de um arquétipo resultante direto do modelo clássico, especificamente homérico, pelo cenário épico, fazendo uso de uma outra densidade de escrita, como equivalente hermético: a poesia medieval e o barroco. Assim podemos perceber que o diálogo temporal se restringe aos momentos clássicos da escrita, incontestáveis monumentos – Homero, Dante, Camões etc. As citações são o melhor exemplo dessa hipertextualidade histórico/literária, politextualidade harmonicamente polifônica.

A espacialidade como elemento semântico do poema – o parêntese iniciado em branco ligando-se pela palavra *branca*, do verso: (*branca erigindo a capitânea*), a disposição do vocábulo fissurado não intervém na leitura do poema (se levarmos em consideração a declamação do próprio Haroldo de Campos⁸⁶), assim, tal separação silábica da palavra tem função visual mais que verbal, e ainda chama atenção para o aspecto filológico da palavra, bem como mudança semântica – apreensão do significado pela supressão prefixal.

O tema homérico (questão em aberto sobre a morte de Odisseus) carrega por si só uma exigência de conhecimento da história da escrita não é somente reconhecer um tema clássico, de Homero, da *Ilíada* é estar a par dessa referencialidade que atravessa toda a história da escrita (*thánatos eks halós*): “foi objeto de conjecturas que atravessaram o espaço literário do mundo clássico e medieval, para ecoar em Dante” (Campos, 2000, p.150). Assim o poema exige do leitor o conhecimento de monumentos como a *Ilíada* e a *Divina Comédia*. Essa proposição do poeta se dá por marcas que ligam o poema diretamente a Homero e seus adjacentes, e o desconhecimento de tais obras expulsa de início o leitor do poema. As três citações referenciais do poema ajudam o leitor na localização da discussão que transpassa o tempo e permite o acesso, subsídio de retorno ao poema. Marcas que criam portas de entrada aos textos citados implicitamente – há a necessidade de se saber que tal citação faz parte de determinada passagem de Dante, Homero ou Boccaccio.

A estrutura do poema se dá em três partes: Um momento épico (podemos nomear como A), um momento de contraste central, cuja linguagem se atém a uma fala quase coloquial/explicativa do momento de transição (B), para direcionar-se a um momento variado de A, onde Odisseus passa a ser Ulisses atualizado em um mundo trivializado e abandonado pelos deuses. Assim, com uma construção tripartite, o poema liga-se naturalmente ao sentido de uma forma musical, além do aspecto sonoro que evidencia seu partícipe genético da maior parte de qualquer poema melopáico.

⁸⁶ In CD disponível no livro *Crisantempo – no espaço curvo nasce um*, de Haroldo de Campos.

... *per voler veder trapassò il segno*

I.

Último

Odisseu multi-

ardiloso — no extremo

Avernotenso limite —re-

propõe a viagem.

Onde de Hércules

as vigilantes colunas à onda

escarmentam: vedando mais um

passo — onde passar avante quer

dizer trans-

gredir a medida as si-

gilosas siglas do Não.

início de *Finismundo*

À Onda Escarmentam

Sendo a 1ª estrofe do poema uma apresentação temática, concisamente uma *proposição* – se pensarmos em Camões –, a música criada por Gilberto Mendes, inicia com o piano fazendo um acompanhamento ao piano em acordes fechados na região média grave em andamento lento (*semínima* igual a 50). Somado a isso, o colorido menor dos acordes – excetuando o primeiro, *aumentado*, mas que nem por isso deixa de ter uma carga tensiva semelhante a dos *acordes menores* – cria-se um clima fúnebre, sombrio, que suporta a semântica do texto cuja predominância é de mesma cor se se considerar palavras como *último*, *à onda escarmentam*, sobretudo *avertenso*. O fato de Odisseu *re – propor a viagem* traz consigo uma ideia de desafio, de enfrentar o perigo: *onde passar avante quer / dizer trans- / gredir a medida as si / gilosas siglas do Não*. E mesmo em se tratando de uma narrativa inicial propositiva de última viagem, e por ser uma última empreitada, já carrega consigo maiores possibilidades negativas: o encerramento de um ciclo, o término de uma vida.

Os acordes fechados como blocos sonoros, se movimentam ondularmente, sustentados pela fixidez de um baixo (*pedal*), procedimento que tem sua origem na música Clássica Antiga (música medieval – Leonín), das peças corais da renascença, do *ars antiqua* e *ars nova*⁸⁷ – notas longas cantadas pelas vozes graves do coro, como a função de sustento da peça contrapontística, normalmente cantando as sílabas de cada palavra, prolongada por vários compassos. Em Bach, esse baixo pedal ganha função discursiva da harmonia⁸⁸.

A música antiga de grande envergadura tem influenciado os compositores desde a primeira metade do século XX até os dias de hoje, através dos procedimentos composicionais relacionados à estruturação e variação em música. Schoenberg, na concepção inicial da série, com a ideia de retrogradação e espelhamento (inversão) – consequente Segunda Escola de Viena⁸⁹ –, tem sua inspiração na Música Antiga, o que mais tarde, pela “pedra de toque” de Messiaen⁹⁰, deu origem a *serialismo integral* (a série aplicada não só às alturas, mas também ao ritmo e à forma). Stravinsky em suas recriações de Gesulado (1560-1613), em *Monumentum pro Gesulado*; e Pergolesi (1710-1736), em *Puncinella*, foi o exemplo mais marcante do uso de material extraído da obra de outros compositores no sec. XX. (Iazzetta In Guinsburg, p.240).

Gilberto Mendes busca no procedimento barroco do *recitativo* – presente em Bach, na ópera do classicismo (Mozart) etc. – uma maneira de ressaltar ainda mais a melodia, já que não há interferência do acompanhamento; e em outros momentos, o texto, quando o canto se atém a repetição de notas (não-melódicas), aproximando-se da fala.

Uma escala musical é base da música, lugar onde será gerado seu discurso: geração harmônica (acordes) e melódica, bem como as variações, modulações etc., no que se refere à altura. Na música tonal, a escala base de uma música (a tônica) serve de matriz da tonalidade, “endereço de casa” da música/memória do ouvinte, para onde se volta depois de toda a viagem modulatória que a criatividade do compositor foi capaz de produzir. Com o passar do tempo (dos movimentos estéticos) esse lugar, essa volta para casa, foi ficando cada vez mais distante, a ponto do caminho de volta não existir mais – ápice do avanço às regiões remotas

⁸⁷ O baixo pedal, nota contínua na região grave, sustentava primeiramente a variação melódica das vozes superiores entre os sec. XIII e XV, até chegar as grandes polifonias dos sec. XVI e XVII. Posteriormente (em Bach ou Handel por exemplo), esse baixo ganha função de sustentação harmônica.

⁸⁸ Ver anexo – Partitura 41.

⁸⁹ Ponto nodal da modernidade musical foi o trabalho da Segunda Escola de Viena, encabeçada por Arnold Schoenberg e seus dois discípulos, Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945). O projeto do atonalismo de Schoenberg e sua decorrência, o serialismo dodecafônico, vão abrir as portas para um desligamento crescente do sistema tonal e toda as suas estratégias de criação. (IAZZETTA In GUINSBURG, p.230, 2008).

⁹⁰ *Mode de valeurs et d'intensités* – peça para piano.

do campo harmônico (regiões⁹¹), sem retornar a tônica, ponto alto do uso das possibilidades (já em Wagner) que resultaram no atonalismo livre praticado pelo Schoenberg inicial, desligamento crescente do sistema tonal, resultando no dodecafonismo como resposta ou justificativa (aos críticos) pela ausência de uma coerência organizadora de tais práticas comparado ao mundo tonal. Contudo, a escala musical, com toda abstração produzida pelos doze sons, ainda esteve presente como elemento chave dessa ruptura.

Em *Finismundo*, o compositor utiliza-se de uma escala *hexacordal dura*⁹², presente na prática composicional da Idade Média (Med, p.231). As notas da melodia inicial do canto (comp.1 a 8), somada às do piano (o baixo e os acordes) resumem-se nessa escala de seis notas, ou seja, são usadas apenas essas notas para a construção melódica e harmônica do trecho; porém com uma alteração na quinta nota, de ré natural para ré sustenido: ponto de divergência e inovação. A utilização da escala da forma usada pelo compositor, através de saltos quase em arpejos, dá um sentido neutro à expressividade melódica, certa dureza.

O caráter oriental⁹³ fica acentuado já no primeiro *recitativo* (comp.9), através de uma linha melódica com alguns ornamentos – *acaciatura sucessiva* (Med, p.304) –, que sugerem o colorido da música árabe (*locus* homérico). O registro da música da época de Homero, obviamente, não existe, mas podemos ouvir sua “herança genética” – tipo de ornamentos, construção microtonal – na música de hoje, na música tradicional daquela região que manteve no artesanato folclórico, os resquícios melódicos do que seria a música naquela época, bem como da instrumentação. Da mesma forma, o teatro musical grego tem suas gestas ecoadas – música modal – na música sacra cujo tais resquícios estão presentes na música coral, no canto gregoriano. E ainda a música trovadoresca tem seu eco na música regional folclórica de vários países.

Um parêntese: Ulysses em Copacabana

Trechos da peça *Finismundo* foram extraídos em *Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*⁹⁴, peça instrumental para conjunto de 10 instrumentos. Apesar de instrumental, em tal música é possível inferir relações extramusicais, a começar pelo sugestivo título, p.e., que aponta para diversas direções: *Ulysses*; *Copacabana*, *Surf*,

⁹¹ Schoenberg, *Funções Estruturais da Harmonia*, p.37: sobre regiões modulatórias.

⁹² Partitura 43.

⁹³ Partitura 42.

⁹⁴ Partituras 44.

Joyce, Dorothy Lamour – sendo cada um deles, ponto de irradiação temática. O fato de o compositor reutilizar elementos dessa peça instrumental para construir outra, se dá como autocitação, já que *Ulysses em Copacabana* referencia Ulisses e não, curiosamente, Odisseus. Ou seja, o possível personagem joyceano, urbano de que Haroldo de Campos se utiliza na 2ª parte de *Finismundo*: o Ulisses (de Joyce) “surfa” com Dorothy Lamour (referência cinematográfica, cuja presença na música se dá de forma intrínseca, pelo tipo de sonoridade: orquestração). *Copacabana* é metaforizada pela música de Antônio Carlos Jobim, não só pelo ritmo de *bossa nova* na parte central da peça (movimento intitulado *Sommerreise*, também equivalente à *Winterreise* de Schubert) feito pelo piano e violão (instrumentos ícones daquele movimento dos anos 60), mas também pela proximidade com a música *Tempo do Mar*⁹⁵, também de Jobim, que do trecho semelhante, o título se liga a *Ulysses em Copacabana* pela maresia do tema.

Citação explícita é a frase inicial tocada por um sax alto, cuja melodia é do início da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. Outros temas dessa parte inicial de *Ulysses em Copacabana*, como das notas escalares figuradas em *fusas*⁹⁶, também são parte daquele aglomerado polifônico criado por Stravinsky no início da *Sagração*. Na sua parte final, *Ulysses em Copacabana* tem uma música muito próxima do cinema americano, fazendo uso de uma espécie de *foxtrote* de acompanhamento. Contudo a música não é uma simples colagem dos elementos citados, mas sim, a inserção e manipulação dos signos distantes no tempo/espço, dando unidade significativa à peça. Algo próximo do procedimento de Haroldo de Campos com a referencialidade extra-espço/temporal no poema *Finismundo* – porém com citações menos dispares, restrito ao mundo literário – *per voler veder trapassò il segno* e *il folle volo*, menções da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, presente na primeira parte do poema, por exemplo.

A música de Gilberto Mendes é fortemente influenciada pela música de cinema, uma de suas paixões. Falando sobre Frederick Hollander, notável compositor inglês de origem alemã⁹⁷, criador de muitas trilhas em Hollywood nos anos 30 e 40, o compositor nos mostra que

⁹⁵ Música instrumental do álbum *Matita Perê*, de Antônio Carlos Jobim.

⁹⁶ Ver também Partituras 44.

⁹⁷ Surpreende saber que, apesar de sua origem europeia (de clima frio), Hollander foi criador de uma música tropical, de praia. (Mendes, 3/90, 2012)

(...) vai ser pesada a contribuição dele (Hollander) para um tipo de música de cinema, de praia, havaiana, que o Bing Crosby, Dorothy Lamour, essa turma toda cantava, e que eu adorava. Basta ver que eu tenho uma música que tem o nome de *Ulysses em Copacabana Surfando James Joyce e Dorothy Lamour*. Esse *Dorothy Lamour* não está aí a toa, porque a própria música que eu compus tem vários elementos do tipo de orquestração usada pelo Hollander nas músicas que ele fazia pra esse filme aí. (ref. à *The Jungle Princess*⁹⁸). Tudo isso me afetava muito (...). (Mendes, 3/90, 2012)

De Volta ao Mar de Odisseu...

Dos comp.18 ao 21, há uma sequência solo da voz, um *recitativo*, que culmina no canto para o verso *im-previsto filame teia de Penélope*. Aqui é mais uma revisitação da música barroca/renascentista/pré-classicista. O que causa curiosidade é o fato do compositor colocar uma intervenção do piano tocando notas rápidas em regiões extremas agudas e graves do piano, criando a imagem gestual do tear, do seu movimento motoro da tecelã com o do pianista. Esse fraseado em *fusas* é aquela mesma encontrada em *Ulisses em Copacabana*, que vem, por sua vez, da *Sagração*, de Stravinsky⁹⁹.

O trecho compreendido entre os comp.29 e 48 tem um canto declamativo com o acompanhamento do piano semelhante ao início da peça – *baixo pedal*¹⁰⁰ (nota longa tocada pelo baixo) sustentando os acordes em movimento na parte superior (aguda) – mantendo o mesmo perfil homofônico. Nesse trecho a linha melódica progride de um canto quase declamado que vai aos pouco ganhando contornos melódicos e um acompanhamento que se adensa (entre os comp.45 e 48). No comp.38 surgem notas no canto semelhantes ao final da escala ré menor harmônico – escala de caráter oriental¹⁰¹. Até o comp.48, final do trecho, a música ressalta o texto, criando um clima progressivamente mais tenso (melódico e harmônico).

Esse trecho do poema é a partida de Odisseu – *Ousar / desmemoriado de Ítaca* – até o momento catártico do naufrágio – *extremo ínsula / se tem acesso ao céu / terrestre*. Os acordes ganham maior densidade na textura no comp.45 em um *crescendo* que conduz ao ápice expressivo em *quasi forte* (comp.48). Esse momento funciona como uma

⁹⁸ *The Jungle Princess*, de 1936, é um filme dirigido por Willian Thiele, onde Dorothy Lamour canta *Moonlight and Shadows*, composição de Frederick Hollander, “música extremamente americana, de praia”, nos dizeres de Gilberto Mendes (Mendes, 2012, 04/90).

⁹⁹ Partituras 44.

¹⁰⁰ O *baixo pedal* pode ser encontrado já em Leonin (sec.XII) com a nota grave suportando a movimentação das vozes superiores. Na música barroca (Bach) ganha predomínio funcional da harmonia, cf. os prelúdios do *Cravo Bem Temperado* – especialmente o famoso *Prelúdio I* do Vol.1, em Dó.

¹⁰¹ Partitura 45.

direcionalidade a dois compassos dispare do clima/caráter do que vinha acontecendo (comp. 49 e 50). Na sequência os acordes tem o ritmo em textura homofônica acelerado (em *semicolcheias*) e de maior densidade dando apoio a uma linha melódica lírica – como um *lied* romântico – para os versos: *ao transfinito / Odisseu senescendo*¹⁰²: momento após o naufrágio. Mas nota-se que Odisseu não morre, mas também não consegue atingir seu objetivo: alcançar o Paraíso, o que pode ser confirmado no poema pelo interlúdio narrativo:

Odisseu foi.	Perdeu os companheiros.
À beira-vista	
da ínsula ansiada – vendo já	
o alcançável Éden ao quase	
toque da mão:	os deuses conspiraram.
O céu suscita os escarcéus do arcano.	
A nave perdida	
abisma-se	soprada de destino.

No comp.51 vemos um jogo de “pergunta” e “resposta”¹⁰³ – comum na música coral, sobretudo na Antiga, que prezava tal procedimento no diálogo entre os naipes no jogo contrapontístico –, se dando de maneira concisa, como toda a música se refere ao Clássico de forma abreviada, seguindo o viés proposto pelo poema: “uma épica em miniatura”.

The image shows a musical score snippet from 'Finismundo'. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 51 with the lyrics 're - - - cha - ça -' and continues with 'a per - va - si-va'. The piano accompaniment starts at measure 56. A red box highlights the vocal line from measure 51 to 54, labeled 'pergunta'. Another red box highlights the piano accompaniment from measure 56 to 60, labeled 'resposta'. The piano part includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The score is in G major and 4/4 time. The tempo is marked 'quasi p' and the dynamics are 'quasi p' and 'mf'.

trecho de *Finismundo*

¹⁰² *Senescendo* é um neologismo vindo da palavra *senescência* – qualidade do que ao atingir seu ápice de maturidade, tem sua vida em declínio: envelhecimento.

¹⁰³ As duas notas cantadas (mi – fá) são repetidas como notas extremas agudas dos acordes do piano, dando a ideia de resposta ao canto.

No momento seguinte, comp.60, o clima romântico se estabelece como num *lied*, com a linha melódica da voz planando acima apoiada pelo acompanhamento do piano em *homofonia*. Um trecho curto que tem um *mezzo forte* cantado repentinamente sobre a palavra *Poséidon: o cor-de-vinho / coração do maroceano* acompanhado pelo piano (também em *mezzo forte*) conotando a grandeza do mar na figura mitológica pela expressividade dinâmica (volume). Em seguida (comp.66 a 69) a ponte é feita pela desolação de acordes de predominância menor sob uma melodia acentuadamente lírica num perfil também menor, flutuando sem ritmo para ligar-se ao *da capo* (comp.70). Aqui o texto é sugestivo à criação de tal clima: *Destino: o desatino / o não-mapeado / Finismundo*.

A memória sonora é retomada (comp.70) pelas ondulações daqueles mesmos acordes fechados do início da peça, porém, percebemos sutis diferenças de colorido: os acordes antes de cor escura (menor), agora surgem mais claros, maiores e na região aguda, o que propicia maior leveza (o canto atém-se a dinâmica *piano*) – a clara imagem do Paraíso a sua vista sem poder tocá-lo: *Finismundo: ali / onde começa a infranqueada / fronteira do extracéu*. Esses acordes acompanham uma melodia quase declamada (notas repetidas), colocando mais uma vez o texto a frente do ouvinte. A narrativa em terceira pessoa referindo-se a Odisseu termina sob o acompanhamento homofônico descendente de um *ostinato* rítmico – *coda* – finalizando a primeira parte do poema; a melodia do canto termina num *melisma* de caráter oriental (*glissando*) anasalado sobre a palavra *fim* (comp.75 ao fim).

Destino: o desatino
 o não-mapeado
 Finismundo: ali
 onde começa a infranqueada
 fronteira do extracéu.

Assim:
 partir o lacre ao proibido: des-
 virginar o véu. Lance
 dos lances. Irremissa
 missão voraginosa.

Ele foi —
 Odisseu.

Não conta a lenda antiga
 do Polúmetis o fado demasiado.
 Ou se conta
 desvaira variando: infinda o fim.

Trecho final da 1ª parte de *Finismundo*, cuja música é retomada e tem maior lirismo (como um *lied* romântico) na *coda*.

Ulysses

2.
 Urbano Ulisses
 sobrevivido ao mito
 (eu e Você meu hipo-
 côndrico crítico

 leitor) — civil
 factótum (polúmetis?)
 do acaso computadorizado. Teu
 epitáfio? Margem de erro: traço
 mínimo digitado
 e à pressa cancelado
 no líquido cristal verdefluente.

Trecho inicial da 2ª parte de *Finismundo*

O polúmetis, o poliardiloso, o Odisseu que tem tantos engenhos, vira Ulisses, um factótum, aquele que faz tudo, uma palavra do latim, usada com sentido pejorativo no jargão forense, não é verdade? (Campos, 1996, p.22)

O herói recolhido ao anonimato cuja força poética inexistente em escrever sua herança mínima – *Teu / epitáfio? Margem de erro: traço / mínimo digitado / e à pressa cancelado / no líquido cristal verdefluente* –, sobrecarregado de informação da qual nenhuma delas é partícipe criativa de sua sina, ou em equivalência – bloqueio: *civil / factótum (polúmetis) do acaso computadorizado*. No aspecto isomórfico nesse segundo tempo de *Finismundo*, apesar de situar uma sintaxe igual ao primeiro, sua extensão é visivelmente mais curta, curta como o tempo informatizado e pré *web* do qual se encontra o poema de Ulisses. Vítima irrefutável dos aguços desse novo tempo, de uma era de planificação global (Deleuze) à qual se ligam os objetos tomados, ao mesmo tempo, por um itinerário que os ultrapassa, abarca, em outro plano, numa tópica de itens sinalizadores do traço errante/itinerante, como lê Mauricio Salles Vasconcelos a partir de um estudo deleuzeano concentrado na filosofia de Kostas Axelos, a globalidade atua por um lado como construção aplainadora, planificadora,

tendo como eixo um homem genérico, tomado numa equação englobante. Por outra via dá-se a desterritorialização de uma humanidade situada no plano simultâneo da terra, do nomadismo, em face da construção global. Daí o surgimento na literatura de personagens deambulantes, empreendedores de uma viagem contrária àquela da homogeneização globalizadora. No caso da poética de Haroldo de Campos, percebe-se o desenho de um anti-herói, timbrado por um voluntário inacabamento psicológico e uma profunda desconexão interna entre seu polo de assentamento social e os impulsos de subjetividade. (Vasconcelos, p.26)

Pensando no desprender-se dos poetas daquela estética concretista ao longo do tempo, e ganhando com isso certa liberdade, menos ortodoxo com relação aos ditames de um programa de criação racional como foi o movimento da poesia concreta, vemos a transformação com o passar dos anos na poesia de Haroldo de Campos, assim como em Augusto, para uma abertura maior a interioridade. E ao mesmo tempo, à historicidade de procedimentos e estratégias desvinculados das linhas programáticas de uma vanguarda. Transmutam-se para outras experiências diferentes daquelas já consolidadas em seus itinerários poéticos. Alguns valores foram agregados, outros amplificados, e ainda mesmo seguidos em outras direções. No caso de Augusto de Campos a plasticidade da imagem ganha maior força inventiva. Em Haroldo o diálogo supratemporal se refaz a cada momento da escrita, jogando tudo na discussão política/filosófica/literária: eis a nova estética dentro da substância prefixada pelos *pluralismo* e *polivalência*.

Lacunar, uma lógica probabilista se delineia de modo a viabilizar a exploração do mundo atual, atenta às suas constelações de sentido. Deixa, assim, de se endereçar a propriedades ou a classes, mas à investigação de casos, tomados todos sejam por seus elementos de ab-errância, sejam por aqueles definidos pela imobilidade (ou pela fixação do humano em rede teleinformática) (Vasconcelos, p.27).

O trânsito feito por diversas literaturas e culturas criado pelo concretismo trouxe sentido renovador, face desbravada anteriormente por Oswald com paradigmas referentes ao local e ao global. Refeita essa trilha no sentido de uma sincronização com as invenções internacionais, soma-se a prática da tradução/transcrição de autores, linguagens e investigações estéticas as mais radicais recompostas com o foco no contexto nacional (Vasconcelos, p.170).

A partir de tais coordenadas de intercâmbio e aproximação, Bonvicino (assim como os poetas concretos citados)¹⁰⁴ traz à presente cena da globalidade econômico-cultural uma forma de produzir poesia e fazer evento, que mantém o vetor da experimentação em alta, sem mais se reportar ao programático, esquadrinhado, alinhamento da literatura a um princípio de base cerrada, agregadora de todas as variações e versões da palavra no espaço-tempo. (idem).

O próprio poema *Finismundo* é testemunha dessa nova “caminhada” da poesia das últimas décadas, com todo o seu feitio de acesso ao arquivo histórico-cultural. Um “andamento receptivo e desarmado, o senso corporal de um investimento, de uma caminhada/*walking writing* em diversificados planos e áreas do conhecimento, numa deambulação vivida, visível, incorporada de modo direto ao trabalho criativo” (Vasconcelos, p.83), como pode ser visto na abordagem engajada de *O Anjo Esquerdo da História*. Em nota, Haroldo de Campos pontua uma escrita aberta à atualidade, da qual se percebe na 2ª Parte, ou segundo tempo de *Finismundo*, o *topos* é reelaborado em (...) “uma paráfrase irônica, projetando-o (*Ulysses*) no cenário contemporâneo: a busca (derrisória mas sempre renovada) da poesia num mundo trivializado, “abandonado pelos deuses”. (Campos, 1998, p.353).

Inevitável perceber, mais uma vez, que estando a retina muito aproximada do quadro impressionista, nada será visto além de um borrão incompreensível, tendo sua definição de sentido apenas a certa distância, quando tudo se abre a luz. Assim, nossa percepção de uma estética a nós muito próxima cronologicamente, torna nosso olhar embaçado numa miopia disforme. Somente as décadas serão responsáveis por nos dar uma imagem mais definida através da filtragem do que se considerará clássico, que permanecerá alheio a qualquer epigonia.

A Pauta da poesia se expande, dentro dessa compreensão (nunca uma *compreensão*), no momento e que não há mais vanguarda, nos moldes históricos e ideológicos reconhecíveis hoje, mas se mantém a potência experimental (tão bem apontada por Silvina Lopes), na faixa de vibração dos transmissores de amplitude e velocidade que se reportam as formações recentes das culturas no mundo atual (Vasconcelos, p.171)

Essa também é a visão partilhada por Danto acerca da existência de movimento estético ou história da arte – *fim da era da arte* – como se apreendia antes, o que se define em

¹⁰⁴ Inserção nossa.

nosso tempo, na verdade, é o fim de uma *forma narrativa da história da arte* (Vasconcelos, p.134).

Nesses últimos versos, *Finismundo* nos parece muito sugestivo no que tange a uma visão estética recente, podendo ser criador de uma metáfora desse momento cujo individualismo sobrepõe-se a uma ideia de coletividade representativa, de um movimento artístico formal, defensor de uma linha de procedimento em comum no artesanato poético da literatura e das artes. A ideia de coletividade, de um grupo defensor ideológico encontra-se sem forças na atualidade, nesse período que adentra o séc. XXI:

(...) o que ele (Nancy) assina como incapacidade do mundo de *fazer mundo* se mostra observável, uma vez que o traço de universalidade e racionalidade de um projeto comum, coletivo, se mostra em crise, (Vasconcelos, p.15).

Périplo?

Não há . Vigiam-te os semáforos.
 Teu fogo prometéico se resume
 à cabeça de um fósforo — Lúciŕfer
 portátil e/ou
 ninharia flamífera.

Capitula

(cabeça fria)
 tua húbris. Nem sinal
 de sereias.

Penúltima — é o máximo a que aspira
 tua penúria de última

Tule. Um postal do Éden
 com isso te contentas.

Açuladas sirenes
 cortam teu coração cotidiano.

Trecho final a 2º parte de *Finismundo*

A estética hoje segue ramificações não direcionais, instituindo pluralidade. No poema essa visão do homem contemporâneo sem bússola indicando um norte, surge implícita no verso *Périplo? / Não há*. Há, sim, muitos caminhos a escolher pelo pretendente a criação de seu artesanato singular, todos mapeados e não havendo um que não se tenha trilhado antes.

Observável é um estado cognoscente de tráfego intenso de informação, acesso irrestrito num mundo também enredado de comunicação, ainda que a navegação não avance a mar aberto e às suas profundezas; permanecendo, o sujeito, na praia sempre com o tronco na superfície e os pés no chão – o mergulho não se é tentado pela maioria. Contudo, o mapeamento está crescido e a especialidade é capaz de alertar muito bem ao arquivo da humanidade quanto ao caminho pretendido a qualquer incógnito criador, tudo está marcado, sinalizado – *Vigiam-te os semáforos*. Paralelamente,

esse salvados do naufrágio entre um passado onde, por exemplo, foi possível um gesto, épico, e um presente onde as sereias viraram sirenes e os escolhos, que amedrontavam os nautas homéricos no seu desafio no mar aberto, viraram acidentes de tráfego, ou pequenos problemas de trânsito regulados pelos sinais de tráfego (*semáforos*, outra palavra trivializada de origem grega.) (Campos, 1996, p.23).

A criatividade inédita sem laços pretéritos quase inexiste, ou quase impossível de se dar, sendo as novas perspectivas resultado do acúmulo de pequenas pedras na construção do mosaico contemporâneo que só em décadas talvez possamos vislumbrar em qual imagem resultará – *Teu fogo prometéico se resume / à cabeça de um fósforo - Lúcifer / portátil e/ou / ninharia flamífera*. *Lúcifer* parece como paradigma dos transgressores, segundo o próprio autor. E a clarividência ínfima.

Lúcifer, Prometeu, tudo isso, aquilo é tratado derrisoriamente no segundo, ao mesmo tempo que o abandono do poeta contemporâneo, no mundo desertado pelos deuses, também é tratado com certa ironia, na medida em que, dos salvados do naufrágio, desses destroços resulta o poema. (Campos, 1996, p.22)

Haroldo de Campos expõe que é nessa paráfrase irônica que o poeta se sente identificado ao paradigma de outros poetas que cantaram o mundo “abandonado pelos deuses” (expressão de Luckács da *Teoria do Romance*). Ainda pode ser encontrado em Eliot, em Pound, está em Joyce, para falar nessa linha de autores contemporâneos (idem).

O poema *Finismundo* em seu caráter processual tem a poética próxima da percepção que Deleuze visualiza de Burroughs, da qual o traço da *poiesis* tem seu predomínio no artesanato mais recente:

Com razão, Deleuze percebe nos escritos de Burroughs, em lugar de *cut-up* – corte/recorte/colagem informacional – dado tátil, portátil, combinatório, próximo de um *pick-up* rizomático (Deleuze), capaz de redistribuir, de configurar os estratos da escrita e dos discursos enunciáveis no espaço da fabulação

literária como uma circulação proliferante, polivalente, um circuito reativador de arquivos. A literatura passa a ser uma espécie de experiência aberta à aventura da imaginação e do conhecimento, relacionada ao cruzamento e à combinação entre múltiplas esferas que a compõem (Vasconcelos, p.37).

A ideia niilista consta na poética de *Finismundo* como metonímia estética – *Nem sinal / de sereias*.

Numa época em que se ausentam as totalizações, o desafio ao pensamento se concentra no trato das vastas conjunções, colhidas em diversos domínios da humanidade. Tal desafio ocorre sem a busca de salvaguarda ante uma negatividade original, nem a ancoragem em uma meta alinhadora de propósitos, ordenada pela determinação de algum sistema de valores (Vasconcelos, p.28).

Importa para Axelos, segundo Maurício Vasconcelos, especialmente, pensar o *todo* não considerado na negatividade diferencial, o nada contido no niilismo. Justamente por não totalizar, por não conduzir a qualquer espécie de unificação, trata-se, pois, de um todo que subsiste da conjunção e da disjunção (*idem*, p.29). Se no pensamento de Axelos o niilismo aniquila o nada, em Deleuze, a partir daí, corrobora o enfrentamento entre o *nada* e o *niilismo*

O niilismo é, de fato, a determinação universal da modernidade, do mesmo modo que a planitude é o movimento da errância. Axelos diz e mostra constantemente que “não se trata absolutamente de frear o processo”, de lutar contra a planitude ou de vencer o niilismo. Mas esse *nihil*, esse *nada* do niilismo permanece impensado como conflagração total universal ou o fim do mundo (Deleuze *In* Vasconcelos, p.27).

O pensar depois de Axelos, como aponta Vasconcelos, se mostra como um campo estratégico de noções emergentes, ativadas sobre um solo de aporias, de paroxias irremovíveis, irreduzíveis a uma sistematização unificadora (*idem*, p.28).

Ulysses vencido sem convencer-se, essa última empreitada ainda é, para ele, *Penúltima*, não passa de um desejo sem inspiração ou força de realização, condensado numa única palavra estagnada – *é o máxima que aspira / tua penúria de última Tule*. Relegado ao anonimato joyceano do *everyman* tem a memória senil do passado heroico, resume-se seu desafio (*húbris*) a *Um postal do Éden / com isso te contentas*. “Ao mesmo tempo, a *húbris* que resta, aquele resquício de vaidade do poeta, é simplesmente o papel impresso, fragmentário, as poucas páginas que forma o texto” (Campos, 1996, p.23).

Nesses versos, como em todo esse segundo tempo – a começar com o *hipocôndrico crítico leitor* e quem mal consegue escrever seu *epitáfio: margem de erro: traço / mínimo*

digitado / e a pressa cancelado – está presente um sentimentalismo *spleen*, ausência de sentimento criticado no concretismo e motivo de renovação (*neoconcretismo*), cujo viés racionalista impedia a existência de tal subjetividade.

O fim é posto em crítica urbana ao alarde das *Açuladas sirenes* / (que) *cortam teu coração cotidiano*, metáfora também para a existência do não-caminho a seguir. Ulisses, do mito grego até Joyce, e pós-modernizado em Haroldo, para ficarmos nessa tríade, é, em *Finismundo*, o anônimo *civil factótum* característico do homem atual adjetivado na polivalência e, conseqüentemente, na vaguidão.

Anjo Esquerdo da História

Angelus Novus – Paul Klee

Minhas asas estão prontas para o vôo,
Se pudesse, eu retrocederia
Pois eu seria menos feliz
Se permanecesse imerso no tempo vivo¹⁰⁵

Gerhard Scholem, *Saudação do anjo*

Ir contra a ordem histórica vigente, esse é o voo do anjo da história, dismantelar o que a cultura estabeleceu como verdade, verdade do vencedor, ou seja, o método da empatia¹⁰⁶ citado por Benjamin, cuja origem é a inércia do coração, a acedia, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz (Benjamin, p.225). Flaubert escreveu: “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter

¹⁰⁵ Citado por Benjamin na epígrafe da tese 9, do *Sobre o conceito de História*.

¹⁰⁶ Historicismo relativista – Dilthey, Croce. Ref.: LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen*. 5.ed. São Paulo: Busca Vida, 1988.

Carthago”. A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. (idem). Essa mesma tristeza, acedia, acarretou ao sujeito frustrado e abandonado (pelos deuses) na *urbs – açuladas sirenes / cortam teu coração cotidiano*, em Ulisses.

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Benjamin, p.225)

o anjo esquerdo da história

os sem-terra afinal
estão assentados na
pleniposse da terra :
de sem-terra passaram a
com-terra : ei-los
enterrados
desterrados de seu sopro
de vida
aterrados
terrorizados
terra que à terra
torna
pleniposseiros terra-
tenentes de uma
vala (bala) comum :
pelo avesso afinal
entranhados no
lato ventre do
latifúndio
que de im-
produtivo re-
velou-se assim u-
bérrimo : gerando pingue
messe de
sangue vermelho

Trecho inicial do poema *O Anjo Esquerdo da História*

Haroldo de Campos demonstra no poema *O Anjo Esquerdo da História* a faceta menos visível de um poeta erudito, tomado pelos clássicos e pela virtuosidade. Expõe-se aqui seu engajamento num viés político latente, saindo em defesa daqueles oprimidos pelo latifundiário no massacre de Eldorado dos Carajás, em abril de 1996. A poética de esquerda haroldiana fez-se presente quando a realidade deixou de ser corriqueira e, por deixar-se aberto para, ouviu aquelas vozes, as vozes dos *oprimidos*.

A clareza do poema desnecessita de qualquer disposição acerca da temática, ainda porque, como parte de uma coleção factual corrente no Brasil (injustiça), entrou pela porta dos fundos da história, colaborando com “o amontoado de ruínas até o céu”.

O poeta não economiza na construção de um poema em diálogo com a inventividade moderna, sobretudo com a sua própria trajetória, com os neologismos, fraturas morfológicas e semânticas, do seu acesso extra-locus-temporal (como em *párias*, *janízaros* etc.) – herança de uma história *concreta*. Contudo, o poema, em sua grande parte, intenta ser acessível, na clareza e objetividade àquelas vítimas. Daquele momento também foi erguido um monumento em memória ao massacre, desenhado por Oscar Niemeyer (*comunista assumido e coerente*¹⁰⁷), também sensibilizado com a causa dos trabalhadores.

Em seu formato, o poema se dá em seis estrofes. Sendo três principais de maior tamanho; uma que orbita em relevo adjetivo – *enver- / gonhada a- / goniada / avexada* – em abertura à quarta estrofe de aliterações em *p* e de teor revolto pátrio. Uma última estrofe catártica do anjo-benjaminiana, e para finalizar: *nebuloso dos dias vin- / douras do dia / afinal sobrevivente do / j u s t o / a j u s t e de / contas*.

A primeira estrofe, de abertura, inicia-se de numa forma mais próxima da crônica, bem como todo o poema erige em tal caráter. As aliterações em *s* e *t*, como ressonâncias da palavra composta *sem-terra* ganham destaque até a parte central dessa estrofe, tendo interferência do verso *de vida*, em destaque e favorecendo uma quebra pontual; as aliterações seguintes sobre a raiz *terra* – *aterrados / terrorizados / terra que à terra*, cujo direcionamento tem seu ponto culminante o verso da solitária da palavra-choque *torna*, formante anafórica, cujos *t(s)* também ganham a visualidade de três pequenas cruces verticalmente posicionadas, como presságio de fim, de morte. Um aspecto semântico chama atenção no sexto verso desta mesma estrofe com a palavra *enterrados* que parece deslocado se vista em seu significado corriqueiro. Essa palavra tem na verdade entendimento sinonímico a *com-terra* e causa dissonância na leitura superficial.

¹⁰⁷ Cf. poema *Senatus populusque brasiliensis In: Entremilênios*, de Haroldo de Campos.

Do verso *plenipossseiros terra-* até o fim desta 1ª estrofe (*sangue vermelho*), a sonoridade dos versos é rica em jogos de rima interna e das fissura das palavras, quase sempre pela prefixação. Nesse trecho tanto a sonoridade quanto a narrativa sofrem mudança em contraste à metade estrófica anterior. Esta é a primeira aparição, no embate, dos homens na função de repressores do movimento – polícia: *torva milícia de janízaros-jagunços*.

Na ordem sintática, os dois pontos (:) surgem como referência a sucessão de fatos interligados em consequência, produtores da culminação do fim trágico, de mais uma ruína.

Na 2ª estrofe, o poema retoma a temática inicial cronista dos fatos. A imagem é a mesma: os *sem-terra* sendo massacrados. Temos aqui o mesmo campo semântico. Mas a palavra matriz *sem-terra* é vertida a sinônimos que cumprirão a função de criação das variantes sonoras e semânticas, caso inicial: *lavradores*. Toda essa segunda estrofe é de fato uma repetição variada da 1ª em sua formalidade, porém, a morte se faz presente o tempo todo, nenhuma imagem de vida é exposta aqui, como aconteceu na 1ª estrofe. Na segunda metade desta 2ª estrofe, a tocaia é encenada – *a bala assassina / atocaiou-os* – e a denúncia de uma reforma agrária insípida, praticamente inexistente aos *sem-terra* – *destinatários de uma / agra (magra) / re(dis)(forme) forma / – fome – a- / grária* é flagrante. A poesia em forma de denúncia e defesa dos oprimidos, como um grito poético-sociológico, eis o que, no mínimo, imprime essa estrofe.

A pátria em sentido latente de identificação nacional é posta a prova, resultado de um sentimento de vergonha e remorso: *a pátria / (como ufanar-se da?) / apátrida / pranteia os seus des- / possuídos párias – / pátria parricida*. Tais aliteraões em *p*, em suas explosivas labiais aproximam-se onomatopaicamente da deflagração armada em resposta a impensável agressão: um poético *ajuste de contas*. Esse momento é a 3ª e 4ª estrofe, onde o engajamento de uma ideologia comum (Marx) é evidente.

Na considerada estrofe concludente (5ª) encontra-se o diálogo estreito com o pensamento de Benjamin em suas *Teses sobre conceito de História*. De maneira catártica, o poeta cria uma cena arrebatadora, uma cena apocalíptica-messiânica com a chegada do anjo salvador, *o anjo esquerdo da história*.

que talvez só afinal a
 espada flamejante
 do anjo torto da his-
 tória cha-
 mejando a contravento e
 afogueando os
 agrossicários sócios desse
 fúnebre sodalício onde a
 morte-marechala comanda uma
 torva milícia de janízaros-ja-
 gunços :

somente o anjo esquerdo
 da história escovada a
 contrapelo com sua
 multigirante espada po-
 derá (quem dera!) um dia
 convocar do ror

nebuloso dos dias vin-
 duros o dia
 afinal sobreveniente do
 j u s t o
 a j u s t e de
 contas

As teses 7 e 9 de Benjamin, *Sobre o conceito de História*, se fazem presente nessa 5ª estrofe como aporte ao que vinha sendo encenado anteriormente: conflito de classes. Benjamin baseia suas teses, que seriam uma prévia para um extenso estudo sobre história, no materialismo histórico de viés marxista e no messianismo – uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido (Benjamin, tese 17, p.231).

Na tese 7, Benjamin chama atenção para o materialismo histórico em sua contraposição ao método de empatia – do historicista que estabelece relação de empatia com o vencedor, como mostrado anteriormente, e beneficiando sempre os dominadores.

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos de bens culturais. O materialismo histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. (Benjamin, p.225).

Na medida do possível o materialismo histórico desvia-se, distancia-se do monumento da cultura, que é um monumento da barbárie, por considerar sua tarefa “escovar a história a contrapelo” (idem).

A tese 9 de Benjamin, sobre sua interpretação do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, diz o seguinte:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos. Ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa nos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, tese 9, p.226)

A par deste texto fecundo de Benjamin, a tese 9, juntamente com a tese 7, a 5ª estrofe final do *Anjo Esquerdo da História* torna-se clara em sua imaginação poética. Nessa estrofe, o poeta retém a imagem de uma realização heroica do anjo de Klee-Benjamin, ou seja, do seu voo trespassando a tempestade indo ao encontro do presente e *acordar os mortos e juntar os fragmentos* (Benjamin, *op.cit.*). No poema o *anjo torto da história*, então, vincula-se a ideia de *escovar a contrapelo*, dar voz aos sem-voz, desvelar a história dos perdedores, cujos herdeiros são também aqueles oprimidos sem-terra. O anjo torto voa a *contravento*, contra a tempestade reacionária do mais forte. E o trecho

-
samente o anjo esquerdo
da história escovada a
contrapelo com sua
multigirante espada po-
derá (quem dera!) um dia
convocar do ror

fecha com a ideia de esquerda em contrapor-se a um discurso predominante através de uma atitude messiânica na luta de classes frente ao horror – *um dia convocar do ror* para o *ajuste de contas*, apesar de *nebulosos os dias vindouros* quanto às ruínas sustentadas pela

força econômica, do poder monetário que desvincula-se da ideia de desprendimento: *a barbárie*.

Também, sobre a contextualização angelical,

(...) a presença dos anjos nos livros dos poetas sinaliza uma referência figural bem própria da globalidade contemporânea. Isso se deve ao fato de se dotar de poderes de transporte, do contato com as distâncias e os planos invisíveis, com os signos de luz e velocidade satelizados pela máquina cognitiva-conexional – arquivo imagético-textual do conhecimento e da criação dos mundos dentro do aparato tecnoglobal da mundialização econômica. Toda uma dimensão que se descortina, enfim, no impasse de se materializar em uma realidade de teor comunitário, afinada com o planetarismo daí emergente (Vasconcelos, p.128).

Esse embate atual entre duas forças históricas refletem uma dualidade onipresente nos dias de hoje, uma polaridade incursa no poema *2000*, no qual Haroldo de Campos dispõe uma situação de virada do milênio acompanhada dos impasses aparentemente irremediáveis da contemporaneidade. Aqui o anjo da história de Benjamin realiza seu voo ao presente, onde é aguardado pela gárgula. Ele, o anjo da história de Benjamin, “vê uma catástrofe única”:

“e eu me voltei
eu § e vi §
toda a opressão §§
que é feita § sob o
sol §§§
e eis o choro dos oprimidos §
e não há para eles § conforto §§
e da mão que os oprime §
força §§
e não há para eles §
conforto”

A gárgula, no seu aguardo ao *anjo da história*, figura a representação do presente, do agora, em defesa assentada da unilinearidade:

a gárgula-desespero jubila
 no seu gótico esqueleto de pedra
 : “aquilo que já foi §
 é aquilo que será §§
 e aquilo que foi feito §§
 aquilo §
 se fará §§§
 e não há nada novo §
 sob o sol” –
 prossegue o-que-sabe
 por entre as névoas
 do nada

Haroldo de Campos atualiza sua visão da contemporaneidade na virada do milênio, expondo pela metáfora polarizadora do anjo e da gárgula, fazendo uso da historiografia: do materialismo histórico e da empatia (visão do vencedor), realizando também e com isso, a mostra partidária de esquerda e direita.

Há, certamente, no desenho sígnico traçado por Haroldo de Campos todo um legado negativo, movido por assertivas de fim e melancolia, que o poema acolhe em observância do que produz refrão e se confirma como *caixa-de-ecos* do já feito, de horizontes sonoramente proféticos, preexistentes, também, no campo da criação, precisamente naquele da poesia. Encontram-se, nesse momento do texto, nítidas pontuações da experiência moderna no seu confronto entre progresso e distopia ante o processar histórico de sua meta evolutiva, unilinear. (Vasconcelos, p.157)

o princípio-esperança
 pilastra esquerda do portal
 e a moira-desespero
 pilastra à direita
 sustentam ambos •
 (discordante concórdia)
 os portões que rangem
 sobre os três
 zeros esféricos
 onde o sũnya o
 vazio búdico
 esbranca

De todo modo, soam instigantes, precisamente nesses escritos produzidos no “fim do futuro”, a pauta distendida, o pacto expandido a partir do nada, do vazio, dos atributos da descrença e do desencantamento do mundo, culminados no “nada de novo sob o sol” tal como replica a figura da gárgula. (Vasconcelos, p.158)

Assim como Benjamin, Haroldo de Campos comunga de uma ideologia esquerda marxista¹⁰⁸, que surge no poema de modo latente na cresça no futuro, apesar da consciência do tamanho do embate para tal sentimento de partilha: *o princípio-esperança* (Bloch: voltado para o futuro), o *anjo-esperança*, em contraparte a *moira-desespero*, a *gárgula-desespero*. A ideia de fim e melancolia, apontada por Vasconcelos, aparece no poema 2000 com a insígnia da justiça e desespero pelo *ajuste de contas* (*O anjo esquerdo da história*) – *eis o choro dos oprimidos* (2000).

O *anjo-esperança* de 2000 tem estreita relação com a figura angelical do poema *O anjo esquerdo da história*. Basta observar que enquanto a atitude de embate fica no lugar desejoso de espera, da possibilidade subjuntiva em *O anjo esquerdo da história* – *que talvez só afinal (...) o anjo esquerdo da história (...) po- / derá um dia / convocar do ror / nebuloso dos dias vin- / duros o dia / afinal sobreveniente do / justo / ajuste de / contas*. Em 2000, o enfrentamento se dará de fato – *o anjo-esperança / e a gárgula-desespero se confrontam*. A aparição e a atitude intempestiva de ambos se assemelham nos dois poemas pela verbalização do flamejar – *o arcanjo esperanço / tomado de sagrado / furor / flameja sua espada / multacentelhante*, em 2000; e *a / espada flamejante / do anjo torto da his / tória*, de *O anjo esquerdo*.

O poema 2000 fecha em aberto com os versos alocando os opostos e seus respectivos lugares (determinismo melancólico?) e apontando suas interdependências – “*a esperança existe por causa dos desesperados*”: *anjo-esperança* e *gárgula-desespero* (*discordante concórdia*).

¹⁰⁸ Cf.: KONDER, Leandro. Walter Benjamin: o marxismo da melancolia. Ed. Civilização Brasileira, 1999, p.43 – da aproximação ao marxismo.

O Anjo modernorenascentista da história

O Anjo Esquerdo da História, de 1997, poema de Haroldo de Campos que me surpreendeu no jornal *Folha de São Paulo*, em louvor ao Movimento dos Sem-Terra, levou-me a um tema musical muito antigo que eu tinha registrado num velho caderno de notas, do tempo em que eu estudava harmonia com o Maestro Savino de Benedictis. A partir dele, de seu caráter de coral protestante barroco, voltei para um procedimento musical renascentista, saltei muito adiante para um clima harmônico romântico wagneriano, cheguei ao politonalismo, finalizando com um *rap*. Num lance de 500 anos de história da música. Tive o gostinho novamente de fazer uma música politicamente engajada, como fiz muitas vezes no passado. E novamente trabalhar um poema do grande Haroldo de Campos, um mestre em fundir altíssima cultura e comunicação de massa. Inesquecível amigo! (Mendes, 2008, p.142)

Sabendo-se que a música foi concebida anteriormente ao texto, e nem por isso deixa de arrecadar qualidades intrínsecas de unidade, podemos entender que, no tocante ao aspecto formal – de divisão estrófica relacionada à métrica de período musical –, a música segue independente seu caminho de peça coral sob influência clássica da música protestante barroca, como aponta e indicia Gilberto Mendes. Quando se pensa em música coral protestante barroca, o primeiro compositor que soa a nossos ouvidos é Johann Sebastian Bach das *Paixões Segundo São Mateus e São João*. Os trechos da *Paixão* em que os dois coros cantam em uníssono numa textura homofônica, menos contrapontística (*Choral – Herz liebster Jesu*, da *Paixão São Mateus*), é um enforme do qual *O Anjo Esquerdo da História* se utiliza.

A ordem *horizontal coletiva* se encarregará da Homofonia. (...) Servimo-nos, até o presente momento, desta palavra para caracterizar as polifonias silábicas onde, em cada sílaba, todas as vozes coincidem no sentido vertical, em oposição ao estilo contrapontístico onde as vozes, do ponto de vista silábico, são independentes; assim entendida, a homofonia está diretamente ligada à polifonia, posto que ela é sua expressão exclusivamente vertical e sincrônica, onde as *funções* harmônicas têm que desempenhar o seu papel. (Boulez, 2002, p.116)

A par da textura usada pelo compositor, podemos inferir que a escolha proposita a coletividade, “comunidade” das vozes. Essa textura adequa-se mais ao teor do texto do que se tivesse criado para conjunto díspar, de um duo (para piano e voz com mesmo texto), peça instrumental etc., por exemplo. *O Anjo Esquerdo da História*, de Gilberto Mendes, soa praticamente no seu todo, considerando a figuração rítmica, como a duas vozes – o naipe

feminino e o masculino. Sendo os tenores e baixos um contraponto e um acompanhamento, sem interferir nas vozes agudas.

Recordando a música medieval (“procedimento renascentista”), o compositor faz uso de uma espécie de *talea* para a uniformidade rítmica, assim como a melodia (*color*) tem sua variação restrita a uma pseudo-tonalidade. A escolha desse meio harmônico – sugestivo lá menor – pelo compositor será transitada para uma harmonização romântica, de acordes mais tensivos (*diminutos*) na seção variada da inicial (comp.29).

Iniciado no comp.57 uma seção de *pergunta e resposta* no jogo polifônico, temos claramente uma oposição entre duas notas diversas quanto sua associação tonal (do e dó sustenido), da qual o desconforto harmônico desse choque pode ser considerado politonal, apesar do ínfimo de notas na textura.

O *rap* precisamente colocado aos versos

morte-marechala comanda uma
torva milícia de janízaros-ja-
gunços :
somente o anjo esquerdo
da história escovada a
contrapelo com sua
multigirante espada po-
derá (quem dera!) um dia
convocar do ror

nebuloso dos dias vin-
douros o dia
afinal sobreveniente do
j u s t o
a j u s t e de
contas

causa tanto impacto e surpresa quanto o poema em tal trecho. Usando força do *rap*, da música dos *oprimidos* das periferias urbanas, onde nasceu e vive esse estilo musical denunciador de seus próprios sofrimentos e revoltas (temática muitas vezes de violência, de desigualdade), que o compositor encontrou a oportunidade de, não só dialogar com esse estilo musical como música, mas também como representação semântica interiorizada essencialmente no que diz

respeito ao embate às forças opressoras da sociedade. No texto é justamente o momento mais intenso – *morte-marechala comanda uma torva milícia*.

Um *coda* final com a *aumentação* da melodia presente em toda a música traz, pela desaceleração (*più lento*), toda a angústia da espera pelo *Anjo Esquerdo da História*, cujo texto selecionado do poema pelo compositor diz o seguinte: *O anjo esquerdo da história, poderá um dia, quem dera* – claramente subjuntivo.

Multiardiloso

Na segunda metade do século XX no Brasil, as manifestações musicais podem ser associadas livremente ao chamado pós-modernismo, como bem pontua Fernando Iazzetta, em seu texto *Além da vanguarda musical*. Citações, ecletismo, mescla de estilos, incorporação e descontextualização de elementos de outras culturas deixam de ser isolados e passam a marcar presença constante na obra de certos grupos de compositores. (idem) (Iazzetta *In.: Guinsburg*, p.228). Já nos finais do século passado para início do século XXI as coordenadas da música não se diferenciam daquelas que orientam outras práticas, como a literária, por exemplo. O lugar do compositor na atualidade se dá em tão ramificadas correntes estéticas que definir escolas de composição, como se referenciou no passado a *Segunda Escola de Viena*, a *escola de Darmstadt*, o *Nacionalismo* (no Brasil), se torna deslocada. Se, de alguma forma, existem ditas “escolas”, isso é devido à singularidade de alguns compositores cujos alunos buscam certa legitimação e conseguem um resultado simulado do mestre, como alguns apontam sobre a *Nova Complexidade* orbitada em Brian Ferneyhough.

Para Iazzetta, o engajamento da música nessa cultura chamada pós-moderna ainda se encontra problemática. Contudo parece haver certo consenso em relação à existência de uma ampla produção musical que se distancia, cada vez mais, da ideologia vanguardista que dominou as artes desde o início do século XX, ainda que haja a incorporação de conquistas e rebeldias daquela vanguarda (Iazzetta, op.cit., p.233). Se houve a incorporação do pensamento “pós-moderno” nas artes e na cultura, o mesmo não pode ser dito com relação à música, que ainda se ateve aos enlaces projetados no modernismo do início do século XX. O pós-moderno não constitui, portanto, um estilo ou uma escola, e sim, mais propriamente, um estado de coisas e um modo de encarar as relações de produção artística e cultura. (idem, p.234).

Após 1975, duas novas direções se fazem presentes na música. Uma liga-se a música de culturas não ocidentais (vale lembrar a inserção da literatura nesse viés: Pound e os Concretos nos ideogramas), que resultariam no *minimalismo* — isso desagradava os compositores ligados ao projeto de complexidade e originalidade composicional das vanguardas, sendo vista como uma música de menor valor e apelativa às formas simples de sedução ao ouvinte. A outra direção representada por Lachenman e Schnebel em composições nas quais a citação e a referência a modelos clássico-românticos são tomados intencionando dar uma impressão altamente séria, o que também tem sido a corrente exótica

do pós-moderno – a crítica musicológica, nesse caso, alegava apropriação indevida de elementos, os quais estariam sendo maculados e descontextualizados. Esses procedimentos de referencialidade e citação estão para a música assim como as citações aparecem na prosa e na poesia, de forma a legitimar o texto e numa complexidade maior, a hermeticidade.

Os cursos de verão de Darmstadt exerceu grande influência na formação de mais de uma geração de compositores; sendo centro de estudos de Schoenberg, tornou-se lugar propício à germinação do que seria mais tarde entendido como serialismo integral, para o qual foram decisivos os cursos de Olivier Messiaen. Foi em torno dos vários festivais de Música Nova, meio de instituir os novos parâmetros de composição, que se pôde difundir as novas estéticas musicais. No Brasil foi decisivo, para esse tipo de difusão, os Festivais de Música Nova organizado desde os anos 1960 pelo compositor Gilberto Mendes (ibidem, p.235).

Durante todo o século XX, diversos compositores incorporaram em suas obras materiais provenientes de outros compositores, épocas e estilos, como uma espécie de comentário sobre a memória, o tempo, a história e o gosto. (ibidem, p.240) O exemplo mais marcante do uso de material extraído de outros compositores foi Igor Stravinsky com as recriações das obras de Gesualdo (1560-1613) e Pergolesi (1710-1736). A partir dos anos de 1970 essas colagens perderam o sentido de se criar um significado de uso com os choques e contrastes que podiam suscitar, e sua utilização passou a intencionar apenas o efeito musical. Nesse momento surgiu variedade de movimentos rotulados com o prefixo neo: *neo-classicismo*, *neo-romantismo* e *neo-impressionismo*, contudo, exercendo uma ligação superficial com a tradição do passado.

A Nova Consonância surge nos anos de 1980, como referência a uma nova postura musical, uma reação pós-moderna declarada ao modernismo. Sem apresentar um estilo, escola ou estética, o termo Nova Consonância é atribuído às obras de diversos compositores, de estilos e formações diferentes, como o belga Boudewijn Buckinx e o brasileiro Gilberto Mendes. (Iazzetta, p.240)

A *Nova Consonância* reage a uma tendência da composição moderna no qual os processos composicionais tendem a eliminar a expressão da individualidade do compositor pela introdução de métodos ou modelos que regeriam a estrutura da obra. Isso se aplica, indistintamente, ao acaso na obra de Cage, ao serialismo ou processos probabilístico de Iannis Xenakis. Nessa *Nova Consonância* as ideias do compositor são expressas de modo direto ao entendimento do ouvinte, sem artifícios de bulas ou explicações extramusicais

referindo-se a processos composicionais imperceptíveis auditivamente. O termo consonância não se refere a tensões harmônicas dos intervalos musicais, como um novo tipo de harmonia ou discurso harmônico irresoluta, já anunciado por Erik Satie no começo do século XX. Aqui o termo faz referência à possibilidade de realizar uma música cujos elementos possam ser assimilados facilmente por seu público.

Numa situação oposta, temos a *Nova Complexidade* representada por Brian Ferneyhough, que vê no uso de elementos da tradição musical do passado, a desculpa para aproximar o ouvinte da música promovendo uma escuta familiar. Para o compositor da *Nova Complexidade* isso se resume a aproximação superficial com outros estilos, eliminando os traços mais profundos engendrados pela história que deu origem a tais estilos.

A par desse contexto explanado sucintamente com a intenção de situar apenas os polos fortemente estabelecidos numa ligação à produção musical de Gilberto Mendes, vemos que na imagem refletida por aqueles que o cerca, que tem um contato maior também a produção artística da atualidade, convergem para ramificações diversas. Esse pequeno apanhado de comentários serve como pequena impressão da representação de Gilberto Mendes como compositor inserido no cenário estético da música atual.

Alain Van Kerckoven – editor belga das suas músicas:

Creio, na verdade, que Gilberto Mendes, entra no pós-modernismo... Não no pós-modernismo mais desenfreado ou mais extremo. Mas sua facilidade de digerir uma grande quantidade de linguagens, de digerir uma grande quantidade de influências, e de restituir isto tudo sob forma de peças que são de uma acessibilidade muito ampla. Eu creio que isto, de verdade, é um sinal de pós-modernidade. Gilberto Mendes na família de compositores clássicos pós-modernos, faz o papel de pioneiro, talvez com Piotr Lachert. Mas penso que ele lançou algo que é muito importante e penso que o lançou..., mas isto ele é quem pode dizer que o lançou talvez sem se dar conta disto. Mas agora a coisa está lançada e bem lançada. (Mendes, 2005, 55 min.)

Régis Duprat – musicólogo:

Eu não diria mais vanguarda, porque na realidade, a vanguarda ainda era uma postura modernista. Depois que surgiu o pensamento pós-moderno, a pós-modernidade traz um reflexo do mundo contemporâneo que é característica da pluralidade, da convivência da pluralidade, que Gilberto Mendes é magistral. Nas vertentes que se sucederam ao movimento da Música Nova, são vertentes pós-modernas. E muitas coisas que a gente ao ler com inteligência o Manifesto Música Nova, nós apreendemos muita coisa que o manifesto já indicava para o futuro, que é justamente essa necessidade de haver um respeito pela pluralidade. (idem, 1h01min41seg)

Jack Fortner – compositor e regente (EUA)

É uma questão interessante porque eu tenho tentado responder a pessoas que deveriam saber o que é o pós-modernismo e até agora não recebi nenhuma resposta convincente. Então, eu não sei se a música dele é pós-moderna. Eu sei que ela parece um pouco com a música minimalista com a qual estou familiarizado. Então, eu não sei o que é o “depois-do-modernismo”. Talvez seja a música do Gilberto e a sua bela simplicidade. (idem, 1h03min)

Rodolfo Coelho de Souza – compositor

A música do Gilberto tem um aspecto minimalista, a partir dos anos 80 importantíssimo. Ele é o grande introdutor do minimalismo no Brasil. E quem fez minimalismo, eu fiz minimalismo, outros fizeram minimalismo, a primeira fonte de impacto do minimalismo foi a obra de Gilberto e não às vezes, como se imagina, a música dos americanos. (ibidem, 1h03min33seg)

Contudo o próprio compositor deixa claro que “trechos ou partes até inteiras de minha música com caráter repetitivo não justificam que seja considerado um compositor minimalista. É só um aspecto que às vezes ela pode ter. sempre gostei dos lances de repetição, que eu já distinguia na música concreta dos anos 50, e até em Bach, frequentemente. São repetições com outro caráter, mas são” (Mendes, 2008, p.120). Para o compositor, sua aderência a esse novo esquema formal condiz com sua personalidade musical, pela sua forma hipnotizante, de não sair no lugar. Para ele é como uma nova forma do velho *ostinato*, também em voga na primeira metade do século XX, com Stravinsky, principalmente. “Repetição me é agradável, um tom monótono que me satisfaz muito”, escreve Clarice Lispector citada pelo compositor, e conclui. “repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa”.

Augusto de Campos

Eu considero que na música moderna e contemporânea no Brasil alguns polos mais ou menos decisivos. Um polo, ou ponto de irradiação seria o Villa-Lobos, o outro o Koellreutter; e o outro o Gilberto Mendes. Não só pelas composições musicais, mas toda essa espécie de envolvimento generoso que ele teve com a música contemporânea através dos festivais de Música Nova que ele organizou ao longo de 40 anos também.

Flo Menezes – compositor

Do ponto de vista vocal, o século XX tem grandes compositores, talvez o maior gigante, com relação ao fenômeno da voz na música, tenha sido o Luciano Berio, que é um italiano magistral, que a gente perdeu a um ano e pouco, agora o trabalho coral do Gilberto, não tem paralelo na produção contemporânea de todo mundo. Não existe um compositor de trabalho com o coro da mesma envergadura que a gente vê no trabalho do Gilberto, em todas as facetas. Desde o trabalho do ponto de vista do canto coral, e da história que isso representa, do coro enquanto gênero, até com relação ao uso

da voz enquanto individualidade confrontada com as demais vozes, o que deflora um processo de teatro musical; e que o Gilberto faz as intervenções e usa muito bem nesse processo de entender o coro como um fenômeno teatral também. E nesse sentido, a aproximação do Gilberto com os grandes compositores que contribuíram para a linguagem musical, ela é totalmente pertinente. E se o Gilberto não tem um papel reconhecidíssimo, fora do Brasil como um dos maiores, pelo menos no gênero coral, é porque ele é brasileiro. (Mendes, 2005, 46 min.)

A condição de compositor num olhar voltado para si em relação a seu posicionamento na cena musical, suas escolhas estéticas, sua imagem perante o mundo, podem em grande parte ser apreendida em seus escritos. Num deles, do livro *Viver a Música*, afirma:

sou no mínimo três compositores diferentes. Um com preocupações de vanguarda, que compôs *Santos Football Music*, *Beba coca-cola*, *Asthmatour*, *nascemorre*, outro clássico-moderno, que compôs *Trova I*, *Vila Socó Meu Amor*, e outro, quase popular, que compôs *Salada de Frutas*, *Revisitação*, *A Festa*. Com a possibilidade, ainda, da combinação de todos eles, ou alguns, num quarto compositor. (Mendes, 2008, p.168).

Torna-se claro a intenção do compositor de definir-se dentro de uma quadratura aberta à pluralidade, às ramificações rizomáticas, querendo tocar tudo que estiver perto, que chega até ele, ainda que por filamentos, cujas informações serão recebidas e manipuladas gerando uma outra informação, muitas das vezes mais complexas – como o caso do *rap* em *O Anjo esquerdo da História*. Ou quando da recepção de um dado complexo, como a de um poema hermético, de alto teor informativo, o compositor responde com dados tão complexos quanto.

No tocante a globalidade, as fronteiras culturais estão praticamente extintas, “as músicas da Malásia, ou da Indonésia, do Quênia, por exemplo, não soam mais exóticas, como propriedades somente dessas culturas” (Mendes, 2008, p.116), além do acesso que se pode a elas, tais culturas já integram o universo da nossa escuta, e nos apropriamos através dos meios de comunicação, sobretudo da *web*. Isso não acontecia antes e abriu caminho para, não só a universalização, mas a um cruzamento sígnico de determinadas obras sem mesmo que elas almejassem tal significância. Gilberto Mendes exemplifica através do acontecido em sua editoração na Bélgica. Sua música interessou a um compositor polonês, Piotr Lachert, que recomendou a um editor belga, Alain Van Kerckhoven, de quem era consultor. Kerckhoven tratou a música de Gilberto Mendes como sendo belga, ou seja, inseriu-a na orientação estética da editora, interessada numa nova consonância pós-moderna. “Curiosamente, o caráter brasileiro *pop/flok* que às vezes minha música tem, mesmo nos experimentos com as

novas linguagens, vem coincidindo com as características do pós-modernismo musical” (idem). Figura destacada nos catálogos da editora Alain Van Kerckhoven Éditeur, Gilberto foi considerado “undoubtedly one of the pioneering fathers of New Consonant Music”, que eles entenderam como “not a style or aesthetic, it is a way to live contemporary music”. Assim, o compositor constata que “dentro desse mecanismo dos novos pontos de vista da globalização, virei belga e pós-modernista. Sem jamais ter tido a intenção” (idem, p.117).

Contudo, Gilberto afirma: “na verdade, minha música não tem nada a ver com uma pretendida *nova consonância*, que existe, por parte de alguns compositores de hoje contrários a uma nova complexidade, que também coexiste”. Há um grupo hoje que acha essa *Nova Complexidade*, liderada pelo inglês Ferneyhough, datada e não inovadora, se comparada à complexidade do primeiro compasso de *Klavierstück* de Stockhausen, composta há 50 anos.

Da minha parte, eu me sinto um velho *neue Musik*, como um velho marinheiro. É a minha origem e prezo muito, essa formação musical alemã, serialista, ligada a ideia de estrutura, de forma. De música difícil de ser tocada e ouvida. Mas quando penso, muitas vezes, em retornar a linha de complexidade, parece-me que estou voltando aos anos 50 e 60. Eu já fiz tudo isso aí, quero agora fazer outras coisas. Talvez essa seja a questão pós-moderna. E, neste caso, concordo, posso ser um bom exemplo (Mendes, 2008, p.117-118).

Gilberto Mendes mostra o seu viés atual de composição o qual há um enfoque na relação com o momento atual, que por falta terminológica, denomina-se pós-moderno.

O meu interesse, no momento, está mais na semântica musical. Mexer com os significados musicais, modernos e antigos, costurar estilemas que podem ser de velhos *fox-trots*, motetos medievais, *lieder* alemães, ou até a música Java, do Afeganistão, em continuidade e ou sobrepostos, de todo jeito, em cima de um pano geral que é a minha linguagem musical básica, forjada no estudo e prática de técnicas estruturais, abstratas, seriais. Faço parcimoniosamente citações de fragmentos outras músicas somente quando percebo que elas se tornaram entidades que podem visitar, tomar parte de minha criação musical. (...) Componho sempre os traços musicais característicos das linguagens pesquisadas, no estilo delas. (idem, p.118)

Na visão de Gilberto Mendes, a música de hoje não tem mais a necessidade de negar determinados imbricamentos estéticos por razões de coerência. Hoje se pode transitar com “perfeita coerência entre os extremos harmônicos e os fundamentais, o atonal e o tonal como um só universo acústico, inclusive os microtons. Exatamente como eu componho”. O compositor, em seus escritos, deixa clara nenhuma pretensão de *volta*, nenhum *neo*. As

passagens constantes de traços reconhecíveis – música tonal, modal, exótica, étnica, *pop*, até traços de vanguarda, dodecafônicos, atonais – devem ser entendidos como elementos componentes de uma grande série musical: “esses elementos não são a música, são as notas de uma série”.

Eu serializo instantes musicais das músicas de todos os gêneros, estilos, épocas, lugares, e componho em cima. Uma música experimental, mas à minha maneira. Um experimento com linguagens combinatórias, visando uma nova linguagem para um momento novo, atemporal e globalizado. Naturalmente pesa em cima dessa experiência o meu repertório, as músicas que formaram meu gosto musical. (ibidem, p. 119).

Na trajetória de Gilberto Mendes podemos encontrar um paralelo muito próximo do que tem ocorrido com várias vertentes artísticas, sobretudo na literatura, na qual, pela ótica mais aproximada, vemos que Haroldo de Campos teve mesmo itinerário, ou seja, depois de todas as rupturas propostas pelo movimento concretista, vemos o escritor acentuando sua forma criativa num artesanato dialógico com o passado clássico, com o pluralismo, em resumo, com a abertura indiscriminada, de maneira rizomática, ao que se aproxima de seu território.

Tvgrama

```

a h t t t m a l l a r m é
t t t t t t t t t t t t
a c a r n e é t r i s t e
t t t t t t t t t t t t
e n i n g u é m t t e l ê
t t t t t t t t t t t t
t u d o t t t e x i s t e
t t t t t t t t t t t t
p r a a c a b a r e m t v

```

Tvgrama I (tombeau de mallarmé) é um poema de Augusto de Campos, de 1988.

O poema *verbivocovisual* é um bloco formado por cinco versos, interferidos pela letra *t*. Tal interferência se dá tanto no campo *visual* pelos *ts* disseminados e preenchendo os intervalos deixados pelas palavras do poema e como separação das linhas entre os “versos”. Também interfere na leitura/sonoridade (*voco*) já que dos versos mais distendidos, intervalos com lacunas preenchidas pelo *t*, se faz soar a poluição sonora linguodental por todo poema. O aspecto verbal (*verbi*) liga-se as referencialidade do poema quanto aos pontos de acesso que a poética exige do leitor.

A letra *t* isolada como onomatopeia, som ruído favorece uma fonética semântica. Ou seja, a sequência interminável de *t(s)* no poema só faz sentido ao leitor/ouvinte, quando se chega ao fim com as duas letras-palavras *tv*. Portanto a ligação entre o ruidoso *t* em *ostinato* e *tv* nos lança ao antigo aparelho de tv, hoje inexistente, cuja sintonia dos canais se dava por um seletor manual com esse ruído característico, que além dos *clicks* a cada mudança de canal somava-se o próprio barulho dos canais sintonizados e não sintonizados, criando-se num passar sequencial pelos canais, uma alternância entre ruído e som (do canal sintonizado). Vemos, portanto, no poema essa alternância entre ruído (*ts*) e o som sintonizados (palavras do poema).

O título do poema *tvgrama I (tombeau de mallarmé)* é uma referência ao poema *Tombeau d'Edgar Poe*, de Stéphane Mallarmé, traduzido por Augusto de Campos como *A Tumba de Edgar Poe*, aqui o poeta faz uma homenagem ao escritor Edgar Allan Poe.

Tal que a Si-mesmo enfim a Eternidade o guia,
O Poeta suscita com o gládio erguido
Seu século espantado por não ter sabido
Que nessa estranha voz a morte se insurgia !

Outro poema de Mallarmé trazido à luz é *Brise Marine*, também traduzido por Augusto (*Brisa Marinha*). Desse poema veio o verso que em *tvgrama I* ganha um tônus chamativo: *a carne é triste*.

A carne é triste, sim, e eu li todos os livros.
Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres,
Ébrios de se entregar à espuma e aos céus imensos
(...)

O poema aborda as implicações do *mass media* em seu conteúdo mais alarmante, que é o da sedução do telespectador em atraí-lo para o aumento de sua audiência. Forma-se aqui um paralelo entre a sedução da carne pelo pecado em âmbito religioso, e segundo o ditado popular, *a carne é fraca*, pela sedução da audiência.

O poema finaliza com o verso *Tudo existe pra acabar em tv* dispondo uma situação alargada de convergência a um ponto único de entretenimento na clausura frente ao aparelho eletrodoméstico – significância do *nada*; oposto do poema mallarmaico (*Brisa Marinha*) em que se expõe tanto a abertura ao “tudo” (céu e mar) quanto a inspiração buscada pelo eu-lírico na natureza. Pode-se crer, com isso, na transformação e poder de manipulação que foi proporcionado naquele período dos anos 1980, que hoje é indiscutível o papel de influência da tv nas massas.

A música Gilberto Mendes potencializa o teor do poema em seus aspectos, sobretudo, fonético-semânticos. O início da música em *ttt* mudos, sem altura, apenas a marcação em partitura da figuração rítmica, sugere a existência do ruído regular que no poema tem sua execução comprometida – é normal na declamação a supressão dos *ttt* pelo efeito intencionalmente mais visual que auditivo. Na música, porém, a ideia de sintonia e não sintonizado não tem o mesmo apelo de interferência que o poema mostra em sua visualidade, a imbricação das letras em sua ilegibilidade, o olho precisa de tempo pra achar a leitura –

*trompe-l'oeil*¹⁰⁹. O poema de fato se torna o tubo de imagem do televisor com seus instantes lapsos de imagem. O efeito é conseguido pelo compositor com as letras *t* e *v* mudas do início da peça. O texto é claro no canto de um lirismo lamentoso em clima menor, curto, uma frase apenas que se repete sem desenvolvimento, minimalista no tamanho é na forma estática em que se dá a música.

The musical score is for a piece titled "Trecho inicial de *Tvgrama I*" by Gilberto Mendes. It is written in 5/6 time, with a tempo marking of 56. The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line consists of a series of notes, each followed by a letter 't' or 'v'. The piano accompaniment is a continuous, rhythmic pattern of eighth notes. The second system starts at measure 4 and continues the vocal and piano parts. A note in the piano part is marked "ttt = t mudo".

Trecho inicial de *Tvgrama I* de Gilberto Mendes

¹⁰⁹ Dialética de olho e fôlego – experiência visual na qual , levando a imagem na sua totalidade até o ponto de delusão, obrigando o olho a escolher entre leituras diferentes. (JACKSON *In Sobre Augusto de Campos*, p.11).

Espelho do maroceano?

Hoje compositor nonagenário, cuja odisseia *infinda o fim* apontando ao acaso mensurado, seus lances de dados. Saber do itinerário no confronto entre a imagem do seu espelho e daquela vista por aqueles que conseguem ver, do grupo sempre reduzido, porém cada vez mais forte, porque se não o fossem já não existiria nem Gilberto Mendes, nem arte, nem nada, e viveríamos *nonada*. Existe mais que *um único lance de otimismo* (Pignatari pessimista¹¹⁰) porque se Gilberto acredita e cria, ainda devemos crer. Gilberto parece apontar sempre um novo lance por crer ser possível, sem mesmo querer mudar o mundo, mas deixar-se mudar por ele.

Em *Uma Odisseia Musical* ele nos diz que compõe “para poder *merecer* ouvir os grandes mestres”, e ouvir, de fato, é para poucos, como comenta adiante nesse mesmo trecho¹¹¹. E isso se acentua cada vez mais, não só às outras artes, porque sempre o foi, mas pela situação reificada a qual nos encontramos nesse início de século/milênio. Contudo, Haroldo de Campos ainda nos convence a seguir,

a musa não se medusa:
contra o caos
faz música¹¹²

De repente, num vacilo dos incertos, algo novo aparece, um novo lance dos dados e mantém-se o ciclo daqueles que acreditam.

Nessa *itinerrância* foi possível saber quem é Gilberto Mendes, ainda que infimamente. Auscultar sua música delineia a cada vez nitidamente que todas as linhas são possíveis à criatividade do compositor-do-mundo, o qual tudo conjuga e organiza na escuta múltipla de algo sempre singular.

Ao menos o vanguardista, o clássico-moderno e o popular conotam sua imutável estilística de ser plural.

Gilberto Mendes não espelha a contemporaneidade é o próprio espelho e maroceano.

¹¹⁰ Depoimento de Décio Pignatari num lance pessimista sobre a música contemporânea, onde Gilberto Mendes seria um único lance de otimismo. (Mendes, 2005, 10min e 5seg).

¹¹¹ MENDES, Gilberto. *Uma Odisseia Musical*. 1994, p.59.

¹¹² CAMPOS, Haroldo de. *Entremilênios*, p.65.

Um sentimento oceânico,
Ondas de saudade da humanidade,
Uma passagem da outra Odisséia
onde Ulisses está numa gruta e o ciclope pergunta:
“Quem é?”
e ele responde:
“Ninguém, meu nome é ninguém”.
Ao ouvir sua música
sinto que qualquer homem pode ser Ulisses
caminhando na praia ao entardecer
Se na gruta de si mesmo ecoa em tudo
a pergunta do ciclope-mundo,
Penso em John Cage (agora) num pássaro
e na religião de Satie, no conto de Attar
que narra a história de um menino
que quase se afogou
ao enfiar o ouvido no mar
e ao ser indagado respondeu que
“uma vez ouviu numa concha o som do oceano
E ao mergulhar a cabeça na água pretendia ouvir
no oceano o som de uma concha”.
Mas é inútil,
nenhuma frase será capaz de traduzir
esse vítreo sentimento vasto,
melhor é passear na orla
enquanto a música lembrada
anda na água.¹¹³

¹¹³ Para Gilberto Mendes – *Tentando definir o que me ocorre ao ouvir sua música para piano*. Poema de Marcelo Ariel.

ANEXO I

Apêndice de Partituras

Episódio

Episódio é claramente uma música constituída de três partes: seções A (do comp.3 ao 6), B (do comp.7 ao 13), C (do comp.14 ao 22) e um *coda* (a partir do comp.23), parte de finalização – importante notar a presença de uma introdução (muito próxima ao caráter do *Choros n°5* de Villa-Lobos) que se repetirá no comp.18, com função semântica para a descrição da cena drummondiana: o pesar do tempo passado, a lentidão do carro de boi.

Partitura 1

Andamento lento

Figuras de colcheia pontuada

CHOROS (n°5) (inclusive o equivalente silêncio)

(ALMA BRASILEIRA)

H. VILLA-LOBOS (Rio, 1925)

Acordes menores na região grave

Moderato M. 52 = ♩

Piano

mf *p*

Mudança dos acordes por graus conjuntos

3 vague et bien détaché

en murmurant et bien rythmé

Episódio

poema
Carlos Drummond de Andrade

Andamento lento

Gilberto Mendes (1949)

♩ = 46

Canto

Figuras pontuadas

p

Ma nhã ce do pas saã mi nha por taum

rall

a tempo *legato sempre*

Piano

Acordes menores Na região grave

Mudança dos acordes por graus conjuntos

Partitura 2

Manhã cedo passa
À minha porta um boi.
De onde vem ele
Se não há fazendas?

Vem cheirando o tempo
Entre noite e rosa
Pára à minha porta
Sua lenta máquina.

Nota aguda para evidenciar a interrogação

De on-de vem e - le se não há fa - zen - das

Partitura 3

Acordes em ostinato rítmico:

Zwielicht, do op.39, *Liederkreis*, de Robert Schumann

textura homofônica

sinnt er Krieg im tück' - schen Frie - den. Was heut' ge - het'

mü - de un - ter, hebt sich mor - gen neu - ge.bo - ren. Manches geht in

Partitura 4

Elemento gerador

A

$\text{♩} = 46$

p

f

Ma nhã ce do pas saã mi nha por taum boi Deon de vem e le se não há fa

6

B

$\text{♩} = 40$

pp

zen das Vem chei ran doo tem po en tre noi tee

9

ro sa Pá-ra-à mi nha por ta Su a len ta má qui na

Resultantes do gerador

A

Partitura 5

Acordes em cadência II-V

8

tem - po en - tre noi - te e ro - sa Pá-ra-à mi - nha por - ta Su - a len - ta má - qui - na

Baixos em cadência V-I

O caminho descendente de cada uma das frases da parte B (comp.7 ao 11) conduz nosso entendimento (nosso ouvido) a uma espécie de sucessão cadencial de acordes em ascendência (V-I), mas que são totalmente ambíguos e falsos – os blocos de acordes podem ser entendidos de uma maneira diferente dos baixos. O compositor cria uma clima (pseudo) tonal, mas sem as resoluções cadenciais afirmativas do tonalismo

clássico, uma continuidade sucessivas de acordes (*errantes*) e baixos de um caminho distinto – por isso politonal. Um compasso é o bastante para entender o que ocorre em todo o resto dessa seção: no comp.8, enquanto os baixos fazem algo parecido com uma cadência perfeita (resolutiva) de V-I – considerando lá menor (mi – lá), os acordes em tétrades na parte aguda seguem uma cadência imperfeita de II-V – considerando fá maior (sol menor com sétima – dó com sétima); isso acontecendo simultaneamente, o que causa ambiguidade para qualquer tentativa de se querer entender tais passagens com o tonalismo.

Figura 6

Acompanhamento do piano segue a linha do canto

12 *p* $\text{♩} = 52$
A - lhei - o à po - li - cia an - te - rior ao trá - fe - go ó

16 *f* *p*
boi me con - quis - tas pa - ra ou - tro teu rei - no Se

Reaparecimento da introdução (*pesante*), motivo que conduz ao boi.

Figura 7

Trecho de *Claire de Lune*, de Claude Debussy

cresc.

Tipo de arpejo com nota **presa**
no baixo e **terças** na parte
superior

Trecho final de *Episódio*, de Gilberto Mendes

20 *riten.* *a tempo*
gu-ro teus chi-fres eis me trans-por-ta do So-nho, e com-pro-mis-so, ao Pa-is Pro-

24 *a tempo* *riten.* *misterioso* *ritard.*
fun-do

Citação de caráter
expressivo

Um ciclo para Raul Leoni

Partitura 8

Hora Cinzenta

Desce um LONGo poente de eleGIA
 Sôbre as MANsas paisagens resignADAS;
 Uma humaNÍssima melancoLIA
 EmbalSama as distâncias desoLAdas...

Nota longa sobre a palavra *longa*. Melodia desenhada sobre mi bemol Melodia descendente

$\text{♩} = 80$
a tempo

Des-ce um lon-go po-en-te de_e-le-gi-a So-bre as man-sas pa-i-sa-gens re-sig-na-das;

a tempo

Partitura 9

Intervalo de terça menor

U-ma_hu-ma-nís-si-ma me-lan-co-li-a Em-bal-sa-ma as dis-tân-cias de-so-la-das...

Partitura 10

Longe: nota aguda
e longa como na
fala

$\text{♩} = 60$
p

Lon - ge num sino an - ti - go a A - ve Ma - ri - a A - ben - çô - a al - ma in - gê - nua das es - tra - - - - das;

Nova sequência de acordes

Partitura 11

Melodia isolada por pausas

Es - pi - ri - tua - li - da - des co - mo - ven - - - tes so - bem da ter - ra tris - te, em re - ti - cên - cia,

Trecho sem interferência de acordes

Partitura 12

Felicidade I

Andamento ternário

48

Canto

Piano

p

pp

rall.

p

politonalismo

Melodia em si bemol

Melodia em sol bemol

Som-bra do nos-so

a tempo

Acordes de mi bemol menor e fá menor

4

so-nho-ou-sa-do e vão! De-in-fi-ni-tas i-ma-gens ir-ra-di-as E, na dan-ça da

Acordes menores, mi bemol menor com sexta e fá menor com sexta

Felicidade II

Na música de Gilberto Mendes para esse soneto (*Felicidade II*), a 1ª estrofe compreende os compassos 5 à 12, formando assim a seção A com 8 compassos, seção que será repetida nos compassos de 13 à 20 (novamente como a seção A com 8 compassos) para a 2ª estrofe. Ambas as partes são o tempo todo acompanhada por 2 acordes maiores com sétima na inversão 2 (fá com sétima maior e sol com sétima), com exceção dos acordes para o final do último verso de cada uma das duas primeiras estrofes – sol menor e ré com sétima. Tal inversão causa ambiguidade, pois os acordes podem ser também interpretados como lá menor com sexta e si diminuto com sexta, o que causa, inevitavelmente, um caráter dissonante. Uso de acordes menores e diminutos dá um colorido mais escuro à música, estreitando a relação com o poema. Quando o

poema fala sobre felicidade, faz a partir de uma paridade oposta entre poema e música – *Basta saberes que és feliz e então/ Já o serás na verdade muito menos/ Na árvore amarga da meditação,/ a sombra é triste e seus frutos têm venenos*. Ao mesmo tempo, tal situação como a do compasso 5, início do canto, as terças maiores do piano (do e mi) clareiam a harmonia, fazendo com que haja uma oposição também com as cores com o canto, com os semitons (mi e fá) e o salto de 4º justa (mi – si), deste mesmo compasso. Em outros momentos, a ambiguidade é acentuada pelo uso de um acompanhamento na parte aguda do piano com notas e intervalos distintos do acompanhamento grave, como, por exemplo, o mi com terça omitida na parte superior e os acordes na região média (comp.7 e 8).

Partitura 13

Felicidade II

The image displays a musical score for 'Felicidade II'. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins at measure 5, marked with a piano 'p' dynamic. The lyrics are: 'Bas-ta sa-be-res que és fe-liz e en-tão já o se-rás na ver-da-de mui-to me-nos'. Annotations with arrows point to specific musical features: 'Terças maiores' points to the piano accompaniment; 'Salto 4ª justa' points to the interval between 'fe-liz' and 'en-tão'; 'Semitom mi-fá' points to the interval between 'en-tão' and 'já'; 'Intervalo de terça' points to the interval between 'já' and 'o'; 'Mi com terça omitida' points to the vocal note 'o'; 'Descida cromática sol bemol-fá' points to the vocal line descending from 'da' to 'de'. Below the piano part, two brackets indicate the chords: 'Fá maior com sétima e sol com sétima, ambos na inversão 2' and 'Ou lá menor com sexta e si diminuto com sexta'.

Para caracterizar o tom menor do verso *Já o serás na verdade muito menos*, a melodia do canto é formada por intervalos de terça menor (comp.7 e 8) com uma descida cromática de sol bemol para fá, aumentando assim a tensão. No 3º tempo do compasso 10, um acorde de sol menor com sexta recai sobre a palavra *triste*, do verso *Na árvore amarga da Meditação,/ A sombra é triste e os frutos têm venenos*. Assim como os acordes tensos (ré com sétima e ré menor com sétima e quarta) dos compassos 11 e 12, acentuam a tensão final do verso – *A sombra é triste e os frutos têm venenos*.

Partitura 14

9

Na ár-vo-re, a-mar-ga da me-di-ta-ção a som-bra é tris-te os fru-tos têm ve-ne-nos

Acorde sol menor sobre a palavra *triste*

Acordes ré com sétima e ré menor com sétima e quarta

Partitura 15

26

Nes-sa tran-qui-li-da-de dis-tra-í-da que as al-mas

Quiáleras que retardam o tempo

29

sim-ples sen-tem pe-la vi-da Sem mes-mo per-ce-ber que es-tão sen-tin-do...

cromatismo

p

A seção B, compasso 21 ao 25, a predominância são de acordes maiores, notados principalmente no início da seção com os acordes de dó maior e si maior na parte aguda do piano, simultaneamente com si bemol e lá menor na região grave – construção politonal. Isso tem uma relação semântica ideal com o teor do terceto, predominantemente maior.

Ingratidão

Ingratidão é dividida em duas partes: a seção A, iniciada no compasso 1 ao 15; a repetição dessa seção do compasso 16 ao 31, que apesar de melódica e harmonicamente diferentes, são baseados na primeira seção; e a seção B, do compasso 32 ao final. Nessa peça, o politonalismo característico desse ciclo é abandonado, o compositor prefere algo próximo de um caminho harmônico tonal mais livre, importando assim o colorido dos acordes, influência da música impressionista, onde a preocupação se dava na sonoridade dos acordes em criar texturas e camadas, diferente do tonalismo com sua confecção de discurso em torno de uma centro com temas e desenvolvimento.

Na segunda seção (2º estrofe), temos o uso estático de dois acordes, com exceção de uma espécie de finalização para os últimos versos dessa estrofe. Na sequência o retorno ao livre caminho dos acordes em toda a terceira seção (3º e 4º estrofe).

Do compasso 16 ao 23 (2º estrofe), a música serve o poema apenas com os dois primeiros acordes (que harmonizam o canto). Porém, um deles é mudado de menor para maior (lá menor para lá maior). Tal mudança abre esse trecho para um colorido harmônico mais claro, uma forma de semantizar as imagens alegres do passado. Os acordes maiores são como *fashes* de imagens felizes desse passado. Do compasso 24 ao 27, a cor dos acordes passam a ser predominantemente menor, o eu-lírico em desgosto pelo fato da amendoeira frutificar na vizinhança.

Na repetição da seção A, há maior luminosidade devido a mudança de lá menor para lá maior, e a melodia do canto identifica-se ritmicamente com a finalização da seção anterior, mas mantém caráter melódico da 1º seção (comp. 11 e 12). Uma finalização com o verso *E foi frutificar na vizinhança*, leva a um intervalo tocado pelo piano de forma acentuar a desolação do eu-lírico, através de uma sequência de acordes em arpejo descendente (comp. 28 à 31).

Figura 16

$\text{♩} = 104$

Canto

Nun - ca mais me es - que - ci!

Piano

p *molto legato sempre*

5

Eu e-ra cri - an - ça E em meu ve-lho quin - tal, ao sol nas-cen-te, Plan-tei, com a mi-nha

Sol menor Mi bemol maior Sol maior

(simile)

10

mão in - gê-nua e man - sa, U ma lin - da a-men-do - ei - ra a-do-les - cen - te.

Dó menor Dó diminuto Mi bemol maior Ré maior Dó e Ré maior

Adolescência

A estrutura formal do texto como soneto pode sugerir a organização dos compassos, seções etc. No caso de *Adolescência* isso é evidente. Na música para a 1ª estrofe há duas seções (duas vezes A), de 4 compassos cada. E na música para a 2ª estrofe, uma seção B é formada por 4 compassos cada. Ou seja, a organização dos períodos musicais formam simetricamente com as estrofes do poema.

A parte seguinte a 2ª estrofe, é o retorno a seção A. Como pode ser visto, na seção A primeira há 4 compassos para cada 2 versos, o que repetido duas vezes fecha tal estrofe. Na 3ª estrofe, portanto um terceto, esse retorno faz com que a música cubra somente 2 versos desse terceto, fazendo com que o compositor seja obrigado a criar mais um compasso, para terminar o texto (comp. 20 ao 24), formando 5 compassos para a 3ª estrofe (1º terceto). O mesmo acontece com a 4ª estrofe, mas com um caráter de *coda*, ou seja, como uma repetição (um motivo) caminha de forma descendente para evidenciar a finalização (comp. 26 ao 29 – para os versos *Eu passava entre as coisas e as criaturas,/ Simples como a água lírica das fontes/ E puro como o espírito das rosas*).

Harmonicamente a seção A é constituída de um baixo pedal com alternância de acordes com sétima na inversão 2 por graus conjuntos, o que cria uma permanente suspensão da narrativa sem afirmações concludente, não se convence o ouvinte da sua natureza maior ou menor, mas simplesmente conduz simultaneamente à duas linhas: menor (melodia do canto e baixo) e outra maior (tensiva sem resolução) dos acordes maiores com sétima. Na prática, a inversão 2 dos acordes com sétima, nesse caso e apesar de em sua maioria serem maiores, seu trítone causa evidente estado de tensão (caráter menor), assim como o intervalo de terça menor na parte superior do acorde; outro elemento tensivo é a melodia do canto com relação aos acordes, sempre com notas iguais mas enquanto uma é natural outra é bemolizada ou sustenida – fá e fá sustenido, si e si bemol etc. –, o que cria choque de semitom causando interferência na unidade harmônica e ambiguidade entre acompanhamento e canto – assim, a linha do canto tem uma aparência menor enquanto o acompanhamento se mostra maior (apesar de tensionado pela sétima), sugerindo assim uma espécie de politonalismo. Sendo assim, o

estado de tensão dos acordes e a linha melódica com notas não pertencentes aos acordes geram dissonâncias, criando um caráter praticamente menor.

Apesar do entendimento nos mostrar uma distinção entre as notas da melodia do canto, dos acordes e do baixo do piano (acompanhamento), os acordes, devido a sua textura mais densa, sobressaem-se. Por isso, em muitas partes o entendimento teórico da harmonia, não condiz com a sensação sonora, como por exemplo, o que acontece no início da seção B (comp. 12, 1º tempo), onde temos teoricamente uma ré menor com sétima e nona e a linha melódica com algo parecido com sol maior ou si menor, mas a sensação real é de fá maior com sétima maior (considerando apenas o acorde, que se encontra na posição fundamental da região mediana), o que traz um colorido realmente claro. Isso também pode ser visto no comp.16, onde esses acordes, iniciais da repetição da seção, acabam por sobressaírem-se á linha do canto e ao baixo, causando uma sensação hamônica maior.

Em toda a música, a predominância são de acordes maiores – na seção A, apenas 1 é menor, os outros 7 são menores; na seção B, dos 7 acordes, 3 são menores; no retorno a seção A (comp. 20) há a alternância entre dois acordes, um maior e outro menor e sua finalização predominantemente maior (comp.25 ao final: *coda*). Mas o baixos trocados e linha do canto distinta dos acordes praticados obscurece a funcionalidade “natural” dos acordes, causando a presença simultânea do caráter menor e maior, do claro e escuro.

O acompanhamento homofônico do piano era muito usado no classicismo – basta lembrar de Mozart, Haydn ou Beethoven nas sonatas – , no romantismo – Chopin, Prelúdio nº4, op.28 etc. Assim, nessa formalidade, *Adolescência* liga-se ao passado, da mesma forma que o poema alude à memória do eu-lírico. Essa textura homofônica também surege uma insistência do passado em permanecer, através das imagens, na memória, um passado que não é esquecido.

Partitura 17

Acordes com 7º na inversão 2
presente em toda a seção A

Acompanhamento clássico

Choques entre naturais e
bemóis (ou sustenidos)

Intervalo de terça menor na
parte superior do acorde

4 *a tempo*

Bu e - a u - ma al - ma fá - cil e ma - ci - a, Cla - ro e se -

a tempo

Baixo pedal

simile

7 *rall.* *a tempo*

re - no - es - pe - lho ma - ti - nal Que a pai - sa - gem das cou - sas re - fle -

rall. *a tempo*

Confusão

Os 2 primeiros versos dessa 1ª estrofe – *Alma estranha esta que abrigo / Esta que o Acaso me deu*, – são formados em 3 compassos (do comp. 15 ao 17), seguidos de um 4º compasso de intervalo (comp.18), para criar ligação para o retomada do próximo período. O mesmo acontece para os outros 2 versos (3º e 4º), – *Tem tantas almas consigo / Que eu nem sei bem quem sou eu* – compreendidos em 4 compassos (comp.19 à 21) e um de intervalo/ponte (comp.22). Resumindo, temos 2 versos abrigados em 2 compassos (comp.15 e 16) e terminados em um 3º (comp.17), seguido pelo

intervalo/ponte (comp.18). Depois para os outros 2 versos que completam a quadra, mesma coisa ocorre.

Podemos perceber que a textura é mais aberta, com apenas duas notas na parte inferior do piano, enquanto a parte superior acompanha ritmicamente a linha do canto. Como vimos, essa estrofe tem como temática central a *alma*.

Partitura 18

Primeira parte da seção A de *Confusão*

Acompanha a linha do canto

Finalizado no 3º compasso (comp.18)

1º verso

2º verso

intervalo

15 *mp*

Al-ma, es-tra-nha es-ta que a - bri-go, es-ta que o a - ca - so me deu

riten.

a tempo

mp

riten.

riten.

Duas notas na parte inferior do piano

A seção B será a música para a 2ª estrofe (comp. 23 ao 27). O mecanismo é o mesmo da estrofe anterior, os 2 primeiros versos são compreendidos em 2 compassos (comp.23 e 24) e terminado e um 3º (comp.25), mas nesse mesmo compasso (25), inicia-se os outros 2 versos seguintes que completam a quadra, que terminam no comp.27, fechando assim a 2ª estrofe. Para se criar um contraste com relação a seção anterior, os acordes aqui são de textura mais densa, há um número maior de notas nos acordes, tanto na parte inferior como na superior do piano. Nessa parte do poema, a temática difere da anterior (cujas temáticas tratava da *alma*), nessa quadra o assunto migra para as relações e causas mais objetivas e reais, diz respeito a *vida* em si, e como o eu-lírico tem identidade perdida e mesmo assim é responsável por si – *Eu sou meu próprio Proteu*. Com uma textura mais densa na música, é acentuada de forma metafórica e semântica a ideia do eu-lírico carregar seu fardo – *Para supremo castigo*.

Partitura19

Maior número de notas na parte superior

22 *a tempo*

Ja - mais na vi - da con - si - go ter de mim o que é só

pp riten.

a tempo

simile

Maior número de notas na parte inferior

25 *riten.*

meu. Pa - ra su - pre - mo cas - ti - go eu sou meu pró - prio Pro - teu

riten.

mf

No retorno a seção A, para os tercetos finais (comp. 28 à 36) podemos notar que a música que compõe 1º terceto (3º estrofe) abrange 4 compassos; e para o último terceto (4º estrofe), também 4 compassos. Vemos a textura voltar a ser mais aberta, com menos notas, todo o acompanhamento é igual a primeira sua aparição (seção A, comp. 15 ao 22). O compasso 32 chama atenção pois é possível perceber que pelo fato do poema ter palavras repetidas – *a mudar... a mudar...* – a melodia segue a ideia com duas células melódicas iguais. Importante notar que o tema voltar a centrar-se em assuntos da *alma*.

Basicamente temos uma sequência de seções A B e A, onde A tem a temática da *alma*; B, a temática resultante de tal fenômeno na *vida*; e por final A, novamente com a temática da *alma*. É óbvio que isso não quer dizer, obviamente, que quando falamos de *almas*, nossa textura tem de ser mais aberta, e quando falamos de um fato penoso, devemos ter uma textura mais fechada e densa. Mas é importante notar esses direcionamentos, essas escolhas de organização do material que o compositor faz

quando vai escrever uma peça associada a uma texto. Importante notar, nesse caso, as relações estruturais/formais da música construídas de forma a equivaler a do poema.

A análise musical revela muitas outras ferramentas composicionais de Gilberto Mendes, sabendo-se, de acordo com a sua biografia, que as informações sobre as vanguardas eram de difícil circulação. Vemos por exemplo, que a unidade da linha melódica do canto se dá pela construção através de recursos, ferramentas composicionais do serialismo, pois nas células melódicas é possível encontrar matrizes, inversões, retrógrados etc. Veja, por exemplo, na melodia do canto, como a célula do 2º tempo do compasso 19 é o retrógrado do 2º tempo do compasso 15. E essa ferramenta foi usada para se criar toda a melodia do canto.

Sugestão do Crepúsculo

Partitura 20

Introdução de *Sugestão do Crepúsculo*

A preocupação formal do poema, também é a formal da música se se observar as características do tradicional tonalismo. Ainda que não se tenha armadura de clave, o que denotaria intenção tonal usada pelo compositor para a construção da música, vemos claramente a disposição dos acordes em caráter tonal, ainda que as cadências – o que afirma a tonalidade – estejam todas implícitas e cobertas por notas dissonantes acopladas aos acordes. Há o uso de compasso regular (3/4), bem a formação do período em 8 compassos divididos em dois de 4, usual para a construção de melodias no classicismo: formação do antecedente e do consequente. Isso pode ser encontrado em toda a peça.

Desde o início, a música permanece em *piano* (baixo volume), até o comp.16, quando se observa um *crescendo* (aumenta o volume) e o adensamento da textura – principalmente através do uso de terças, que dão a sensação de “enchimento” – cuja intenção é semantizar a grandiosidade do mar. Basta ver o início da frase no grave (as quinta do piano ré – lá), depois o dispersar-se nos agudos, como uma onda que se inicia, quebra e se desfaz na areia ou nas pedras.

Partitura 21

compasso 9

Notas longas

exceção

Piano

Ao pôr do sol pe la tris te za da mei a luz cre pus cu lar

comp.16

Pno.

Tem a to a da deu ma re za voz do mar

mf

Adensamento da textura
E crescimento sonoro

Partitura 22

Na estrofe:

Aumenta, alastra e déce pelas
Rampas dos morros, pouco a pouco,
O ermo de sombra, vago e ôco,
Do céu sem sol e sem estrelas.

comp.18

mf Au men ta, a las trae des ce pe las ram pas dos mor ros, pou coa pou co

A música é tocada em *mf* (quase forte) e tem os intervallos (salto ascendente lá-mi) da linha melódica alargado, conforme a poesia (*Aumenta, alastra...*); e, logo após esse

início da frase, a melodia é construída numa escala descendente para a sequência *e desce pelas/ Rampas* (...). É usado também, um *rallentando* escrito no final desses versos (*pouco a pouco*), ou seja, a quantidade e a velocidade das notas são diminuídas, mostrando assim, a diminuição, o término da ideia de tal verso e a metáfora para o *cair da tarde*. No final do quarteto, a música é finalizada da mesma forma – mesma figuração rítmica –, com o acréscimo posterior de uma “ponte” ligando ao próximo momento, em arpejos ascendentes, também como ondas que crescem (a partir das notas graves), avançam sobre a superfície e depois se dissipam na região aguda, bem como podem semantizar a desolação do *céu sem sol e sem estrelas*, onde o cromatismo descendente (si bemol – lá menor) cria uma sensação de lamento e perda – tal associação é um recurso utilizado desde sempre na música, e consciente desde o barroco. Porém, aqui o lamento não se dá diretamente com um cromatismo melódico, mas sim pela escolha dos acordes (si bemol e lá menor), restando assim o caráter indireto e implícito de tal lamento, ou seja, cria-se uma clima harmônico que pode ser associado à perda e ao lamento. Essa ênfase é acentuada pela execução em *piano* (baixo volume) e com *ralentando* (retardo do compasso).

Partitura 23

comp. 24

do céu sem sol e sem estrelas

8^{va}

p

arpejo ascendente

Si bemol menor

Si bemol maior

la menor

cromatismo

Si bemol maior

la menor

Partitura 24

Acordes maiores sobre
texto menor: desconforto

Trecho musical referente:

comp.30

Tu doa mor te cea tu doin va deu ma fa di gam des con for to co moa in fe

acordes maiores: re mi fa sol do

liz se re ni da de doem ba ci a doo lhar deum mor to

sol sol si bemol sol

O trecho seguinte (comp.38-42) – uma ponte com a repetição ecoada da melodia dos versos *do embacido olhar de um morto* – que ligará a próxima estrofe, é formado com as características do comp.26-29, um sequência de arpejos. Porém, nesse momento, os arpejos são escritos em movimento ascendente com quintas justas e harmônicas, resultando em maior sensação de força e dureza, pelo fato de não estar inserido o intervalo de terça (grau tonal) entre a tônica e a quinta, o que resultaria em algum tipo de expressão, maior ou menor. Com esse tipo de formação ascendente das quintas, surge como uma espécie de escala de graus inteiros, não uma sucessão escalar em graus diatônicos de uma escala tonal, o que exigiria o surgimento de quintas diminutas (comp.39 deveria ser fá natural, não

sustenido). Os intervalos começam abertos depois se fecham, como uma onda que se ergue (a partir dos graves) e depois se espalha na superfície (da região aguda), semelhante à ponte anterior que à 3ª estrofe.

Partitura 25

melodia de *embaciado olhar...*

comp. 38

Intervalos melódicos fechados em cromatismo

8^{va}

etc.

Início com intervallos abertos em quintas

No comp.49, apesar da palavra *gigante*, do verso (*A voz piedosa do gigante*) a música faz um movimento ascendente como os ondulares acima descrito, porém o compositor não pede, na partitura, nenhum tipo de *crescendo* ou *mf* (quase forte), como acontece à conotação da grandiosidade do mar, ocorrido no começo da música (comp.16), cujo os versos são *A voz do mar*. Isso pode ser explicado pelo fato de se intencionar a conotação metafórica do pedido do mar, como indica o verso: *apenas balbucia/ a voz piedosa do gigante*, ou seja, uma voz piedosa normalmente se dá em volume baixo, um balbuciar.

Ao final da 5ª estrofe o *leitmotiv* ondular retorna nos comp.57-58 como uma ponte a um interlúdio baseado na introdução, porém mais denso em textura e alargado, refuncionalizando como abertura à cadência final (comp.59 a 64). Portanto, vemos aqui a construção de um arco que determina um início, um meio (ápice) e um fim, como aconteceu na estrutura do poema.

Partitura 26

abertura para estrofe final

comp. 59

Ao iniciar a estrofe com imperativo, o eu-lírico, assim como numa conversa, faz silenciar o ouvinte e chama sua atenção para o que está sendo comunicado (*Escutem bem...*), razão esta para que seu teor declamativo e próximo do coloquial sejam acentuados na música por um compasso livre (comp.68), sem fórmula de compasso, como sendo um *recitativo* (solo livre e desprendido do todo da música, prática comum desde o barroco) ou uma *cadenza* (prática romântica de concerto onde o interprete fica livre para improvisar/solar a parte final do primeiro movimento). O canto fica em solo com acordes cortantes de pouca interferência, apenas como “pano de fundo” harmônico em sonoridade decrescente, construída sobre uma melodia cuja extensão é curta para se aproximar da oralidade, isso é acentuado na música para os dois últimos versos, onde a não variação de altura e a melodia se sustentam penas em uma nota, como a fala.

Sonho Póstumo

Como o poema, a música segue também uma estrutura formal ligada à tradição, ou seja, podemos perceber armadura de clave, o que denota a intencionalidade tonal de lá bemol, porém, não rígido, pois de início já se constata alteração de alguns graus nos primeiros compassos (sol bemol, fá bemol etc., notas essas distintas da escala de lá bemol). A música segue o compasso binário em 2/4, regular até o fim. A disposição estrutural se encontra em duas seções: seção A (do comp.1 ao 12), uma seção B em andamento mais lento (do 13 ao 19) e um retorno a seção A' (comp.20 ao 31), este último como variação do primeiro.

Para o 1º verso (12 sílabas) temos os 4 primeiros compassos; 2º verso (6 sílabas, metade do anterior) temos 2 compassos (5 e 6). Para o 4º verso (12 sílabas) temos 4 compassos (do 7 ao 10) e finalizando a primeira estrofe com um verso de 6 sílabas, 2 compassos (11 e 12). Portanto, a primeira estrofe está dividida em duas partes: 6 compassos para os dois primeiros versos de rima AB (do compasso 1 ao 8), depois mais 6 compassos, para os versos 3 e 4 (rima AB). Porém, essa divisão não condiz com a do período musical. A audição musical e a própria partitura nos mostra a construção da melodia em períodos de 8 compassos, com a evidente liquidação ritmada no comp.7 finalizando no comp.8, para o verso *Tendo em cima o esplendor*, a metade do verso, cujo seu complemento é *do vasto céu tranqüilo*, que na música aparece como o início do próximo período (comp.9).

A seção A termina no comp.12, faltando 4 compassos para a simetria do período: sua metade, o que causa certa sensação de inacabado, como se a música fosse continuar o padrão do período anterior (do comp.1 ao 8), faltando uma parte similar aos compassos de 5 ao 8. Esse problema é advindo também pela estrutura formal do poema, sua diferença entre os versos em metade (12 e 6 sílabas), foi resolvido pelo compositor através do uso de *ritenuto* (alargando o andamento), conotando uma finalização da seção.

A seção A tem a linha melódica do canto em figuras de ritmo mais lentas, com maior fluência, na maior parte em *semínimas* e *colcheias* e o acompanhamento do piano sempre variado ritmicamente.

No comp.13 temos o início de uma curta parte em andamento lento, que poderíamos entender como uma seção B, já que assume uma função contrastante à seção

anterior. Distinta de todo o resto da música, essa parte é caracterizada pela mudança das figuras rítmicas do acompanhamento (grupos de *semicolcheias* e *semínimas*), criando alguma imobilidade com relação à parte anterior, mas a música não perde tal movimento pela presença rítmica do acompanhamento agudo do piano.

Partitura 28

comp.13 Lento

Melodia do canto mais ritmada

A mor tá lhe mea noi tees tre

la da Ar dao di a de pois Cla roe ri so nho E

Imobilidade do acompanhamento por mesma figuração rítmica

A seção A é retomada para os dois últimos versos do poema. A melodia do canto retorna a sua fluência e o acompanhamento do piano ritmado para o verso *E seja a dispersão na luz e na alegria*, entre os compassos 20 e 23. Para o verso final, *O meu último sonho*, temos uma cadência em figuras de ritmo mais longas e *rallentando*; harmonização tensiva com acordes menores e dissonâncias de semitom entre a parte aguda e a grave do piano. Tensão condizente com o estado de espírito do eu-lírico em relação a seu presente. A presente sobreposição de acordes (harmonias) diferentes traz a ideia de construção politonal.

Considerando a música para as duas estrofes, podemos notar a predominância de acordes maiores. Para a primeira estrofe há um número de oito acordes maiores, enquanto que na segunda encontramos o número reduzido a quatro maiores. Podemos supor então a intenção do compositor em coincidir a expressão musical através dos acordes (maiores) com o caráter maior do poema.

Partitura 29

comp.24

Figuras de ritmo longas

O meu úl ti mo so mi bemol menor nho fá menor

fá menor

8^{va}

mi

lá bemol

sol bemol

politonalismo

Peixes de Prata

Quanto ao aspecto melódico, na seção A (comp.4 ao 12) podemos perceber que a linha do canto foi composta sobre uma escala pentatônica – havendo uma única nota como exceção, um dó (comp.8) –, escala típica da música folclórica e popular, já que tem em sua característica principal uma sonoridade de fácil assimilação e neutralidade (sem as tensões de semitons da escala diatônica), onde alguns teóricos apontam sua origem na sequência ascendente das cinco primeiras notas em intervalos de quinta justa pertencentes a determinada escala.

Partitura 30

Melodia sincopada

4 p

Vi - da de pes - ca - dor _____ sem-pre sem-pre a na - ve - gar _____
 Be - lo é ser pes - ca - dor _____ sem-pre sem-pre a na - ve - gar _____

8

em - bar - ca no so - fri - men - to na pe - na vai nau - fra - gar 1.
 em - bar - can - do na es - pe - ran - ça na lu - ta vai an - co 1.

simile Dó, única exceção à pentatônica

Acompanhamento em homofonia

ritornello

Partitura 31

pentatônica cm sol

mixolídio cm sol

Partitura 32

Sol, nota inicial e final

poco cresc.

rar Pes-can-do pei - xes de pra - ta pes-can-do sem pre o lu-

poco cresc.

ar Vai singrando seu des - ti - no é si - na vi - ver no

decresc.

decresc.

Fá bequadro

Notas graves como o ritmo dos baixos do choro

Ponte em empréstimo modal

Na seção B (compreendida entre os compassos 13 e 21), as formas melódicas e rítmicas são próximas à seção anterior, adquirindo o acréscimo de um maior número de notas e variação de altura. Nesse momento, a escala pentatônica dá lugar a um modo que se aproxima do sol em mixolídio – comum na música nordestina –, já que o fá sustenido da armadura torna-se bequadro, e podemos notar o início na nota sol e seu término também na nota sol – considerando-se do compasso 13 à primeira nota do compasso 19, pois, em seguida (no próprio comp.19), forma-se uma melodia em empréstimo modal (fá menor) como ponte, depois estendida pelo piano (Comp.20 e 22) ligando à parte seguinte (ao *ritornello* e à cadência final da segunda). O uso de modalismo para a construção das melodias também é prática encontrada no folclore.

A cadência final (comp. 22 ao fim) é iniciada pela mesma melodia do começo, respondida pelo piano; o andamento varia para mais lento e com *rallentando* para deixar clara a finalização da música, conduzindo a um *melisma* sobre a escala de lá menor melódica ascendente (comp. 26 ao 28). A melodia final para o verso *sempre a navegar*, é feita sobre notas distantes da região de sol maior (intenção tonal da música), o que deixa a sensação de não resolução e continuidade – uma forma de semantizar o *sempre a navegar* do poema.

Uma harmonização comum para melodia usaria acordes dentro da região de sol maior, porém, Gilberto Mendes singulariza a harmonização, pois observamos: primeiro, que na seção A (comp.4 ao 11), apesar de haverem notas comuns entre melodia e acordes, estes são distintos de um discurso tonal tradicional devido a presença de notas não pertencentes ao campo harmônico, como o dó sustenido no comp.5; segundo, a melodia tem por base de acompanhamento acordes com sétimas que não formam, em toda a seção, qualquer cadência perfeita, o que afirmaria uma tonalidade e uma centro onde orbitaria outras acordes, como acontece no tonalismo. Caso houvesse tal discurso, a música perderia a sensação de continuidade, de fluidez de uma caminhar constante – devemos perceber que o acompanhamento é feito por três acordes em textura homofônica, o que difere, porém, da ideia de uma sequência de acordes que vagam sem chegar a um ponto qualquer, denominado por Schoenberg de *acordes errantes*; aqui a discursividade aproxima-se mais do *minimalismo*. Observa-se ainda a presença de duas notas não pertencentes à região de sol maior: dó sustenido meio diminuto (comp.5), presentes em dois acordes dos quatro primeiros compassos, primeira parte da sentença, e um si bemol (comp.9), parte final de declínio da sentença. Nessa seção os acordes são dispostos sempre na 3º inversão (acorde 2), com exceção do comp.9. Portanto, entendemos nesta seção que os acordes são de base ii, iii e IV alterado (podendo ser entendido também como lá com sétima e nona sem fundamental, devido ao trítone dó sustenido e sol); e uma II bemol (no comp.9 si bemol com sexta que pode ser entendido como sol menor com sétima na inversão 6/5) – único acorde com diferença marcante com relação à parte precedente. A seção A termina em mi menor com sétima (3º inversão, acorde 2), mas sem movimento cadencial de dominante-tônica, o que dá ao trecho uma ambiência modal.

Partitura 35

ii - lá menor IV alterada
iii - si menor Dó sustenido

4 *p*

Vi - da de pes - ca - dor sem - pre sem - pre a na - ve - gar
Be - lo é ser pes - ca - dor sem - pre sem - pre a na - ve - gar

simile

8

ii bemol - si bemol ou
sol menor Mi menor - acorde 2

em - bar - ca no so - fri - men - to na pe - na vai nau - fra - gar
em - bar - can - do na es - pe - ran - ça na lu - ta vai an - co

Na seção B (comp.12 ao 21) os acordes multiplicam-se sem obedecer a um padrão sequencial ou pertencerem exclusivamente à região de sol maior – os acordes ganham inserções de notas estranhas à harmonia: mi bemol, si bemol, lá bemol, sem com isso firmar clara e permanentemente alguma região tonal; da mesma forma, as inversões passam a ser as mais variadas. Essas variantes melódicas e harmônicas da seção B fazem com que seja distinta da A, cria-se uma seção contrastante. A seção B finaliza (comp.21) com uma sequência de dois acordes perfeitos menores (ré menor e mi menor) que sugerem um entendimento modal pela ausência de dominante maior para iniciar a seção – no caso seria mi maior com sétima como dominante de lá menor.

Partitura 36

Maior número de notas estranhas à harmonia

16

ar Vai singrando seu des-ti-no é si-na vi-ver no

decresc.

decresc.

20

mar

Ré menor

Mi menor

lá menor

al segno

Be-lo é ser pes-ca-dor

mf

rallentando

simile

A mesma melodia do início da peça é usada para os versos *Belo é ser pescador*, que abrem a cadência final (comp.22). Uma semicadência ou cadência imperfeita – sequência de acordes de IV-V – são evidenciados pelos baixos formando um ré com sétima e nona (ré nos comp.26 e 27), uma espécie de mi com sétima e quarta com nona bemol ou si menor com mi no baixo (mi no comp.28) sugerem ao ouvinte o aparecimento da dominante; e no comp.30 um acorde em sucessão de quartas descaracteriza a função plena de dominante pela ausência de trítone, mas que, ao mesmo tempo, é mantido pela notas extremas (sol sustenido) como sensíveis de lá (maior ou menor), que não é a tonalidade da música, mais um dado que confirma a liberdade harmônica de Gilberto Mendes. Essa cadência cria ao ouvinte uma sensação de continuidade e não fechamento, uma forma de semantizar o texto: *sempre a navegar*.

Partitura 37

Lá menor melódico ascendente

pp

7

Distante da região de sol

perdendosi

Pes. ca dor sem prea na ve gar

Ré 7 - IV subdominante

Mi e notas principais da dominante (sol sustenido (3º), ré (7º) e fá (9º bemol))

Sol sustenido - sensíveis

A Tecelã

Partitura 38

Padrão rítmico da frase para cada verso
(semicolcheias e colcheias para última nota)

Intervalo menor ré-fá

Expressivo (♩ = 40)

Na-que - la se - re - na lu - a An - ge - li - na es - ta à fi - ar os so -
Te - ce, te - ce, te - ce - lâ, nos fi - os do teu te - ar vai te -

Intervalo maior fá-lá

aliterações

paralelismo

Para aproximar-se dessa estrutura a música foi composta mantendo a regularidade de um mesmo período rítmico, formado por grupos de *semicolcheias* finalizadas em uma *colcheia*, evidenciado pela ligadura.

Na estrutura da música, notamos a construção sobre duas seções (comp. de 1 a 4 e de 5 a 8), sendo ambas sobre mesma sequência harmônica, havendo ligeiras mudanças apenas na linha melódica caracterizando pequena diferença entre essas duas seções. O acompanhamento tem ritmo paralelo à linha melódica, onde por vezes a nota superior do acorde acompanha as do canto, formando assim um paralelismo melódico.

A diferença do nacionalismo de Gilberto Mendes para os demais compositores dessa linha, pode ser notado, por exemplo, na ambiguidade harmônica causada pela armadura de clave e a disposição dos acordes. Enquanto a armadura denota a tonalidade de fá maior (ou ré menor), surgem notas estranhas a essa tonalidade (mi bemol, ré bemol, lá bemol, si natural) sem, contudo, haver nenhum caminho tonal discursivo para chegar até elas; o baixo em quintas no 1º compasso (fá e dó) dá a cor harmônica de fá, mas sendo rasurado pela relatividade menor do ré nas vozes internas do acompanhamento. As primeiras notas do acompanhamento são em intervalos maiores (fá-lá), enquanto as do canto são em intervalos menores (ré-fá), criando uma simultaneidade de cores contrastantes e formando uma conjunção ambígua; no *anacruse* do comp.5, isso é invertido (ré bemol-fá, maior; e ré e fá, menor). O não cadenciamento dos acordes marca um caráter modal à música, mesmo sem ser formada por nenhum modo tradicional ou folclórico.

Canção Simples

Partitura 39

Gilberto Mendes
1957

$\bullet = 48$
mf

Canto

Pe-dro meu a - mi - go Pe-dro meu ir-mão Não me dei - xe cho-rar Te-nho os

Piano

mf

Início solto, sem ritmo

4

riten. Allegretto $\bullet = 76$

o - lhos do-ri - dos A al-vo - ra - da co-me - ça Pre - ci-so ca-mi - nhar

riten.

Parte mais ritmada

Ritmo de baião muito usado pelo nacionalismo

Lagoa

Partitura 40

Música da primeira estrofe do poema *Lagoa*

anacruses

Semicolcheias sincopadas

Figuração rítmica típica folclórica (baião)

18 *mf*
Eu não vi o mar Não sei se o mar é bo - ni - to,

22
não sei se e - le é bra - vo O mar não me im - por - ta Eu vi a la - go - a la - go - a

26
sim A la - go - a é gran - de e cal - ma tam - bém

simile

Insistência ou resquício

Acordes por graus conjuntos e mesma disposição

The image displays a musical score for the song 'Lagoa'. It consists of three systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system (measures 18-21) includes an annotation 'anacruses' pointing to the first two notes of the vocal line, and 'Semicolcheias sincopadas' pointing to the piano accompaniment. The second system (measures 22-25) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 26-29) includes an annotation 'Insistência ou resquício' pointing to the piano accompaniment and 'Acordes por graus conjuntos e mesma disposição' pointing to the vocal line. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Portuguese and describe a lagoon.

A estrutura da música segue a padrão formal e tradicional da seção de 8 compassos (considerando o comp.19 anacrústico e os comp. 30 e 31 como insistência ou resquício); a seção se repete por três vezes – a introdução da música é basicamente o acompanhamento do canto, indo até compasso 18.

Os acordes dispostos de modo fechado na região média grave dão maior funcionalidade rítmica/percussiva, bem como os tipos de inversões usadas e o deslocamento quase sempre por graus conjuntos.

Partitura 41

Nota sol (dominante) no baixo enquanto os acordes movimentam-se para, finalmente, resolverem cadencialmente na tônica (dó).

Baixo pedal dominante (Sol)

Acordes em movimento

Tônica (Dó)

Trecho final do *Prelúdio I* do Vol.1 do *Cravo Bem Temperado*

Movimentação de acordes na parte superior

Baixo pedal

Trecho inicial de *Finismundo*

Partitura 42

Canto em recitativo

Ornamentação (acaciatura)
Clima oriental.

lascia vibrare

Partitura 43

Reunindo todas as notas, da melodia e dos acordes, temos uma escalas hexacordal dura alterada (ré sustenido).

Escala usada em *Finismundo*

* Nota baixo pedal piano

** Nota alterada

Escala Hexacordal Dura

Partituras 44

Algumas citações e semelhanças em *Ulysses em Copacabana*, de Gilberto Mendes.

Notas iniciais de *Ulysses em Copacabana* tocadas por um Sax Alto em si bemol

A Sagração da Primavera, de Igor Stravinsky.

Fl. a. (G)

Ob.

Cl. p/lec. (D)

9

mf

Isolo

comp. 7 e 8 da *Sagração da Primavera*

Fl. a. (G)

Ob.

Cl. p/lec. (D)

quasi f

decresc

mf

a tempo

quasi f

decresc

mf

comp. 7 e 8 de *Ulysses em Copacabana*

a tempo

8va

quasi f

8vb

comp. 22 de *Finismundo*

Trechos usados em *Finismundo*.

Acompanhamento piano utilizado em *Finismundo*.

1

a tempo

quasi I

pd

guit

2

I

fl

I

II

molto espressivo

Melodia usado a partir do comp. 12 em *Finismundo*.

comp. 16 ao 19 de *Ulysses em Copacabana*

20

fl

cresc.

3

cl sib

mf

comp. 20 e 21 de *Ulysses em Copacabana*

4

cl sib

mf

pp

cresc

CB

comp. 22 e 23 de *Ulysses em Copacabana*

2

11 *a tempo* 1 *p* On - - - de a des-me-su-ra hú-bris

14 *a tempo* *p* pro-pen-sa ad-ver-te: não ao nau-ta O-dis-seu bran-ca e ri-gin-do_a ca-pi-tâ-neia ca-be-ça ao al-vo_en-de-re-ça-da

3 4

17 *a tempo* *mf* pre-me-di - ta: trans-pas - sar o pas - so: *quasi f* o im-pas-se a ser: e nig-ma re-sol-to

sem Ped. *quasi f*

19 (se a - fi - nal) em fi - nas ca - re - nas de en - sa - fi - ra - do des-dém ou - sar.

Partitura 45

Notas finais de uma escala menor harmônica – clima oriental

38

Re-in-ci-dir na par-ti-da o ____ ou - sar hú - bris pro pul-so o mar a-trás do mar. O in-vio obs-

ANEXO II

Adendo sugerido pela banca

Episódio

para Nancy Bello

poema

Carlos Drummond de Andrade

Gilberto Mendes
1949

♩ = 46

Canto

p

Ma - nhã ce - do pas - sa_à mi - nha por - ta_um

Piano

p

rall. *a tempo* *legato sempre*

4

f

boi De_on-de vem e - le se não há fa - zen - das Vem chei - ran - do_o

pp

f *pp*

8

tem - po en-tre noi-te_e ro - sa Pá-ra_à mi-nha por - ta Su - a len - ta má - qui-na

f

12

♩ = 52

p

A - lhei - o à po - lí - cia an - te - rior ao trá - fe - go ó

p

8va-

16

f

boi me con-quis-tas pa-ra ou-tro teu rei - no Se

p

(8va)-

f

p

20

riten. *a tempo*

gu - ro teus chi - fres eis me trans-por-ta - do So-nho e com-pro - mis - so ao Pa - is Pro -

a tempo

riten.

misterioso

24

fun - do

ritard.

A Hora Cinzenta

para Maria Cecília de Oliveira e Antonio Eduardo

poema
Raul de Leoni

Gilberto Mendes
1951/52

$\text{♩} = 104$ evocativamente

Piano

pp bem timbrado *rall.*

$\text{♩} = 80$
a tempo

Des - ce um lon - go po - en - te de e - le - gi - a So - bre as man - sas pa - i - sa - gens re - sig - na - das;

a tempo *8va* - - -

U - ma hu - ma - nís - si - ma me - lan - co - li - a Em - bal - sa - ma as dis - tân - cias de - so - la - das...

$\text{♩} = 60$
p

Lon - ge num sino_an - ti - go_a A - ve Ma - ri - a A - ben - çô - a al - ma_in - gê - nua das es - tra ____ das;

An - dam sur - di - nas de an - jos e de fa - das, Na pe - num - bra nos - tál - gi - ca, ma - ci - a...

Es - pi - ri - tua - li - da - des co - mo - ven - tes so - bem da ter - ra tris - te, em re - ti - cên - cia,

Pe - la tar - de so - nám - bu - la im - pre - ci - - - sa...

$\text{♩} = 104$
bem timbrado

pp *sempre rall.*

como no princípio

$\text{♩} = 80$

Os sen - ti - dos se es - fu - mam a al - ma é es - sên - cia, E en - tre fu - gas de som - bras trans - cen - den - tes,

O pen - sa - men - to se vo - la - ti - li _____ za

Felicidade I

para Maria Cecília de Oliveira e Antonio Eduardo

poema

Raul de Leoni

Gilberto Mendes
1951/52

$\text{♩} = 48$

Canto

Piano

p

pp *rall.* *p*

p

Som - bra do nos - so
a tempo

4

so - nho ou - sa - do e vão! De in - fi - ni - tas i - ma - gens ir - ra - di - as E, na dan - ça da

8

rall. *a tempo*

tu - a pro - je - ção, Quan - to mais cres - ces, mais se dis - tan - ci - as... A al - ma te vê à

a tempo *rall.*

12

luz da po - si - ção Em que fi-ca_en-tre_as cou-sas e_en-tre_os di - as És som-bra e re-fle-

16

tin-do-te, va-ri-as, Co-mo to-das as som-bras, pe-lo chão...

20

mf *p*
O Ho-mem não te_a - tin - giu na vi-da ins - tá - vel Por

23

que te_em-ba-ra-çou na fi-li-gra-na De_um i - deal me-ta-fi-si-co_e di-vi - no E te bus-ca na

26

sel-va_im-pa-ti-cá-vel, Ó be-la_A-dor-me - ci - da da_al-ma_hu-ma - na Tre-vo de qua-tro fo - lhas do des-

29

pp

ti - no!...

pp $\rightarrow$ *p*

a tempo

pp *p*

33

pp

Felicidade II

para Maria Cecília de Oliveira e Antonio Eduardo

poema

Raul de Leoni

Gilberto Mendes
1951/52

$\bullet = 48$

Canto

sempre legato

Piano *p*

simile

5 *p*

Bas-ta sa-be-res que és fe - liz e en-tão já o se-rás na ver - da - de mui-to me - nos

9

Na ár-vo-re a-mar-ga da me-di-ta - ção a som-bra é tris-te e os fru - tos têm ve - ne - nos

13

Se és fe-liz e o não sa-bes tens na mão o ma-ior bem en-tre os mais bens ter - re - nos

17

E che-gas-te à su - pre-ma as - pi - ra - ção que des - lum-bra os fi - ló-so-fos se - re - nos

20

mf Fe - li - ci - da - de Som-bra que só ve - jo lon - ge do pen - sa -

23

mp men - to e do de - se - jo Sur - di - nan-do har-mo - ni-as e sor - rin - do

26

p

Nes-sa tran-qui-li-da-de dis-tra-í-da que as al-mas

29

sim-ples sen-tem pe-la vi-da Sem mes-mo per-ce-ber que es-tão sen-tin-do...

33

8va-----

37

(8va)

Ingratidão

para Maria Cecília de Oliveira e Antonio Eduardo

poema

Raul de Leoni

Gilberto Mendes

1951/52

$\text{♩} = 104$

Canto

Nun - ca mais me es - que - ci!

Piano

p molto legato sempre

5

Eu e-ra cri - an - ça E_m meu ve-lho quin - tal, ao sol nas-cen-te, Plan-tei, com_a mi-nha

(simile)

[illegible]

15 *pp*

E - ra_a mais rú - ti-la_e_ín-ti - ma_es-pe-ran - ça...

20

Cres-ceu... cres - ce - u... e, aos pou - cos, su - a - ve - men__ te, Pen-deu os ra - mos

25 *poco cresc.*

so-bre_um mu-ro_em fren - te E foi fru-ti-fi - car na vi - zi-nhan-ça

30

Da - í por dian - te, pe - la vi - da_in - tei - ra,

34

poco cresc.

To - das as gran - des ár - vo - res que em mi - nhas ter - ras, num so - nho es - plên - di - do se - mei - o,

poco cresc.

(simile)

38

deces.

Co - mo a que - la mag - ní - fi - ca a men - doei - ra, E flo - res - cem nas chá - ca - ras vi - zi - nhas

deces.

42

pp

e vão dar fru - tos no po - mar a - lhe - io

pp

46

*poco cresc.**rall. decres.*

poco cresc.

rall. decres.

Adolescência

para Maria Cecília de Oliveira e Antonio Eduardo

poema

Raul de Leoni

Gilberto Mendes
1951/52

$\bullet = 40$

Canto

Piano

p

rall.

4 *a tempo*

Eu e - ra u-ma al - ma fá _____ cil e ma - ci - a, Cla-ro_e se -

a tempo

simile

7 *rall.* *a tempo*

re-no_es-pe - lho ma - ti - nal _____ Que a pai - sa - gem das cou _____ sas re - fle -

rall. *a tempo*

10 *rall.* *a tempo*

ti - a, Com_a lu - ci - dez can - tan - te do cris - tal Ten-do_os ins-tin - tos

a tempo

rall.

13 *rall.*

por fi - lo - so - fi - a, E - ra_um ser__ man - sa - men - te na - tu - ral,

rall.

16 *a tempo* *pp*

Em cu - ja mei - ga_in - ge - nui - da-de_ha-vi - a U - ma_a - le-gre_in-tu - i -

a tempo *pp*

19 *mf* *p*

ção u - ni - ver - sal. En - tre - ti - nham - se_as ri__ cas te - ci -

mf *p*

simile

22

tu - ras Das len - das de_ou - ro chei - as de_ho - ri - zon - tes

24

rall. *mf* *a tempo*

E de_i-ma - gi - na - ções ma - ra - vi - lho - sas. E eu pas - sa - va_en - tre_as

26

decresc.

cou - sas e_as cria - tu - ras, Sim - ples co - mo_a á - gua lí - ri - ca das fon - tes e

29

p *rall.* *pp*

pu - ro co - mo_es - pí - ri - to das ro - sas...

Confusão

para Maria Cecília de Oliveira e Antonio Eduardo

poema
Raul de Leoni

Gilberto Mendes
1951/52

Expressivo (♩ = 40)

Piano

mp

riten.

4 *a tempo*

riten.

p

7 *a tempo*

pp *riten.*

simile

11

15 *mp* *riten.*

Al-ma-es-tra-nha es-ta que a - bri-go, es-ta que o a - ca-so me deu

mp *riten.* *a tempo* *riten.*

19 *a tempo* *p*

Tem tan-tas al- mas con - si - go que eu nem sei bem quem sou eu

a tempo *p*

22 *a tempo*

Ja-mais na vi-da con - si - go ter de mim o que é só

a tempo *pp* *riten.* *simile*

25 *riten.*

meu. Pa - ra su - pre - mo cas - ti - go eu sou meu pró - prio Pro - teu

riten. *mf*

28 *a tempo*
mp *riten.*

De_ins-tan-te_a_ins-tan-te_a me o - lhar, sin-to num pe-sar pro - fun - do_a

p *mp a tempo* *riten.*

32 *a tempo* *riten.* *a tempo*
p

al - ma_a mu - dar, a mu - dar... Pa-re-ce que es-tão as - sim to-das as al - mas do

a tempo *riten.* *a tempo*
p

35 *3*

mun - do lu - tan - do den-tro de mim.

pp *riten.* *f* *p*

Sugestões do crepúsculo

para Rubens Ricciardi

poema

Vicente de Carvalho

Gilberto Mendes

1951

$\text{♩} = 100$

Canto

Piano

p simile

6

Ao pôr do sol pe-la tris - te - za da mei-a

12

luz cre-pus-cu-lar

Tem a to - a - da de u-ma re - za a voz do mar

mf

17 *mf*

Au - men - ta_a - las - tra_e des - ce pe - las ram - pas dos mor - ros, pou - co_a

simile

21

pou - co, O er__ mo de som - bra, va - go_e ô - co, do céu sem sol e

25

sem es - tre - las

p *8va*

30

Tu - do_a - mor - te-ce_e tu-do_in - va - de_u - ma fa - di - ga, um des - con - for - to, co - mo_a in - fe - liz se - re - ni -

35

da - de do_em-ba - ci - a - do_o - lhar de_um mor - to

39

8va

8va

43

Do - ma-do_en-tão por um ins - tan__ te da sin - gu - lar me-lan - co - li - a de_en-tor - no,

(8va)

47

a - pe - nas bal - bu - ci - a_a voz pie - do - sa do gi - gan - te

8va

51

To - da se_a-bran-da_a va - ga hi - ra - u - ta, to - da se_hu-mi-lha_a mur - mu - rar

55

Que pe - de_ao céu que não es - cu - ta_a voz do mar?

59

simile

63

rall.

mf

Lento $\text{♩} = 56$

68

p

Es - cu - tem bem... Quan-do en - tar - de - ce, Na mei - a luz cre - pus - cu -

p *pp*

lar, tem a to - a - da de u - ma pre - ce, a voz tris - tís - si - ma do

ppp

69 Lento, sempre

mar...

pp

73

rit. molto

Sonho póstumo

(fragmento)

para Rosana Lamosa e Rubens Ricciardi

poema

Vicente de Carvalho

Gilberto Mendes

1955

(♩ = 100)

Canto

Piano

O der - ra - dei - ro so - no eu que-ro as - sim dor - mi - lo num

lar - go des - cam - pa - do Ten-do em ci-ma o es - plen - dor do

vas - to céu tran - qüi - lo e a pri - ma - ve - ra ao la - do

riten. *riten.*

A - mor - tá - lhe-me_a noi - te_es-tre - la - da Ar-da_o

Lento

di - a de-pois Cla - ro_e ri - so - nho E se - ja_a dis - per - são na

rall. *a tempo*

rall. *a tempo*

luz e na_a - le - gri - a O meu úl - ti - mo so - - -

riten. *rall.*

riten. *rall.*

8va

nho.

8va

Peixes de Prata

para Eunice Katunda

poema

Antonieta Dias de Moraes

Gilberto Mendes

1955

$\bullet = 56$

Soprano ou Tenor

Piano

legato sempre

p

pp

4

p

Vi - da de pes - ca - dor _____ sem-pre sem-pre_a na - ve - gar _____
 Be - lo é ser pes - ca - dor _____ sem-pre sem-pre_a na - ve - gar _____

p

simile

8

1.

em - bar - ca no so - fri - men - to na pe - na vai nau - fra - gar
 em - bar - can-do na_es-pe - ran _____ ça na lu - ta vai an - co

1.

poco cresc.

283

12 2.

rar Pes-can-do pei - xes de pra - ta pes-can-do sem pre_o lu-

poco cresc.

16

ar Vai singrando seu des - ti - no é si - na vi - ver no

decresc.

decresc.

20

mar Be - lo é ser pes-ca - dor

al segno $\text{♩} = 40$

riten. *mf* *rallentando*

simile

25

pp *perdendosi*

Pes-ca-dor sem-pre_a na - ve - gar

pp *p* *pp*

A Tecelã

para Andrea Kaiser e Rubens Ricciardi

poema

Antonieta Dias de Moraes

Gilberto Mendes
1955

Expressivo (♩ = 40)

Canto

p

Na-que - la se - re - na lu - a An - ge - li - na es - ta à fi - ar os so -
Te - ce, te - ce, te - ce - lâ, nos fi - os do teu te - ar vai te -

Piano

p

3

nhos das te - ce - lâs com seus fi - os de lu - ar As lan - ça - dei - ras vi - va - zes de um la -
cen - do a es - pe - ran - ça que va - mos nós en - con - trar Te - ce au - ro - ra, te - ce a luz, te - ce a

6

do a ou - tro a tran - çar Têm mur - mú - rios e se - gre - dos, es - tão sem - pre a re - cor - dar
paz que vai ra - iar Se - re - mos to - dos ir - mãos U - ma só voz a can - tar

Canção simples

para Andrea Kaiser e Rubens Ricciardi

poema

Tereza de Almeida

Gilberto Mendes

1957

$\bullet = 48$
mf

Canto

Pe-dro meu a - mi - go Pe-dro meu ir-mão Não me dei - xe cho-rar Te-nho os

Piano

mf

4

riten. **Allegretto** $\bullet = 76$

o - lhos do-ri - dos A al-vo - ra-da co-me - ça Pre - ci-so ca-mi - nhar

riten.

9

As - so-pra o can-di - ei - ro Fa - la-me can-ções sim - ples, lá fo-ra a noi-te fo - ge

13

Fi-ca jun-to de mim Eis o di-a que nas-ce a-trás dos rios e

17

va-les, des-per-ta pois a-mi-go É tem-po de par-tir Des-per-ta pois a-

21

mi-go O di-a já vai al-to, pre-ci-so ca-mi-

Moderato ♩ = 66

26

nhar Pe-dro meu a-mi-go Pe-dro meu ir-mão

Lento ♩ = 48

Lagoa

para Andrea Kaiser e Rubens Ricciardi

poema

Carlos Drummond de Andrade

Gilberto Mendes

1957

$\bullet = 53$

Piano *mf*

simile

5 *8va*-----

9

13 *simile*

18 *mf*

Eu não vi o mar Não sei se o mar é bo - ni - to,

8va

22

não sei se e - le é bra - vo O mar não me im - por - ta Eu vi a la - go - a A la - go - a

26

sim A la - go - a é gran - de e cal - ma tam - bém

simile

31

A chu - va de co - res da tar - de que ex - plo - de a la - go - a

8va

35

Bri-lha a la-go - a se pin-ta de to - das as co - res Eu não vi o mar

simile

39

Eu vi a la - go - a...

simile

44 *8va-*

riten. *a tempo* *mf* *p* *riten.*

50 $\text{♩} = 42$ $\text{♩} = 92$ *8va- - - -*

riten. *rall.* *pp*

gilberto mendes

Para Vozes, Percussão e Fita Magnetofônica

For Voices, Percussion and Tape Recording

Poesia Concreta de : **haroldo de campos**
Concrete Poetry by

© Copyright 1966 by GILBERTO MENDES

NASCE
Born

MORRE
Dies

AMERICAN UNION. WASHINGTON, D. C.
FOR INFORMATION AND

INSTRUÇÕES GERAIS

Desenvolvimento da Peça (sem interrupções)

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

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

EXEMPLO:

Essa disposição é usada somente nas 3 leituras da poesia. Nas partes DI e DII os cantores se aproximam, formando 2 grupos vocais; com seu próprio número de vozes ou mais 1, 3 ou 5 vozes novas, somente para estas partes, dentro da ordem estabelecida:

SBCT/STCB, SBCTS/TCBSB, SBCTST/CBSBCT, etc.

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

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

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

Casos Especiais

M e N = isolamento e manutenção do som nasal que antecede as vogais "o" e "u" na emissão das sílabas "mo" e "no".

RR e SC = isolamento e manutenção do ruído consonantal que antecede a vogal "e" nas sílabas "re" e "se".

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

4 emissões de voz

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

²Definição técnica: "som em que as fundamentais são totalmente inexistentes e se baseiam unicamente na presença dos formantes" (F. Winckel, "Vues Nouvelles sur le Monde des Sons", página 13, edição Dunod, Paris).

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

Observação Geral Importante *

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

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

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

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

INSTRUÇÕES GERAIS PARA AI, AII e AIII

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

INSTRUCCIONES GENERALES PARA LAS PARTES AI, AII Y AIII

Cada división de espacio corresponde a un tiempo. Lectura horizontal. Cada línea de la lectura, de arriba abajo, corresponde a un cantante, de izquierda a derecha desde el punto de vista de la platea. Cada cantante está dentro de la gama de tesitura en que habla normalmente, y evita que coincida la altura de sus entonaciones con las de los demás cantantes.

GENERAL INSTRUCTIONS FOR AI, AII and AIII

Each division of space corresponds to one beat. The score is to be read horizontally. Each line of the score, from top to bottom, refers to one singer (from left to right, as seen by the audience). Each singer remains within his normal speaking range, avoiding any coincidence of his pitch of intonation with those of the other singers.

—

14-33 PAN AMERICAN UNION

[illegible]

[illegible]

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

parte gravada C II

Segue B II con una percusión cualquiera, entrando exactamente en el tiempo siguiente al final de la pausa de 3 tiempos de esta parte

Y cinta magnetofónica C 11

B II follows with any percussion entering exactly on the beat following the final rest of 3 beats of this part

[illegible]

[illegible]

Após o SE final o regente imobiliza suas mãos no ar e conta mentalmente os 9 tempos seguintes, terminando a peça com um gesto conclusivo, a fim de deixar bem clara a última pausa.

Después del SE final, el director mantiene las manos en el aire, sin ningún movimiento, y cuenta mentalmente los 9 tiempos siguientes, terminando el trozo con un gesto bien marcado para dejar bien clara la última pausa.

After the final SE, conductor keeps his hands still in the air and counts, mentally, the following 9 beats, ending the piece with a marked gesture to emphasize the last rest.

PARTES BI e BII

Parte BI

Passa-se imediatamente para a marcação 72 = andamento metronômico, dada pelo regente numa das mãos, com a introdução da marcação em tercinas pela outra mão, sobre dois tempos.

Esta parte é feita pelas 6 percussões, de acôrdio com suas instruções especiais (ver "Partes aleatórias EI e EII — instruções para percussões").

Os ritmos são em 1, 2, 4 ou 6 tempos; as pausas em 1 ou 3 somente.

Duração desta parte: 20 tempos básicos.

Parte BII

Em continuação a AII, passa-se imediatamente para a marcação 72 = andamento metronômico, obedecendo-se às mesmas instruções de BI, com esta única diferença: os ritmos serão em 1, 3, 6 ou 9 tempos, e as pausas em 1 ou 2 somente.

PARTES BI y BII

Parte BI

Se pasa inmediatamente a la marca 72 (velocidad del metrónomo) que da el director con una de las manos, e introduce la marca en tressillos con la otra mano, en compás de dos tiempos.

Esta parte la ejecutan las 6 percusiones, de acuerdo con sus instrucciones especiales (véanse "Partes aleatorias EI y EII — instrucciones para percusiones").

Los ritmos son en 1, 2, 4 ó 6 tiempos; las pausas en 1 ó 3 solamente.

Duración de esta parte: 20 tiempos básicos.

Parte BII

A continuación de la parte AII se pasa inmediatamente a la marca 72 (velocidad del metrónomo), siguiendo las mismas instrucciones de la parte BI, con esta única diferencia: los ritmos serán en 1, 3, 6 ó 9 tiempos, y las pausas en 1 ó 2 solamente.

PARTS BI and BII

Part BI

Proceed immediately to metronome tempo 72. The conductor will indicate this with one hand while with the other hand he signals the beats in triplets, using a 2-pulse meter.

This part is performed by the six percussion soloists in accordance with their special instructions (see "Aleatory Parts EI and EII — instructions for the percussionists").

Rhythms are in 1, 2, 4, or 6 beats; rests in 1 or 3 only.

Duration of this part: 20 basic beats.

Part BII

Following AII, proceed immediately to metronome tempo 72. The instructions are the same as those for BI, with the sole exception that the rhythms will be in 1, 3, 6, or 9 beats, and the rests in 1 or 2 only.

PARTES CI e CII

Parte Gravada

Entrada sobre o 12º tempo da parte anterior. As percussões continuam sob esta parte 8 tempos, cessando a um sinal do regente. Durante esta parte o regente prepara a entrada dos dois grupos vocais (da parte seguinte), que será no término da música gravada, depois de uma pausa de 1 ou 2 tempos.

Esta parte é facultativa. Quando não for realizada, passa-se diretamente de B I e B II para D I e D II, a uma indicação especial do regente, que marcará o fim de uma parte e o início da outra.

Instruções para a Gravação

Usar gravador de 2 rotações: 3% e 7%.

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

N MOSNARE — a serem usados na parte C I, com as durações de 1, 2, 4 ou 6 tempos (ou o dobro), a escolher para cada fonema.

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

Não há pausas.

Andamento metronômico dos tempos = 72, para o resultado geral da gravação, a ser ouvido na rotação 3%.

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

Cada pedaço de fita gravada terá uma dimensão correspondente à duração escolhida (a ser ouvida em 3%).

Justapostos pela colagem todos os pedaços numa ordem a escolher. A audição geral dessa montagem será na rotação 3%. A parte gravada só deve ser ouvida quando for possível uma reprodução de som perfeita, e através de um amplificador, o fim de que o som possa envolver por todos os lados a sala de audição.

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

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

INSTRUÇÕES GERAIS PARA DI e DII

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

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

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

72 = andamento metonômico.

INSTRUCCIONES GENERALES PARA LAS PARTES DI Y DII

En la actuación de los 2 grupos de voces, cada cantante ataca los bloques sonoros con la voz ajustada a la testitura en que habla normalmente. La entonación en que salga la voz debe mantenerse firmemente, salvo en este caso: cuando por casualidad se forme un complejo armónico de tons y semitons, los cantantes de mejor oído se desviarán 1/3, 1/4 ó 1/5 de tono hacia la nueva faixa de frecuencia, en la cual se mantendrán. De manera aleatoria deberá obtenerse un complejo armónico en microtons.

En cada bloque sonoro se pasa de un fonema a otro dentro de la misma expiración del aire, sin interrupción, en la más perfecta continuidad posible.

Los cantantes deben mudar siempre de frecuencia, sin repetirlas, en composición de cada bloque sonoro; en microtons, dentro de un límite de tono y medio más alto o más bajo que la frecuencia dada inicialmente. A partir de la última división (último tiempo), la percusión y los cantantes solistas (estos últimos cuando todavía van en dirección de sus nuevas posiciones) ya llevan contados sus pausas de entrada, y así inician de inmediato la parte siguiente. El director continuará sin interrupción ceñido al mismo compás, y pasa a marcar en tréscillos con una de las manos.

La velocidad de metrónomo es de 72.

GENERAL INSTRUCTIONS FOR DI and DII

In performance, each singer in the two vocal groups attacks the sound blocks with his voice in his normal speaking range. The frequency should be firmly maintained, with this exception: when it accidentally forms a harmonic complex of whole tones and semitones, the best singers will move quickly 1/3, 1/4, or 1/5 of a tone to a new frequency, in which they will remain. A harmonic complex must be obtained by chance.

In each sound block passage from one phoneme to another is made in the same breath, without interruption and with perfect continuity.

In forming each sound block, singers must always vary the frequencies, without repeating them, in microtones within a limit of 1½ tones higher or lower than the original frequency. The percussion and the solo singers (even while the latter are moving toward their new positions) will count their entrance rests starting from the last beat of the last section, and will begin the next part immediately. The conductor continues the same beat without interruption while starting the triplet beat with one hand.

Metronome tempo = 72.

D II

72 = Andamento metronômico
72 = Tempo del metrônomo
72 = Metronomic tempo

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

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

Instruções para as Vozes Solistas

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

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

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

Durações ou repetições a escolher pelo cantor para cada elemento na parte E I: 1, 2, 4 ou 6 tempos. Durações das pausas, também a escolher: 1, 3, 6 ou 9 tempos.

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

Exemplo de Realização

Os 2 cantores de cada dupla atuam alternadamente.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Instruções para as Percussões

Ler preliminarmente as instruções para as vozes solistas.

As percussões entram nesta parte simultaneamente, em contraponto, às vozes solistas, dispostas em 3 duplas que atuam alternadamente, do modo idêntico às vozes: 1ª máquina de escrever e batida de pés, 2ª máquina de escrever e bongós, maracas e batida de mãos (palmas).

A 1ª máquina de escrever é seguida pela batida de pés (como 1º e 2º sopranos) dentro da marcação básica; a 2ª máquina de escrever é seguida pelos bongós dentro da marcação em tercinos; as maracas são seguidas pelas palmas dentro da marcação básica. Variar a dinâmica (ppp, mp ou fff) em cada entrada e grupo de batidas.

Durações a escolher por cada percussão na parte E I: 1, 2, 4 ou 6 tempos. Durações das pausas, a serem escolhidas também: 1, 3, 6 ou 9 tempos. Na parte E II: 1, 3, 6 ou 9 tempos; pausas: 1, 2, 4 ou 6 tempos.

O aproveitamento das durações 1-2-4-6 tempos será feito com grupos de 1, 2, 4 ou 6 batidas de percussão (uma, algumas ou todas batidas) na composição de desenhos rítmicos pelos próprios percussionistas; as durações 1-3-6-9 com grupos de 1, 3, 6 ou 9 batidas. Os grupos dispostos numa ordem escolhida. Exemplo: escolhidas as durações 2 tempos e os grupos 1, 2 e 4 batidas de percussão, poderemos compor:

DURAÇÃO

Sempre iniciar e terminar com uma batida de percussão, a fim de deixar bem clara a percepção do tempo trabalhado.

Do desenho mais simples (1 batida na duração 1 tempo) aos desenhos mais complexos e elásticos, mantendo-se sempre um distanciamento igual entre as batidas dentro de cada grupo de 2, 4, 3, 6 ou 9 batidas, a fim dos grupos serem perceptíveis como tais.

A composição, ordenação dos desenhos e escolha de durações devem ser feitos de improviso ou previamente; neste último caso, cada percussionista deverá compor um mínimo de 5 desenhos, apresentá-los e repeti-los em ordens solteadas e desiguais, escolhidas durante a execução da peça, até o final desta parte, que será indicado pelo regente.

INSTRUÇÕES ESPECIAIS PARA AS OITO FÓLHAS EM SEPARADO

dr = significa que o elemento a ser executado dura um tempo determinado, a escolher pelo solista.
rp = significa que o elemento é repetido 1 vez em cada tempo (ligado ou staccato, a escolher); número de tempos a escolher.

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

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

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

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

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

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

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

Observações Gerais

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

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

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

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

Exemplo de um Começo da Parte E I

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

1º soprano: 3/2, 6/1, etc.	1º contralto: 1/4	1º tenor: 3/2	1º baixo: 6/6
2º soprano: 3/4, 9/6, etc.	2º contralto: 9/2	2º tenor: 6/6	2º baixo: 1/2
1ª máquina de escrever: 1/6	2ª máquina de escrever: 3/2	maracas: 6/2	
batidas de pés: 3/4	bongós: 1/4	batidas de palmas: 3/4	

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

44-33 PAN AMERICAN UNION

dr = significa que el elemento que se va a ejecutar dura un tiempo determinado, escogido por el solista.

rp = significa que el elemento se repite una vez en cada tiempo (ligado o staccato, a opción); número de tiempos que se han de escoger.

Cuando no hay indicaciones, una vez en un tiempo completo o staccato, a opción.

Las palabras de 4, 8, 3 (tresillos) y 6 sílabas igualmente divididas y contenidos en un tiempo, se pronuncian una vez en emisión fff.

Una raya sobre la vocal o consonante significa que están bien acentuadas.

Además del tiempo de dr o de rp, hay que observar que la realización del elemento se hace en una de las 4 emisiones de voz ó 4 movimientos dinámicos, según se indica en la formación de la figura.

La división del elemento en 2 ó más partes se hace siempre en tiempos iguales; se exceptúan los casos especiales:

N dura uno o dos tiempos; A y SCE medio tiempo cada uno.

La vocal en martellato cae sobre el último tiempo. Por ejemplo: cuando se escogen 4 tiempos, la M dura 3 tiempos en "crescendo", y la O cae sobre el 4º tiempo.

Observaciones Generales

Cuando las preparan previamente los cantantes solistas y los percussionistas, las realizaciones de estas partes aleatorias deben ser siempre distintas las unas de las otras en cada ejecución de la pieza.

Al final de cada entrada, el solista o el percussionista hace una señal convenida que ofrecerá a quien le sigue un punto de partida para contar su pausa de entrada.

Las composiciones, ordenaciones de elementos fonéticos, selección de duraciones y dinámicos deben hacerse de la manera más variada, asimétrica y contrastante posible.

Los desarranglos y las correcciones están previstos y constituyen el carácter de esta parte; por eso no importan los errores e imprecisiones de la cuenta. La marcación del director funciona casi como un regulador de la cuenta, un punto de cojejo para reajuste constante.

Ejemplo de un Comienzo de la Parte E I

Hechas las siguientes selecciones iniciales de duraciones (duración de la pausa/tiempo de duración del elemento fonético escogido o del grupo de percusiones):

1º soprano: 3/2, 6/1, etc.	1º contralto: 1/4	1º tenor: 3/2	1º bajo: 6/6
2º soprano: 3/4, 9/6, etc.	2º contralto: 9/2	2º tenor: 6/6	2º bajo: 1/2
1ª máquina de escribir: 1/6	2ª máquina de escribir: 3/2	maracas: 6/2	
batida de pies: 3/4	bongoes: 1/4	palmeros: 3/4	

tendremos el siguiente gráfico de duraciones de tiempo de un principio de esta parte (cada división del espacio en líneas verticales corresponde a una división del tiempo):

SPECIAL INSTRUCTIONS FOR THE EIGHT SEPARATE PAGES

SPECIAL INSTRUCTIONS FOR THE EIGHT SEPARATE PAGES

rp = indication that the element is repeated once in each beat (legato or staccato, at will); number of beats also optional.

Where there is no indication, once in one whole beat, or in staccato, as the performer chooses.

Words of 4, 8, 3 (triplets), and 6 syllables are divided equally and enunciated once fff.

A line over a vowel or a consonant indicates sharp accentuation.

in addition to the timing **dr** or **tp**, note that the element is to be rendered in one of the four vocal dynamics or the four dynamic movements, as indicated by the diagram.

The separation of the element into two or more parts is always done in equal proportions, except in special cases; for example:

N lasts one or two beats; A and SCE a half beat each.

The vowel with the staccato falls on the last beat. For example: when 4 beats are chosen, M lasts 3 beats in *crescendo*, and O falls on the 4th beat.

General Comments

If the performances of these aleatory parts are planned in advance by the solo singers and the percussionists, they must be varied with each rendition of the work.

As he finishes his part, each soloist or percussionist will give a cue (previously agreed upon) to indicate to the next performer the starting point for counting out the rest beats of his entrance.

The patterns, orders of phonetic elements, and choices of durations and dynamics must be as varied, asymmetrical, and contrasting as possible.

Some irregularities and corrections are to be expected, and constitute the character of this part; hence, errors and inaccuracies in counting the beats are not important. The conductor's baton merely regulates the counting, serving as a point of reference for continual readjustments.

Example of a Beginning of Part E

Given the following durations initially selected by the solo singers and percussionists (duration of rest/time duration of the selected phonetic element or group of percussion),

1st soprano: 3/2, 6/1, etc.

1st control to: 1/4

1st tenor: 3/2

1st bass: 6/6

2nd soprano: 3/4, 9/6, etc.

2nd contra to: 9/2

2nd tenor: 6/6

2nd bass: 1/2

1st typewriter: 1/6

2nd typewriter: 3/

qcas: 6/2

foot stamping: 3/4

bongos: 1/

ha

opping: 3/4

we have the following pattern for time duration for the beginning of this part (each space between the vertical lines represents a division of time):

3,2																			
S I-IT	1		2				1				2				e t c.				
C I-IT	1										2				e t c.				
T I-IT	1								e t c.										
B I-IT			1						2						e t c.				
Tp m.	Tp m.														e t c.				
foot															e t c.				
Tp m.	Tp m.														e t c.				
bong.			b												e t c.				
m of.					m.										e t c.				
hand							h.								e t c.				

25

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

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

3	NA	N A
N A dr.	SCE	SC E dr.
SC E dr.	MO	M O dr.
E N dr.	RRE	RR E dr.
RR E dr.	N	desmorte
nasce morte nasce morte	SC	N A SC E
M O RR E simile	ñ DE S NA SC E simile	ñ DE S MO RR E simile
M	RR	NA SCE
MO RRE	NA r.p.	MO r.p.
R E N A S C E Sobre 2 tempos En 2 tempos On 2 beats	SCE dr.	RRE dr.
D E S M O R R E Sobre 2 tempos En 2 tempos On 2 beats	ñ DESN r.p.	ñ DE r.p.

4	NA	N A
renosce	SCE	E R
mortenoscemortendosce	MO	M O dr.
RRE	RR E dr.	M O RR E
N A SC E simile	ñ DE S MO RR E simile	ñ DE S NA SC E simile
E S	SC	M
RR	NA SCE	MO RRE
DESMORE	RE N A S C E	RRE
NO	ñ DESN r.p.	NA r.p.
RR	M r.p.	SCE dr.
SC	N r.p.	ñ DE r.p.

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

5		<u>denocedes morte</u>
<p></p> <p>M O RR E</p> <p>simile</p>	<p></p> <p>1 2</p> <p>Sobre 2 tempos</p> <p>En 2 tempos</p> <p>On 2 beats</p> <p>RRE Nearly mute</p>	<p><u>N A SC E</u></p> <p>Cada fonema marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente.</p> <p>Cada fonema marcado en 1 tempo y en una emisión de voz diferente.</p> <p>Each phoneme marked in one beat and in one enunciation of a different voice.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p><u>N A SC E</u></p> <p>dr.</p> <p>Vogel em staccato</p> <p>Vowel in staccato</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>Sobre 2 tempos</p> <p>En 2 tiempos</p> <p>On 2 beats</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>Sobre 2 tempos</p> <p>En 2 tiempos</p> <p>On 2 beats</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>

6		<u>remorre renosce</u>
<p><u>N A SC E</u></p> <p>Cada fonema marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente.</p> <p>Cada fonema marcado en 1 tempo y en una emisión de voz diferente.</p> <p>Each phoneme marked in one beat and in one enunciation of a different voice.</p>	<p></p> <p>1 2 3</p> <p>Sobre 3 tempos</p> <p>En 3 tiempos</p> <p>On 3 beats</p> <p>RRE Nearly mute</p>	<p><u>N A SC E</u></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>Sobre 2 tempos</p> <p>En 2 tiempos</p> <p>On 2 beats</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>Sobre 2 tempos</p> <p>En 2 tiempos</p> <p>On 2 beats</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>
<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>	<p></p> <p>dr.</p>

7

ñ DESN

LENO SC E REMORRE

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

M O RR E

simile

ñ DE S MO RR E

simile

ñ DE S NA SC E

simile

REMORRE

Sobre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats

DESNA SC E

Sobre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats

dr.

dr.

rp.

dr.

dr.

dr.

dr.

rp.

rp.

dr.

dr.

rp.

dr.

dr.

dr.

rp.

rp.

dr.

8

ñ DESN

desmorre desnosce

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

M O RR E

simile

ñ DE S NA SC E

simile

ñ DE S MO RR E

simile

DESNA SC E

Sobre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats

REMORRE

Sobre 2 tempos
En 2 tiempos
On 2 beats

dr.

dr.

rp.

dr.

dr.

dr.

rp.

dr.

dr.

dr.

dr.

rp.

rp.

rp.

dr.

dr.

rp.

rp.

dr.

MOTET EM RÉ MENOR

309

Dedicado a José Luis Paes Nunes

Música: GILBERTO MENDES
 Texto: DÉCIO PIGNATARI

1 5

co la
ff

ba be co la
ff

be ba co ca

ba be co la

ca co ca co

co la

be ba co ca co la
ff

babe co la

be ba co ca

babe co la

ca co ca co

co la

10

be ba co ca co la

babe co la
PPP

be ba co ca

babe co la

ca co ca co

co la

be ba co ca co la

babe co la
PPP

ca co ca co

co la

be ba co ca co la
PPP

be ba co ca

babe co la

ca co ca co

co la

be ba co ca co la

co la
PPP

15

ba
P

be ba co ca

ba
P

ca co ca co

co la

be
PPP

be ba co ca co la
P

babe co la

be ba co ca

babe co la

ca co

be
PPP

20

babe cola beba' coca babe cola caco

bebaca cola babecola beba coca babecola caco

crescendo

crescendo

fff

fff

so

co

fff

fff

cacocacocola

PPP

25

30

la

P

coca ba bebabe babe

la

P

Tutti

bebaca cola babecola beba coca babecola cacocacocola

P

coca

ca

P

ca

P

babe cola cacocaco cola

PPP

P

bebaca cola babecola beba coca babe

40

be fff solo

babe cola P beba coca fff babe cola caca caca ppp cola a 2

beba coca cola babe be fff co P

45

beba coca cola fff be fff 45

caca caca fff cola

beba coca cola babe cola beba coca fff babe cola caca caca

cola fff

50

beba ba be cola fff caca caca cola

babe cola fff beba coca babe cola caca caca

beba coca cola fff babe cola beba coca ba bu la fff

beba coca beba coca babe cola fff la fff

55 60

be ba co ca cola babe cola ca P

PPP fff

ca

ca co ca co cola P

be babe P

be ba co ca babe cola P

65

co PPP beba fff

beba co ca cola fff babecola co PPP fff beba solo

cola ba beba cola beba co ca babe cola ca co ca co cola PPP

cola ba beba cola PPP co beba fff solo

cola ba beba fff Tutti: be PPP fff solo

beba co ca cola ba fff be PPP fff cola P

cola ba beba fff beba co ca babe cola ca co ca co fff P

cola babe cola beba co ca babe cola ca co ca co fff P

Tutti **75**

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

a 2

Tutti

be ba

be **fff** ca co ba la **P solo**

be **fff** ca co ba ba be co la ca co ca co co la **PPP**

co ba ba be be **fff** ca co ba

80

be **PPP cresc.** ba be **Tutti**

be **PPP cresc.** ba be **Tutti**

be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co co la **PPP cresc.**

be **PPP cresc.** ba be

85 **90**

ba **fff decresc.** be ba be ba be

be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co co la **fff decresc.**

95

ba **PPP** 4 solistas { I **m** gliss.

be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co co la **PPP**

100

gliss.

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

5

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

gliss.

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

10

co la

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

gliss.

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

15 20

co la co la co la

ca co co ca ca co co ca ca co

gliss.

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

25

co la co la co la

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

gliss.

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

CODA

(A) $\text{♩} = 100$ P cresc.

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

co la ca co co la

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

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

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

co la ca co co la
cresc.

co ca ba be co la ca co co
cresc.

be ba co ca co la ba be co la y

la ca co la ba be co la

cresc. molto

f ba be co la ba y

f ba be co la ba

$\text{♩} = 152$

ba be (B) clo a ca clo a ca clo a ca

ba be clo a ca clo a ca clo a ca

fff

EXPLICAÇÃO DOS SÍMBOLOS:

Pontos e linhas representam as 5 únicas notas cantadas, nos registros grave e agudo de cada voz; *mi bemol*, pelos sopranos, *ré*, pelos tenores, *lá*, pelos contraltos, *sol sustenido*, pelos baixos, e *fá*, somente nos compassos n.ºs 5 e 6, pelos baixos.

Os pontos equivalem a notas curtas de valor igual — 4 para cada oscilação do pêndulo do metrônomo, regulado a 104 oscilações por minuto — e também a uma divisão (pulsção) do espaço (tempo) em relação à qual todos os outros sons devem ser medidos. Executar essas notas *muíto bem articuladas*, mas sempre em *legato*. Cada linha equivale a uma nota longa que dura a sua extensão gráfica.

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

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

Som expirado, sempre "*fff*".

Ondulação de um som em torno de outro som básico, primeiramente a 2 naipes e nas outras vezes a 2 vozes solistas. O resultado deve produzir o efeito de um som único que incha e desincha periodicamente. Execução:

1a. voz
etc.
2a. voz

As partes das 4 vozes solistas, a partir do compasso n.º 93, estão representadas pelo próprio texto e escritas entre as pautas. Cantar cada sílaba sobre o ponto que lhe corresponde na partitura.

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

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

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

IV - Voz de tenor em seu registro agudo, com entonação aflita, gritando, como quem diz: "Cuidado!" Cantar as 2 sílabas sobre 1 ponto.

A partir do compasso nº 122, todos os sopranos, contraltos e baixos *transformam* o som musical que vinham produzindo no ruído de uma ânsia de vômito, enquanto se contorcem com as mãos no estômago.

A - O maior número possível de cantores arrota. Se não conseguirem dar o arroto ao vivo, em seu lugar deve soar, amplificado, um arroto gravado, que os cantores representam dar. Segue-se a CODA, em andamento *um pouco mais lento*.

B - O regente se vira para o público, a fim de receber os aplausos. Logo em seguida, *durante o aplauso do público*, inesperadamente é aberta entre os cantores uma faixa em que está escrita em letras grandes a palavra CLOACA; e todos os cantores falam bem alto e com entusiasmo essa palavra, no compasso final, agitando o braço em cada sílaba como numa competição esportiva.

Muita atenção às indicações de "*tutti*", "*solo*", "*a 2*", que se referem à pauta abaixo. E observar com o máximo rigor a dinâmica indicada, que se refere à pauta acima.

A regência de cada linha (6 compassos) deve ser feita em 3-2-2-2-2-1 tempos, até a CODA.

Texto do poema concreto de Décio Pignatari:

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

Esta música foi terminada em Outubro de 1966, na cidade de Santos, Brasil, e executada em primeira audição mundial pelo Madrigal Ars Viva sob direção de Klaus-Dieter Wolff.

Finismundo

A última viagem - parte I

poema
Haroldo de Campos

para Fernando Portari

Gilberto Mendes
1993

... per valer veder trapassò il segno

Canto

$\bullet = 50$

p *legato sempre*

Úl - ti - mo - O - dis - seu mul - ti - ar - di - lo - so no ex - tre - mo

Piano

p *legato sempre*

5

a ver no ten - so li - mi - te re - pro - põe a via - gem On - de Hér - cu - les as vi - gi - lan - tes co - lu -

8

nas à on - da es - car - men - tam: *mf* 3 ve dan - do mais um *mf* 5

10 *dim.*

pas - so on - de pas - sar a - van - te quer di - zer trans - gre - dir a me - di - da as si - gi - lo - sas si - glas do não

lascia vibrare

11 *a tempo* *p*

On - - - de a des - me - su - ra hú - bris

a tempo

p

14 *cresc.* *dim.*

pro - pen - sa ad - ver - te: não ao nau - ta O - dis - seu bran - ca e ri - gin - do a ca - pi - tâ - nea ca - be - ça ao al - vo en - de re - ça - da

cresc. *dim.*

17 *a tempo* *mf* *quasi f*

pre - me - di - ta: trans - pas - sar o pas - so: o im - pas - se a ser: e - nig - ma re - sol - to

quasi f

sem Ped.

19

(se a - fi - nal) em fi - nas ca - re - nas de en - sa - fi - ra - do des - dém ou - sar.

21 *mf*

Ou-sar o mais: o a-lém re-tor-no o a-pós— im-pre-vis-to fi-la-me na tei-a de Pe-né-lo-pe

a tempo

8^{va}

22 *quasi f*

8^{va}

8^{va}

23 *p*

simile

26 *mf*

29 *quasi p*

Ou-sar-des me-mo-ria-do de Í-ta-ca o a-lém me - mó-ria o re-vés: Í-ta-ca ao a-ves - so:

a não pa-cí-fi-ca da vi-gí-lia do guer-rei-ro no lu-gar da ven-tu-ra_o a-ven-tu-ro-so des-lu-gar Il-fol-le

vo-lo ten-tar o não ten-ta-do ex-pá-tria do es-con-ju-ro aos deu-ses la-res

Re-in-ci-dir na par-ti-da o____ ou-sar hú-bris pro pul-so o mar a-trás do mar. O ín-vio obs-

cu-ro caos pe-la-gi-no-so a-té on-de se_es-con-de a____ pro-i-

bi - da geo-gra-fi - a do_É - den Pa - ra-di-so *cresc.* ter-re-no_o: um brá-cu-lo_in-ter-di-to: a lu-car - na:

cresc.

por a - li is-tmo_ex-tre - mo in - su - la se tem *quasi f* a - ces-so_ao céu ter - res - tre:

quasi f

decresc. ao trans - fi - ni - to. *mf* O - dis-seu se nas - cen - do *riten.*

decresc. *mf* *riten.*

quasi p re - - - cha - ça_ *mf* a per - va - si-va

quasi p *mf*

8^{vb}

mf

ca — pi-to — so re - ga - ço de Pe - né - lo -

p *mf*

pe con-so-la-ção da paz. —

p *mf*

p

Quilha nas on - das sul - ca mais u - ma vez (qual — nun - ca an - tes)

p

mf

o i - ra - do es - pe - lho de Po-séi - don: — o cor de vi - nho

mf

66 *6* *riten.* *6* *a tempo* *p*

co - ra - ção do mar o - cea no. Des - ti - no: o de - sa - ti - no o

riten. *p* *a tempo*

68 *pp*

— não ma - pe - a - do Fi - - - nis - mun - do: a - lí on - de co - me - ça a in - fran -

pp

71 *cresc.* *p* *cresc.*

quea da fron - tei - ra do ex - tra - céu. As - sim: par - tir o la - cre ao pro - i - bi - do: des - vir - gi - nar o véu. Lan - ce dos lan - ces

cresc. *p* *cresc.*

simile

mf

74

lr - re mis - sa mis-são vo - ra - gi - no - sa. E - le foi O - dis - seu.

mf

76

Não con-ta_a len-da_an-ti - ga do Po - lú - me-tis o fa-do de ma-sia - do.

decresc.

decresc.

78

Ou se con-ta des-vai - ra va - rian - do: in - fin - da o fi - m m m

rall. *mf* *poco cresc.* *gliss.* (nasal)

rall. *mf*

o anjo esquerdo da história
poema haroldo de campos 1997 música gilberto mendes

$\text{♩} = 60$

NOV.

S os sem-te-rra-fi- nal es- tão a-sen-ta-dos na ple-ni-po-sse da

C

T os sem ter- raa-fi- nal es- tao as- sen

B

te-rra de sem te-rra pa-ssa-ram a com terra ei-las en-te-rra-dos des-te-

ta-dos na ple-ni- pos- se da te - rra de sem

rra-dos de seu so-pro de vi-da a - te-rra-dos te-rra-ri-za-dos

ter- ra pas- sa-ram a com ter- raa-fi-

te-rra que à te-rra tor-na ple-ni-po-ssei-ros te-rra te-nen-tes de u ma va-la ba-la co-mum

nal a-ter-ra-dos ter-ro-ri za - dos ple-ni-pos-

pe-lo a-ve-sso a-fi-nal en-tran-ha-dos no la-to ven-tre do la-ti-fun-dio

Sei - ros ter-ra te - nen-tes en-tra-nha -

que de im-pro-du-ti-vo re-ve-lou-se a-ssim u-be-rrimo:

dos la-to ven-tre do la-ti-fun-dio im-pro-du-

ge-ran-do pin-gue-me-sse de san-gue ver-me-lho - so la-vra-do-res sem la-vra

ti - vo ge-ran-do san- - gue ver-me -

ei - los a-fi-nal con-ver-ti-dos em lar-vas em mortua-rios des-po-jos:

lho - so la - vra - do - res sem

a - ta-u-des la-vra-dos na es-ca-sa ma-dei-ra (ma-te-ria)

la - vra con-ver-ti - dos lar-vas

de si mes-mos: a ba-la-a-sa-si-na a-to-cai-ou-os mor-ti-a-sen-ta-dos

la - vra - do - res mor - ti - as - sen -

si - ti - bun-dos de cú-bi-to a-ba ti-dos pre-des-ti-na-tã-rios deu-ma a-gra

ta - dos si - ti - bun - dos a - ba -

(ma-gra) re(dis) (for-me) for-ma fo-me a-gra-ria ei-los gre-gã-ria co-mu-ni-da-de de

ti - dos pre-des- ti - na -

me-ei-ras do na-da: en-ver-go-nha-da a-go-ni-a-da a-ve-xa-da

dos a- ve- xa - da en-ver-

en-ver-gon-co-rro-i-da de i-mo a-bra-si-vo re-mor-so a pa-tria

gon - cor-ro - i-da a - bra - si-vo

co-mo u-fa-nar-se da a pá-tri-da pran-tei-a os seus des-po-ssu-i-dos pa-rias

re- mor-so u-fa - nar-se da a

pá - tri - da pran - tei - a na aes - pa - da fla - me - jan - te do an - jo tor - to

pa - tria pa - rri - ci - da : que tal - vez só a - fi - fla - me - jan - te es - pa - da

do an - jo tor - to pa - tria par - ri - ci - da da his - da his - to - ria cha - me - jan - do a con - tra ven - to e a - fo - gue - an - do os a grossi ca rios

to - ria a con - tra - ven - to mor - te ma - re - cha - la co - so - ciais de - sse fu - ne - bre so - da - li - cio on - de a

S+C+T+B

man-da u-ma tor-va mi-lí-cia de ja-ní-za-tas ja-gun-ços: so-men-te o

T+B

an-jos quer-do da his-tó-ria es-co-va-da a con-tra-pe-lo

com su-a mul-ti-gi-ran-te es-pa-da po-de-rá (quem de-ra!)

S+C+T+B

um-di-a con-vo-car do ror ne-bu-lo-so dos di-

as vin-dou-ros o di-a a-fi-nal so-bre-ve-nien-te do

jus-to a-jus-te de con-tas

Lunga
più lento

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score is written on four staves (treble and bass clefs). The time signature is 4/4. The lyrics are: o an-jo es-quer-do da his-to-ria. The melody is in G major (one sharp). The tempo/mood is indicated as 'Lunga' and 'più lento'.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-7. The score is written on four staves (treble and bass clefs). The lyrics are: po-de-ra (quem de-ra!) um di-a. The melody continues in G major. The system ends with a double bar line.

TV Grama I

(tombeau de Mallarmé)

para Rosana Lamosa e Rubens Ricciardi

poema
Augusto de Campos

Gilberto Mendes
1995

$\bullet = 56$

Canto

t t t t t t t t t t t t v t t t v t v t

ttt = t mudo

Piano

4

t t t t t t t t t t t t v t t t v t v t

8

ah Ma-llar-mé a car-ne é tris - te

12

e nin-guém te lê tu - do e - xis - te pra a - ca - bar em t v

16

t t t t t t t t

21

t t t t v t t t v t t t v t t t v t v t v

f $\overset{\frown}{\underset{\frown}{t\ v}}$ $\overset{\frown}{\underset{\frown}{t\ v}}$

8va --- *f* $\overset{\frown}{\underset{\frown}{t\ v}}$ $\overset{\frown}{\underset{\frown}{t\ v}}$

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ÁVILA, Henrique Manuel. *Vanguarda e Revolução: a Poesia Concreta*. Revista Semina, vol.13 nº3, p.139-147. Universidade Estadual de Londrina (UEL), setembro de 1992.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. 23.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *O Observador no Escritório: páginas de diário*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. *Reunião – Dez Livros de Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1971
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BERNARDES, Carolina Dônega. *A transgressão Moderna e Pós-Utópica de Ulisses*. Revista Criação e Crítica, nº2 : 73-92, 2009
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. 4.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- _____. *Mallarmé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002
- CAMPOS, Haroldo de. *Melhores poemas de Haroldo de Campos/ Seleção de Inês Oseki Dépré*. 3.ed. São Paulo: Global, 2000.
- _____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Unimarco, 2003.
- _____. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Sobre Finis mundo: A Última Viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. *O Arco-Íris Branco – Ensaaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMNITZER, Luis. *Anthony Caro: guerrilha visual*, em *Poliéster Jornal* Volume 4, N. 12, 1995.

CARVALHO, Vicente de. *Poemas e Canções*. 13.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946.

_____. *Poesia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1977.

D'AZEVEDO, Otávio. *Vicente de Carvalho e os Poemas e Canções*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Vol.1*. Trad. Aurélio G. Neto et Celia P. Costa. São Paulo: Ed.34, 1995

FERNANDES, José. *O Poema visual – Leitura do imaginário esotérico (Da antiguidade ao século XX)*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996. (p.125-126 – análise de *Beba Coca-cola*).

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.

GUINSBURG, J. et BARBOSA, Ana Mae org. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. 2.ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1992.

HERKENHOFF, Paulo. "Coca-Cola, uma pequena História Brasileira da Arte". In: Catálogo da Individual de Ricardo Ribenboim, KunstHaus, Berlim, n. p.

JOBIM, Antônio Carlos. *Cancioneiro vol.4*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2000.

GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GUINSBURG, J. et BARBOSA, Ana Mae org. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KLEEN, Paul. *Sobre a Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

LANGER, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Sentimento e Forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006

LEONI, Raul de. *Luz Mediterrânea*. 4.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1946.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4.ed. Brasília: Musimed, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. *Versos Universo em Drummond*. Trad.: Marly de Oliveira. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MENDES, Gilberto. *Música Contemporânea*. São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006. CD e Partitura.

_____. *Uma Odisséia Musical*. São Paulo: Edusp, 1994

_____. *Viver sua Música*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Nascemorre*. 1966 (partitura)

_____. *Motet em ré menor*. São Paulo: Novas Metas, 1979 (partitura).

_____. *Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*. (manuscrito disponível na Biblioteca da Eca-USP).

_____. *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*. Dir. Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Lua Music, 2005. (documentário)

_____. *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes*. Dir. Carlos Moura Ribeiro Mendes. Berço Esplendido, 2012. (documentário disponível em www.youtube.com/bercoesplendido).

_____. *Stockhausen e a Neue Musik Brasileira*. Jornal Folha de São Paulo, 15 de julho de 1988.

_____. *Cânone na Música? E por que não?* Revista USP, São Paulo, n.40, p. 6-17, dezembro/fevereiro 1998-99.

_____. Entrevista à Irineu Franco Perpétuo, Revista Concerto, Agosto de 2002.

MENEZES, Flo. *Música Maximalista*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981

OLIVEIRA, Maria Cecília. *A Produção Musical para Piano e Canto de Gilberto Mendes*. Dissertação. São Paulo: USP, 2005

PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RANCIÉRE, Jacques. *Política da Arte*. Transcrição da conferência realizada na São Paulo S.A. – Práticas Estéticas, Sociais e Políticas em Debate. Sesc Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005.

_____. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Ed.34, 2009.

RIZZO, Luiz Celso. *A Influência da Poesia Concreta na Música Vocal dos Compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: UNESP, 2002. (dissertação)

SANTOS, Antonio Eduardo. *Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Maiakovski Poemas*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad.: Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad.: Eduardo Seicman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. 3.ed.Trad.: Eduardo Seicman. São Paulo: Edusp, 1996.

SÜSSEKIND, Flora et GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

TRAGTENBERG, Lívio. *A Gênese do Som*. Jornal Folha de São Paulo, 15 de julho de 1988.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

Obras consultadas

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CERQUEIRA, Fernando. *Musicalidade e Poesia*. Salvador: Quarteto Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Vol.4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1995

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FERRAS, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.

LOCKLOVE, Willian. *História Concisa da Música*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MENEZES, Flo. *Música Maximalista*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006

SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes*. São Paulo: Cultrix, 1983

VAZ, Gil Nuno. *Câmara da Canção*. São Paulo: Unesp, 2001. (tese)