

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

João Batista Carvalho de Brito Cruz

A música experimental de Gilberto Mendes:

contexto e análises

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2017

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

João Batista Carvalho de Brito Cruz

A música experimental de Gilberto Mendes:

contexto e análises

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Santaella Braga.

São Paulo

2017

Banca examinadora

Em memória de Gilberto Mendes

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à CAPES e a FUNDASP pelo financiamento desta pesquisa, sem o qual não teria sido possível seu desenvolvimento pleno.

Gostaria de agradecer, *in memoriam*, a Gilberto Mendes e também a Eliane, que me receberam com um cafezinho em sua casa para conversar sobre esta pesquisa. Grato pela generosidade e pelos infindáveis ensinamentos.

Como começar a pesquisar é cair no mato sem bússola, não poderia deixar de agradecer aos dois orientadores que tive durante esta pesquisa. Lucio Agra, que me acompanhou no começo da pesquisa, e Lucia Santaella, que me guiou nos últimos dois anos.

Como que por acaso, me deparei durante os últimos dois anos com diversas pessoas próximas de Gilberto Mendes. Seus apontamentos e conselhos, vale dizer, foram estruturais para esta pesquisa. Em primeiro lugar à Nara Mendes (e a Isabel também!), pelo papo sobre seu avô e pelo apoio a esta pesquisa. Ao André Ribeiro e Gabriel Xavier, amigos e compositores santistas, pelo apoio constante e a disponibilidade permanente para questionamentos e discussões. Heloísa Valente e Silvio Ferraz, por sua vez, também apontaram e contaram diversas histórias importantes e interessantíssimas em minha qualificação. E Amálio Pinheiro, contando suas histórias de Santos, do Brasil e do mundo, fica o “muito obrigado”.

Ao João Sampaio, santista fanático, pelos apontamentos futebolísticos valiosos para esta pesquisa.

Pelos encontros e discussões sobre composição, cabe agradecer Rodrigo Lima, cujas perspectivas musicais me inspiram diariamente.

Ao Gustavo Bonin, Paulo Sampaio e Pedro Taam, amigos que, estando no mesmo barco que eu, são meus constantes interlocutores para questões semióticas e semiológicas.

Pelo apoio conceitual, espero que mútuo, nesta batalha hermenêutica que é estudar Peirce. Caio Ramires, Aline Antunes, Héliida de Lima, Daniel Ribeiro. Agradeço também à todos do Grupo de Leituras Avançadas em Peirce, sobre a tutela do professor Winfried Nöth.

Por fim, gostaria de agradecer a todos meus amigos e em especial aos meus pais, Lúcia e José, aos meus irmãos, Francisco e Luciana, e a minha namorada, Loreta. Seu suporte, amor e apoio foi diário, muito obrigado.

RESUMO

A presente pesquisa estuda a fase experimental do compositor Gilberto Mendes, extraindo desse período componentes estruturantes da criação musical do compositor: a maneira como ele se relaciona com seu ambiente, as peculiaridades semióticas de suas obras e sua morfologia composicional. Investigando a complexidade sígnica das semioses musicais em questão, esta pesquisa procura demonstrar como as obras desse período podem ser ao mesmo tempo estruturalmente vanguardistas (em compromisso com as vanguardas europeias, estadunidense e com a Poesia Concreta brasileira) e comunicativas. Tendo esse objeto e objetivo em vista, a pesquisa se materializa na análise de três obras experimentais do compositor: *nascemorre* (1963), *Blirium C9* (1964) e *Santos Football Music* (1969). Estas análises são realizadas de acordo com uma semiótica musical com bases na filosofia de Charles S. Peirce, já que a partir desse arcabouço teórico-metodológico é possível apreender de forma ampla a complexidade desse processo interpretativo, desde sua produção até sua *performance*-fruição.

Palavras-chave: Gilberto Mendes; Música Nova; Música experimental; Semiótica musical; Semiótica peirciana.

ABSTRACT

The present research studies the experimental phase of Brazilian composer Gilberto Mendes's work, extracting from such period a few structuring elements of his musical creation, such as the way he interacts with his environment, the semiotical particularities of his works, and their compositional morphology. In order to demonstrate how the work of Mendes during such period is at the same time aesthetically *avant-garde* (in line with European and north-american vanguards and Brazilian concrete poetry) and communicative, this dissertation investigates the complexity inherent to the musical semiosis under discussion. With that in sight, the research materializes itself in the analysis of three experimental works of the composer's: *nascemorre* (1963), *Blirium C9* (1964) and *Santos Football Music* (1969). These analysis were made according to musical semiotics based in Charles S. Peirce's pragmatism, since this theoretical-methodological framework enables one to apprehend the complexity of the musical interpretative process in a broad manner, from its production to its fruition.

Key-words: Gilberto Mendes, Música Nova, experimental music, musical semiotics; Peircean semiotics.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1. VIVA GILBERTO MENDES! | 7 |
| 2. UMA SEMIÓTICA PEIRCEANA DA MÚSICA: panoramas, categorias e contextos | 13 |
| 2.0 Panorama selecionado da semiótica da música com bases peircianas..... | 16 |
| 2.1 Fundamentos sígnicos das semioses musicais..... | 20 |
| 2.1.1 Fundamento das semioses musicais..... | 23 |
| 2.1.1.1 O fundamento sígnico do som | 23 |
| 2.1.1.2 A música para além do som..... | 25 |
| 2.2 Objetos da música: a música como representação? | 27 |
| 2.2.1. Relação ente signo e objeto dinâmico..... | 29 |
| 2.2.2 Representação musical: Ícone ou índice?..... | 30 |
| 2.3 Escuta, interpretação e análise – música-pós-som..... | 34 |
| 2.3.1 A relação do signo com os interpretantes..... | 35 |
| 2.3.2 Interpretantes musicais..... | 36 |
| 2.3.3 Ouvir é compor..... | 37 |
| 3. CAMINHO PARA O EXPERIMENTAL: nacionalismo, vanguardas, concretismo | 43 |
| 3.1 Retrospecto – Do nacionalismo modernista à música nova..... | 44 |
| 3.1.1 Antecedentes: projetos musicais nacionalistas..... | 44 |
| 3.1.2 <i>Música Viva</i> e a querela das Cartas Abertas..... | 49 |
| 3.1.3 Metaprecursões: as fases de formação de Gilberto Mendes (1945-1962) | 53 |
| 3.2 A modernidade musical: a reinvenção da escuta e da composição..... | 60 |
| 3.2.1 As vanguardas europeias..... | 62 |

| | | |
|--|--|------------|
| 3.2.2 | As vanguardas norte-americanas..... | 72 |
| 3.3 | Poesia Concreta e Música Nova..... | 75 |
| 4. O PERÍODO EXPERIMENTAL DE GILBERTO MENDES: análises..... | | 80 |
| 4.1 | <i>nascemorre</i> : concreto do concreto | 83 |
| 4.1.1 | Entendendo <i>nascemorre</i> : análise descritiva..... | 84 |
| 4.1.2 | Indicialidades internas: desconstrução cíclica | 88 |
| 4.1.3 | Concretizando a poesia concreta..... | 92 |
| 4.2 | <i>Blirium C9</i> : da composição à proposição..... | 94 |
| 4.2.1 | Análise descritiva estrutural e harmônica..... | 95 |
| 4.2.2 | Secundidades concretas em <i>Blirium C9</i> | 97 |
| 4.3.3 | O uso da citação em <i>Blirium</i> : onde está a composição?..... | 98 |
| 4.3 | <i>Santos Football Music</i> : Ambiente sonoros de futebol-música..... | 103 |
| 4.3.0 | Santos da Era Pelé: o futebol como interação inevitável..... | 104 |
| 4.3.1 | Gilberto Mendes e <i>Santos Football Music</i> : a gênese e descrição da obra..... | 106 |
| 4.3.2 | Ambientes sonoros em transposição: o som da bola..... | 108 |
| 4.3.3 | O ambiente sonoro como o ambiente musical: complexidade e inconstância..... | 111 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 114 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 118 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Fig. 1: <i>nascemorre</i> de Haroldo de Campos (CAMPOS, 1975, p.57)..... | 84 |
| Fig. 2: Parte A1 de <i>nascemorre</i> (MENDES, 1966, p.11)..... | 86 |
| Fig. 3: Parte A3 de <i>nascemorre</i> (MENDES, 1966, p.14)..... | 87 |
| Fig. 4: Parte D1 de <i>nascemorre</i> (MENDES, 1966, p. 20)..... | 88 |
| Fig. 5: Gráfico de orientação de <i>Blirium</i> para a inserção de notas à parte rítmica (MENDES, 1994, p.86)..... | 95 |

INTRODUÇÃO

Desenvolvimento tecnológico, reviravoltas políticas, reinvenções estéticas: o século XX é o século das mudanças organizacionais. Manifestações artísticas controversas urgiam, não apenas pela realidade comunicacional da época, mas sobretudo por uma diferente inserção dos fenômenos artísticos na sua engrenagem econômico-social (cf. BENJAMIN, 1996). Começando a observar essa nova estruturação pela relação entre os signos artísticos com seus objetos, encontramos uma superação da representatividade nas artes visuais (KANDINSKY, 1996, p. 73-87) fenômeno evidente no contexto das visualidades (passagem do figurativo ao abstrato). A música em sua vez passou por um processo parecido, que pode ser chamado de *emancipação do som*: de onde antes havia um foco na reprodução de formas e arquétipos cristalizados na história da música ocidental, passou a haver uma escuta do som (e não apenas a nota) enquanto material estético. Como visto em Solomos, houve uma aproximação entre o que antes era chamado de música e o que era chamado de som:

Tudo aconteceu como se em aproximadamente um século a música tivesse iniciado uma mudança de paradigma: estamos no meio da passagem de uma cultura musical centrada na nota musical (tom) para uma cultura do som¹ (SOLOMOS, 2013, p. 14).

. A produção de música pode começar a operar, então, pela lógica da transformação de objetos sonoros em objetos musicais (SCHAEFFER, 2002, p. 268), dentre tantos outros paradigmas de (re)invenção sonora (cf. CAMPOS, 2007).

Além desta reformulação interna dos signos, objetos e representações, houve também uma reinvenção em nível de temporalidade. Como consequência dessas novas articulações de diversos campos e linguagens se deu uma reorganização da sintaxe vigente no discurso artístico, de forma a confirmar a noção mcluhaniana do fim da linearidade temporal-narrativa (PIGNATARI, 1993, p. 72; MCLUHAN, 2014, p. 51-58), tanto por imposição da matéria estética quanto pela peculiaridade histórica de produção/inserção da arte nesse momento histórico. Tendo em vista a proximidade entre a sintaxe e a forma (PIGNATARI, 1993, p.28), é nas sintaxes artísticas do século XX, e sobretudo nas sintaxes musicais – idealizadas por Brelet como *pura temporalidade*

¹ Tout s'est passé comme si, durant un siècle environ, la musique avait amorcé un changement de paradigme: nous sommes en train de passer d'une culture musicale centrée sur le ton à une culture du son (todas as traduções são do autor).

(FUBINI, 2008, p.141) – que se encontra fenômenos de uma nova compreensão da música em sua materialidade, manifesta de modo a reinventar as experiências interpretativas da música. O compositor, o intérprete e o ouvinte deixavam de desempenhar seus papéis clássico-românticos.

Partindo e sustentando essas novas organizações semântico-sintáticas, também está a mais contemporânea das noções passíveis de descrever a produção artística do século XX: a mistura de linguagens artísticas, montando projetos intersemióticos, *intermedia* (HIGGINS, 2007, p. 18-31), que se dão a partir da (intra/inter)articulação de diversas linguagens já desenvolvidas visando gerar algum tipo de resultado final inovador (cf. PLAZA, 2003, p. 11-14; PIGNATARI, 1981).

Distantes mas próximos do contexto europeu e norte-americano, compositores brasileiros se desenvolveram em paralelo a essa história. Na década de 1960, compositores como Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Rogério Duprat também passaram a reinventar os procedimentos canônicos de composição e produção musical, dialogando diretamente com a *neue Musik* europeia e também com a ambiência sonora em que se inseriam. Dessa maneira, nestes compositores há um embate esta dita “música do passado” à *brasileira*, resultando na produção de novas proposições harmônicas, formais e semióticas.

A presente dissertação objetiva desvendar a maneira como o embate às técnicas canônicas se manifestaram semioticamente no contexto brasileiro da década de 1960 especificamente na obra de Gilberto Mendes. Nessa linha, esta pesquisa objetiva aprofundar esse período experimental deste compositor, abstraindo-lhe propriedades estético-semióticas. Como veremos, compreender Mendes no período delimitado é compreender uma outra experiência semiótica da música. Subvertendo antigas noções de interpretação, Mendes expõe um compositor que já não é compositor (como em *Blirium C9*), intérpretes que agem a revelia da partitura (como em *nascemorre*) e ouvintes que saem do seu estado *passivo* para participar sonoramente das peças (como em *Santos Football Music*). Dessa maneira, a presente pesquisa procura entender como Mendes reinventou a sua maneira uma significação musical, sempre estabelecendo elos de suas peças com importantes correntes de composição da época (serialismo integral de Boulez e Stockhausen, pesquisa com acaso e novas abordagens de escutas da música americana, etc).

Nesse enleio, esta pesquisa tem como recorte temporal o período experimental de Gilberto Mendes, que começa quase que concomitantemente ao lançamento do Manifesto Música Nova² e vai até meados da década de 1970. Porém, mais do que isso, esta pesquisa não pretende ter um olhar forte para as peças do compositor na década de 70, visto que estas trabalham com um tipo de composição (valiosa para a carreira do compositor) que mistura a música com o teatro, fazendo emergir da música suas dinâmicas teatrais. Em suma, não focando na *música-teatro* de Mendes, estudamos as peças do compositor nos anos 60, que montam justamente a genealogia para essa e outras possibilidades de abertura criativa.

Para abordar este recorte temporal-analítico, esta pesquisa procurou utilizar e aprofundar a semiótica da música com base no edifício filosófico pragmaticista de Charles Sanders Peirce, baseada principalmente nos textos de José Luiz Martinez (1991, 1996). Esta semiótica permite, entre outras tantas perspectivas, a superação do pensamento dicotômico colocado em questão no início desta introdução, tornando-se uma abordagem precisa para o objeto de estudo em questão. As tricotomias peircianas ao se aplicarem a música, montam uma amplitude de possibilidades de leituras sobre os processos sígnicos musicais, além de um poder de mapeamento tanto de abordagens de produção e fruição como de interpretação musical (onde estão as musicologias dentro das tricotomias peircianas?). Além disso, a semiótica peirciana também tem enorme poder intersemiótico, que permite tanto compreender a sempre presente relação de Mendes com outras artes (cinema, poesia...), quanto a relação entre perspectivas técnicas em diferentes campos (como relacionar a *poesia concreta* com a *música nova*).

Dito isso, cabe explicar como se estrutura esta dissertação, a fim de explicitar com clareza os caminhos percorridos por esta pesquisa. Em primeiro lugar, a pesquisa se inicia com um breve primeiro capítulo que apresenta o compositor estudado: Gilberto Mendes. Neste momento inicial, a memória do compositor – falecido no meio da confecção desta dissertação – se mistura com apontamentos para uma análise da obra de Mendes em um sentido amplo. Neste caminho, procuramos tanto responder quais as diversas fases composicionais de Mendes como evocar a atmosfera sonora, artística, urbana e literária que o compositor santista carregou consigo.

² O início desse período composicional é marcado pelo lançamento da peça *nascemorre*, na qual o compositor de desvencilha de procedimentos composicionais nacionalistas para mergulhar em experimentações estéticas concretistas/vanguardistas (MENDES, 1994, p. 77-78).

Em um segundo capítulo, a obra de Mendes é deixada brevemente de lado para que fosse possível o aprofundamento em nossa metodologia de análise: a semiótica da música com bases peircianas. Este capítulo segue o seguinte caminho: em primeiro lugar, há a criação de um panorama crítico e selecionado sobre a semiótica da música em relação a semiótica de Peirce. Em um segundo momento, há um aprofundamento relacional entre as três tricotomias sýgnicas de Peirce e características inerentes às semioses musicais. Dessa forma, foi possível compreender como as categorias se entrelaçam tanto com os fundamentos, objetos e formas interpretativo-simbólicas da música, evitando-se leituras facilitadoras e taxativas dos fenômenos musicais. Assim, pretende-se discutir a complexidade das cadeias tradutórias musicais, bem como a dificuldade consequente de uma simplificação destes fenômenos, haja vista da intersemiose e os diferentes níveis sýgnicos que circundam esse tipo de signo e significação.

Na sequência, no terceiro capítulo a pesquisa procura, para introduzir o período experimental de Mendes, construir um contexto sólido para o que foi este período do compositor. Para tanto, partimos de antecedentes históricos brasileiros (modernismos e nacionalismos) até os períodos composicionais anteriores à música nova de Mendes. Além disso, em um segundo momento do capítulo, é construída uma escuta da interação entre Mendes e as vanguardas musicais do século XX que mais lhe influenciaram, tanto conceitual/literariamente quanto na própria morfologia da composição sonora. Interessante notar que este capítulo foi todo desenvolvido utilizando como metodologia de análise a semiótica musical do capítulo anterior.

Por fim, a dissertação se encerra com análises do período experimental de Mendes. O período experimental de Gilberto Mendes apresenta grande heterogeneidade, o que demanda, para análises aprofundadas, um desmembramento em períodos e em suas relações com suas devidas ambiências. Assim, analisar o período “de vanguarda” (sic) de Mendes requisita uma divisão analítica. Por isso, nesta dissertação este período é tido como objeto de três análises de peças do compositor: *nascemorre* (1963), *Blirium C-9* (1965) e *Santos Football Music* (1969).

A escolha dessas peças se justifica na medida em que elas podem ser consideradas, como coloca o compositor diversas vezes (MENDES, 1994, p. 105; p. 81; p. 77), suas peças mais experimentais. Mesmo que carregando o emblema do

experimentalismo, essas três peças foram também das mais executadas obras do compositor santista, sendo tocadas com frequência e no mundo todo. Em cada uma delas, Mendes trabalha diferentes perspectivas de abordagem da música de vanguarda, e as confluências semióticas destas apropriações são também colocadas em diálogo.

O período experimental de Gilberto Mendes é pautado em diversos paradoxos composicionais, estéticos e comunicacionais. O mais importante destes reside na maneira com que o compositor constrói caminhos musicais que bebem de fontes (tidas como) antagônicas. Em Mendes podemos enxergar em uma mesma obra uma mistura estrutural entre um severo estruturalismo de matriz europeia com proposições (ditas) anti-estruturalistas, como os experimentos com música aleatória e indeterminação. O conjunto dessa postura não-reativa justifica em um primeiro momento porque Antonio Eduardo Santos chama a obra de Mendes de *antropofágica*, no sentido do “seu particular poder de assimilação das diferentes influências musicais por ele sofridas” (SANTOS, 1997, p. 127). Cabe dizer, além disso, que esse “poder de assimilação” se deu justamente em um período de grandes confrontos partidário-estéticos, tal qual os que ocorriam na esfera político-econômica mundial.

A partir dessas saídas estéticas para dicotomias pressupostas, a obra de Mendes vive também, em uma segunda instância, um paradoxo comunicacional. Este, apontado por Haroldo de Campos, reside na tentativa de superação de uma vanguarda experimental não comunicativa, não compreensiva para um público leigo³. Em suas palavras, Mendes procura “conciliar o experimentalismo da ‘música nova’ com a ‘nova compreensibilidade’” (CAMPOS *apud* MENDES, 1994, p. XV).

Dito isso, o presente trabalho reside então no processo de desvelar o lugar de Mendes dentre esses paradoxos sógnicos, encontrando as saídas ocasionais do compositor para cada uma das situações postas.

Na contramão do nacionalismo musical, corrente hegemônica na época, a obra de Mendes ajuda a compreender o complexo processo histórico vigente em uma abordagem marginal, mergulhando na ambiência em que ele se insere pelas suas bordas. Desdobrando-se dessa postura, a obra de Mendes, devido a seu caráter de absorção

³ Como veremos na dissertação, Mendes não apresenta esse projeto com muita clareza, mas suas peças expõe essa postura, o que até de certa forma o surpreende, como quando ele conta que *Blirium C9*, uma de suas peças mais experimentais e sua peça mais compromissada com o aleatorismo, é sua obra mais tocada (MENDES, 1994, p. 88).

múltipla de momentos e ambientes, “reclama análise e estudo” (TRAGTENBERG, 1991).

CAPÍTULO 1

VIVA GILBERTO MENDES!

No dia primeiro de janeiro de 2016, durante a presente pesquisa de mestrado, faleceu Gilberto Mendes, compositor e objeto desta pesquisa. Em memória de sua obra e personalidade surgiram e ainda tem surgido homenagens musicais, textuais, performáticas e acadêmicas. Em alguma medida, a presente pesquisa tomou inevitavelmente um rumo semelhante. Se enquanto Gilberto estava vivo esta pesquisa já soava como uma análise em homenagem ao compositor, agora ela o é assumidamente. Dito isso, é importante ressaltar que homenagear Mendes requer rigor acadêmico e meticulosidade ao se *reviver sua música*, sendo ela uma das mais complexas da história da música brasileira de concerto.

A complexidade, em Mendes, não é, porém, expressa em uma profundidade de modelos composicionais, em técnicas ou proposições intrincadas e complicadas. É a complexidade cultural, tal qual visto em Edgar Morin (1997, 1998), expressa não no rebuscamento de linguagens e no aprofundamento de estilos, mas logrando sobretudo a interação de sons, ambientes e ambiências. Em outras palavras, neste breve capítulo pretendo mostrar que Gilberto Mendes é precisamente aquilo que não pode ser simplificado, haja vista a profusão de signos envolvidos no seu processo de produção-fruição musical. É precisamente esta a hipótese desta pesquisa: Gilberto Mendes em seus experimentos faz uma vanguarda não reativa⁴, mesmo que se utilize de palavras como “ruptura”, “abdicação” tratando de sua relação com a música do passado. Nesse rumo, veremos que Mendes soma anacronicamente técnicas de diferentes locais, universos e culturas, tornando sua obra um objeto cultural de fruto de grande interação social, política e artística. Em outras palavras, o experimento de Mendes é da complexidade no melhor sentido não formal. Para alguns, pós-moderno; para outros, divertido; para ele mesmo, clássico-romântico.

Um primeiro ponto a ser explorado e visto na obra-vida de Mendes é sua volatilidade e a constante mudança de estilo-técnica (para ele, sinônimos) de sua

⁴ Não-reatividade, nesse caso, nada tem que ver com apatia ou estagnação, mas com a maneira como o compositor interage com as diversas correntes vigentes em sua contemporaneidade, além de, é claro, seu contato com a “música do passado”.

composição. Como bem explora Carla Delgado Souza (2011), em Mendes encontramos diversas fases composicionais que se conectam antropológica e biograficamente à ambiência em que o circunscreve. Ou melhor, Mendes esteve atento às demandas estético-políticas de seu(s) tempo(s), atualizando-se como signo em meio a uma rede histórico-estética que agia sobre ele na medida em que ele agia sobre ela.

Podemos dizer então que a obra de Mendes habita no estranho namoro entre um rico anacronismo estilístico e uma perpétua atualização e sensibilização do presente. Em uma dinâmica de suspensão temporal, não deixa de ser tal qual um processo de *semiosis* peirciana. Tal qual visto em Plaza (2003), um objeto (passado) se atualiza em um signo (presente) projetado em um interpretante (futuro). Gilberto é, então, signo de sua atualidade e de uma nostalgia contemporânea. Veremos inclusive que esse oximoro prevalece à fusão entre estilos politemporais e leituras de um *hoje* semiótico. Trocando em miúdos, podemos ver em Mendes a música tonal encontrar o serialismo e o aleatorismo em uma peça sobre futebol.

Por isso, antes de entrar na pesquisa propriamente dita, cabe apresentar aqui quem é o Gilberto Mendes compositor – um pequeno recorte de uma biografia de inúmeras vivências e histórias relatadas tanto em entrevistas quanto em seus livros –, como sua obra se desenvolveu e, a partir disso, tecer um primeiro esboço de como Mendes é, ademais contextos mil e ambiências composicionais, um sujeito que interage com seu ambiente de maneira extremamente aberta e profunda. Em seguida, aprofundaremos ainda mais estas questões nos capítulos que seguem, tendo como recorte somente a fase experimental de Mendes (sua produção nos anos 60). Assim, dadas as circunstâncias, faz-se imperativo um panorama composicional da obra de Mendes.

A obra de Mendes se inicia com uma fase de formação – ainda que tardia, já que o compositor completara duas décadas de idade – em meados dos anos 1940. Não eram, porém, nem tão nacionalistas nem tão dodecafônicas (as duas linhas principais do pensamento composicional no Brasil da época). Em outra via, a fase de formação de Mendes tem como característica passar por cima dos modernismos vigentes – nacionais e europeus, e reavivar uma tradição clássico-romântica, ainda que para fins de pesquisa e aprendizado do compositor. A obra mais famosa desse período é a *Sonatina a la*

Mozart (1951), mas também são notórias as primeiras 13 das *16 peças para piano* (1949-1952), e o *Pequeno Álbum* (1945-1952).

Em um segundo momento, Mendes se orienta seguindo a estética modernista-nacionalista, muito em consequência de seu contato com Cláudio Santoro e outros compositores de sua época. Esse encaminhamento, como veremos no **Capítulo 3** desta dissertação, conta com características *sui generis* em relação ao movimento em questão, sobretudo nas temáticas escolhidas para a poética do compositor. Mesmo sendo nacionalista, a alcunha não é expressa no compositor santista como dogma, mas como ponto de partida para a criação sobre seu próprio ambiente.

Ao ter contato com poéticas das vanguardas modernistas euro-americana e com a poesia concreta brasileira, Mendes encontrou solo fértil para experimentação e o desenvolvimento da linguagem musical em contato com elementos antes tidos como não-musicais ou extra-sonoros. Cage, Stockhausen, Boulez, Pousseur, Haroldo, Décio e Augusto. Em *nascemorre* (1963), feita sobre poema de Haroldo de Campos, trouxe uma polifonia de ruídos aleatórios à sonoridade do coro. Na série *Blirium* (1965) construiu peças-projeto que, em suas partituras, não contavam com instrumentos definidos e dependiam estruturalmente dos intérpretes para suas execuções. Em *Santos Football Music* (1969), transpôs para a sala de concerto elementos da sonoridade e da dinâmica futebolística, conferindo enorme inteligibilidade comunicacional às técnicas da música experimental. Em suma, nesta fase composicional, Mendes se descolou de seus mestres e começou uma “ruptura com a música do passado” (MENDES, 1994, p.82). Este movimento motivou inclusive a presente pesquisa, haja vista a interessante maneira que o compositor atravessa inúmeros estilos, instrumentações, formas de pensar e lugares do mundo.

Mendes atingiu já no início de sua carreira composicional o aprofundamento em duas linhas tidas como profundamente antagônicas e excludentes: o nacionalismo da vertente de Guarnieri, Santoro e Villa-Lobos e o experimentalismo “cosmopolita” dos poetas concretos, de Boulez, Stockhausen e Cage. Porém, como veremos na análise de *Santos Football Music*, mesmo orientando-se por uma poética, Mendes não exclui as outras que o circundam.

Elementos teatrais pouco a pouco se inseriam na música experimental de Mendes. No decorrer dos anos 60, o compositor passa a pedir em suas partituras

representações para além do som, dando gênese ao que ele chamou de “teatro-música”, que seria diferente de uma “música teatral” ou de um “teatro musical”. É, ao mesmo tempo, um teatro que sobrevive de sua musicalidade e uma música intrinsecamente cênica. Este interessante salto intersemiótico fez de Mendes um precursor de grandes linhas de pensamento composicional e artístico: a música cênica, a performance como linguagem entre outros. O halterofilista e a soprano de *Ópera aberta* (1976); o ator no vaso sanitário em *Grafito* (1985); a quali-performance cageana de *Gota e Contagotas* (1973); um pianista manequim que mais posa do que toca em *Son et Lumière* (1968); e o assassinato com a batuta n’*O Último Tango na Vila Parisi* (1987). A música se potencializando – abrindo portas para fruições, reações e interpretações – no e pelo teatro e pelo cinema.

Nas décadas que seguiram, de 1970 até o século XXI, Gilberto Mendes – um compositor já consagrado e considerado em seu meio – continuou compondo para inúmeras formações, atuando principalmente na música instrumental de concerto e para coro. Ora para piano (*Fur annette*, 1993), ora para coro (*Sol de Maiakóvski*, 1995), ora para outras formações instrumentais (*Urubuqueçaba*, 2003; *O sol que instiga*, 2007). Neste longo período com inconstância técnica própria, a interação entre diferentes concepções harmônicas é latente: ora tonal, ora modal, ora atonal. A saudade que movimenta.

Lúdico e não debochado. Mendes sobrepôs sua sobriedade (da tradição composicional *à la Rimsky-Korsakov*) à ebriedade das antigas *big bands* de jazz e, sobretudo, do cinema. Extraiu dos mares de Santos – os *mares do sul* – seu substrato hollywoodiano, salgando o que há de Califórnia no boqueirão. Um eterno saudosista, ou melhor, nostálgico, o compositor santista impulsiona no presente signos de um passado imaginado, de uma nostalgia plástica – amena. Em gesto anacrônico-sincrônico de quem olha para o passado como constelação (Cf. PLAZA, 2003) em Mendes a “música é o cinema do som”⁵, mesmo as gêneses destas linguagens artísticas serem tão distantes temporalmente. Da cidade de Santos, impressas ficaram as leituras-memórias de uma paisagem mental – um palácio caiçara de criatividade e nostalgia.

O cinema. Como visto em suas inúmeras colunas de jornal (cf. MENDES, 2013), o interesse pela sétima arte é mais do que paixão, é devoção. O universo

⁵ *Música, Cinema do Som* é título de livro de Gilberto Mendes (MENDES, 2013).

cinematográfico torna-se indissociável do musical, havendo inúmeros pontos de intersecção entre estas duas linguagens na obra do compositor. Antes de “música-teatro” o elemento cênico de Mendes é pois proveniente da experiência da atuação do cinema e, em especial, do cinema hollywoodiano. Até por isso, não faltam referências e homenagens a atores, filmes e diretores em seus artigos, livros e peças. Fred Astaire, Dorothy Lamour, Kubrick. Efeitos e percepções santistas se confundem com aquelas das grandes telas, em elegias à ilha santista:

O *footing* no Gonzaga, sob um fio mínimo de luz, entre os dois trilhos de bondes, o resto tudo no escuro. O Club dos Ingleses, suas festas em benefício dos em luta que passavam por aqui e eram recepcionados. E Santos se tornava Casablanca, a orquestra tocava *As Time Goes By*, nos bailes. Cada cargueiro levava um canhão na popa (MENDES, 1994, p. 229).

Na ponta da praia, ficam as memórias dos livros jogados da época do Ramiro (seu codinome no Partido Comunista), quando perseguidos pela ditadura Willy Correa e ele jogaram no mar todos seus livros que denunciavam sua inclinação política. Dessa lembrança vem outra: mesmo tendo alma trotskista, não teve de fugir dos soviéticos em sua primeira viagem para a Europa, pegando o último trem da Checoslováquia antes de uma invasão comunista em 1968 (MENDES, 2008, p. 83-89).

Seguindo pela orla, canal por canal a praia é o encontro improvável entre a tradição musical concertística – clássica (*Sonatina à la Mozart*), romântica (do amor a Schumann e Brahms), moderna (de Guarnieri, Santoro e o *Ponteio*) e contemporânea (com Pousseur, *Blirium* e os poetas concretos). Ao invés de ouvir o passado da música como diacrônico, progressivo ou evolucionista, o espírito composicional do santista extrapola a história linear abrindo uma fenda temporal caiçara. A tentativa de coesão interna de uma peça passa a não estar na relação de materiais (sobre ou super) postos respeitando um estilo definido, mas a coesão urge da interação entre estilos (vale dizer, técnica, sic) e épocas distintos. Mendes transforma assim os canais de sua cidade em buracos de minhoca onde se viaja no tempo musical como espaço musical, atravessando culturas de todo mundo transversalmente. Rússia, Alemanha, Brasil, EUA, Hawaii, Checoslováquia, Inglaterra. Se é viagem, termina em casa – em Santos.

Em casa: “Você conhece a Conselheiro Nébias? É ali pertinho. Sabe a Rua da Paz?” – Me dizia, e apontava para os lados, naquela rosa dos ventos imaginária que atravessa as paredes de apartamento. Televisão ligada, a cachorra perambulando.

Saudades do Parque Balneário Hotel, que hoje virou Shopping, onde tocavam até tarde para deleite do público santista, “sua boíte, seu grill de verão, as orquestras argentinas...” (MENDES, 1994, p. 229). Ou do Clube XV, onde a orquestra de Tommy Dorsen tocou para animar a noite.

Por fim, quando a maré está baixa, é possível ir para a Urubuqueçaba – onde dormem os urubus – lugar paradisíaco da cidade de Santos que ganhou peça para piano e flauta.

A obra do compositor santista corta transversalmente toda sua cidade, dos clubes, do mar, da vida noturna, da praia, paisagens, costumes, esportes, entre tantos outros elementos. Mendes é sua cidade em som. “Santos, muitas cidades em uma só cidade... Na minha cabeça... Como minha música” (MENDES, 1994, p. 231).

CAPÍTULO 2

APONTAMENTOS PARA A SEMIÓTICA PEIRCIANA DA MÚSICA:

panoramas, categorias e contextos

Mesmo sendo a presente dissertação sobre Gilberto Mendes e sua música experimental, se faz imperativa uma discussão acerca das atuais perspectivas de análise semiótica da música, visto que esta se mostra – para além de um instrumental analítico – uma chave para a leitura de fenômenos experimentais sonoros.

O presente capítulo se organiza da seguinte maneira: em primeiro lugar, há uma exposição breve do estado da arte das semióticas/semiologias da música. Em segundo, a justificativa para uma abordagem peirciana, expondo a metodologia que será usada nas análises desta dissertação. Em terceiro, discutem-se as diversas apropriações do edifício filosófico peirciano à música. Por fim, propõe-se uma discussão mais aprofundada acerca das categorias peircianas de signo (*quali, sin, legi; ícone, índice, símbolo* etc) à música, procurando justificar o porquê da percepção dos signos musicais como predominantemente *quali-sígnicos icônicos e remáticos*. O capítulo termina com uma discussão peirciana acerca da composição musical em relação dialógica com o conceito de contexto, preparando o capítulo seguinte.

São incontáveis as linhas, correntes e ribanceiras em que se aproxima o estudo musical do estudo das linguagens, ou melhor, do estudo semiótico. Cada autor(a), a seu modo, desmembra e cria para a música e o som classificações, novas polaridades e teorias sígnicas.

Dentre um emaranhado de leituras e controvérsias, há diversas versões dos signos musicais. Desde estudos pioneiros como o do “significado musical” discutido por Coker (1972); o esboço de uma semiótica da música de Correa de Oliveira (1979) ou a aproximação de Bruno Nettl (em 1958) entre o estudo etnomusicológico a questões linguísticas, até a primordial discussão da música em seu caráter de linguagem (SANTAELLA, 2013, p. 98-103). Em diversos locais do mundo, surgem novas escutas do que seria um signo musical, um signo sonoro ou um processo sígnico musical. Como era de se esperar, as especificidades emersas da cultura compelem a diferentes músicas

relações semióticas diversas que, por suas vezes, clamam por diversidade conceitual em suas análises. Isto quer dizer que, por mais que algumas teorias se apresentem como leituras universalistas de fenômenos, cada objeto de análise musical, na medida em que é um objeto de cultura e de som, necessita de uma heurística como parte da metodologia de análise.

A semiótica da música com base na semiótica de Greimas, por exemplo, muito se desenvolveu no estudo da canção no Brasil, como visto em Luiz Tatit (1998), já que ela permite, dentre outras diversas ramificações, a discussão da música em sua relação com um texto nela inserido, partindo de conceitos como *discurso*, *narrativa* e *tensividade* até chegar a ideias próprias de uma nova semiótica, a da canção, que conta com a *entoação* ou a *figurativização* (por exemplo, ver TATIT, 1998, p. 121-122). Interessante notar, também, que mesmo seguindo uma fonte semiótica semelhante à greimasiana, outros autores encontraram metodologias de análise provenientes de objetos de estudo um tanto diversos. É o caso de Eero Tarasti em *A Theory of Musical Semiotics* (1994), que analisa obras desde Beethoven até Debussy tendo como chave de leitura conceitos como *narratividade*, *discurso musical*, *actoriality*, *sujeito musical*, entre outros.

Teoria das tópicas (cf. HATTEN, 1994, 2005), análise de gesto (LIDOV 1987), transposições da linguística (MONELLE, 1992; TARASTI, 1994; NATTIEZ, 2005)... São inúmeras as maneiras de se encarar os signos musicais e aplicar uma determinada semiótica para suas leituras. A resposta de como desvendar uma obra mora, pois, na própria obra – como princípio heurístico fundamental. Por um lado, desdobram-se de uma música suas representações ou quase-representações (indiciais-contextuais, políticas, metassígnicas) e, por outro, arcabouços metodológicos próprios são levados à lógica da descoberta do objeto artístico.

A pergunta subsequente da presente pesquisa seria qual a semiótica da música apropriada para o período experimental de Gilberto Mendes. Na medida que a música de Mendes lida com o contexto em que ela se insere em um processo de intersemiose com o que a circunda (como veremos em *Santos Football Music*), a semiótica utilizada para ler estes processos sígnicos precisa, por suposto, lidar com a possibilidade do trânsito entre linguagens diversas e de uma música para além do som – “um clima

musical”⁶. Além disso, entender Mendes pressupõe lidar sempre com contradições (discursivas, ideológicas do próprio autor) o que, como mostra Haroldo de Campos, pode construir um interessante oxímoro:

a paradoxal recusa à análise (‘a obra musical deve falar por si mesma’) e ao julgamento axiológico (o que importa é o ‘selo da personalidade’) da parte de um compositor-musicólogo, analista rigoroso por vocação, que pertence à linhagem de músicos duplicados em críticos (CAMPOS *apud* MENDES, 1994, p. X).

Coadunando-se com esta perspectiva de pesquisa, método e análise de uma obra de arte, há na semiótica proveniente de Charles S. Peirce um campo fértil para lidar simultaneamente (e não excludentemente) tanto com uma fenomenologia da obra artística quanto com a colocação dela em dialogia com fenômenos extradiegéticos/extra-artísticos. Em outras palavras, mesmo lidando com modelos de processos de linguagem, a semiótica peirciana permite a coexistência do heurístico, do contextual e do simbólico; do metalinguístico, do social e do representacional. E do intersemiótico. A obra artística, dessa forma, pode emergir por si própria em uma análise já em paralelo a outras análises e obras ou tendências.

Assim, a presente pesquisa tem como recorte metodológico a semiótica da música baseada nas noções de signo e semiose de Charles Sanders Peirce. Porém, a maior parte dos estudos de semiótica da música advém de uma matriz linguística/semiológica, o que, como aponta Ferraz, pode se dever em parte ao fato de que para o objeto de estudo daquelas análises, que é “a música do romantismo e do classicismo, onde já vem exacerbados os aspectos simbólicos da composição musical” (FERRAZ, 1997, p. 62), possa ser apropriado ler “a música como uma espécie de tradução do discurso verbal” (*Idem*). As limitações da transposição dos modelos semióticos e as limitações da semiologia da música com matriz linguística são assunto para autores como Stoianova (1978), que propõe que apropriar para a música a lógica binária do universo verbal, assim como o funcionamento de unidades atômicas em um discurso, é profundamente reducionista. Esta constatação se dá visto que – mesmo que o *texto* e a *música* lidem com som (ainda que, no discurso verbal, este seja mais hibridizado semioticamente) – os signos de ambos são de naturezas muito diversas

⁶ Fala de Mendes concedida em entrevista para esta pesquisa (também presente no documentário “A Odisséia Musical de Gilberto Mendes”, dirigido por Carlos de Moura Ribeiro Mendes) sobre a peça *Objeto musical (Homenagem a Marcel Duchamp)* – (1972), na qual Mendes tem em uma peça musical não o trabalho sobre o sonoro, mas sobre o que ele chama de “clima musical”. A música não seria apenas o trabalho sobre o som, mas um tipo de efeito sensorial quase-controlável em outras linguagens não-sonoras. Em suas palavras, é “uma música sem música”.

(enquanto na música há a predominância de aspectos qualitativos, no texto há uma tendência maior para o universo simbólico-lógico).

2.0 Panorama selecionado da semiótica da música com bases peircianas

Como alternativa aos limites da semiologia da música e dos signos que a circundam, diversos autores passaram a utilizar a semiótica peirciana desde os anos 1970 até hoje. A fim de construir um breve panorama da articulação do pensamento peirciano com a música, discutiremos a seguir alguns autores selecionados que fazem uso do sistema semiótico e do edifício filosófico de Charles S. Peirce como leitor da música. O panorama crítico que segue pretende, assim, expor e discutir algumas das leituras mais canônicas de Peirce na música, procurando construir uma base sólida para entrarmos na discussão (um tanto hermenêutica) sobre tipos de signos e semioses musicais.

Um dos primeiros estudos que aproximava a semiótica peirciana do estudo sonoro e da análise musical foi o de Willy Correa de Oliveira (companheiro de Mendes do na “música nova”) em *Beethoven Proprietário de um Cérebro* (1979). Haja vista o notável pioneirismo desta obra, cabe discutir que, como veremos em outras semióticas peircianas da música, Oliveira constrói seu “esboço” de uma semiótica da música partindo das noções comunicacionais de Charles Morris. Como lembra Martinez, Oliveira “combina diversos conceitos semióticos, pegos de bibliografias diversas, com ideias de Peirce”⁷ (MARTINEZ, 1997, p. 24) – como faz também Morris. A proximidade de Oliveira com os poetas concretos, e em especial com Décio Pignatari, explica essa semelhança. Em Oliveira, as aplicações semióticas são estritamente aquelas vistas em *Informação, Linguagem, Comunicação* (PIGNATARI, 1993, p. 21-34), já que se utiliza dos mesmos conceitos discutidos pelo poeta concreto até certas expressões *ipsis litteris* deste autor. Além de tomar como única a tricotomia da relação do signo com o objeto dinâmico (*ícone, índice, símbolo*), a semiótica de Peirce, sob as explicações de Morris/Pignatari, simplifica-se em uma vaga e reduzida noção de signo: “signo, ou ‘representame’(sic), é toda coisa que substitui outra, representando-a para alguém, sob certos aspectos e em certa medida” (PIGNATARI, 1993, p. 24). Como

⁷ “(...) combines several diferente semiotic concepts, taken from various sources, with those of Peirce” (todas as traduções serão do autor).

visto em Santaella (2013, p. 42-51), Peirce apresenta uma noção de signo muito mais ampla e profunda do que essa. Já que o interpretante não necessariamente está conectado a um intérprete humano, é limitador dizer que o signo representa algo *para alguém*. Além disso, dizer que há significação *em certas medidas* ou *sob certos aspectos* retira do signo justamente seu caráter omnipresente, “um signo é alguma coisa, qualquer coisa” (SANTAELLA, 2013, p. 44). Assim Morris, e sobretudo Pignatari e Oliveira, misturam conceitos peircianos com tricotomias de outra proveniência, como o estudo da *sintaxe*, *semântica* e *pragmática*, que ganharam ampla visibilidade à época. A leitura de Oliveira desse arcabouço teórico, talvez induzida pelas distorções semióticas de sua bibliografia, gera uma interpretação da música que merece certa desconstrução: para Willy, a música é índice, fenômeno de secundidade. Para ele, a esfera mais importante deste tipo de signo é o contexto para o qual ele alude e suas implicações socio-semióticas. A dimensão icônica da música é assim, diminuída, ainda que haja nessa retração certa confusão conceitual. Em breve neste mesmo capítulo discutiremos, à luz do fundamento dos signos musicais, mais sobre esta percepção da semiótica peirciana na música, desenvolvendo os porquês para um apontamento da predominância *qualisignica* da música.

Antes de Oliveira, e também baseando em obras de Charles Morris, Coker (1972) apresenta pioneiramente conceitos e apropriações com origem peircianas. Operando na expansão dos processos dos signos como visto em Morris, em Coker surgem conceitos como o de *congeneric* e *extrageneric meanings*, que seriam as representações intramusicais e as extramusicais. Desta maneira, Coker coloca em oposição não excludente uma significação estrutural da música com a música como representação cultural (a música que aponta para fora dela). Esta separação de processos semânticos obtidos de uma (ou mais) obra(s) deixa perpetuar, portanto, que há entre estes dois sentidos uma lacuna. Ou seja, que há uma delimitação entre o que está dentro de uma música e o que está fora dela. Como veremos na articulação peirciana da música com contextos (secundidade musical), esta distinção entre sentidos *puramente* sonoros (que apontam para a própria música) e sentidos *extragenéricos* (que apontam para fora dela) pode muito se assemelhar com uma separação entre natureza e cultura, colocando em pensamento binário o complexo processo de múltiplas escutas musicais.

Lidando mais com ambições semiológicas do que semióticas, encontramos em Nattiez e Molino (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2002, 2005) uma tricotomia na música

com bases assumidamente peircianas (NATTIEZ, 2002, p. 10). Molino e Nattiez separam o processo de criação-fruição musical em três níveis, montando o que chamam de *modelo tripartite*. São os níveis:

a) *poiético*: da criação, mas não da intencionalidade. Para Nattiez, “uma forma simbólica resulta de um processo criador passível de ser descrito ou reconstituído; na maioria das vezes, o processo *poiético* se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor” (*Idem*, p. 15).

b) nível *estésico*: da recepção-percepção. Aqui, Nattiez traz uma perspectiva que, mais adiante, será corroborada sobre o processo frutivo: a percepção como “processo ativo” (*Idem*). Este seria o nível das escutas, da interpretação, das leituras sonoras sob um objeto/obra/fenômeno musical pré-determinado.

c) nível *neutro*: o nível da obra musical *per se*, da materialidade, da imanência. Este é o nível mais controverso/frágil da tripartição, pois ele discute justamente a materialidade/imanência da música, questão que também será levantada mais adiante nesta pesquisa.

Em um escopo mais atual, existem – inclusive no Brasil – inúmeros apontamentos do pensamento semiótico de Peirce para a música. Podemos citar artigos como o de Thomas Turino, *Peircean Phenomenology and Musical Experience* (2012) no qual o autor monta uma fenomenologia das categorias por meio de perspectivas sobre uma experiência musical; ou o de Silvio Ferraz, *Semiótica Peirceana e Música: mais uma aproximação* (1997), onde o autor discute uma aproximação dos conceitos de *textura*, *figura*, e *gesto*, tais quais dispostos pelo compositor Brian Ferneyhough com a *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* de Peirce. Ou até a extensa pesquisa de Lúcia Santaella sobre a matriz sonora como berço da primeiridade das linguagens (SANTAELLA, 2013), na qual a autora discute desde processos cognitivos do universo sonoro até diversas categorizações estéticas.

Cabe notar, também, que semioticistas da música provenientes de matrizes linguísticas também fizeram suas incursões peircianas. Raymond Monelle, em *Linguistics and Semiotics in Music* (1992), destina um de seus capítulos para a aproximação de Peirce à música. O autor, entretanto, confunde tricotomias e

nomenclaturas, chamando, por exemplo, a tricotomia do interpretante (rema, dicente, argumento) de tricotomia *do objeto*. Por este e outros equívocos primordiais – cabe dizer, facilmente verificáveis em uma leitura do próprio Peirce – não há por que muito se desdobrar sob este trabalho. Eero Tarasti também abre portas para uma análise com bases peircianas em seu capítulo *A Peircean Excursion into the Semiosis of Musorgsky*. Em seu texto, o autor demonstra o potencial intersemiótico desta base filosófica, aproximando elementos do universo da visualidade ao universo sonoro. Cabe dizer, contudo, em consonância com Martinez (1997, p. 26-32) que há pontos a serem revistos, contudo, na abordagem de Tarasti. A especificidade deste conflito conceitual, porém, faz com que ele não se faça imperativo para esta pesquisa.

Uma das pesquisas mais profundas na semiótica da música com bases peircianas advém do pesquisador José Luiz Martinez. Em sua dissertação de mestrado (1991), o autor minuciosamente transpõe os elementos peircianos de uma teoria da representação para a música, tentando extrair da arte sonora algumas considerações sobre um de seus aspectos mais palpitados e controversos: os objetos dos signos musicais. A opção do autor é sempre encarar a música como processo, utilizando-se das categorias de Peirce como diferentes ouvidos para a escuta de uma mesma cadeia de semioses, o que poderia compreender os mais diversos processos musicais. Em *Semiosis in Hindustani Music* (1997), Martinez ainda monta um vasto panorama crítico do estado da arte da semiótica da música peirciana, além de discutir como colocar a música na classificação das ciências de Peirce. A pesquisa de Martinez, visto que o autor de fato busca em Peirce e em seu edifício filosófico um alicerce para uma semiótica da música, serve como ponto de partida para a metodologia de análise dos contextos e obras que envolvem o período experimental de Gilberto Mendes – o objeto desta pesquisa. Porém, em Martinez o objeto de pesquisa quase sempre era outro: a música *Hindustani*, seus contextos e semioses específicas. Por isso, em seguida se faz necessário um aprofundamento sobre algumas questões que concernem à significação musical. Discutiremos desde questões inerentes ao signo musical *per se* até adentrar em temas mais contextuais da música do século XX, procurando, assim, montar um alicerce suficiente para sustentar uma semiótica peirciana para a música experimental de Gilberto Mendes.

2.1 Fundamentos sígnicos das semioses musicais

Parece que os signos musicais, ou melhor, os processos sígnicos musicais são mais afeitos a especulações do que a discussões sobre suas materialidades. Neste momento da pesquisa, discutimos como as modalidades dos signos musicais permitem tipos de semioses voltadas para certas predominâncias categóricas, o que gera apontamentos frutivos, criativos e estruturais. Por isso, aqui investigamos, em um primeiro momento, aspectos que concernem ao fundamento do signo musical.

Ao se discutir as inúmeras ramificações categóricas que brotam da complexidade dos signos, como visto na semiótica de Charles Sanders Peirce, o ponto de partida, tem a ver, como reflexo da fenomenologia do autor, com o aspecto primeiro que emana do signo: o seu fundamento. Na semiótica, esse aspecto primordial do signo peirciano tem sua própria tricotomia, frequentemente chamada da tríade do “signo nele mesmo”⁸. A fim de discutir esse aspecto de primeiridade nas semioses musicais, cabe antes entender a complexidade do fundamento do signo.

O fundamento de um signo é a modalidade na qual ele, como agente semiótico, se realiza. Eles são, assim, a mais primordial característica semiótica. Para Peirce, o signo “nele mesmo” pode ser “uma mera qualidade, um existente atual ou uma lei geral” (CP 2.243). Se um signo é uma qualidade, ele pode ser chamado de *quali-signo*; se for um existente atual ou um evento, pode ser chamado de *sin-signo*; se for uma lei geral, pode ser chamado de *legi-signo* (CP 2.244-246). Para essa tricotomia, três ressalvas e discussões devem ser levantadas: a corporificação (materialização) do signo; a relação entre as três categorias fundamentais do signo; e a relação dessas três categorias com as outras tricotomias do signo.

Um *quali-signo* – ou “uma qualidade que é um signo” –, segundo Peirce, só atua como semioticamente quando corporificado (CP 2.244), o que faz com que estas sejam qualidades de um tipo especial, peculiar. Essa qualidade corporificada simultaneamente é e não é um singular, um existente. Mesmo que corporificar seja trazer a qualidade para o mundo das relações duais (*sin-sígnicas*), todo corpo não é senão um compósito hiper-complexo de qualidades em movimento. Dessa maneira, a primeiridade e a secundidade peircianas se encavalam, entrelaçando-se inter e independentemente. O corpo do signo

⁸ A primeira tricotomia é descrita com estas mesmas palavras por Peirce: “Signs are divisible by three trichotomies;†1 first, according as the sign in itself (...)” (CP 2.243).

é o tempo e o espaço que ele perpassa e ocupa, como ele se movimenta, se desdobra e, por fim, age.

Passando pela qualidade, a qualidade corporificada, o existente e o atual, as ações dos signos se complementam na existência de leis e linguagens. O universo da terceiridade (leis, gerais, regras), nasce a partir da experiência colateral emersa da relação da primeiridade com a secundidade. Na medida em que uma lei age, ou melhor, se atualiza no tempo e no espaço, ela produz uma *réplica* de si. Essa réplica, por sua vez, é *sin-signo*, um evento no mundo pelo qual há uma conexão terceira com um geral, regra ou lei. Primeiro, segundo e terceiro se misturam para constituir, então, uma categorização que, em vez de ser uma disciplinarização de fundamentos sígnicos, serve justamente para entender maneiras como eles podem se interrelacionar.

Uma qualidade não pode ser um existente, pois este é um compósito complexo delas, de tal maneira que essa complexidade extrapola a modalidade de ação desse signo: ele se torna existente e atual, para além do campo impalpável da primeiridade (que não deixa de ser, também, parte da realidade). Em processo semelhante, uma lei não pode ser confundida com uma qualidade, já que há uma diferença de identidade entre esses dois fundamentos, como demonstra Peirce:

A diferença entre um legi-signo e um quali-signo – nenhum dos dois é uma coisa individual – é que o legi-signo tem uma identidade definida, apesar de usualmente admitir uma grande variedade de aparências. *Thus, &, and, e the sound* são todas uma palavra. O quali-signo, por outro lado, não tem identidade. Ele é a mera qualidade de uma aparência que não é exatamente a mesma no decorrer de um segundo (CP 8.334)⁹.

Para além da possível materialidade intrínseca aos signos e das relações dos fundamentos com modalidades categóricas, é necessário discutir também a relação da tríade do “signo em si” com outros aspectos centrais do signo peirciano correspondentes a outras tricotomias e categorizações desta semiótica. Apesar de ter chegado a dez tricotomias para descrever o signo, Peirce tem em três delas¹⁰ um resumo suficiente de como opera a semiose: a do fundamento do signo (*quali, sin, legi*); a da relação do objeto dinâmico com o signo (*ícone, índice, símbolo*); e a da relação do interpretante final com o signo (*rema, dicente, argumento*).

⁹ “The difference between a legisign and a qualisign, neither of which is an individual thing, is that a legisign has a definite identity, though usually admitting a great variety of appearances. *Thus, &, and, e the sound* are all one word. The qualisign, on the other hand, has no identity. It is the mere quality of an appearance and is not exactly the same throughout a second”.

¹⁰ Essas três tríades correspondem à primeira, à quarta e à nona tricotomias do signo peirciano.

Entender como as categorias agem no funcionamento do signo e de sua ação é, pois, entender as modalidades de organização das categorias semióticas. Entender o fundamento de um signo, por si só, não diz nada sob suas características semióticas. Cabe colocar em perspectiva como esse fundamento do signo interage com seus objetos e interpretantes e, posteriormente, entender como as partes externas ao signo determinam e articulam o seu próprio fundamento.

Uma qualidade, já que pré-representativa, fluida, sem existência palpável, não pode significar um objeto que não seja de sua mesma natureza. Por isso, todo *quali-signo* é *icônico*. Da mesma forma, uma qualidade tem como interpretante apenas *remas*, *hipóteses*. Os existentes, por sua vez, significam objetos diretamente, fazendo parte deles. Assim, *sin-signos* podem ser *icônicos* ou *indiciais*. A sua natureza permite que seus interpretantes sejam *remas* ou *dicentes*. As leis, por outro lado, têm poder generalizante e abstrato, podendo significar objetos de todas as naturezas, assim como ter qualquer tipo de interpretante.

O fundamento, assim, determina diretamente a ação do signo em todas as suas etapas. Quanto mais próximo da primeiridade, menos tipologias de signo são possíveis. Os signos de terceiridade, ou signos genuínos, são mais numerosos (em termos de categorias) e podem ser diferenciados com outra minúcia. Já as qualidades, no seu aspecto triádico, mesmo sendo uma das categorias mais gerais do pensamento peirciano, só levam a um tipo de (quase) signo: o *quali-signo icônico remático*.

Por fim, antes de adentrar os meandros do fundamento do signo musical, devemos fazer uma importante ressalva. A categorização semiótica não pode ser vista como procedimento classificatório fixo, mas como apontador de predominâncias lógicas de diferentes características. Em outras palavras, não é apropriado dizer que um signo é um *quali-signo*, mas que, em um signo, há uma predominância *quali-sígnica*. Da mesma forma, todos os signos são, ao mesmo tempo, *quali*, *sin* e *legi*, mesmo que alguns desses fundamentos sejam preponderantes. Apontar essas preponderâncias e tendências dos signos seria, portanto, fazer uma leitura semiótica profunda, ao contrário de uma semiótica taxativa que supostamente se sustenta em classificações fixas. Por isso, desvendamos que, tanto mais fixas aparentam as categorias – inclusive as peircianas – mais frágeis elas se mostram.

2.1.1 Fundamento das semioses musicais

Após essa breve discussão acerca do fundamento do signo, podemos passar a discutir o signo musical. Qual seria o seu fundamento – ou melhor – em qual modalidade o signo musical tem predominância?

2.1.1.1 O fundamento sógnico do som

No campo dos fenômenos físicos, a música lida com sons. Uma primeira questão que podemos levantar é se o fundamento do signo musical seria o mesmo de qualquer signo sonoro. Na medida em que a música, para além de um fenômeno sonoro, é também um fenômeno cultural, podemos dizer no sentido peirciano, que é também uma linguagem. A música como linguagem, porém, como já foi visto, é alvo de inúmeras discussões e investigações que não tangem diretamente essa pesquisa (cf. SANTAELLA, 2013, p. 97-103; NATTIEZ, 2005; MARTINEZ, 1991, 1997; entre tantos outros). Há aqui a concordância com Molino (1990, 1975), na medida em que este autor defende que, para analisar música, é interessante distanciar-se da noção dela como um fenômeno puro e dissociado da cultura. Por isso, para Molino, o “fato musical é um fato social total” (MOLINO, 1990, p. 115). Ignorar um dos lados desta equação – qualquer que seja ele – seria reduzir um fenômeno complexo a uma simplificação equivocada.

A música, enquanto fenômeno cultural-sonoro, não pode ser compreendida como fixa nos fundamentos do som. Na medida que é cultural, a música extrapola os limites temporais da performance ou, como melhor coloca Martínez, o fenômeno musical pode ser visto como cadeia de traduções (MARTINEZ, 1991, p. 9; TARASTI, 1994). Isso vai desde o cálculo e/ou a ideia musical de um compositor (no caso da música escrita), ao impulso de um improvisador, às interpretações de instrumentistas e ouvintes, e até os comentários após uma apresentação. Dizer que a música é apenas um desses estágios seria redutor para uma leitura ampla sobre esse fenômeno.

Antes de analisar ainda que brevemente alguns desses processos tradutórios, podemos, a fim de fundamentar o signo musical, debruçar nossa atenção sobre o som enquanto fenômeno ao mesmo tempo físico e perceptivo. A descrição de Santaella é suficientemente completa, na medida que discute (com simplicidade e poesia) desde as características físicas do som quanto seus efeitos:

O som é airoso, ligeiro, fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos e formas nunca se fixam. Vem daí a qualidade primordial do som, sua evanescência, feita de fluxos e refluxos em crescimento contínuo, pura evolução temporal que nunca se fixa em um objeto espacial. O som é omnidirecional, sem bordas, transparente e capaz de atingir grandes latitudes. Não tropeçamos no som. Ao contrário, ele nos atravessa (SANTAELLA, 2013, p. 105).

Nessa definição, podemos extrair algumas características inerentes ao som. Em primeiro lugar, som e movimento são indissociáveis, o que faz com que o som – permeado pelo seu entorno – esteja em perpétua transformação. Colocando em outras palavras essa associação, existe uma relação direta do som com o tempo. Diferente dos objetos táteis e visuais, a estrutura do som não permite que se fixe um instante. Ao lidar com som, temos sempre que dialogar com faixas de tempo, recortes temporais, e não com fotografias e instantaneidades. Em contraponto a isso, não permitindo um congelamento do presente, o som tem como característica uma constante presentidade, “imediatividade qualitativa” (*Idem*). Assim, o som demonstra-se, frutiva e empiricamente, muito próximo do conceito de *qualidade* como visto em Peirce.

Mesmo que estejamos falando de um mesmo signo – o som –, e mesmo que a pauta deste capítulo não seja exatamente psicoacústica, distinguir o som enquanto fenômeno físico do som que é fenômeno perceptivo permite destrinchar com mais propriedade esse tipo de signo (cf. SETHARES, 2004, p. 11). Enquanto fenômeno físico, o som é onda que se propaga em um meio, o ar. No campo da escuta, é composto qualitativo que atinge as portas da percepção tátil e auditiva. Colocando estas áreas na teoria da percepção peirciana, na medida em que a física estuda o som enquanto *percepto* (pré-interpretado), a musicologia, a psicologia e outras ciências pesquisam o som em seu estágio de *percipuum* e de *juízo perceptivo*. Assim, os caracteres qualitativos do som se abstraem da modalidade do seu *percepto*, moldando as interpretações subsequentes e progressivas de qualquer fenômeno acústico.

Em termos peircianos, podemos resumir que o som não poderia ser pura qualidade, já que precisa imperativamente da perpétua atualização e da presentidade característica da secundidade. Por outro lado, a rigidez e a dualidade do universo da secundidade não combinam com o mundo sonoro. Dessa maneira, o som mora no intermédio entre o primeiro e o segundo: da mesma forma que o *quali-signo icônico remático*, como visto anteriormente. Se o som for um existente, ele é antes um composto de qualidades.

2.1.1.2. A música para além do som

A música pode ser descrita como um fenômeno artístico psicoacústico, o que quer dizer que ela é em parte cultural e em parte físico-biológica. Mas analisar música pode ser visto como um triplo esforço. Partindo de elementos estudados pela física, a música é um fenômeno social que – além disso tudo – conta com um codificações próprias. Por essa razão tripla, não seria justo entender o fundamento sógnico da música como o mesmo do som. Tendo isso em vista, esta pesquisa pretende investigar também os fundamentos extrasonoros do signo musical, julgando suas preponderâncias categóricas. Considerando a música um processo de múltiplas traduções, investigar outros elementos tradutórios do processo musical indicia os elementos extrasonoros que a perpassam.

O exemplo mais claro – e o colocado mais em voga na bibliografia vigente (TARASTI, 1994; NATTIEZ, 2005; SANTAELLA, 2013; OLIVEIRA, 1979; e tantos outros) – é o da música escrita, em especial da composição musical ocidental do século XIX e XX. Poderíamos reduzir a progressão de processos tradutórios desse tipo de manifestação artística da seguinte maneira: primordialmente, um compositor grava indicações de execução de sua música a serem executadas por intérpretes, que executam a partitura para um público (em tempo real ou mediado). Assim, enxergamos na composição musical um primeiro processo tradutório – uma transcrição de imagens mentais em imagens sonoras que, por sua vez, se desdobram em gestos musicais grafados em uma partitura. Em segundo lugar, a interpretação dos elementos sonoros ditados pelo compositor gera um segundo estágio tradutório: do papel (ou outra mídia) para o som, processo esse mediado por um intérprete. Em terceiro lugar, uma possível plateia escuta a música executada, traduzindo-a a partir de suas predileções e das condições psicoacústicas vigentes. Poderíamos dizer que um outro processo tradutório seria a reescrita dessa música em análises e/ou em futuras citações de seus ouvintes/intérpretes. É claro que, como já deve ter ficado evidente, cada um desses processos tem, dentro de si, outras traduções de diversas naturezas. É evidente também que, já que cada objeto artístico musical é inserido de forma única em sua cultura, que cada processo composicional específico traz outros elementos tradutórios à tona.

No caso acima explanado, o da música escrita, diversos tipos de signo coexistem e compõem uma ferramenta tradutória complexa. Para entender esses mecanismos e

seus fundamentos sgnicos em um olhar semiótico, procuraremos seguir as categorias peircianas. Dessa forma, ao final desse processo poderemos apontar tendências das semioses e de suas tipologias.

Como já visto, o som opera na música com predominância *quali-sígnica*. Para além dele, há diversas outras qualidades envolvidas na cadeia interpretativa da música escrita. O ato primordial da composição musical pode ser considerado, por exemplo, a tradução/transcrição de *quali-signos* em *legi-signos*, já que a composição sonora é (dentre seus diversos outros componentes) um processo tradutório de organização de elementos sonoros no *continuum* temporal. Capturando *quali-signos*, o compositor os transforma em leis (*legis*). Nesse processo, o nível qualitativo ainda é muito presente: as formas, texturas e densidades visuais da partitura grafadas no papel (ou outra mdia), a maneira como a composição enquanto lei  apresentada para seus intérpretes etc. Na fruição desse tipo de música, há também a predominância do caráter *quali-sgnico*. Antes de reinterpretar a escuta, a música, enquanto presentidade, reinventa-se a cada instante que passa, em diferença ou repetio¹¹.

Os *sin-signos* da música são o que sustenta a possibilidade de distanciamento entre os ouvintes/compositores dos fenômenos sonoro-artísticos. Não seria possível haver música escrita sem a singularidade das partituras ou, até, o existente de uma execução específica de uma peça. Na música, a secundidade dos fundamentos sgnicos apresenta-se como o alicerce de sustento para a frágil modalidade do som – “airoso, fugaz” – em suas manifestações de linguagem.

Ademais dos *quali-signos* e os *sin-signos* da música e dos processos musicais, os *legi-signos* sustentam a música mediada. Para qualquer codificação na cadeia interpretativa da música, há uma profusão de leis e regras que a sustentam. Assim, a escrita musical, os movimentos da regência, as maneiras de ensinar instrumentos, as relações de repetição e as regras interpretativas são todos *legi-signos*. Uma obra musical seria, portanto, uma lei – abstrata (não confundir com símbolos abstratos, cf. MARTINEZ, 1991, p. 141). Suas execuções, por outro lados, são singulares – existentes. Uma tonalidade, um jingle e até uma sequência de notas podem ser uma lei, desde que haja um contexto que a aplique e a atualize. Além disso, os campos e áreas de

¹¹ Sobre os diferentes tipos de escuta, temporalidade em música e os limites da composição ocidental, Silvio Ferraz propõe debate em *Música e Repetição* (1998).

estudos da música (crítica musical, musicologia etc), fazendo parte da arte sonora, são também berços de diversos *legi-signos*.

Percebendo que a música, enquanto processo complexo de cadeias interpretativo-tradutórias, tem em sua base todas as tipologias sígnicas em evidência, resta discutir eventuais predominâncias categóricas deste fenômeno semiótico. É notável que o caráter de primeiridade se sobressai dos demais aspectos da linguagem musical. Operando pela similaridade de formas em sua tradução humana (tipos de escuta), contando com inúmeras características qualitativas em seu caráter puramente sonoro e, sobretudo, conjugando imagens iconicamente, nota-se na música predominâncias de fundamentos qualitativos, como fazem Santaella (2013) e Martinez (1991; 1997). Isso não quer dizer, porém, que as outras categorias, na música, tenham relevância diminuta, já que elas representam justamente o que pode tornar a música uma linguagem.

2.2. Objetos da música: a música como representação?

Uma vez que o fundamento das semioses musicais tenha predominância de primeiridade – *quali-signo* – a tricotomia do “signo em si” toma importância diferenciada. Uma vez que uma qualidade potencializa apenas o que é positivo em si, as consequências de linguagens que derivam dela seriam apenas da ordem da similaridade. O som, por exemplo, em sua predominância qualitativa, é tão somente o que lhe é positivo, e por isso não aponta em si para fora de si. Isso não quer dizer que intérpretes ouçam os sons do mundo em perpétua surpresa e suspensão. Na medida que experiências colaterais dos ouvintes se desdobram, diferentes níveis de interpretantes derivam do som. Simples: o que em uma primeira escuta pode trazer apenas qualidades de sentimento pode, em escutas futuras, gerar interpretantes cada vez mais lógicos. Esse processo é, pois, o de distanciamento lógico da qualidade em sua positividade da mente interpretativa, colocando aquela em perspectiva com esta, via similaridade com suas experiências colaterais. Poderíamos, a partir desse silogismo, seguir para a conclusão que, sendo a música de predominância fundamentalmente *quali-sígnica*, a classe de signo que mais se adaptaria às semioses musicais seria o *quali-sígnico icônico remático*, já que, como visto em Peirce:

Quali-signo [por exemplo, o sentimento da ‘vermelhidão’] é qualquer qualidade na medida em que ela é um signo. Já que uma qualidade é qualquer coisa que é positiva em si mesma, uma qualidade só pode apontar para um objeto em virtude de elementos

comuns entre eles ou por similaridade; por isso um *quali-signo* é necessariamente ícone. Em seguida, já que uma qualidade é uma mera possibilidade lógica, ela só pode ser interpretada como um signo de essência, ou seja, um rema (CP 2.254)¹².

Conclusão semelhante é a de Santaella e de Martinez, quando associam o som com o *quali-signo icônico remático*, discutindo desde as contradições de linguagem inerentes a esta classe (é possível haver um signo de primeiridade?) até diferentes níveis de iconicidade do som enquanto objeto sensível (SANTAELLA, 2013, p. 103-112, 2015, p. 98-103; MARTINEZ, 1991), questões que interessam também a esta pesquisa.

Mas ora, se sabemos que, na medida que as semioses musicais têm predominância de primeiridade, podemos induzir duas questões para este momento da pesquisa. Em primeiro lugar, o fundamento do signo se torna a parte mais importante dele, já que é a partir dos elementos positivos do fundamento que qualquer análise musical será possível. Em segundo lugar, por que investigar outras tricotomias do signo se sabemos já de antemão as predominâncias delas?

Como já vimos na sessão anterior, a música é uma mistura de signos. Essa mistura tem, por sua vez, predominâncias. Discutir como outros elementos do sonoro ou do musical extra-sonoro se comportam são, portanto, enriquecer e trazer complexidade para esta discussão semiótica, algo muito precioso para uma discussão contextual sobre música ou para uma análise de música experimental, já que, no século XX, diversos compositores – Gilberto Mendes incluso – estavam justamente testando os limites da música escrita.

Por isso, neste momento, discutiremos as relações do som e dos elementos extra-sonoros da música com seus objetos, desenvolvendo apontamentos sobre a representação musical. Procuramos nos inserir também na querela entre ícone e índice na música, além de trazer à tona definições e confusões acerca do conceito de iconicidade na música. Antes disso, porém, iremos fundamentar o que seria um processo de representação no sentido peirciano. Qual a relação do signo com seus objetos? Em seguida, em **2.3**, iremos adentrar elementos da terceiridade musical, entendendo elementos da música no quesito interpretativo, ou melhor, lógico.

¹² Qualisign [e.g., a feeling of "red"] is any quality in so far as it is asign. Since a quality is whatever it is positively in itself, a quality can only denote an object by virtue of some common ingredient or similarity; so that a Qualisign is necessarily an Icon. Further, since a quality is a mere logical possibility, it can only be interpreted as a sign of essence, that is, as a Rheme.

2.2.1 Relação entre signo e objeto dinâmico

Como já visto *en passant*, Peirce criou três principais tricotomias para descrever em geral as classes de signos. São elas a 1) tricotomia do fundamento (“signo em si mesmo”: *quali, sin, legi*) que discute quais são as modalidades e potencialidades semióticas do signo; 2) tricotomia da relação do signo com o objeto dinâmico (comumente conhecida como “tríade do objeto”: ícone, índice, símbolo), que atenta para como o signo representa ou pode representar seu objeto dinâmico, que está fora dele; e 3) tricotomia da relação do interpretante final com o signo (conhecida como “tríade do interpretante”: rema, dicente, argumento), que se preocupa, por sua vez, com a interpretação e a leitura dos signos.

A relação do objeto dinâmico com o signo é, antes de mais nada, uma relação de determinação. Como visto na definição de signo de Peirce (CP 6.347), o signo “é determinado pelo objeto, isto é, o objeto causa o signo, mas o signo representa o objeto, por isso mesmo é signo” (SANTAELLA, 2013, p. 43). Além disso, cabe lembrar que o objeto só é representado “parcialmente”, ou “num certo sentido”, e que o objeto, via mediação do signo, também causa o interpretante.

Antes de discutir a tricotomia em questão (seus limites e potências), cabe se debruçar brevemente sobre o que seria o *objeto* de um signo. O objeto do signo é – em suma – aquilo que o signo substitui. Ele é, portanto, um outro signo – e pode ser até um interpretante, já que, na medida que ele está inserido em uma cadeia de traduções, ele está sempre no meio desta cadeia semiótica, tanto temporal como conceitualmente. A diferença entre um objeto e um signo pode ser, portanto, meramente temporal.

A tricotomia *ícone, índice, símbolo* examina de qual forma o objeto é representado pelo signo. 1) Se o objeto do signo por rerepresentado no signo por virtude de uma semelhança entre qualidades dos dois, chama-se esse signo de *ícone*¹³. Este nome se dá pelo fato do ícone não ser necessariamente afetado pelo objeto que ele representa, o que faz com que, para essa semiose, sejam preponderantes apenas os aspectos qualitativos em si do signo e do objeto. Em outras palavras, a semelhança é se dá por haver aspectos comuns (similares) nos fundamentos do objeto e do signo. 2) Na

¹³ Como é lembrado por Santaella (2015, p. 96) este é apenas uma das facetas do ícone chamada de hipoicônica. Peirce desenvolveu, para este tipo de signo, diversos níveis de iconicidade. O próprio hipoícone, por exemplo, pode ser dividido em três tipos: imagem, diagrama e metáfora. Os diagramas podem ser divididos em três tipos... e assim segue.

medida em que o signo foi afetado pelo objeto, este é chamado de *índice*. Partindo do pressuposto de que todo movimento deixa rastros, o índice persegue o objeto, mostrando parcialmente sua ação. 3) Quando o signo depende de uma lei externa para sua interpretação e para relacionar-se com seu objeto, esse signo é chamado de *símbolo*. As linguagens codificadas são a base do pensamento linguístico, já que o signo – sem o código que lhe pauta – teria uma relação arbitrária com o objeto.

Esta tríade é a mais famosa e mais usada dentre todas as dez tricotomias do signo de Peirce. Seu uso perpassou todas as áreas da semiótica aplicada e, até hoje, muitos pensam que esta seria a única ou a principal tríade do signo peirciano. A seguir, discutiremos o uso dessa tríade em música, e como a frágil ideia de representação no mundo sonoro-artístico pode se desdobrar em musicalmente.

2.2.2 Representação musical: Ícone ou índice?

Para discutir a aproximação entre o universo representacional e o musical, é necessário relembrar a relação entre o universo do quali-signo icônico remático e do sin-signo indicial dicente. Mesmo que nós analisemos os signos musicais apontando sua predominância no campo do quali-signo icônico remático, devemos lembrar que este campo é pré-representativo, ou seja, lida somente com possibilidades não atualizadas: pré-existentes. Este salto epistemológico é bem descrito por Santaella:

Não obstante, em seu aspecto obsistencial, ou seja, como uma ocorrência no tempo e no espaço, as qualidades saltam do nível da mera possibilidade para o nível da existência, e se tornam *sin-signos*. Claro que qualidades continuam presentes naquilo que existe, mas elas não são mais meras possibilidades. Por isso, a possibilidade de um som ainda não atualizado é diferente de uma possibilidade quando ela já está manifesta em um som. Além disso, em qualquer som há elementos de lei (terceiridade), pois o som segue as leis físicas. Além do mais, não apenas leis físicas, mas também leis da organização do próprio som (SANTAELLA, 2015, p. 96)¹⁴.

A relação icônica emanada do som, deve, porém, ser ouvida com cautela. Como já visto na seção anterior, o ícone diferencia-se do hipo-ícone, de tal forma que enquanto este representa seu objeto por similaridade ou congruências de ingredientes

¹⁴ Nevertheless, in their obsistential aspect, that is, as na occurrence in time and space, than qualities jump from the level of mere possibility to the level of existence, and thet turn into sinsigns. Of course, qualities are still presente in what exists, but no longer as purê chance of possibility. That is why a sill non-actualized sound possibility is diferente from a possibility when it is already manifested in a current sound. Moreover, in any current sound there are elementos of law (thirdness), because sound is subjected to physical laws. Moreover, not only physical laws but also to the laws of sound organization (tradução do autor).

qualitativos, aquele – em seu nível mais puro de iconicidade – pode prescindir de outros termos na lógica da semiose (QUEIROZ, 2007, p. 185). Em outras palavras, um ícone é um primeiro, e por isso prescinde de objetos e interpretantes, montando uma semiose duplamente degenerada (CP 3.362). Este cuidado mostra-se essencial para a análise de música: podemos dizer que, posto que a música emana primeiridade, ela prescinde de objetos e interpretantes. Ela é mônada (CP 1.303). Nas palavras de Peirce, a proximidade entre a imediaticidade da música e as consequências em seus objetos:

Uma mesma nota musical pode ser prolongada por uma hora, ou um dia, e ela existe tão perfeitamente em cada segundo desse tempo quanto no tempo inteiro; assim, contanto que ela esteja soando, ela pode estar presente no sentido que tudo no passado esteja tão ausente quanto o próprio futuro. Mas é diferente quanto às ondulações do ar, já que a performance da nota ocupa um determinado tempo. Ela consiste na sucessão de sons que alcançam o ouvido em tempos diferentes; e para percebê-lo deve haver alguma continuidade de consciência que presentifica os eventos de um lapso de tempo. Nós ouvimos o que está presente no instante, e uma ordem de som não pode estar presente em um instante. Estes dois tipos de objetos, o de que nós temos consciência imediata e o de que nós temos consciência mediada, todos são achados na consciência. Elementos como as sensações são presentes em todos os instantes enquanto eles duram, enquanto outros (como o pensamento) são ações com começo meio e fim, e consistem numa congruência na sucessão de sensações que passam pela mente ¹⁵(CP 5.395)

Desta forma, é possível contemplar a imediaticidade da música nos conceitos de iconicidade, na medida em que há objetos instantâneos, que, via mediação, adentram cadeias de semiose. Em outros escritos sobre a iconicidade, Peirce usa também a música como exemplo de ícone. Cabe lembrar, porém, que as noções musicais de Peirce deixam escapar questões já superadas em bibliografias subsequentes, como a ideia de que uma composição é a réplica dos sentimentos e ideais de seu compositor, além de conseguir ser passada em canal direto para seus ouvintes:

Eu defino um ícone como um signo que é determinado por seu objeto direto em virtude se sua própria natureza interna. Assim é qualquer qualisigno, como uma visão – ou o

¹⁵ “A single tone may be prolonged for an hour or a day, and it exists as perfectly in each second of that time as in the whole taken together; so that, as long as it is sounding, it might be present to a sense from which everything in the past was as completely absent as the future itself. But it is different with the air, the performance of which occupies a certain time(...). It consists in an orderliness in the succession of sounds which strike the ear at different times; and to perceive it there must be some continuity of consciousness which makes the events of a lapse of time present to us. (...) we hear only what is present at the instant, and an orderliness of succession cannot exist in an instant. These two sorts of objects, what we are immediately conscious of and what we are mediately conscious of, are found in all consciousness. Some elements (the sensations) are completely present at every instant so long as they last, while others (like thought) are actions having beginning, middle, and end, and consist in a congruence in the succession of sensations which flow through the mind”.

sentimento trazido por uma peça musical considerada como representando o que seu compositor queria¹⁶ (CP 8.335).

Martinez também sustenta a iconicidade da música baseada na indistinção entre objeto imediato (que seria a materialidade da música) e signo em música (MARTINEZ, 1991, p. 63). Interessante notar, porém, que isto não é uma barreira para a música como berço de outros tipos de semiose (não necessariamente sonoras), tal qual pretendemos discutir neste capítulo:

Sempre o primeiro plano da semiose na música remeterá às qualidades que se apresentam e, dessa forma, signo e objeto tornam-se indistinguíveis. O signo, neste caso, é um ícone. Isso não impede, contudo, que outros planos se manifestem; os sons como Representamens para outros modos de significação (*Idem*).

O caráter primordial da escuta humana é, contudo, *sin-sígnico indicial*. Em um estágio inicial, escutar servia, antes da criação abstrata e da contemplação, para a identificação de existentes. Em outras palavras, o som “em sua origem servia como alerta” (BUTOR, 1982, p. 449), ou melhor, como *sin-signo indicial - remático* ou *dicente*. A música, por outro lado, afastou-se dessa funcionalidade, enquadrando-se antes nas relações de similaridade e contiguidade do que nas de identificação direta. Ou, melhor dizendo, “a música pouco a pouco se tornou uma linguagem independente; até o ponto de se destacar das funções sociais e tornar-se puro fluxo de qualidades ou conjuntos semióticos” (MARTINEZ, 1991, p. 135). Por isso, ouvir música não é tão somente identificar instrumentos em suas localidades, alturas e ritmos. Mas, se há um índice musical, para o que ele aponta? Qual seu Objeto Dinâmico? A compreensão de uma indistinção entre signo e objeto imediato em música auxilia a compreender as direções do índice musical, além de suas limitações:

Seu objeto imediato [da música] é puramente qualitativo, pois este é o modo de operar da linguagem musical. Contudo, a música, enquanto individual existente, interage com um amplo espectro de fatores culturais sociais, históricos etc. São tais fatores, de difícil avaliação devido a sua complexidade, que constituem o Objeto Dinâmico do índice musical (MARTINEZ, 1991, p. 123).

A partir dessa proposição, é possível desconstruir a noção de Willy Correa de Oliveira (1979) de que a música, enquanto signo, é *indicial*. O índice musical é, então, um fenômeno secundário da semiose musical, se tivermos o signo musical “entendido enquanto realidade acústica” (*Idem*). Para Oliveira, a música seria predominantemente

¹⁶ “I define an Icon as a sign which is determined by its dynamic object by virtue of its own internal nature. Such is any qualisign, like a vision, -- or the sentiment excited by a piece of music considered as representing what the composer intended”.

sintoma de seu contexto, não podendo se desvencilhar dele – o que faz perfeito sentido. Porém, não podemos esquecer que, como visto, o som serve para uma escuta de função biológica, mas a música vai além disso. Não seria possível, porém, cristalizar uma escuta ideal/central para a música, sobre a qual todas as outras deveriam derivar. A meta aqui é outra. Uma vez apontadas tendências dos signos musicais, é possível discutir como são criados interpretantes e escutas tanto cognitivas como artisticamente. Cabe atentar para duas questões distintas. Por um lado, podemos – como fazemos aqui – observar como a música funciona enquanto linguagem, e quais as características intrínsecas a esse sistema sógnico. Em outro lado, é possível também entender o que de extra-musical pode ser extraído da música, considerando as implicações que ela faz e recebe de outras áreas.

A partir do momento em que não é possível distinguir o signo de seu objeto imediato, a relação entre o que está dentro e o que está fora do signo torna-se peculiar. A partir desse impasse, Coker (1972) passa a estabelecer tipos de objetos para a música, chamando-os de *musical meanings*. A escolha por uma perspectiva semântica na música traz, porém, a mesma problemática apontada por Stoianova: a importação da lógica binária da significação verbal em transposição à música. Separando, como faz Coker, sentidos que apontam para dentro da música de sentidos que apontam para fora dela, estaríamos precisamente trazendo para a iconicidade uma distinção existencial/indicial. Por isso, não seria preciso minguar a simultaneidade de sentidos inerente à semiose icônico-qualitativa da música, haja vista as características desta semiose duplamente degenerada. A produção de sentido em música, porém, tem muito mais a ver com a indistinção entre objeto imediato, interpretante imediato e signo, do que com as diferenças entre apontamentos para dentro e fora deste.

Finalizando a tricotomia do objeto musical, os símbolos sustentam a possibilidade de uma lógica sonora. Tanto na música escrita como na não escrita, códigos simbólicos são criados intrínseca e extrinsecamente para o andar dos fenômenos musicais. É possível pensarmos tanto em jogos simbólicos com uma música dita do passado (como a citação, presente na peça *Blirium* de Gilberto Mendes, analisada no capítulo final desta dissertação) como na própria grafia musical. Na música não escrita, por exemplo, é interessante perceber que, não havendo uma enorme gama de codificação específica para a lógica sonora, *símbolos* de outras linguagens são adaptados, o que gera uma maleabilidade entre o dito e o compreendido. Ao pegar

emprestado outra linguagem (quase sempre a oral, a visual e a tátil) para uma transmissão de modalidades de escuta e execução, a precisão e as possibilidades de criação se mostram bastante diferenciadas daquelas vistas em uma primeira instância.

2.3 Escuta, interpretação e análise – música-pós-som

Uma vez vistos os fundamentos e as relações entre signos e objetos nas semioses musicais, cabe repensar os limites dos signos musicais. Qual o início e o fim da música? Visto que a música, como em Martinez (1997), pode ser encarada como uma sequência de semioses – uma cadeia tradutória, não necessariamente a música acaba quando um som cessa. Uma vez que foi traduzida pelos ouvintes, intérpretes e compositores, a música toma, para além de uma dimensão existente e qualitativa, uma proporção mental e, como não dizer, lógica. A interpretação musical, como fenômeno de terceiridade, faz, assim, parte da música, como já citado na secção anterior, na medida em que Peirce discute os tipos de relações possíveis com um objeto sonoro: uma imediata e uma mediada. Esta mediação seria, então, o ponto de partida do pensamento sobre música.

Esta música após o som mora, pois, no domínio da terceira principal tricotomia de Peirce: rema, dicente e argumento. Como demonstrado anteriormente, é sabido que a música tem predominância remática, já que é preponderantemente *quali-sígnica íconica*. O paralelo com a pesquisa de Julio Plaza é possível. Na medida em que a interpretação musical é uma tradução – necessariamente intersemiótica – de um estado sonoro para um mental¹⁷, a intraduzibilidade dos signos estéticos vem à tona. Para solucionar o impasse da tradução do universo conotativo (como discutira Otavio Paz), no qual a música se insere, para outra linguagem, Julio Plaza e outros teóricos (Jakobson, Haroldo de Campos, Otavio Paz) apontam que só seria possível traduzir o estético-conotativo em uma “transcodificação criativa” (PLAZA, 2003, p. 26). Assim, estudar os interpretantes e cadeias interpretativas da música é, antes de mais nada, um exercício criativo. As hipóteses, asserções e argumentos da música são, para além do nível imanente-físico, matéria especutiva – composição de escutas, o que discutiremos mais aprofundadamente em **2.3.3**.

¹⁷ Mesmo que se pense na música em uma linguagem sonora, há uma mudança de estado e de temporalidade das linguagens. Em outras palavras, o pensamento do som é distinto do som em si, tanto por questões de fundamento quanto de estágio perceptivo.

2.3.1 A relação do signo com os interpretantes

Na criação de suas noções do signo, Peirce criou três tipos de interpretante: um imediato (da interpretabilidade inerente ao signo); um dinâmico (do efeito de fato alcançado pelo signo); e um final (da razão de ser do signo). No estudo de suas tricotomias Peirce criou cinco tricotomias para os interpretantes: 1) uma para descrever tipos de interpretantes imediatos, 2) uma para tipos de interpretante dinâmico; 3) uma para a relação do interpretante dinâmico com o signo; 4) uma para descrever o interpretante final; e 5) uma para a relação do interpretante final com o signo. Por fins lógicos e razões históricas, apenas esta última ficou consagrada como a tricotomia do interpretantes (rema, dicente, argumento).

Na medida em que um signo se relaciona com seus objetos com predominância de primeiridade, há, no campo dos interpretantes, a criação apenas de *remas*, hipóteses. A mediação de um *quali-signo icônico*, por exemplo, é necessariamente remática, já que qualidades direcionam a seus objetos via similitudes – das quais *a priori* se extraem apenas hipóteses. Em termos práticos, é possível extrair semelhanças e congruências icônicas entre todo e qualquer objeto, signo e nível de semiose. Por isso, todos os tipos de fundamento (*quali, sin, legi*) e relação com o objeto dinâmico (*ícone, índice, símbolo*) difundem interpretantes *remáticos*. O interpretante *remático*, deve-se notar, funciona na esfera do possível, o que faz com que este nível se relacione antes com as qualidades emanadas do signo do que com a semiose propriamente dita, tanto que este tipo de semiose é chamada de “duplamente degenerada”, como já visto anteriormente.

Se um signo tem uma relação existencial com o objeto, ele pode, em relação ao seu interpretante final, ser chamado de *dicente*. A constatação da existência de algo, ou a percepção de um sintoma no presente de algo ocorrido no passado depende, para seu funcionamento, de *remas* por fins descritivos. O *rema* não faz parte, contudo, do *dicente* (CP 2.251). O *dicente* aponta, o *rema* descreve. Assim, percebemos onipresença da *primeiridade* e do *remático* na semiose peirciana, ao passo que o universo relativo, hipotético e descritivo sustenta a ação do signo.

A terceira parte da tricotomia da relação do signo com o interpretante final é o *argumento*. Onde há um signo de *terceiridade*, em uma semiose genuína, é possível encontrar *argumentos*. Apenas leis que são signos (*legi-signos*) podem suscitar

argumentos como efeitos. Estes efeitos são, pois, respostas lógicas, que, cabe dizer, são baseadas e sustentadas nos apontamentos dicentes e nas descrições remáticas.

2.3.2 Interpretantes musicais

Interpretar músicas tem, hoje, inúmeros sentidos: decifrar uma partitura, criar uma performance, analisar uma determinada peça etc. Todas estas vertentes têm, contudo, uma confluência comum: o processo de tradução em nível simbólico da música. Transformar uma peça (legi-signo) em uma performance tem de passar, necessariamente, por uma imagem mental de decodificação dos signos ali postos (um interpretante). Assim, as traduções simbólicas e os interpretantes da música são imprescindíveis para a interpretação e a continuidade do pensamento sobre música. Neste momento, discutiremos como, de modo geral, tipos diferentes de interpretante podem surgir a partir de peças e fenômenos musicais.

Ouvir música é, fundamentalmente, uma semiose remática. É possível dizer isso na medida em que, uma vez que há uma predominância quali-sígnica nas ações dos signos musicais, a dimensão lógica destes signos não poderia ser senão remática: a qualidade não aponta, ela emana, evoca, apresenta. A própria ação artística/estética tem precisamente esta dimensão. A ambiguidade do signo estético cria para este uma impossibilidade estrutural de conexão estrutural com objetos (cf. PLAZA, 2003; PIGNATARI, 1993), daí a complexidade da tradução desse tipo de mensagem, informação ou signo (haja vista a dimensão das pesquisas sobre tradução de poesia pelos poetas concretos brasileiros). Em Jakobson, o apontamento para tradução-criação intersemiótica é tido como uma solução para o impasse da tradução das ambiguidades do signo estético, uma saída para o tradutor/traidor do original (JAKOBSON, 2015, p. 95). Plaza resume as possibilidades do signo estético em meio ao contexto da tradução (à luz da função poética de Jakobson):

No caso da função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância, o que (...) constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética (PLAZA, 2003, p. 27)

A tradução de uma partitura em música, de uma peça tocada em escuta, de objeto sonoro para objeto musical, de som da natureza para som organizado. Estes processos tradutórios são, assim, remáticos e abduativos (sobre isso, ver **2.3.3** à frente).

Dicentes e argumentos são, também, a base de análises musicais. O apontamento para o estudo de contextos musicais, bem como a pesquisa sobre a gênese de gêneros musicais de Robert Hatten depende diretamente da existência de *dicentes* para a criação de argumentos semióticos-culturais (cf. HATTEN *apud* MARTINEZ, 1997, p. 35-38). A clássica análise harmônica ou formal parte também de pressupostos parecidos: a partir da identificação de fenômenos (criação de *dici-signos*) em uma peça, é possível criar argumentos lógicos acerca de determinada passagem harmônica. Dessa forma, na semiose peirciana se justifica uma teleologia da análise musical que pretendemos seguir nessa dissertação: em primeiro lugar, há a exposição do nível fundamental de uma peça que dialoga com o nível imanente visto em Nattiez na medida em que “tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas” (NATTIEZ, 2002, p. 16). Deste nível – de análise dos *quali-signos* e *sin-signos* remáticos, urgem apenas hipóteses sobre uma apresentação descritiva.

Em segundo lugar, é possível fazer apontamentos – principalmente aqueles de ordem contextual, social e histórica – sobre a peça analisada, em seus *sin-signos indiciais dicentes*, tanto poética como esteticamente, colocando também nos termos de Jean-Jacques Nattiez. Por fim, em terceiro lugar, há a criação de argumentos, a indução de asserções e formulações lógicas advindas das etapas anteriores, podendo articular as singularidades da peça em questão em novos *legi-signos*, recompondo a peça em termos dialógicos. Assim, é possível colocar uma peça musical tanto em perspectiva histórica com o ambiente em que foi criada e as obras que a antecederam como apontando jogos e limitações intrínsecas a própria obra.

2.3.3 Ouvir é compor

Estudar música é perceber que, na mesma medida em que o tempo produz uma confluência de múltiplas semioses sonoras em constelações heterogêneas únicas, cada semiose tem dentro de si um poder enorme de dissipação, proliferação e continuidade. Na música escrita, um compositor não é causa e nem consequência, e sim um (meta) fenômeno da complexa teia de *signos* em que se inseriu: desde as qualidades que viveu e produziu até as leis que lhe regiam e que por ele são atualizadas e desconstruídas. Urge

então uma problemática fundamental: como compreender uma composição a partir de um ponto de vista sógnico? Ou melhor, qual é a semiose da composição musical?

Compor é uma ação deliberada. Em relação íntima com a percepção, o pensamento sobre os sons se materializa (pretensamente) controlado por aquele que chamamos compositor, já que, como visto em Peirce, o pensamento lógico e as imagens mentais moram no interstício entre a percepção e a ação deliberada (SANTAELLA, 2012). Cabe se perguntar, porém, como pode ser lido o processo da percepção humana, visando aprofundar como se dá a interação entre ambiente e sujeito na criação musical, entremeando os processos e inferências lógicas dessa relação.

Diferente de teorias da percepção que lidam com uma relação simplista entre sujeito e objeto, para Peirce o processo perceptivo humano pode ser visto na disposição dinâmica de três conceitos vivos: o *percepto*, o *percipuum* e o *juízo perceptivo* (SANTAELLA, 2012, p.89-99). Enquanto o *percepto* é a manifestação pura da realidade que deverá penetrar a gama sensível de um sujeito dado, o *percipuum* é precisamente o que adentra semi-organizadamente, sendo filtrado pelos sistemas sensoriais em uma tradução perceptiva. Ele não pede para aparecer e não tem um porquê para estar lá, e independe da escolha do receptor (CP 7.643). Na medida em que esse *percipuum* é organizado e posto em perspectiva com o repertório daquele que o sentiu, ele é interpretado e, portanto, transformado em *juízo perceptivo*, o terceiro elo da teoria da percepção peirciana (SANTAELLA, 2013, p.107; 2012).

Percebendo o juízo perceptivo já é um nível de cognição, pois lida com lógicas interpretativas e raciocínio em nível de primeiridade; e sendo que o *percipuum* pode ser visto como uma quase-cognição, pois mesmo que esse estágio não coloque o *percepto* em embate com as experiências colaterais que montam o repertório e a consciência do sujeito, ele já é uma filtragem do fenômeno que se apresenta ao corpo; a escuta musical é, portanto, um processo cognitivo criativo. Em algum sentido, escutar é um processo lógico que deriva de outros signos que lhe antevêm ou que lhe são simultâneos, signos estes que montam todo o processo de percepção do *percepto* ao *juízo perceptivo*. Outrossim, compor tem concomitantemente um caráter diádico e um caráter triádico. Compor é reagir e representar, é responder e discutir. É dinâmico e lógico.

Na medida em que o compositor cria imagens sonoras mentais, signos próximos da fugacidade de uma simples qualidade, mesmo antes de agir sobre elas, esse já pode ser chamado de um processo composicional diádico. Dessa forma, compreendemos que, por mais que algumas pessoas se foquem mais nisso do que a maior parte das outras, todos somos compositores musicais no nosso dia-a-dia pelo simples ato da escuta. Na medida em que isolamos internamente um som da natureza e o escutamos antes de qualquer julgamento, a própria reação (nesse caso, a seleção como reação) já é uma organização do *continuum* sonoro. Seguindo a terminologia da teoria da percepção peirciana (SANTAELLA, 2011), o *percipuum* do som pode ser tido como uma quase-composição do *percepto* manifesto no sujeito em questão, já que aquele deriva de uma seleção reativa e natural deste. Na relação (vale dizer, *indicial*) dos sujeitos com o ambiente sonoro onde agem há sempre a imanência da composição musical em potencial na medida em que, portanto, escutar é compor. Em outras palavras, se uma reação tem que ver com um signo degenerado¹⁸ (QUEIROZ, 2007, p. 185-186), a pura filtragem abdutiva do ambiente sonoro já é também uma composição em nível degenerado.

Como discutiremos no capítulo seguinte, a noção de escuta como composição pode ser uma chave de leitura possível para proposições musicais como a de John Cage na medida em que este compositor se relacionava com todos os sons de uma forma não hierárquica (CAGE, 1961). Ordem, desordem e organização passam assim a agir não só dentro do paradigma da música tradicional, mas para toda a realidade sonora. Como dito por Cage a Murray Schafer: “música é sons, sons a nossa volta, dentro ou fora da sala de concerto” (SCHAFER, 1992, p.120). Ou, ainda: “já que não posso ser apenas um ouvinte do silêncio, sou um compositor. Como eu posso escrever um som que está em silêncio? Quando eu escrevo música, estou em uma posição de não saber o que estou fazendo. Eu sei como fazer isso” (CAGE, 2015, p. 56). Se é possível ouvir o *continuum* sonoro como música e/ou compor é a ação deliberada do não entendimento do mundo, é necessário que se compreenda que há entre o ser e o mundo uma interlocução perpétua e trocas de consciência eventuais.

¹⁸ A reação e, nesse caso analisado, o filtro primeiro da percepção é, pois, um signo indicial da natureza externa para qual ele aponta. Visto isso, essa reação-seleção abdutiva prescinde de um interpretante, como visto em Peirce: “an index is a sign which would, at once, lose the character which makes it a sign if its object were removed, but would not lose that character if there were no interpretant” (CP 2.304), dando a ela um caráter degenerado, não-genuíno.

A partir dessa noção de percepção, é possível compreender que qualquer que seja a maneira com que um ente perceptivo se relacione com algo já é uma ação ordenadora e, por conseguinte, organizacional. Reorganizando a ordem/desordem dos *perceptos*, a secundidade da percepção, o *percipuum*, é organização de sons para preceitos estéticos. Ora, não é precisamente essa a definição canônica que vemos de música nos dicionários¹⁹?

Em uma segunda instância, é interessante parar para pensar que aquilo que chamamos comumente de composição musical (aquela do compositor que escreve notas em um papel) é, seguindo essa linha de pensamento, uma recomposição musical. A partir do momento em que consideramos a secundidade do processo perceptivo, o *percipuum*, como uma criação não deliberada, o *juízo perceptivo* se cristaliza como recriação dos signos anteriores, como uma representação deliberada e criativa do recebido. Seguindo da vivência de inumeráveis imagens sonoras (ou não-sonoras), a composição musical parte então de um processo de inferência lógica abdutiva, que, passando invariavelmente pela dedução de hipóteses e pela indução, materializa-se como signo de inúmeras maneiras possíveis. Organizar sons está na fala, no ato de tocar instrumentos, na escrita de partituras, na escrita de palavras, no grito, em quem não quer fazer barulho e também em quem não se importa em ser barulhento.

A importância da percepção para a criação expõe a relevância de se compreender o contexto de uma composição, até porque, levando em conta que na esfera de secundidade “o significado é o uso” (PIGNATARI, 1993, p. 25), a composição é *a priori* o seu contexto e *a posteriori* o contexto de sua difusão. A percepção é, como já discutido, a fonte da composição. Tendo a composição como uma ação deliberada, é inviável conceber que pode haver algo nessa deliberação que não tenha passado pela porta da percepção: criar é o contexto de criação. Na medida em que uma música se materializa, toda percepção sobre ela deriva também de como a semiose musical se constrói relacionalmente. A teia de signos do ambiente de uma execução/*performance*/difusão musical é, portando, não apenas parte da composição,

¹⁹ Esse fenômeno descrito se adequaria até às concepções mais tradicionais de música, como a do *The Concise English Oxford Dictionary* de 1956, citado por Schaefer (1992) em 1986: “MÚSICA: a arte de combinar sons visando a beleza da forma e a expressão das emoções”. Talvez possa parecer forçado chamar de expressão das emoções a própria seleção de um corpo troca com o que lhe cerca, mas compreender isso e conceber essa possibilidade é também mergulhar na premissa da continuidade dos signos. Quanto à “beleza da forma”, é evidente como essa noção de música é datada, mas, nessa dissertação, na seção 3.2 há uma discussão sobre a desconstrução da ideia de música que “visa o agradável”.

mas é a própria composição já que esta é sua materialização. Não por menos, no século XX, a música (re)toma sua relação com o espaço de sua realização, hibridizando-se com a arquitetura e desenvolvendo o nível da espacialização como componente da fruição musical (SANTAELLA, 2013, p. 159-161).

Em concordância com Pignatari, cabe perceber que tanto texto como contexto são processos de signos com referentes (PIGNATARI, 1993, p. 28), mas que cabe montar breve diferenciação entre estes dois conceitos. Ainda na definição de Pignatari, um texto seria um processo de signos que tem um objeto mas que torna-se objeto de se mesmo, “criando um campo referencial próprio” (*idem*). O contexto, em paralelo, é um processo de signos que opera em um nível mais amplo e – para nossa aplicação – mais intersemiótico, tendo qualidade semiótica proporcional à do texto, embarcando apenas em maior generalidade: contexto é o texto dos textos. Assim, é importante ressaltar que “a demarcação entre os níveis só é nítida para efeitos de metalinguagem crítica e analítica; na realidade concreta, os níveis se inter-relacionam isomorficamente” (PIGNATARI, 1993, p.29). Dessa forma, a difusa relação entre texto/contexto se materializa na medida em que codificamos e representamos o mundo em diversos graus e amplitudes. Na medida em que delimitamos um objeto, essa articulação se torna mais simples. Voltando a Peirce, a relação entre texto e contexto tem muito a ver com a relação entre um objeto imediato e um objeto dinâmico. Enquanto o objeto imediato é objeto como representado no signo (CP 8.343), o objeto dinâmico é “a Realidade que de alguma forma realiza a atribuição do Signo à sua representação” (CP 4.536). Tendo como *texto* o objeto de um signo que o representa na medida que alude a ele e está dentro do próprio signo, como o objeto imediato (SANTAELLA, 2000, p. 39-40); teremos como *contexto* precisamente a realidade ampla que envolve esse processo de signos – o Real “que, pela própria natureza das coisas, o signo não consegue expressar, podendo apenas indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral” (CP 8.314).

Trazendo essa discussão para nosso objeto de estudo, já fica evidente como é necessário articular, para a construção de uma ambiência produtiva, não apenas perspectivas político-históricas, mas também manifestações qualitativas reflexas no ambiente de Gilberto Mendes, o que buscamos fazer em nossas análises. Em outras palavras, na mesma medida em que é importante compreender o diálogo do compositor com os movimentos artístico-políticos vigentes (nacionalismo musical, Música Viva

etc), é também necessário um olhar para uma esfera mais qualitativa do ambiente em questão (a empatia do compositor com o mar santista, com o futebol, com a sua cidade, como procuramos fazer no **Capítulo 1**). Trocando em miúdos peircianos, uma ambiência/um contexto não é suficientemente descrita por seus *legi-signos simbólicos*, mas pela soma de signos de todas as ordens para uma teia complexa e dinâmica.

Conforme pretendo demonstrar nas análises feitas no **Capítulo 4** desta dissertação, a unidade da estética de Gilberto Mendes é antes uma postura em relação ao mundo do que uma constante atualização de técnicas composicionais. Mendes salta entre procedimentos composicionais sem parar: ora está compondo música tonal, ora música aleatória. Por vezes utiliza ritmos brasileiros e harmonias da bossa nova, em outras ocasiões se liga em uma tradição mais europeia e compõe uma música mais distante de uma matriz popular. O desafio de Mendes é, pois, de se montar um estilo-técnica inconstante.

CAPÍTULO 3

CAMINHOS PARA O EXPERIMENTAL:

NACIONALISMOS, VANGUARDAS, CONCRETISMO

A relação de Mendes com seu contexto é a chave para compreender o complexo processo de interação entre as inúmeras culturas e sonoridades que montam as vivências deste compositor. O estudo dessa relação não deve, porém, soar causal, mas processual, já que, na medida em que Mendes era parte do ambiente composicional que lhe influenciava, ele mesmo o retroalimentava. Suas obras não são consequências dos contextos em que foram compostas, mas são peças de processos contínuos de signos que engendram em outros signos. Por isso, o capítulo que segue não tem como intenção justificar o período experimental de Mendes a partir de seu contexto, mas entender como as obras do compositor se articularam com a ambiência histórico-artística na qual se inseriram.

Esse capítulo abarca três focos. Em um primeiro lugar, **3.1**, há um olhar para um retrospecto da música erudita brasileira desde o modernismo da década de 1920 até o período experimental de Mendes. Nessa primeira abordagem, buscamos sempre dialogar levemente com a trajetória biográfica do compositor levantada a partir de seus livros, de conversas com ele e das teses de Carla Delgado Souza (2011), Heloísa Valente (1999, 2006) e Teresinha Prada (2006), entre outras. Em um segundo momento, **3.2**, a pesquisa remonta uma breve genealogia da música moderna da primeira metade do século XX, procurando apenas discutir a reinvenção da escuta/composição musical das vanguardas europeias modernas em algumas de suas vertentes. Finalizando o capítulo, há um terceiro e último olhar contextual, **3.3**, este voltado para o nascimento do Música Nova, grupo de que Gilberto Mendes fazia parte, e discutindo analogias programáticas e estéticas existentes entre este grupo com a Poesia Concreta. Dessa forma, constrói-se um diálogo amplo do período experimental de Gilberto Mendes com diversos ramos que integram a inconstância da sua estética composicional nesse período, que vai desde imitações estudantis do repertório clássico-romântico até a mais atualizada linguagem dos modernismos e das vanguardas.

3.1 Retrospectos – Do nacionalismo modernista à música nova

Mesmo que haja muita produção de música erudita no período colonial, no império e na república velha, foi apenas no final do século XIX que a música erudita brasileira adquiriu certa autonomia da música funcional. E, ainda, foi apenas no projeto modernista da Semana de 1922 que houve a apresentação, justamente por ser um *projeto*, da primeira leitura crítica e a primeira estética musical fundamentada no Brasil. Para compreender as vanguardas musicais brasileiras da década de 1960 e os períodos de formação de Mendes, é essencial um olhar para o nacionalismo musical, corrente estético-política semeada nesse modernismo, e seu desenvolvimento, até porque, como veremos mais adiante, o surgimento do “Música Nova” vai de encontro à corrente nacionalista mais radical da época, o jdanovismo.

3.1.1 Antecedentes: projetos musicais nacionalistas

Mesmo que apenas no modernismo brasileiro haja um pensamento e uma crítica produtiva sobre a música de maneira generalizada, o compromisso de compositores brasileiros com uma música pretensamente nacional é anterior a esse projeto. O cenário musical brasileiro do final do século XIX é totalmente embebido da tentativa da expressão de uma dita alma brasileira, que, cabe dizer, é muito diferente da do modernismo que viria. Como afirma Souza,

No Romantismo, não se procurava uma sonoridade nacional, mas temas nacionais que fossem representados por meio de sonoridades e linguagens europeias, como, aliás, também ocorria com as outras artes, sobretudo com a literatura (SOUZA, 2013, p. 25)

Essa configuração estética, por seu lado, procurava, antes de discutir questões culturais inerente à nação, legitimar perspectivas estrangeiras sobre o Brasil. Enxerga-se nesse momento histórico um nacionalismo que servia como um afastamento do contexto brasileiro de suas particularidades.

Apresentando-se como superação desse paradigma europeizado de composição e produção artística e também musical, o modernismo propõe uma aproximação do pensamento artístico com uma proposição política. Esse pensar música diferente dos projetos quase-nacionais que antevieram (como o de Carlos Gomes, cf. RODRIGUES, 2011) aos modernistas não deve ser deixado de lado: pela primeira vez houve a possibilidade de uma mediação crítico-estética fundamentada no país buscando independência das amarras coloniais. Negava-se a cultura europeia na medida em que

ela impunha novas orientações estéticas para o projeto de nação, compreendendo-se a nação como berço de uma multiplicidade por traz da qual morava a tal “cultura autêntica” (KATER, 2001, p.20) a ser desvelada. Assim, o movimento tinha como característica a colocação de um programa pretensamente representativo para a constituição, emancipação e desenvolvimento do pensamento estético e da subjetividade brasileira.

Ao se deparar com a cultura brasileira, a percepção da multiplicidade imensa de manifestações diversas coexistindo e interagindo foi imediata²⁰. A problemática estrutural do programa do movimento se instaurou nesse ponto: como pensar em unidade de uma *alma brasileira* em um contexto tão múltiplo e marcado por mestiçagem? Solucionando esse impasse lógico, o ideário modernista – em especial o oswaldiano – teve como base a noção de que a multiplicidade brasileira poderia ser unificada por uma nova proposição epistemológica de relação com o ambiente: a antropofagia. Uma diferente maneira de conhecer o diferente é o caracterizaria esse ser nacional. Sem negar o estrangeiro, absorve-o a sua maneira, em um processo de afecção, deglutição e transformação. Nessa via, o estrangeiro não é mais estrangeiro no Brasil, pois é transformado e reutilizado por outra maneira de conhecer/agir sobre o mundo. Como discutido no final do capítulo anterior, é precisamente a relação entre um ser com seu contexto que determina todo seu espectro de (cri)ação, já que a própria percepção já é guiada por processos de composição inerentes as suas tecnologias.

Para construir essa noção de antropofagia, os modernistas ilustravam e reconstruíam a figura indígena, resignificando-a. De onde antes havia o selvagem europeizado visto no *Guarani*, irracional e previsível; havia agora um selvagem nacional, inconstante, aberto. Como de costume das vanguardas e como relembra Kater (2001, p. 27) há também aqui um processo de busca, pesquisa e fundação do novo em num passado remoto. Esse processo de ressignificação (enquanto reinvenção de referências e fontes de estímulo) que tem que ver com o nacionalismo modernista instaurava, assim, uma perspectiva político-histórica baseada em uma maneira de

²⁰ Por mais que o percurso desse capítulo esteja sendo de alguma forma cronológico, parece mais importante discutir o movimento modernista em uma perspectiva cultural e semiótica do que em seus nuances cronológicos e historiográficos. Recuperando a história de forma sincrônica (cf. PLAZA, 2003), os fatos históricos serão vistos como balizas cronológicas para a discussão em foco: o nacionalismo musical como contexto da emergência da música de vanguarda dos anos 1960 no Brasil.

interação e organização do tempo-espaço, e não numa conjunção fixa de atributos, artefatos, mitologias e maneiras de agir.

A emancipação proposta por esse projeto não é, porém, um simples desvelamento para novas perspectivas de leitura do mundo brasileiro. Em outra via, a proposição modernista encara a problemática da identidade brasileira como questão chave para uma revolução cultural de onde se transformariam *quem somos* a partir de *como escrevemos* passando pelo *como falamos* (KATER, 2001, p. 27). Assim, o modernismo se apresenta como um movimento reativo e negativo a todo um ideário que lhe é contemporâneo, tanto em vista da produção nacional de arte à época quanto ao arcabouço artístico exógeno. Dessa forma, o projeto modernista da semana de 22 e do manifesto antropófago concilia a absorção do estrangeiro com a negação do estrangeirismo, em dialética constante com o que é externo ao país. Mas os procedimentos para a produção artística sobre essa base teórica enveredaram de algumas maneiras possíveis: enquanto Oswald se relacionava intensamente com o fazer artístico europeu e como desembolar aquelas técnicas em sua brasilidade latente, Mario de Andrade postulava o

modernismo como um trabalho de construção da brasilidade a partir da pesquisa sistemática da cultura popular e seu uso como material bruto a ser trabalhado pela técnica do artista (EGG, 2014, p. 264)

Em música, pode-se dizer que a primeira fase do modernismo tem em Heitor Villa-Lobos (1897-1959) sua figura central, representante único da cena musical do novo nacionalismo. A maneira como esse programa se relaciona com Villa-Lobos e a vertente musical do modernismo é, porém, um tanto quanto paralela a esse processo histórico. A centralidade do modernismo musical na figura de Villa se deu pois, à época, “não havia grupo de artistas nem conflito geracional [na música do contexto de Villa-Lobos]. A carência de nomes nacionais era uma coisa patente, um vácuo brutal. (...) Cada ‘geração era feita de um homem só, e entre elas existiam várias lacunas de tempo significativas” (EGG, 2014, p. 354).

Neste modernismo musical personificado, as predileções pessoais do compositor tornavam-se então uma primeira orientação para toda uma investigação sobre a identidade musical brasileira. A relação de Villa com a música francesa – em especial a de Debussy – que transparecia em sua música sobrepunha-se aos temas aprendidos em seu contato com músicos populares (cf. SALLES, 2012, p. 105). Assim, não é de se

surpreender que, como Carlos Gomes quis ir a Milão, Villa-Lobos quis ir a Paris²¹. Ademais de conflitos estético-políticos entre Villa-Lobos e Mário de Andrade, cabe frisar como neste momento do modernismo seu braço musical já se distanciava de um “primitivismo pau-brasil”²² mas, por outro lado, há pesquisas apontando para que foi precisamente o contato *in loco* com a cultura francesa que permitiu a Villa o uso de materiais de música popular (GUÉRIOS, 2003, p. 90-99). A identificação das referências composicionais no período pré-semana de 22 se torna, assim, nebulosa, como demonstra Tarso Salles: “àquela época (...), é difícil afirmar se o registro de Villa-Lobos era expressão mais ou menos fiel dos bailes cariocas, mera referência a obras de Debussy ou manifestação nascente do espírito ‘antropofágico’ de nossa cultura musical” (SALLES, 2012, p. 112). Este uso, porém, veio por meio de procedimentos europeus de relação com o não-ocidental:

Mediante o acompanhamento da trajetória de Villa-Lobos, podemos perceber como ele e uma série de produtos de uma “cultura brasileira” acataram as definições, opiniões e estéticas de artistas europeus, constituindo-se como brasileiros no espelho por eles fornecido (SALLES, 2012, p. 101).

Como que no meio de campo entre o brasileiro exótico e o brasileiro (dito) autêntico, a música de Villa-Lobos morava nessa balança da modernidade. Somando-se elementos folclóricos (vale dizer, transfigurados e não postos *ipsis literis*) oriundos de pesquisas musicológicas, técnicas como as dos *blocos sonoros* de Varése e outros fazeres musicais das vanguardas europeia da época (KATER, 2001, p. 31-38; GUÉRIOS, 2003), o som de Villa-Lobos demonstra um nacionalismo que desliza constantemente para o exotismo, provavelmente por essa busca de legitimidade composicional no ambiente estrangeiro.

Aqui, um salto temporal pode ser interessante. A reverência de Gilberto Mendes a Villa-Lobos é notável: não apenas este é citado inúmeras vezes em seus textos (MENDES, 1994, p.115, p. 118, p.125, p.127, e outras tantas), como Mendes inclusive

²¹ Com 35 anos de idade em 1922, Villa-Lobos ainda não tinha despontado e nem tido nenhum reconhecimento significativo. Em suma, Villa buscava se afirmar no contexto brasileiro compondo música francesa nos moldes da música francesa da virada do século, em especial de Debussy (EGG, 2014, p. 351) até porque, neste contexto a relação entre as músicas de concerto e as populares escritas (maxixes, etc) era complicada (GUÉRIOS, 2003, p. 96-97).

²² Esse *primitivismo* era justamente o que interessava a Mário de Andrade a música de Villa-Lobos: o fazer não-acadêmico, que não ligava para a academia e tampouco para a tradição, mas para a como a música ia soar. Nas palavras do Mário “as obras dele eram irregularíssimas. Quando grandes, apresentavam quase sempre formas desengonçadas, sobretudo compridezas irritantes, e canhestrices pueris. Mas o Vila inventava. Não sabendo orquestração, criava instrumentações admiráveis” (ANDRADE, 1933; In: TONI, 1978).

compôs, em 1987, a peça para piano *Viva Villa*. A maneira como o compositor santista se apropriou de Villa é, porém, um tanto quanto nebulosa para uma descrição clara e sucinta – “sei que ele me influenciou, mas não sei bem explicar como” (*idem*, p.55). E a reverência se desdobra para quando Mendes resume parte de sua música: “talvez em meu inconsciente eu tenha tentado algumas vezes ‘webernizar’ Villa-Lobos, em minha música” (*Idem*, p. 56). Esta proposição provavelmente se refere às peças feitas a partir da década de 1970, já que, como veremos, há no compositor, em 1960, uma negação dos procedimentos nacionalistas de forma ampla.

Voltando aos nacionalismos, agora em um segundo momento, o projeto que antes era maldito passa a ser parte do *status quo*. O antes indigesto modernismo paulista passou a integrar a conjuntura do sistema produtivo da música. Nesse sentido, é importante ressaltar como as gerações subsequentes do nacionalismo musical operam numa lógica de continuidade com os compositores prévios, o que faz com que, em algum molde, aqueles sejam signos destes. É evidente que os procedimentos composicionais das novas gerações nacionalistas (de músicos como Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, etc) são repletos de particularidades e diferenças, mas não é exagero dizer que a maneira como estes compositores se relacionam com o (dito) folclore nacional é um tanto quanto similar. Como Villa-Lobos, os compositores das novas gerações nacionalistas colocam-se no interstício entre a pesquisa musicológica e os jogos da música moderna europeia. É necessário apontar, porém, que por mais que haja uma semelhança entre esses nacionalismos contemporâneos, há uma grande divergência no que se refere à intensidade dos fatores levantados na estética de cada compositor, de tal forma que não faça tanto sentido montar uma polarização tão forte em Villa-Lobos, deixando os outros para escanteio. A saber, nesse momento o projeto de Villa-Lobos era educativo, e não composicional²³; suas peças continham cada vez mais uma cristalinidade substituindo uma modernidade “desengonçada” (ANDRADE, 1933 *apud* TONI, 1978). Camargo Guarnieri (1907-1993), por sua vez, se colocava na linha de frente de um projeto sim composicional, nacionalista e engajado politicamente (após galgar certo reconhecimento no meio artístico), talvez consequência da relação de sua íntima relação com Mário de Andrade, seu padrinho intelectual. Em outro lado, Francisco Mignone (1897-1987), também

²³ Cabe citar, aqui, que nesse momento a música de Villa-Lobos e seu projeto do *canto orfeônico* passaram a servir como política cultural estruturante do Estado Novo (1937-1945) varguista, demonstrando como o nacionalismo musical tornou-se hegemônico enquanto corrente estética no país.

próximo de Mário de Andrade, se desvencilhou menos da música europeia, talvez por suas origens urbanas da imigração italiana em São Paulo, aproximando-se como Villa a política do Estado Novo, dirigindo o *INM* (Instituto Nacional de Música – ligado ao governo varguista).

Em Camargo Guarnieri, o projeto marioandradiano pode encontrar enfim uma continuidade perdida nos devaneios parisienses de Villa. Mais focado no material (dito) folclórico brasileiro extraído da música popular, Guarnieri extingue de sua música os (ditos) estrangeirismos, que à época eram os expoentes das vanguardas europeias. Diferente de Villa e Mignone, em Guarnieri encontramos um compositor preocupado com as consequências políticas de sua obra, próximo à construção de um programa engajado e, nesse sentido, mais distante de uma produção romântica.

3.1.2 Música Viva e a querela das Cartas Abertas

Retomando nossas balizas históricas para o estudo de Gilberto Mendes, é nesse momento histórico, da década de 30/40, que encontramos dois pontos muito importantes para a construção do contexto composicional do compositor santista. Um primeiro ponto é que Mendes, nascido em 1922, começava seus estudos na década de 1940, e compunha “ingenuamente” suas primeiras peças final dessa década²⁴, como a bem humorada *Sonatina* (1951). Em segundo lugar, é necessário ressaltar que foi nesse período histórico que começou a desenrolar, no Brasil, as primeiras incursões de composição dodecafônica.

O movimento *Música Viva*, encabeçado por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), tomou forma em 1939, e desenvolveu-se progressivamente até o final da década de 1940. O grupo trazia para o Brasil uma técnica composicional contemporânea já utilizada na Europa fazia muitos anos, o dodecafonismo²⁵, oriundo da composição schoenberguiana dos anos 20. A técnica dos 12 tons foi enormemente difundida por Koellreutter durante toda a década de 1940, agregando discípulos do compositor alemão

²⁴ Nessa época, Mendes ainda não havia tido um contato profundo (MENDES, 1994, p.55) com a problemática nacionalista levantada anos antes por Mario de Andrade em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) reavivado pela onda de compositores encabeçada por Guarnieri na década de 1950.

²⁵ Na próxima seção deste capítulo, 3.2, há de forma mais esmiuçada como se deu o desenvolvimento das vanguardas europeias em contraponto com o contexto brasileiro, já que aquela matriz é essencial para a compreensão do período da Música Nova de Mendes.

naturalizado brasileiro. Dentre os alunos mais proeminentes dessa corrente, Cláudio Santoro²⁶ (1919-1989), Edino Krieger (1928-), Guerra-Peixe (1914-1994) e Eunice Katunda (1915-1990), todos premiados e tendo peças tocadas para além dos concertos do grupo. Porém, esse movimento de resgate do dodecafonismo, por mais que fosse pioneiro no Brasil, representava um descompasso em relação ao desenvolvimento da música como linguagem na Europa, que já estava prestes a levar o serialismo às últimas consequências, estendendo o dodecafonismo para a serialização dos outros parâmetros da música (além da altura, também o ritmo, o timbre, a dinâmica, etc). A incursão de Koellreutter reside, portanto, no paradoxo entre ser uma corrente conservadora em relação à composição europeia e ser um signo novo e altamente informativo no contexto brasileiro. Seria equivocado compreender o Brasil como retardatário das linguagens musicais europeias da época, já que, como borda do processo político-musical, a própria música popular brasileira e as perspectivas do modernismo musical retroalimentavam a modernidade musical europeia enquanto organismo em desenvolvimento progressivo²⁷.

Dessa forma, na década de 1940, há na composição brasileira simultaneamente uma corrente nacionalista, agora hegemônica, desenvolvendo-se ao lado dos setores mais conservadores da sociedade; uma corrente nacionalista fortemente engajada politicamente e progressivamente mais combativa, encabeçada por Guarnieri; e um setor mais *cosmopolita*²⁸, ainda diminuto mas em contínuo crescimento, que se utiliza das técnicas dodecafônicas difundidas por Koellreutter.

Entre nacionalismos e vetores dodecafônicos, o conflito entre diferentes linhas composicionais foi se acirrando, desembocando na querela das *Cartas Abertas*²⁹ de

²⁶ Em entrevista para Teresinha Soares em 2005, Mendes revelou que, segundo Edino Krieger, Santoro já havia composto peças dodecafônicas antes da chegada de Koellreutter no Brasil. Ele diz, inclusive, que “a partir do interesse de Santoro no dodecafonismo que Koellreutter organizou as aulas sobre o tema” (cf. SOARES, 2006, p. 24).

²⁷ A história das vanguardas musicais europeias até a década de 1960 é passível de ser resumida como a sucessão de paradigmas produtivos que se antagonizaram ou aprofundaram as gerações anteriores, em um movimento explosivo-expansivo. Ou, nas palavras de Butler, “avant-gardists who aimed at a radical change of paradigm in the modernist period were more and more dependent upon being written into a progressive history of art, which sees changes in technical procedures as crucial” (BUTLER, 2004, p. 75).

²⁸ Como nos conta Haroldo de Campos, “no pós-guerra, no início da ‘guerra-fria’, nos anos entre 1945-1952, os artistas interessados em problemas formais eram acusados de ‘cosmopolitismo’” (CAMPOS *apud* MENDES, 1994, p. XIII). O cosmopolitismo tem que ver, portanto, com uma orientação estética que tende mais a noção moderna de desenvolvimento evolutivo das linguagens artísticas em nível universalista e mais abstrato e simbólico do que indicial e social.

²⁹ Como lembra Kater (2001, p. 116) houve muitas cartas abertas na história da música brasileira, algumas elogiosas, outras críticas ou problematizantes, de tal forma que esse evento não foi inédito em todos os graus, mas nos conformes dos hábitos da época. As cartas desse período em específico tornaram-

Guarnieri e Koellreutter. Reativo ao progressivo desenvolvimento do serialismo koellreutteriano no Brasil, Camargo Guarnieri escreve em 1950 uma carta aberta sobre a presença do dodecafonismo no Brasil. O texto tinha como pilares duas perspectivas diacrônicas. A primeira era a acepção de Mario de Andrade acerca de técnicas estrangeiras, tal qual visto quase 30 anos antes em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), onde ele constatava que a música que não é brasileira deveria ser tida como anti-nacional, e portanto deveria ser objeto de repúdio político. A segunda fonte, esta mais recente, seriam as ideias do manifesto Jdanov³⁰, de cunho stalinista e também reacional, erigido sob a égide do internacionalismo do programa comunista vigente. Guarnieri associava o dodecafonismo a uma “degenerescência do caráter nacional” derivada do “cosmopolitismo”, já que este se afastava da música seu caráter social (GUARNIERI *apud* KATER, 2001, p. 119). O dodecafonismo seria, para o compositor, um artifício cerebralista que tinha como intuito político oculto desmontar o nacionalismo. Ademais, Guarnieri ainda deixa subentendido, nessa carta, a estética da música como matéria do deleite e da reafirmação social, mas não de um deleite cerebral. A escuta abstrata da música é assim menosprezada perante uma escuta mais nacional, que seria capaz sim de “sentir, de amar e de revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável no espírito (sic) do povo” (*Idem*, p. 121).

Koellreutter fez, por sua vez, uma Carta Resposta em 1951 – em tom menos ostensivo – em defesa de sua estética musical. No outro lado da trincheira, o compositor reclama que o dodecafonismo, enquanto uma técnica, por si só nada tinha com disputas sociais e políticas. O alemão rebate as críticas de Guarnieri de que a técnica dodecafônica seria feita para iludir ao invés de construir, dizendo que o nacionalismo, em sua faceta vigente, fazia imperar mais a sensação humana na música, remetendo a um ideário romântico. Em abertura para novas estruturas da estética musical, Koellreutter declara que

é verdade que essa música, apesar (sic) de toda sua perfeição estrutural, demonstra algo de instável e fragmentário, característicos de uma crise que resultado conflito entre forma e conteúdo, a fonte mais importante do desenvolvimento e do progresso nas artes (KOELLREUTTER *apud* KATER, 2001, p.130)

se notórias devido a acidez de seu conteúdo e sua representatividade diante da divisão de compositores à época.

³⁰ Escrito por Andrei Jdanov, membro do governo stalinista, o manifesto defendia como corrente estética o “realismo socialista”. Na prática, o manifesto servia como política do estado stalinista para a orientação estética dos países da URSS e de filiados desse alinhamento político soviético pelo mundo.

Lendo esse processo semioticamente, é visto nesse momento um embate entre duas leituras sobre a música como signo, que aprofundamos no segundo capítulo desta dissertação. A primeira, de cunho nacionalista, jdanovista e marioandradiana, posto que a música, enquanto signo, deve ser valorizada e legitimada pelo que ela tem de *sin-signo indicial dicente*, por seu efeito na sociedade. Cabe dizer, em concordância com José Luis Martinez (1997) e Willy Correa de Oliveira (1978), que a relação entre a noção semiótica de música como *índice* e da representação da música como relativa a seus fatores sociais se evidencia na medida em que o universo da secundidade musical é o campo das relações sociais que a música indica/perpetua/questiona.

Do outro lado, a linha dita *cosmopolita* trazia como importância no signo musical seu caráter qualitativo, em jogos sintáticos intraduzíveis para o campo social, compreendendo então a música a partir de suas facetas *quali-sígnicas icônicas remáticas* (cf. SANTAELLA, 2013; MARTINEZ, 1997). Essa acepção, por ser muito mais vaga e maleável, não afasta da música o seu caráter social, mas possibilita o levantamento de questões inerentes a sua própria morfologia. Há aqui, portanto, o nascimento de um pensamento semiótico em música que permite análises não exclusivas de um mesmo objeto, o que tem que ver também com o movimento da Poesia Concreta paulista e com o fundamento dos signos que compõe a semiose musical.

Percebendo então que uma orientação estético-composicional é também uma leitura semiótica sobre a música, a querela entre o *cosmopolitismo* e o jdanovismo não deve ser vista como um embate político, mas, mais amplo do que isso, como uma discussão sobre o próprio processo de significação da música. De um lado, a música como objeto político social e do outro a música como jogos morfológicos quase-sociais, quase-signos, de primeiridade.

A querela se torna mais complexa, porém, na medida em que Koellreutter associa a música nacionalista ao “estado premental de ‘sensação’, próprio do homem primitivo e da criança” (KOELLREUTTER *apud* KATER, 2001, p. 129). Tal afirmação pode confundir a ideia da forte indicialidade presente no nacionalismo. O desate dessa teia se dá na medida que, já a música nacionalista necessita de indicialidade na sintaxe musical para incitar/promover reações políticas, os efeitos perceptivos e as sensações suscitadas pelas peças musicais tem que ser de alguma forma previsíveis. Visando

alcançar essa previsibilidade, esta música tem uma conexão com o repertório do seu público, o que pressupõe a noção de comunicabilidade. Ora, é precisamente sob essa percepção da música como signo que suscita uma sensação determinada (alguns dirão, codificadamente) que desemboca a ideia de música como signo predominantemente social, perpetuada implicitamente por Guarnieri.

A composição serialista, por sua vez, também lida com uma escuta que aviva sensações, mas sua compreensão exigia algum esforço intelectual a sua época, já que, para o ambiente musical brasileiro, o resultado sonoro do dodecafonismo estava muito distante do repertório comum. Esta escuta, mesmo que tendo a ver com uma concepção da música com predominância na primeiridade, exigia um desate intelectual (de desconstrução das leis interpretativas) para uma atualização do conceito artístico de música. Para extrair da música dodecafônica um interpretante lógico para além do estranhamento daquela escuta, o intérprete brasileiro deveria antes desconstruir a própria maneira de se ouvir, antes associada com uma lógica da harmonia tonal em suas inúmeras veredas e expansões. Pensando ainda a escuta como criação abduziva, como visto no capítulo anterior, a relação signo-repertório demonstra-se pressuposto para composição de interpretantes possíveis. Essa relação, por sua vez, é intrinsecamente relacionada com as regras interpretativas derivadas das experiências colaterais do sujeito. Tanto mais vezes se reiterou a música nacionalista no repertório brasileiro, mais ela se tornou fácil de escutar, mas menos informativa ela se tornou. Nessa via, o contexto nacionalista conservador clamava, de alguma forma, por um novo signo, fresco, para reavivar a ambiência estética vigente. Assim é fácil compreender, portanto, porque o dodecafonismo koellreutteriano, como novo signo, tenha ao mesmo tempo causado tanto alvoroço, agregado adeptos e influenciado gerações subsequentes.

3.1.3 – Metaprecursões: as fases de formação de Gilberto Mendes (1945-1962)

É em meio à ambiência desse conflito político-estético que Gilberto Mendes começa a compor. As primeiríssimas obras do compositor (1945-1953), como já comentado, tinham como característica maior um certo “autodidatismo especulativo” (SANTOS, 1997, p. 23) com leves inclinações nacionais (BEZERRA, 1999, p. 166). Essas peças do começo do período de formação de Mendes (1945-1953) tem ao mesmo tempo uma “intenção de brasilidade”, toques jazzísticos, momentos impressionistas e

uma relação íntima com a música tradicional e sua harmonia tonal (SANTOS, 1997, p. 22-23).

Em meio a escolas bem definidas e estilos delimitados da ambiência do início dos anos 1950, Mendes aparece como raridade sígnica, propondo uma música que, antes de ser projeto político-estético, era manifestação espontânea. Esta postura aparentemente inovadora deve, porém, levar consigo algumas ressalvas. Em primeiro lugar, devemos lembrar que Mendes estava no começo de sua carreira composicional, e que, em alguma medida, as peças desse período foram criadas de maneira muito despreziosa, sem a ambição de serem muito apresentadas e reconhecidas³¹. Em segundo lugar, é importante identificar que, nessa fase de formação, o compositor vivia precisamente a sua *formação*, de tal modo que cada obra era um degrau na heurística composicional. Por fim, não devemos deixar de lado que nesse período (1945-1953) há uma leve aproximação estética de Mendes com a corrente nacionalista mais guarnieriana, também por conta de sua hegemonia à época: o Música Viva se desarticulava e grande parte dos compositores discípulos de Koellreutter (Santoro, Guerra-Peixe, Katunda) tinham “trocado de lado”, passando a compor música nacionalista. Santoro, por exemplo, largara o dodecafonismo justamente em busca de maior comunicabilidade (no sentido amplo desse termo) em sua música, em um processo de “humanização da nova linguagem” (cf. NOGUEIRA MENDES, 2009, p. 69). Cabe reiterar, a proximidade de Mendes com a linha nacionalista é um elo fraco, como conta Souza, o compositor “não se adequava nem aos ditames da escola nacionalista de composição e nem às propostas do movimento Música Viva. Era, como gosta de dizer, um autodidata” (SOUZA, 2013, p. 67).

A descoberta pela tentativa, o fazer sem medo do erro e uma espontaneidade auspiciosa são as características que melhor definem essa fase de formação que, não devemos esquecer, também faz parte do contexto composicional de seu período subsequente, de experimentação. Por essas características e pelo interessante uso metalinguístico que Mendes faz do repertório tradicional – como que parodiando Mozart na *Sonatina* (1951) –, críticos apontam peças dessa fase composicional como precursores da pós-modernidade musical (SOUZA, 2013, p. 65; MENDES, 2008, p.

³¹ Nessa época, inclusive, Mendes procura e consegue um emprego como bancário na Caixa Econômica Federal, que lhe renderia a estabilidade econômica por toda sua vida. As peças desse período só vieram a ser tocadas várias décadas depois, quando resgatadas pelo compositor nas décadas de 80-90.

116; BUCKINX, 1998). Essa aproximação anacrônica se deve a leitura da pós-modernidade musical como território amorfo – sem delimitações e sem a evolutibilidade dos momentos de vanguarda. Mas não devemos esquecer que o período de formação do compositor é justamente o momento de uma busca de efeitos e sonoridades que lhe agradem. Assim, essa denominação de precursor num período de formação de um compositor, durante uma época de constante inserção de múltiplas emancipações estéticas, é signo de um outro Mendes que estava por vir, depois até da sua fase de experimentação e da delimitação temática da presente pesquisa. Em uma reviravolta sincrônica, é no período de formação do compositor que reside o objeto imediato de sua obra póstuma, e, ousado dizer, o objeto dinâmico de tendências da composição *avant la lettre*: universalismo, metalinguagem, leitura sincrônicas do passado.

Como jovem compositor com um reconhecimento nacional nulo, Mendes passa a procurar novas opiniões sobre suas peças, deixando-se criticar por aqueles que ele considera. Nesse período (a partir dos anos 1950), Gilberto já fazia parte do Partido Comunista, juntamente com muitos compositores e instrumentistas de várias gerações: Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, entre outros tantos. Em depoimento para Carla Souza (2013), Mendes conta que, encorajado por seu amigo Gastão, envia sua *Sonatina* para uma pianista renomada do Partido Comunista, Ana Estela Schic. A resposta, além de tardia, foi muito negativa. Nas palavras do compositor,

Mas ela primeiro demorou muito para chamar a gente de volta, e quando nós voltamos lá ela meteu o pau em tudo. Achava que era tudo muito cosmopolita, que não tinha nada do Brasil. Ela era comunista e o partido estava nessa. E às vezes eu penso: ‘Poxa, a minha Sonatina passou pelas mãos da Ana Stela e ela não percebeu a música que era’ (...). Ela fez uma crítica muito negativa, que foi muito ideológica (...). Eu resolvi fazer música brasileira depois da porrada que eu levei da Ana Stela Schic, o que eu não diria que foi horrível, porque eu tenho jeito para música popular também (MENDES, 2009 *apud* SOUZA, 2013, p. 68)

Curioso perceber como até a *Sonatina* de Mendes, tão sincopada e quase caricaturalmente brasileira (cf. SANTOS, 1997, p. 22), foi taxada de cosmopolita! Essa leitura reativa e redutora tem relação direta com a corrente de produção cultural da época, o jdanovismo, que já discutimos anteriormente. Mesmo que importada de outras regiões comunistas do mundo, o jdanovismo funcionava há uma década como cartilha de legitimação artística nacionalista, como que em um nacionalismo internacionalista. Misturando a tradição clássico-romântico-europeia com as particularidades de cada cultura popular regional, esse movimento político buscava a produção de uma arte que tivesse como interpretante dinâmico efeitos de conexão direta com povo. Cláudio

Santoro foi talvez o compositor que mais tenha entrado em contato e filiação com as ideias dessa corrente comunista (NOGUEIRA MENDES, 2009, p. 72), o que gerou um debate com Koellreutter (*idem*, p. 75-78).

O discurso do partido comunista foi de fato muito transformador para a obra de Mendes, que passou de autodidata-dileitante para nacionalista-engajado em pouco tempo. Em 1954, Mendes passa a ter aulas com Cláudio Santoro, que lhe apresentam um contato forte com perspectivas um pouco mais recentes do passado musical: antes ele havia tido apenas uma formação clássica-romântica (Schubert, Mozart, Schumann, etc), como visto em sua tese de doutoramento (1994).

Os encontros com Santoro duraram apenas seis meses e fizeram com que Mendes se fixasse no nacionalismo como corrente para seu estilo. Em detrimento de suas primeiras peças musicais, o cosmopolitismo bem-humorado é deixado de lado para dar lugar a um lirismo sóbrio, mesmo que em constante diálogo com a música popular, como visto na canção *Peixes de Prata* (1955) e na peça *Ponteio* (1955), esta feita em alguma medida em homenagem a Santoro, que tinha uma peça homônima (MENDES, 1994, p. 56). Cabe citar, porém, que, mesmo que os procedimentos nacionalistas tenham adentrado a técnica do compositor santista, ele propõe um nacionalismo voltado para as qualidades sonoras e políticas que lhe são próximas. Isso faz com que o nacionalismo de Mendes seja muito particular, e provavelmente tenha a ver com o fato de que Santoro é o único dos dissidentes de Koellreutter que não se enveredou em na musicologia como pesquisa composicional, mas, em outra via, focou-se mais em questões político-partidárias do que folclóricas. Esse engajamento político entra em Mendes, mas não monopoliza sua estética. Em uma interessante virada, Mendes traz para seu discurso musical – político – agora nacionalista, o universo qualitativo que lhe cativa na sua esfera perceptiva próxima. Diferente de Eunice Katunda e Guerra-Peixe, que prosseguiram em uma linha marioandradiana de composição a partir de pesquisa musicológica-folclórica, Gilberto Mendes busca como material nacional as imagens com que convive em seu dia-a-dia. Antes de viajar o Brasil, o compositor abria sua janela em Santos: era suficiente.

Como em toda sua obra, o mar aparece como imagem inspiradora e essencial para sua construção poética. O mar está em *Peixes de Prata* (1955), mas também em obras de outros períodos, como *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce*

com *Dorothy Lamour* (1984); ou *Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...* (1989); entre tantas outras. Estes mares do sul (como Mendes gostava de chamar o mar santista) são precisamente o arcabouço de todas as memórias da infância e mocidade do compositor, que nunca deixou de manter uma relação íntima com a praia. Como ele mesmo relata:

Claudio Santoro uma vez me preveniu que não era bom morar em um lugar bonito, à beira-mar. Desviava do trabalho. De fato, além de ter começado a estudar tarde, meu progresso musical iria ser muito lento, pois eu precisava ir à praia. Mas não me arrependo nada, podia ter aproveitado mais ainda... (MENDES, 1994, p.37)

Voltando ao nacionalismo do compositor, vale dizer que esta maré foi, na verdade, uma marola um pouco prolongada. Mais para o fim dos anos 50, Mendes passa a ter aulas com Olivier Toni, em encontros muito transformadores para ambos. O ambiente da “aula” era muito criativo e aberto (cf. TONI *apud* SOUZA, 2013, p. 88-89), o que provavelmente impulsionou o compositor santista para seu próximo período composicional. Os encontros com Santoro, por outro lado, tinham ocorrido em menor número, e justamente quando Mendes estava buscando certo amadurecimento técnico composicional que lhe foi útil.

Toni havia tido aulas com Koellreutter e com Camargo Guarnieri e passava para Mendes sua insatisfação perante a dicotomia estagnante que imperava no contexto musical em que se inseriam. Seus encontros foram, assim, uma maneira coletiva de desconstrução das amarras que essa conjuntura histórica lhes atava. Essa desconstrução, por sua vez, se deu a partir da análise de novas partituras que chegavam pouco a pouco no Brasil, novas músicas que causavam muito estranhamento até para os músicos da Orquestra de Câmara do Estado de São Paulo, como nos conta Toni (*Idem*). Segundo Mendes, em 1955-1956, teve seu primeiro contato com a música concreta de Pierre Schaeffer via a *Symphonie pour un Homme Seul*: a música era trilha para dança de Maurice Bejárt em um documentário no cinema (MENDES, 1994, p. 57). Nesse mesmo período, ingressaram no Brasil as primeiras partituras dos compositores Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, que à época estavam conduzindo a maior tendência vanguardista, o serialismo integral. Somando o concreto ao serialismo, Mendes pouco a pouco foi desconstruindo seu nacionalismo, até chegar a o que ele chama de seu “partido natural” (*Idem*), a música de vanguarda.

A desconstrução do nacionalismo não foi um processo individual de Mendes, mas um desate coletivo que culminou, anos depois, no grupo *Música Nova*. Na época

em que Gilberto estudava com Toni, a recente amizade com Willy Correa de Oliveira foi importante para a emancipação que estava pouco a pouco sendo tecida. Em 1959, Willy e Mendes tiveram contato juntos com novas partituras de Webern, Nono, Stockhausen e Boulez.

Ainda em 1959, Mendes foi para a Europa no Festival da Juventude comunista, em Viena. Lá, ele teve a oportunidade de adquirir inúmeras partituras que não estavam disponíveis no Brasil, ainda de Webern, Stockhausen, Boulez e Nono. O contato com gravações das peças só aconteceu nesse momento.

Devido à falta de lógica que regia a entrada de partituras europeias no Brasil, Mendes, antes de ir viajar, teve um contato muito inusitado com as vanguardas europeias. Por exemplo, conheceu Webern depois de Stockhausen (MENDES, 1994, p.69). Essa apropriação livre do passado, reflexo do autodidatismo do compositor, permanece de alguma forma em toda sua obra e, cabe dizer sem exagero, constitui um possível elemento unificador de diversas peças do compositor. Nesse sentido, cabe novamente construir um paralelo entre essa característica em Mendes e a noção de poética sincrônica de tradução vista em Julio Plaza (2003).

Compor, analisar e discutir música são ações tradutórias, mesmo que em medidas diferentes³², e como tal todas são maneiras de recuperar a história. Plaza discute a polarização entre uma recuperação diacrônica do passado, paralela a historicismos, causalidades e sucessões; e uma recuperação sincrônica do passado, que por sua vez dialoga com a noção de história como mônada (PLAZA, 2003, p. 4-6), ou, em termos peircianos, de passado como *ícone* (*idem*, p. 8), que tem a ver com as noções de historicidade e do que passa como constelação não-causal sob a qual o presente tenta se debruçar. A tradução é um fenômeno, enquanto poética, de uma leitura sincrônica do passado, por sua ambição de presentificação do artefato traduzido. Esse fenômeno engendra na atualização do *quali-signo icônico*, em (re)materialização do signo no potencial do real.

³² Enquanto compor é uma tradução de imagens sonoras mentais ou outras proposições de organização sonora mais abertas, analisar e discutir tem como objetivo a tradução de uma organização sonora dada em uma outra disposição organizativa, extraindo-se daquela novas leituras criativas. Nesse sentido, todo o contato com música deve ser lido como um processo de *transcrição*, de criação sobre a criação, como visto em Haroldo de Campos (1967) e em Plaza (2003, p. 34-44).

A maneira como Mendes recupera a história não é diacrônica-linear, mas a sincrônica-constelacional-relacional. O compositor coloca, como na já discutida *Sonatina*, Mozart em diálogo com a síncopa brasileira; ou, como também já citado, James Joyce com Dorothy Lamour em um *surf* em Copacabana. Essa recuperação livre é, pois, um tratamento tradutório do passado como mônada, e, portanto, de composição como poética sincrônica. Entre misturas de tempos, Mendes também mixa espaços poéticos trazendo, como veremos mais adiante, citações livres de qualquer lugar do mundo em *Blirium C9* (1963), esta analisada no Capítulo 4, seção 4.2. Assim, é nesse autodidatismo da década de 1950 que se vê a semente de uma poética tão maleável quanto consolidada em Mendes, aberta mas unificada poeticamente. A partir dessa discussão é necessário indiciar, inclusive, o elo poético de Mendes com os poetas concretos, que remonta a 1956 e discutiremos em pormenores na seção 3.3 deste mesmo capítulo.

Voltando ao período de rompimento de Mendes com o nacionalismo, no final da década de 1950 Mendes já está compondo música atonal, orientado por Olivier Toni. Esse contato próspero vai até 1959, onde Mendes volta a ser autodidata e decide trilhar os caminhos que ele encontrou na *neue Musik*³³. Em suas palavras, “tinha que ser por conta própria, rachando em cima das partituras” (MENDES, 1994, p. 67). Desse período, a peça *Música para 12 instrumentos* (1961) marcou a primeira incursão do compositor com essa nova estética, e de seu total desligamento do seu curto período nacionalista. Essa peça fez com que, inclusive, Mendes conhecesse Koellreutter, de quem se tornaria amigo.

Em 1962, Gilberto Mendes vai a Darmstadt no curso de verão de composição. Lá, o compositor e alguns colegas brasileiros assistem aulas de Stockhausen, Boulez e Henri Pousseur. Ao contrário do esperado, lá os compositores brasileiros acabaram por se encantar muito mais com um outro tipo de composição – diametralmente oposta ao estruturalismo germânico do serialismo integral –, a música a partir de operações do acaso, que tinha como figura central o compositor norte-americano John Cage. Armados de estruturalismo, técnicas de aleatoriedade, emancipados da “música das notas” e com uma mentalidade jovem e combativa, os compositores brasileiros retornam a sua terra natal. Aqui, passam a compor uma interessante nova música, uma *neue Musik à*

³³ Do alemão: Música Nova. Na presente pesquisa, usaremos essa designação quando estivermos nos referindo a correntes germânicas da vanguarda musical das décadas de 1940-1960.

brasileira, que culmina na formação, um ano depois, no grupo Música Nova, em confluência com a estética do movimento da Poesia Concreta, que, como já dito, discutiremos detalhadamente na secção **3.3** desse mesmo capítulo.

A partir daqui, finalmente, Mendes inicia o período composicional que a presente pesquisa tem como foco analisar e esmiuçar. Por isso, nesse momento o presente retrospecto composicional brasileiro se faz suficiente, e faz-se necessária a construção do contexto propriamente dito da produção experimental de Mendes.

A orientação estética de Mendes nesse período pode ser dividida em três linhas gerais contextuais que analisaremos a seguir, mesmo que de forma perspectiva e transversal: 1) as vanguardas europeias, do dodecafonismo ao serialismo integral, da politonalidade, da emancipação do som, da música concreta, dos procedimentos matemáticos, etc; 2) a vanguarda estadunidense, personificada em John Cage, onde encontramos o uso do acaso como organizador das peças musicais, e um precedente para o *happening* musical que estará nas obras de Mendes; e 3) o profundo contato com a Poesia Concreta dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, que apadrinharam o compositor santista na maneira de unificar poeticamente todas as influências vigentes, dando inclusive textos riquíssimos para uma tradução intersemiótica para a música, como veremos na análise de *nascemorre* (**Capítulo 4**, secção **4.1**).

Assim, já que o contato dessa pesquisa até agora foi, em relação às vanguardas europeias e norte-americanas, um tanto quanto *en passant*, procuraremos discuti-las colocando-as em perspectiva dialógica com o contexto brasileiro e a biografia e o contato de Mendes com as obras em questão.

3.2 Revisitando o som: a reinvenção da escuta e da composição

Na virada do século e na primeira metade do século XX, a música europeia passou por um momento de enorme conturbação e transformação. Reformulações múltiplas sobre as maneiras de ouvir, compor e interpretar eram constantes. Em velocidade recorde, as regras do jogo musical mudavam em cada local de forma muito diversa. Desde a maneira como as notas podem ser lidas na partitura, até a própria existência da partitura, as progressivas reformas configuraram um dos momentos mais complexos e com mais vetores estéticos de força antagônicos e/ou complementares.

Haja vista a magnitude desse período, seria impossível tentar compreendê-lo como um todo nesta pesquisa, cujo fôlego pretende ir até onde o contexto produtivo da música de vanguarda de Gilberto Mendes leva. Dessa maneira, não pretendemos aqui recontar toda a história das vanguardas europeias mas, trazendo especificidade a pesquisa, relacionar panoramicamente e sincronicamente as perspectivas das matrizes europeias e as brasileiras. Somente dessa forma será possível construir um arcabouço técnico contextual para compreender as múltiplas sobreposições técnicas de peças de Mendes como *Santos Football Music* (Capítulo 3.3).

Levando em conta, quase como unanimidade apresentada pelos vários leitores de Mendes (já citados amplamente nas seções anteriores), que sua obra lida e absorve diversas forças composicionais – até as antagônicas – engendrando uma mistura de espírito nos signos-obra gerados, faz sentido entender Mendes, em seu período experimental, como um signo cujo objeto é repartido por toda a história da música de forma evidente. A interpretabilidade das peças desse período tem que ver, como já comentamos rapidamente, com a soma de técnicas dos mais distintos períodos estéticos, em uma colagem não de materiais, mas de técnicas composicionais. Em consonância com esse alinhamento, há a leitura de arte contemporânea vista em Plaza, na medida em que, para ele,

a arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação (PLAZA, 2003, p. 12)

Assim, em um movimento aparentemente paradoxal, para esmiuçar Mendes e a arte contemporânea, é necessário trocar, na pesquisa, o convexo pelo côncavo, a lente convergente pela divergente, a fim de enxergar mais longe para entender o que está cá mais perto.

A relação panorâmica de Mendes com as vanguardas do século XX será, portanto, bastante seletiva, direcionando-se apenas para as perspectivas mais evidentes de analogia, influência e antagonismo. Dessa forma, pretendemos construir um filtro não excessivamente redutor dos processos europeus e norte-americanos nas artes. Em suma, a busca dessa seção não é compreender esses processos de vanguarda como signos de seus conterrâneos, em um metadesenvolvimento crônico. Por outro lado, esta investigação quer compreender esses processos como índices que apontam para os processos brasileiros extrínsecos a eles, como objeto dinâmico.

Para montar de forma clara a genealogia da vanguarda que compõe o repertório mendesiano, dividiremos as secções subsequentes em duas partes. Na primeira parte, **3.2.1**, há o olhar para como, em linhas gerais, processos composicionais afetaram a produção da música de concerto ocidental, discutindo as alternativas composicionais pós-tonais. Por fim, na secção **3.2.2**, observaremos a inserção de uma nova força no paradigma composicional ocidental: a música norte-americana. Nesse último olhar, pretendemos observar como a figura de John Cage (1912-1992) propõe uma articulação musical em uma outra epistemologia composicional, que lida com o acaso, o silêncio, o ruído e o tempo de forma inusitada e transformadora inclusive para Mendes.

3.2.1 As vanguardas europeias

O início da modernidade musical europeia aponta para a virada do século XIX para o século XX. Como nas diversas outras linguagens artísticas³⁴, a música passou por enormes reestruturações. Esse processo não se deu de maneira estanque, mas ocorreu como superposição de diversas semioses inusitadas, que atualizaram as leis de fruição artística. Essas novas semioses estão em íntima conexão com duas matrizes regionais principais que atingiram reconhecimento em suas proposições, uma de matriz francesa e outra germânica.

Após essas emancipações mais localizadas, a modernidade musical europeia tomou proporções continentais, espalhando-se e congregando compositores desde a Rússia até a França. Aqui, discutiremos como a matriz franco-germânica permaneceu hegemônica no período delimitado dessa pesquisa, mesmo que contando com ricas manifestações em sua marginalidade.

A Europa passava, na virada do século, por um período de muita efervescência cultural. As rupturas paradigmáticas de diversas áreas do conhecimento humano desenroladas durante o século XIX traziam ao mesmo tempo uma angústia generalizada e um contexto de muito questionamento e crítica. O século XIX foi o palco de inúmeras mudanças na maneira de se relacionar com o mundo. Desde a descoberta do inconsciente da psicanálise por Freud, a postulação de Marx sobre uma subordinação da esfera social cultural a condição econômica – e sua conseqüente proposição de

³⁴ Nesse momento, há no universo da pintura a superação do paradigma representativo-naturalista via proposições abstracionistas (KANDINSKY, 1996). Cabe citar, também, os processos emancipatórios na poesia, com o início do uso do verso livre, e na prosa literária, na qual a linearidade discursiva ia sendo deixada de lado, colocando em crise o modelo romântico.

superação do capitalismo, até as relativizações e disjunções do categórico via Nietzsche. Assim, o sujeito ocidental se encontrava em um lugar bem delicado: ao mesmo tempo em que desenvolvia tecnologias (em um sentido expandido do termo) em tempo recorde, progressivamente se descobria subserviente de leis que fugiam de seu controle. No universo artístico, não foi diferente, como coloca Salzman,

o século XIX nos ensinou a compreender a obra de arte como um produto condicionado pelo seu contexto histórico e cultural e (...) como expressão individual de uma artística singularidade (SALZMAN, 1970, p. 13).

As rupturas e buscas no *fin de siècle* são fruto desse ímpeto de ruptura dissociado da superpotência e das noções românticas de agente. Em outras palavras, o grande desenvolvimento e as rupturas pandisciplinares desse período andam de mãos dadas com um aumento da sensação de impotência do indivíduo.

Em consonância com esse processo, a música também passava por sua convulsão. As fórmulas composicionais baseadas na harmonia tonal já não conseguiam compreender a insurgência criativa dos compositores vigentes. Alternativas às regras tonais passaram então a surgir e foram se desenvolvendo no decorrer das décadas. É possível dizer que, dentre a multiplicidade de soluções pessoais/regionais dos compositores para esse “impasse” cultural, há duas correntes distintas – mas não necessariamente antagônicas, como veremos. De um lado, compositores como Debussy e depois Messiaen passam a compor retrocedendo a uma estética mais modal, menos teleológica e “coerente” do que o (ou no) tonalismo. Em outro lado, os adeptos das Escolas de Viena passavam a controlar minuciosamente todos os parâmetros do som, criando novas leis da harmonia e novas regras – bem mais estritas do que as que as precedem – para a composição³⁵. Deste lado, o dodecafonismo e o serialismo integral; daquele, a montagem de Debussy e Messiaen. Gilberto Mendes, como veremos, não se situa em nenhum desses polos, mas dialoga com ambos em suas peças experimentais, misturando técnicas tidas como antagônicas. Em complemento a essas duas linhas, veremos como novas tecnologias adentraram o fazer musical, profundamente movimentado pela *musique concrète* de Pierre Schaeffer. De um lado, observaremos a obra de Debussy, extraindo dela as noções de montagem, da escuta não teleológica, do exotismo e do retorno ao modal. Do outro, observaremos brevemente um panorama de Schoenberg, Webern e Stockhausen, compreendendo a trajetória dos serialismos, seu

³⁵ Essa separação não tem uma abordagem política, regional ou temporal, mas parte de um critério semiótico. De um lado, proposições composicionais mais intuitivas, modais e não-lineares. Do outro, uma não-linearidade construída com outros signos, totalmente programada.

controle sobre todos os parâmetros do som, sua nova organização e sua consequente nova escuta.

Um marco para o início da modernidade musical é a obra de Claude Debussy (1862-1918), apontado como “pai fundador” da música do século XX por diversos autores (BROWN, 1993, p. 127; MYERS, 2017, p. 900; SALZMAN, 1970, p. 27; GRIFFITHS, 2011, p. 7). Em Debussy encontramos reformas significativas no contexto da forma musical, do discurso harmônico, da construção de melodias, do tratamento rítmico e do contato com culturas fora da Europa. Por todas essas mudanças, este compositor ocupa um espaço referencial para toda a escola de composição francesa, europeia e mundial posterior, como discutiremos em breve, colocando o compositor em paralelo com o período inicial de Villa-Lobos.

Como que em um caleidoscópio de reformas, é difícil achar um ponto de entrada para descrever a (re)invenção de Debussy. Começaremos discutindo os efeitos que essa música evoca a partir de sua morfologia, tendo o compositor como objeto das peças-signos como *Prelúde à l'après-midi d'un Faune* (1894) ou *La Mer* (1905). Como interpretante dinâmico, o compositor francês desperta, em um universo de aproximação da quase plena primeiridade, uma supressão gravitacional. No lugar da antiga narratividade romântica e da teleologia discursiva, Debussy, na contramão do que faziam seus contemporâneos, apresenta uma música sem direcionalidade. Baseando-se nas formulações da música tonal, Debussy é assim o ponto de partida para a dissociação gradual (sobre essa graduação, cf. BROWN, 1993) entre o século XIX e XX. O começo, o meio e o fim da música tem, aqui, uma nova articulação lógica. Uma música pós-discursiva que, por assim ser, emana de um novo discurso que pressupõe uma nova forma. E, reiterando, pressupõe uma outra escuta criativa.

Para tal projeto de fruição temporal, era necessário que o compositor superasse ou reinventasse formas enclausurantes, como a sonata, já que estas carregam consigo a estrutura de uma organização temporal teleológica. Não por menos, Debussy se contrapôs, desde o *Prelúde a “L'Après-midi d'un faune”*, ao que chamava de “obsessão tola por ‘formas’ e ‘tonalidades’ superprecisas”³⁶ (DEBUSSY *apud* BROWN, 1993, p. 127). A investigação pela nova forma musical se consagra, no compositor francês, em uma forma musical não é

Nem um mosaico de fragmentos estáticos, nem uma melodia sem fim ou sem articulação. A forma sintática de Debussy desvela-se lembrando a dicção poética: há

³⁶ “silly obsession with overprecise 'forms' and 'tonality’” (tradução minha).

uma sucessão dinâmica de frases complementares ou contrastantes e de imagens expressivas, avivadas por referências motivicas sutis e breves erupções de desenvolvimento reguladas por cortes e cadências³⁷ (SOMER, 2005, p. 93).

Passando por outros pretextos lógicos-formais que, por sua vez, mais tem a ver com uma mudança livre de colorido³⁸ pelo tempo do que com um desenvolvimento de começo-meio-fim (ainda que a relação do compositor com o passado e a tradição seja evidente tanto em seu discurso como em sua obra, cf. SOMER, 2005, p.68), Debussy consagra assim o início de uma emancipação plena da forma musical.

Essa inovação formal tem a ver com a ideia de montagem (MCCALLA, 2003), na medida em que, ao invés de haver uma consecutividade de seções conectadas por um desenvolvimento tensivo, o compositor propõe uma transição de polaridades, que tem a ver com seu tratamento com alturas e seu uso de modos.

Ainda em Debussy há a criação de um precedente importantíssimo para o desenvolvimento das vanguardas na medida em que abandona a lógica de composição tonal para se utilizar um discurso de alturas baseado em modos e escalas exógenas ao ambiente europeu. Ao invés de se voltar para a tradição da harmonia tonal como material, o compositor francês busca em outras culturas um “novo” arcabouço escalar, rítmico e harmônico. O contato de Debussy com o gamelão javanês ou com os modos gregos é evidente e documentado, por exemplo. O uso de escalas de tons inteiros ou pentatônicas (como em *Voiles*, de 1909) e outros recursos modais são recorrentes. Devemos, porém, fazer uma ressalva importante. Aqui, inaugura-se um paradigma de relação centro-periferia, onde a periferia do mundo – exótica – alimenta a música europeia, doando materiais composicionais para procedimentos europeus. A discussão do modernismo brasileiro, feita em 3.1 vai de encontro justamente com essa temática, já que Mario de Andrade propõe que deva ser feita uma música que fuja dos estrangeirismos e exotismos.

³⁷ “Neither a mosaic of static fragments nor a seamless “unending melody,” Debussy’s syntactical forms unfold in a manner that recalls poetic diction: a dynamics succession of complementary or contrasting phrases and expressive images, enlivened by subtle motivic crossreferences and brief bursts of development, regulated by caesuras and cadences” (tradução minha).

³⁸ Como veremos também na matriz germânica da música moderna, nesse período há uma aproximação grande entre som e cor, como visto na *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg-Webern. O discurso musical é frequentemente tido como discurso de cores e as artes plásticas enxergam frequentemente suas obras como musicais (KANDINSKY, 1993). Por outro lado, cabe citar que, segundo Salzman (1970, p. 28-29), “as inovações de Debussy (...) eram baseadas em certo sentido em inflexões sutis e especiais da linguagem e da poesia da França”. Assim, há de se perceber que, esse momento histórico tem em seu fundamento um processo sinestésico e intersemiótico, onde há troca entre diferentes linguagens, uma se colocando como signo da outra.

Um último comentário importante sobre a estética desse compositor é como, para reinventar a composição modal, entendendo-se essa como uma alternativa para a música tonal, Debussy propõe um tratamento diferente sobre essa abordagem harmônica. Ao invés de usar os modos como regiões plenas e autossignificantes, há a sobreposição de modos, escalas e harmonias na composição debussyana. Simultaneamente, cada registro pode estar apresentando um diferente material escalar, seja ele maior, menor, de tons inteiros, pentatônico... Assim, a composição em Debussy é, mantendo a temporalidade suspensa de seu discurso, uma simultaneidade de diversos materiais harmônico-melódicos apresentados de forma sincrônica. Deriva disso a noção de ambiguidade no compositor (MCCALLA, 2003), que, trabalhando no limite e na elisão dos modos, em seus interstícios, compõe um modalismo expandido.

Como já deve parecer evidente, Debussy é extremamente influente para todas as vanguardas ocidentais do século XX em diversos aspectos. Em suma, podemos concordar com Salzman que o compositor francês propõe

a dissociação do evento individual do som, a elevação do timbre e da articulação a um ponto de paridade com a harmonia e a melodia, o uso de construções livres de padrões tonais baseados na simetria (SALZMAN, 1970, p. 36).

Alguns, porém, se mostravam satisfeitos na simples reprodução de técnicas estabelecidas do contexto da época. Saindo da França e voltando ao caso do Brasil, a música de Debussy influenciou enormemente Villa-Lobos, que teve muito contato com partituras daquele compositor em seus estudos primeiros. Assim, em Villa-Lobos e no modernismo musical antropofágico, há grande influência da música francesa, mesmo que haja no projeto antropofágico uma tentativa de negação do exotismo emanado desse centro cultural. Em subversão paradoxal, música de Villa é o emblema sonoro da nação em 1922, e sustenta uma relação progressivamente mais exótica com o território brasileiro.

Gilberto Mendes também mantém uma grande reverência a Debussy, como início da modernidade, encontrando nele chão para descobertas tímbricas e harmônicas. Em *Santos Football Music* (1969), não há o compromisso com uma coerência formal, como em Debussy, mesmo que o compositor santista não deixe de lidar com a tradição tonal. Em *Blirium C9* (1963), a montagem aleatória de módulos é anti-linear. Em outras palavras, não seria possível pensar nem na abordagem de Mendes da música modal brasileira e em sua harmonia, nem na maneira como o modernismo se desenvolveu no Brasil e nem nas próprias rupturas póstumas da vanguarda europeia sem o contato desse

compositor com Debussy. Os depoimentos de Mendes sobre Debussy, não a toa, são sempre reverenciais. Ao compositor santista, Debussy pretendia uma música “sem melodias, só de harmonias” (MENDES, 1994, p. 164). E ainda, há em Mendes esta identificação do timbre como cor e som “como uma pintura” (*Idem*).

Como já comentado, além das alternativas modais/tonais expandidas de Debussy e de semelhantes, houve no começo do século XX outra produção que visava uma ruptura com a harmonia tonal: o dodecafonismo de Arnold Schoenberg (1874-1951). Essa técnica composicional, enquanto propulsor de material sonoro, consistia na construção de uma série de notas a partir de leis diferentes às da harmonia tonal. Não deveria haver repetição de uma nota a não ser se todas as outras do total cromático já tivessem sido tocadas na série, visando um campo harmônico baseado na instabilidade e na dissonância. Na medida em que as expansões de sentido na música a partir destas perspectivas são enormes e semelhantes com algumas questões levantadas por Gilberto Mendes em sua obra musical e literária, é possível se voltar para esta série de proposições musicais a fim de mergulhar mais adiante em qual seria o experimento musical do compositor santista.

Profundo conhecedor de harmonia tonal, Schoenberg constrói um novo sistema harmônico, priorizando a dissonância. Há, assim, designadamente um projeto estético derivado da inversão de padrões culturais-naturais de dicotomias da tradição musical. As notas, emancipadas e autônomas de linguagens outras, são remontadas de acordo com uma nova lei sistêmica.

Cabe dizer, porém, que Schoenberg preserva de alguma forma um forte elo com a tradição romântica em sua obra, utilizando-se de formas e formações musicais canônicas. Mesmo que se utilizando das séries dodecafônicas, suas retrogradações e inversões, e seguindo princípios da dissonância, a sombra do tonalismo mostrava como contorno precisamente a forma temporal tonal – necessária talvez para o mínimo de comunicabilidade das obras em questão. Essa (falta de) comunicabilidade, por sua vez, deriva de uma dos pontos mais importantes do dodecafonismo para a música moderna – a abertura da escuta – como descrito por Moraes: “ao propor um novo tipo de organização musical, o dodecafonismo pressupôs também um novo tipo de escuta” (MORAES, 1983, p. 51).

Assim, o dodecafonismo é uma anti-replicação das leis tonais, uma atualização da harmonia em seu nível de *legi-signo simbólico argumental*, pressupondo um novo ponto referencial para a música como linguagem. Desse ponto, a música passa também

a seguir uma cadeia evolutiva que tem que ver com sucessões abstratas do fazer e do ouvir música. Lei em constante atualização. *Legi-signo* em constante replicação.

Como já comentamos, o dodecafonismo foi matéria de muita discussão no Brasil durante o período de formação de Mendes, na *Querela das Cartas Abertas* de Koellreutter e Guarnieri. Interessante pontuar como o embate entre estes dois compositores demonstra-se análogo a separação aqui descrita entre uma música francesa e uma música alemã (no começo do século). O Música Viva, agente chave para o nascimento do *Música Nova*, decorre diretamente de continuidade do dodecafonismo na década de 40.

De Schoenberg, deriva a Segunda Escola de Viena, na qual integram seus discípulos Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), que muito contribuíram para essa cadeia evolutiva dodecafônica. Berg compunha no limite de fazer uma música dodecafônica que tivesse um resultado sonoro que remetesse o tonal, inserindo leis tonais dentro das atonais. Webern, por sua vez, propõe em algumas de suas composições um dodecafonismo bastante estrito que, contudo, tentava se desvencilhar das formas românticas. Assim, Webern tem um papel referencial para a música moderna. E para Mendes também, já que o compositor identificou no compositor austríaco uma simplicidade poética, economia e expressão que lhe cativou (MENDES, 1994, p. 38-40).

Usando as técnicas dodecafônicas, Webern se relaciona profundamente com a lógica contrapontística da escola neerlandesa do século XVI (WEBERN, 1984, p.53), e promove diversas reformas na escuta e na forma musical. Onde antes havia grandes sinfonias ou peças de alguns minutos, Webern reduz ao extremo o tamanho de suas obras, de tal forma que, como conta Augusto de Campos, “a obra inteira de Webern cabe em quatro LPs: cerca de três horas” (CAMPOS, 2005, p. 317). Suas peças mais longas tinham, no máximo, dez minutos; algumas das mais curtas têm pouco mais de meio minuto.

Como um mestre da compressão, o compositor introduz em suas peças um complexo elemento temporal frutivo: o silêncio como elemento estrutural da peça musical. A escuta do silêncio traz ainda mais um salto para a música como linguagem. O silêncio weberniano emoldura os poucos eventos sonoros que dele derivam, trazendo-lhes independência (BOULEZ, 2008, p. 330) entre si. Em uma interessante sintaxe, na música de Webern é possível escutar o momento dissociado de uma trama, mesmo que haja uma grande coesão interna entre as peças. Assim, esta música soa como “bolhas de

música cercadas algumas vezes de amplas zonas de silêncio” (BARRAUD, 2005, p.105).

A relação íntima de Webern com o timbre musical fez com que sua obra seja um divisor de águas para o uso desse parâmetro na música contemporânea. Desenvolvendo a ideia de Schoenberg de *Klangfarbenmelodie* (melodia-de-timbres ou *cor-som-melodia*), apresentada nas últimas páginas de seu tratado de harmonia (SCHOENBERG, 2001, p. 578-579), Webern propõe uma escuta do timbre, fragmentando melodias em diversos registros pela orquestração. Uma melodia, ao invés de ser tocada por um só instrumento, é dividida entre vários, como se ouve em seu *Quarteto para Violino, Clarinete, Saxofone Tenor e Piano Opus 22* (1930).

Em Webern, há, em suma, o precedente para a escuta do silêncio como algo estrutural à composição musical; a liberdade sobre as formas musicais, que podem durar até poucos instantes; um ímpeto por coesão interna e compressão, tanto que seu lema era *non multa sed multum* – não muito (quantidade), mas muito (qualidade)” (CAMPOS, 2007, p.107); o uso recorrente de simetrias internas na peça musical; e a disposição de uma melodia-de-timbres, valorizando, como Debussy, o timbre como importante parâmetro sonoro da música moderna.

A poesia concreta foi o primeiro movimento a reinventar a música weberniana no Brasil. Nos poemas policromáticos da série *poetamenos*, Augusto de Campos propõe justamente uma aproximação das técnicas composicionais de Webern com a poesia. Este elo é porta de entrada para inúmeras especulações, e expõe a intimidade dos concretistas brasileiros – e de Mendes – com relação à música weberniana (cf. BRITO CRUZ, 2014).

A partir das novas escutas emanadas pelos diversos ramos do dodecafonismo, havia um campo fértil para novas experiências organizacionais na música. Radicalizando o procedimento dodecafônico, que serializava alturas buscando não-periodicidade, os compositores da nova geração musical, Boulez e Stockhausen, passaram a serializar os outros parâmetros da música, como o timbre, a intensidade ou a duração³⁹. Nascia daí o serialismo integral, procedimento de composição que separa esta em diversos parâmetros, colocando-os cada qual em um desenvolvimento não-

³⁹ Interessante e importante citar que mesmo que esse desenvolvimento seja de uma matriz predominantemente germânica, os precedentes para a organização total de todos os parâmetros sonoros estão no *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), de Olivier Messiaen. Essa peça não é, contudo, serial de um modo schoenberguiano, mas de uma forma muito mais livre e intuitiva (cf. BRINDLE, 1987, p. 23).

repetitivo próprio, de tal forma a gerar uma música que não tenha dentro de si nenhum tipo de repetição ou polarização: uma escuta anti-linear.

O serialismo foi uma corrente fortíssima no contexto europeu, fazendo suas ondas ecoarem no mundo todo. Seus defensores, e em especial Boulez, muito reativo, dizia *inútil* todo compositor que se situa fora da pesquisa serial (BOULEZ, 2008, p. 244). A Europa alemã, e em especial os cursos de verão de Darmstadt, tornaram-se uma *meca* para onde os compositores do mundo deveriam peregrinar para atualizarem suas técnicas, visando estar na crista da onda da vanguarda musical, como relata Mendes (MENDES, 1994, p. 69), que fez sua “peregrinação” em 1962. Essa centralidade de Darmstadt como centro da pesquisa musical permaneceu no final dos anos 1950 até o meio dos anos 1960.

O serialismo integral de Boulez, Stockhausen e a obra de Luigi Nono – como demonstramos, corrente composicional de matriz lógica, profundamente estruturalista, cosmopolita e negativa a um paradigma intuitivo-emocional – foi precisamente a linha da vanguarda que mais influenciou Gilberto Mendes durante a década de 1960. Essa aproximação deve se dar pelo evidente antagonismo dessa corrente com o nacionalismo musical brasileiro. Cabe ressaltar, porém, que a maneira como o compositor se apropria dessa técnica é *sui generis*, já que soma a ela outras semioses musicais, como veremos na análise de *Blirium C9* (1963).

Em paralelo com o desenvolvimento mais germânico dessa pesquisa estruturalista sobre a morfologia do som, a matriz francesa foi transmutando suas características, mas mantendo certo estilo comum entre suas escolas. Em um determinado momento no final dos anos 40, porém, houve um signo composicional altamente informativo que saltou aos ouvidos da Europa: a música concreta de Pierre Schaeffer.

Aliando as novas tecnologias de gravação e difusão com a composição musical, Schaeffer transformava de forma mecânica fitas magnéticas, invertendo-as, cortando-as, etc. Deixando de chamar de música apenas a sucessão organizada de notas, Schaeffer abriga em seu conceito de música tudo que é som. Devido a essas novas tecnologias, o compositor passa a poder organizar sonoramente os sons da sociedade e da natureza, os sons passados, a fala humana cotidiana, etc. O que antes era considerado *ruído* – som descartável para a música – passa a ser visto como matéria prima da composição artística.

Essa controversa concepção de música expande assim os territórios do compor e emancipa a música de ser “a arte de combinar notas”, tornando-a a organização de sons, quaisquer que sejam⁴⁰. Além disso, é na música concreta que começa a se ter um estudo fixado na escuta musical, diferenciando-se tipos de ouvir, ambientes de escuta e maneiras de processamento da música (SANTAELLA, 2013, p. 85-86). A escuta passa a ser vista como entendimento dos processos inerentes às morfologias do som, e compreender o som teria a ver com um emparelhamento do som com as leis interpretativas derivadas das experiências colaterais (*idem*).

Essa noção de música também se soma a outras correntes estéticas na obra de Gilberto Mendes, que frequentemente nos anos 60 traz peças com o uso de fitas pré-gravadas (como Santos Football Music). Como visto no tópico anterior, Mendes entrou em contato com a música concreta em 1956, e muito foi influenciado por essa linha de pensamento sobre a música. Mendes foi, cabe dizer, pioneiro nesse sentido, sendo um dos primeiros compositores brasileiros a trazer sons “não-musicais” gravados para suas peças.

Para pensar sobre a multireferencial abordagem de Mendes relativa à música de vanguarda, foi necessário compreender diversos processos que ocorreram na Europa. Mendes se relaciona com a maioria das várias correntes da vanguarda vigentes no século XX. A harmonia pós-modal-tonal, a montagem, o trabalho de fusão do procedimento europeu com o material de fora da Europa, que Debussy faz, integra o modernismo musical brasileiro: desde Villa-Lobos até Gilberto Mendes. O dodecafonismo, com sua nova maneira de organizar as notas e de escutá-las, está no Música Viva e nos traços estruturalistas do Música Nova. O serialismo integral, da ânsia pela não-periodicidade, encontramos quase como “mito fundador” da estética de Mendes. A música concreta, introduzida no contexto brasileiro por Mendes, soma sua parcela de referência na obra do compositor santista.

Pensando agora exclusivamente na década de 1960, nesse período houve um grande rebulição na música europeia. A passagem de John Cage por Darmstadt no final da década de 1950 transformou profundamente o fazer musical europeu, que migrou do serialismo integral estruturalista para uma composição baseada no acaso.

⁴⁰ Essa concepção e os procedimentos desse concretismo musical foram peça-chave para o desenvolvimento da música eletrônica e eletroacústica.

3.2.2 A vanguarda norte-americana

A fim de completar o diálogo entre Gilberto Mendes e as vanguardas da primeira metade do século XX e da década de 1960, cabe olhar também para uma outra matriz musical: a norte-americana. Durante a segunda guerra mundial, compositores como Stravinsky e Schoenberg foram aos Estados Unidos para se refugiar, e passaram a dar aulas. O território da vanguarda, assim, se expandiu. Um pouco mais novo que Mendes, um compositor estadunidense chamado John Cage (1912-1992) começa a despontar e seu pensamento sobre música acaba influenciando o mundo inteiro.

A própria biografia composicional de Cage apresenta, com certo didatismo, a trajetória da emancipação das sonoridades e poéticas sonoras. Não importa aqui apontar o que é inovador ou não, se esse tipo de técnica tem ou não precedentes, mas indiciar em Cage proposições expansoras e gerais sobre o que é a música.

De início, Cage já começou a compor para piano preparado, um instrumento por ele inventado que lida musicalmente com objetos ditos não-musicais em contato com o tradicionalmente-musical: o prego na corda do piano.

Em um segundo passo, Cage larga o musical-tradicional, apegando-se simultaneamente ao ruído e à composição pelo acaso (*chance works*). Desse momento encontramos emblemáticas peças como *Imaginary Landscape N.º 4, para 12 rádios, 24 performers e regente* (1952) ou *Water Music, para pianista e objetos variados* (1952). A expansão do conceito de música se dá, aqui, em dois níveis. Em primeiro lugar, pode-se chamar de música algo que não foi calculado para tanto, visto que derivou de um acaso induzido. Em segundo lugar, a música explode para fora da fôrma tradicional, esmagada a distinção entre alta e baixa cultura dos dispositivos sonoros. A partir daqui, uma panela percutida pode ser tão musical quanto um *pizzicato* de violino. Um lance de dados ou de moedas pode revelar harmonias e ritmos tão musicais quanto mirabolantes processos racionais – o que vai de encontro com o supercontrole do serialismo integral. Em um salto para fora da continuidade da tradição, o ruído e o acaso antecipam a próxima expansão territorial da música: o salto para a esfera conceitual.

Ainda em 1952, Cage compõe a polêmica peça *4'33''*, na qual um pianista deve ficar essa duração sem executar nenhuma nota. O que Cage queria com isso? Uns dirão que ele está propondo um recorte temporal para se chamar de arte os ruídos

naturais do momento da apresentação. Outros que, visto o tamanho desse salto, não é mais possível chamar isso de música. Há os que, mais reacionários, dirão que nem de arte deveríamos chamar esse peça. Na busca por uma luz às categorias artísticas dessa nova arte, Dick Higgins propõe que essas peças de John Cage sejam obras *intermedia* entre a música ocidental e a filosofia zen-budista (HIGGINS, 2007, p.27), ou seja, uma fusão de linguagens entre música e filosofia oriental na espinha dorsal dessas duas áreas de conhecimento/criação. Assim, os territórios da música começam a chegar em seus limites: a música passa poder ser qualquer matéria sonora ocorrendo no tempo, com ou sem qualquer tipo organização proposta.

Dez anos depois (1962), Cage dá mais um salto qualitativo, compondo *0'00''*, obra dedicada à Yoko Ono. Essa peça, também apelidada de *4'33'' No. 2*, conta apenas com duas indicações, ambas escrita: 1) “para ser tocada de qualquer forma por qualquer um”⁴¹; 2) “em uma situação de máxima amplificação (sem feedback), realize uma ação disciplinada”⁴². Em revisões póstumas, mais instruções foram acrescentadas à “partitura”. O performer deve executar qualquer ação e a peça terá, portanto, a duração dessa ação. A relatividade dessa proposição somada ao título da obra nos faz pensar, de saída, nos extremos dessa proposição: e se o performer decidir fazer uma ação relativamente instantânea e silenciosa, como pensar? Ou até: e se o performer optar por executar uma ação que dure muito mais do que um concerto de música, como viver – ou, ainda, se ele optar por executar uma ação disciplinada que vá além de sua própria vida? Ou ainda, já exagerando: e se o performer não for um ser humano?

Alguns questionam se *0'00''* é mesmo uma peça musical. Em momento algum Cage tirou de suas mãos a matéria sonora, de tal forma que a primeira coisa dita na instrução da peça é “em uma situação com máxima amplificação”. A amplificação, efeito exclusiva da realidade acústica, entrega o ouro. Não cabe pensar em amplificação visual nos termos ditos, e muito menos em amplificação verbal ou religiosa/filosófica. *0'00''* é uma peça de música, ainda.

Assim, articulam-se três conceitos chave para compreender a obra cagiana: acaso, ruído e silêncio (cf. TERRA, 2000). E as derivações radicais desses termos. Esse pensamento sobre a música gera assim o que pode ser tido como a leitura mais ampla da

⁴¹ “To be performed in any way by anyone” (tradução minha).

⁴² “In a situation with maximum amplification (no feedback) perform a disciplined action”(tradução minha).

música enquanto campo, já que esta ultrapassa, enquanto lei, a esfera conceitual e as próprias características do som.

A aproximação entre Gilberto Mendes e a escola norte-americana, por mais que possa parecer frágil, tem raízes profundas e interessantes. Em primeiro lugar, o contato direto de Mendes com a cultura norte-americana se dá pelo contato deste compositor com o cinema estadunidense e o *jazz* dos anos 40. Nos textos de Mendes, não faltam referências a atores de Hollywood, filmes icônicos para épocas, intersecções de trilhas, grandes nomes da música instrumental do país e do contexto nova-iorquino, por exemplo.

Voltando a sua obra experimental, por mais que Mendes alegue, em tom confessional, sobre Cage que “não conheço muito bem sua obra musical mais representativa” (MENDES, 1994, p.110), o contato do compositor santista com os escritos de Cage foi amplo, o que engendrou em uma paridade conceitual em diversos pontos da obra experimental de Mendes. Sobre acaso e indeterminação, Mendes se insere entre a *Indeterminacy* de Cage e a *Alea* de Boulez (sobre isso, cf. TERRA, 2000), criando operações de acaso ao mesmo tempo estruturalistas (tal qual Boulez) e abertas, distanciando o compositor de seu propósito egoístico (tal qual Cage), sustentando peças como *Blirium C9* (1963).

No que se refere ao uso do ruído, a obra de Mendes também deve muito a esta matriz cageana. Seja em *nascemorre* (de Mendes) sons não-tradicionalmente-musicais são inseridos em um contexto coral, batidas de pé, máquinas de escrever; seja em *Beba Coca-cola*, o *Moteto em Ré Menor*, onde a mistura dos ruídos que circundam os signos do refrigerante (o gás vazando da lata, o arrote, o borbulhar do refrigerante) atingem a poética do poema por todos os lados; ou até em *Santos Football Music*, onde ruídos da plateia são usados como base para uma poética interativa, entre outras tantas peças.

Ainda nessa relação, é interessante perceber a maneira como Mendes interage com o arcabouço conceitual visto em Cage e nas poéticas que o circundam. Na década de 1960, Cage e outros compositores e artistas enveredam para a *performance* enquanto linguagem artística, como Dick Higgins e Yoko Ono. Partindo desse direcionamento estético, tornou-se possível, para Mendes, um contexto amplo para a inserção de elementos de *performance* e teatro em suas obras, o que regeu boa parte de suas peças na década de 1970. Ainda sobre isso, e mesmo que este período não seja o foco da

presente pesquisa, é interessante perceber a relação de Mendes com a obra de Duchamp (que muito influenciou Cage em seus saltos conceituais) em *Objeto Musical* (1972), na qual o compositor santista produz uma peça musical que não tem seu foco no som emitido, mas no “clima musical” emanado de uma cena.

O uso de partituras-texto pelo compositor santista e os outros compositores do Música Nova também é presente. Assim como Cage (e os ecos darmstadtianos deste tipo de proposição composicional), em peças de Mendes há uma codificação textual em substituição do protagonismo da escrita musical, nas chamadas bulas. Sobre isso, ver *nascemorre*, *Blirium C9*, *Blirium A9*, *Cidade City Cité*, *Son et Lumière*, *Kreutzer 70* e diversas peças do compositor santista em seu período de música-teatro.

3.3 Poesia Concreta e Música Nova

Para além dos precedentes históricos, das questões estético políticas internas ao Brasil, do diálogo com o discurso da vanguarda europeia, do flerte com a música aleatória/indeterminada e da biografia de Gilberto Mendes antes do *Música Nova*, há mais um importante elemento referencial para a construção do objeto dinâmico da composição experimental de Mendes: a poesia concreta. Nesse momento, pretendemos discutir como o diálogo com os poetas concretos foi uma chave para o contato com o mundo europeu. Para enlaçar esse contexto, as semelhanças e diferenças do discurso da Poesia Concreta e do Música Nova a serem construídas aqui colocarão em perspectiva a relação dos anos 1960 com o período anterior.

A Poesia Concreta surgiu como movimento nos anos 50, fruto da reunião de três poetas paulistas: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Desde sua gênese, os poetas procuravam ampliar a poesia relacionando-a a campos de outras artes, além de experiências recentes (ou quase recentes) no campo da literatura e da poesia. Assim, o grupo teve muito contato com as artes visuais e a música, como veremos a seguir.

A grande proposição do grupo concretista era a superação do verso, como ruptura sobre o modernismo poético, que propunha o uso do verso livre. Para construir esse paradigma poético sem-verso, os poetas concretos passaram a distribuir as palavras de maneira livre pelo papel, representando tanto sonoramente quanto visualmente essa nova configuração poética. Essa ruptura, por sua vez, remetia ao *paideuma* do grupo, a

reunião de autores que montam o repertório do projeto poético. Nesse repertório, quatro nomes são ressaltados na área das letras (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975), dentre outras várias razões: Ezra Pound, por seus *Cantos*; Stéphane Mallarmé, por sua inovação gráfica anti-linear de *Un coup de dés*; e. e. cummings, por suas inusitadas tipologias e desmembramento da palavra; e James Joyce, por sua sobreposição de narrativas e temporalidades na prosa, suas palavras-valise (que apontam, significativamente, para diversos ambientes semânticos) e seu projeto *verbivocovisual* (verbal, vocal e visual, ainda que imageticamente).

Além dessa matriz poética, sempre houve um contato muito grande dos poetas concretos com a vanguarda musical. Esse contato foi, inclusive, muito adiantado em relação a todo o contexto musical brasileiro. Enquanto Mendes foi conhecer a música de Webern no final dos anos 1950, quando as partituras começaram a chegar no Brasil, Augusto de Campos já havia produzido toda uma série poética inspirada na *Klangfarbenmelodie* weberniana em 1953, o *poetamenos*.

A relação dos poetas concretos com música remonta à gênese deste grupo. Para reestabelecer esse elo, observemos alguns exemplos. Iniciando a construção dessa relação, cabe lembrar que uma das primeiras obras que desmontam o verso e resultam de uma pesquisa concreta foi justamente *poetamenos* (1953) de Augusto de Campos, série composta a partir da tradução intersemiótica da técnica composicional de Anton Webern (*Klangfarbenmelodie*) para poesia (PLAZA, 2003, p. 12). Nesta série, o verso livre é deixado de lado para um uso livre da palavra no espaço visual poético. Palavras são espalhada pela folha e coloridas, conotando sentidos múltiplos e abrindo portas de leitura diversas sobre os diferentes níveis da leitura poética, desde a iconicidade dos fonemas até a teia lógica das sentenças: tudo em simultaneidade, e movimento. Esta construção contrapontística do poema deriva diretamente da tentativa da construção de um poema polifônico no qual, em Augusto de Campos, diversos meios de ler uma frase se sobrepõe montando um material altamente ambíguo e complexo.

Para além dessa transposição poética do *poetamenos*, o uso da análise musical para fundamentar uma compreensão múltipla de poesia também foi recorrente, tal qual se pode ver por exemplo nas análises de Augusto de *Un coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé. Nelas, essa nova manifestação gráfico-poética é chamada de poema-partitura, e analisada tal qual uma partitura musical: a partir de seus motivos preponderantes ou

secundários (temas), de seu desenvolvimento e contraponto (CAMPOS, 1975, p. 19). Dessa forma, a compreensão dos desdobramentos celulares da “subdivisão prismática da idéia” encontra uma chave de leitura na música, fenômeno que se desdobra para toda nova organização gráfico-poética, indissociável de seus aspectos acústico-orais. Estes e diversos outros exemplos montam a relação íntima entre a poesia concreta e o universo da “música de invenção”: um elo dinâmico que possibilitou a extensão do projeto concretista para a composição musical.

Em meados dos anos 50, há o contato dos poetas concretos com os compositores do (que veria a ser o) Música Nova, um encontro decisivo a virada estética por vir. Incentivados pelo ímpeto concreto da produção de um projeto-movimento poético pautado na ruptura de paradigmas frutivo-produtivos aqui já discutidos, os compositores escrevem, em 1963, o *Manifesto Música Nova*⁴³. Esse manifesto foi lançado inclusive dentro do terceiro número da *Invenção*, revista criada pelos poetas concretos, que contava com artigos e poemas dos mesmos. Para além da gênese do Música Nova como movimento artístico, os compositores e músicos que ali assinaram estavam também debutando suas carreiras composicionais, confluindo o início de orientações estéticas pessoais com uma orientação grupal⁴⁴.

A proximidade entre o *Manifesto Música Nova* e o *plano-piloto da poesia concreta* (1958) é evidente: o manifesto emula a sintaxe e o projeto da poesia concreta em transposição para o universo musical, trazendo novas particularidades, polêmicas e temáticas. Em um *paideuma* expandido, encontramos não apenas alusões a Mallarmé, cummings, Pound e Joyce, mas também a “debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen” (INVENÇÃO, 1963), visando um “compromisso total com o contemporâneo”. Esse compromisso, para os compositores, se dava pela via do concretismo, resumido no manifesto como:

atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, suprematismo e

⁴³ O manifesto foi assinado por Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal. Todos eram ligados a música, mesmo que alguns não fossem propriamente compositores. Segundo entrevista pessoal com Gilberto Mendes, mesmo que todos tivessem assinado o manifesto e concordassem com seu conteúdo, o texto foi redigido principalmente por Rogério Duprat.

⁴⁴ Fenômeno semelhante foi o que fizeram os poetas concretos anos antes com a publicação (por vezes independente) de diversos artigos e poemas, estes coletados no livro *Teoria da Poesia Concreta* (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975).

construtivismo, max bill, mallarmé, eisenstein, joyce, pound, cummings) - colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal (INVENÇÃO, 1963).

A manifestação desse projeto poético se cristalizou de maneira muito diversa em cada um dos compositores do grupo. Para entender a relação de Mendes com esse concretismo, devemos entender que essa relação foi ampla e teórica. Como diz o próprio Mendes, a aproximação entre a poesia concreta e a música nova dos compositores em questão não se deu apenas pelo uso dos textos daqueles artistas, mas pela fusão e complementação de um programa estético dinâmico e aberto. Dessa maneira, os compositores em questão poderiam nem ter usado os textos dos poetas em suas peças para utilizarem-se da poética concreta, como em *Blirium C9* (1965) ou em *Santos Football Music* (1969). Por estarmos separando estes dois grupos a fim de entendê-los, pode parecer que a Poesia Concreta e a Música Nova são dois campos de pesquisas em áreas distintas, o que pretendemos também desconstruir.

Gilberto Mendes, ao entrar em contato com esse universo poético e as movimentações e indagações da poesia concreta, transformou bastante seu modo de composição. Em primeiro lugar, o compositor – que tem apreço especial pela música vocal/coral – passou a utilizar para suas composições cantadas os textos dos poetas concretos. A primeira peça na qual isto ocorreu foi *nascemorre* (1963) sobre poema homônimo de Haroldo de Campos. Nela houve uma revisão ampla dos processos de composição engendrando, como veremos em análise em **3.1**, em uma partitura gráfica altamente experimental que em alguns pontos até concretiza ainda mais a vanguarda concreta. Outras peças foram compostas sobre poemas dos concretistas, tanto de Augusto de Campos: *Cidade City Cité* (1964), *Tvgrama (Tombeau de Mallarmé)* (1995), *Com Som Sem Som* (1978), *Uma vez uma vala* (1993), *Sol de Maiakóvski* (1995); de Haroldo de Campos: *O anjo esquerdo da história* (1997), *Finismundo: A Última Viagem* (1993); e de Décio Pignatari *Poeminha poemeto poemeu poesseeu poessua da flor* (1984), o *Moteto em Ré menor* (1967).

Cabe dizer que o que os poetas concretos proporcionaram para Gilberto Mendes, Willy Correa e os outros compositores do Música Nova foi a possibilidade de um contato original – negando pastiches e epígonos – com as vanguardas europeias. A desconstrução do nacionalismo foi, ainda que um embate reativo ideologicamente, a colocação da composição latino-americana na cadeia evolutiva das vanguardas, local que inclusive ela permaneceu, figurando com inúmeros compositores nas gerações

subsequentes a partir do precedente aberto por esses compositores e poetas. Assim como Mendes dissociava-se de uma música do passado, como os poetas concretos se distanciavam uma “poesia de expressão, subjetiva e hedonística”, “renunciando à disputa do ‘absoluto”, a música de Mendes também “permanece no campo magnético do relativo perene” (plano-piloto da poesia concreta, CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975). Justamente neste cosmopolitismo do campo do relativo que urge da música de Mendes a possibilidade da apropriação livre de tantas escolas composicionais, períodos e autores discutidos até aqui: Villa-Lobos, Mario de Andrade, Guarnieri, Santoro, Olivier Toni, Koellreutter, Mozart, Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Berg, Schaeffer, Cage, Nono, Stockhausen, Boulez, os Poetas Concretos... E outras tantas relações que o recorte de nossa pesquisa nos impede de falar. Entre qualidades de sentimento, fatos sociais e discussões simbólicas antigas, o objeto dinâmico – contexto – do período experimental de Mendes pode ser visto, em suma, como a confluência dos três caminhos construídos até agora.

Gilberto Mendes, porém, é ainda mais multifacetado, de tal forma que a construção de um contexto amplo o suficiente para a discussão de sua obra torna-se quase impossível. Deixamos de lado sua relação importantíssima com o cinema e suas trilhas, seu amor pela canção alemã, pelo cancionero clássico-estadunidense, a música havaiana... Entre tantas outras forças descritas em suas biografias (MENDES, 1994; 2013; SOUZA, 2011). Contudo, tais influências são atributos muito pessoais da poética do compositor. Aqui, pelo contrário, procuramos inserir sua produção experimental em linhas históricas gerais. As vanguardas, o concretismo e a genealogia do nacionalismo, assim, criam uma base sólida para a discussão analítica feita no capítulo que seguem.

CAPÍTULO 4

O PÉRIODO EXPERIMENTAL DE GILBERTO MENDES: ANÁLISES

Uma vez desenvolvidas perspectivas sobre uma metodologia de leitura semiótica da música e sobre o contexto artístico/ambiental de Gilberto Mendes, a presente pesquisa se encaminha para sua última etapa: a análise do período experimental do compositor santista. Este período, conforme pretendíamos demonstrar no capítulo anterior, compreende as peças desde 1963 até o final desta década – marcando o início da aproximação de Mendes com o concretismo e seu afastamento da composição nacionalista (e, concomitantemente, o lançamento do *Manifesto Musica Nova*) até, cerca de sete anos depois, o momento em que Mendes se volta para a “música-teatro”, renunciada por *Santos Football Music*, em 1969.

A escuta desse período se deu nesta pesquisa pela análise de três peças do compositor – *nascemorre* (1963); *Blirium C9* (1965); e *Santos Football Music* (1969). Estas três peças marcam, de alguma forma, o desenvolvimento deste curto período “vanguardista”, antes dos experimentos mais intersemióticos do compositor, que passou a interagir com as artes cênicas e com elementos da visualidade com mais veemência a partir da década de 1970. O curto período analisado é restrito, portanto, à curta época em que o *Música Nova*, enquanto movimento artístico e não festival, era ativo no meio composicional. Willy Correia de Oliveira, Régis Duprat, Gilberto Mendes, Damiano Cozzella e outros atuavam em um círculo composicional que, no decorrer desta década, foi se desmantelando. Porém, apontar um final para estas movimentações é incerto. Enquanto alguns laços se preservavam, as relações de alguns compositores progressivamente se rompiam, desmontando a possibilidade da unidade de um movimento artístico.

Dentro do *Música Nova*, a música de Mendes teve grande importância. Tendo suas peças tocadas em diversas ocasiões, mesmo com o fim do grupo de compositores, Mendes manteve o *Música Nova* enquanto festival, existente até hoje, onde a música do século XX e (agora) XXI é protagonista. Neste caminho, entender a atuação de Mendes enquanto compositor neste período demonstra-se relevante para compreender a música

do século XX no Brasil, haja vista da raridade estatística inerente a obra do compositor santista na época deste seu período composicional.

Em *nascemorre*, há um marco na obra do compositor (no sentido amplo), já que esta é a primeira peça que Mendes utiliza um poema concreto (no caso, poema homônimo de Haroldo de Campos), além de ser a primeira peça que Mendes considera como um experimento propriamente dito (MENDES, 1994, p. 82). Este experimento, como veremos (4.1), lida com novos tipos de notação, microtonalidade, instrumentação não tradicional, ritmos lisos, entre outras técnicas vanguardistas, compondo um mecanismo de composição/proposição barroco no que diz respeito a sua acumulação de processos técnicos-compositivos.

Em *Blirium C9* Mendes, já imerso na música de vanguarda, não se apoia mais no texto concreto para sua composição. Por outro lado, no cume da *sua* vanguarda, ele cria um proposição de composição, e não uma peça propriamente dita. Dialogando com as peças abertas conhecidas em sua visita a Darmstadt, em *Blirium C9* o compositor abre mão de um direcionamento poético-estético definido no nível criativo-*poiético*, dividindo-o com os intérpretes. Para tanto, Gilberto Mendes ainda insere, dentro desta composição, uma citação de livre escolha que, como discutiremos à luz da teoria da informação, junta a redundância repertorial com a organização sonora.

Em *Santos Football Music*, Gilberto Mendes já começa a anunciar uma aproximação com o teatro, criando uma situação cênica ao final da peça musical. Esta obra marca, sem muita precisão, a transição de Mendes para um caminho mais individual no mundo da composição: de suas pesquisas com a música-teatro. Além disso, em *Santos Football Music* encontramos, como em *nascemorre*, uma acumulação de diversas técnicas – estilos – composicionais, na medida em que o compositor, além de sobrepor diversas técnicas composicionais de “vanguarda” (microtons, escrita aberta, atonalidade, compassos não-regulares), também utiliza elementos da música tradicional durante a peça. Coroando esta sincronia de tempos históricos, esta peça passa de ultra-hermética para bem comunicativa na medida em que Mendes insere em seu discurso composicional a regência da audiência presente, que interage de acordo com proposições do compositor.

As três peças descritas acima serão, portanto, analisadas com mais profundidade a seguir, ao som da discutida semiótica peirciana da música. Em cada análise, tríades

diferentes do pensamento peirciano serão utilizadas, mas o modelo de análise primeiridade-secundidade-terceiridade é sempre preservado, inclusive na sequência em que as análises se encontram. Na medida que Mendes foi se apropriando do discurso das vanguardas, sua relação com este tipo de música se tornava progressivamente mais lógica, haja vista do aumento das experiências colaterais do compositor com este tipo de música. Em *nascemorre*, há uma relação de representação mais *icônica* das vanguardas, que, no decorrer dos anos, tornou-se cada vez mais simbólica e discursiva/narrativa, como visto em *Santos Football Music* e sintomatizado pela relação de Mendes com a música-teatro. *Blirium C9* pode ser considerada um meio termo entre estes dois momentos, onde a construção de experimentos em Mendes tornava-se cada vez menos insipiente.

4.1 NASCEMORRE: concreto do concreto

O estreito laço de Gilberto Mendes com a poesia concreta foi influenciador para a liberação do compositor das escolas nacionalistas. Para Mendes, sua afinidade com este tipo de poesia se dava justamente pela aproximação de um “altíssimo grau de invenção” com “um grande poder de comunicação” (MENDES, 1994, p. 75). Este fenômeno, como a presente pesquisa conclui em seu final, é também característica de Mendes em sua fase experimental, já que o compositor também concilia grande comunicabilidade com técnicas da “vanguarda” musical da época neste período.

Nesta época, ao final de 1962, compositores atuantes na capital paulista já se reuniam e pouco a pouco estreitavam laços para lançar o manifesto *Música Nova*. A aproximação de Mendes com a poesia concreta foi fortalecida então por uma confluência de fatores que culminaram na gênese de peças como *nascemorre* e também do *Manifesto Música Nova*. Em meio a um “marasmo em que se encontrava [a música de invenção], depois da recaída nacionalista, em princípios dos anos 50” (*Idem*, p. 81), *nascemorre*, o manifesto e outras peças apresentadas no II Festival Música Nova, em setembro de 1963, são um marco cinético para a música de invenção brasileira.

No ímpeto transmitido pelos concretistas de se haver uma fusão de influências inventivas e um chamamento pela fundação de novas correntes estéticas de gênese brasileira, o *Música Nova* congregou, assim, uma atualização do contexto composicional enquanto *legi-signo*. Replicando outro contexto que não o comumente apresentado no ambiente de concerto paulista, as obras do *Música Nova* são um marco para o contato do Brasil com toda a história da música europeia do século XX. Na obra de Mendes, a primeira peça na qual isto ocorreu foi *nascemorre* (1963). Nela houve uma revisão ampla dos processos de composição engendrando, como veremos, em uma partitura gráfica altamente experimental que em alguns pontos até concretiza ainda mais a vanguarda concreta, como um procedimento necessário para uma tradução artística de uma poesia tão aberta como a de Haroldo de Campos.

Investigando esta peça, podemos desvendar como a aplicação de procedimentos concretos sobre um poema concreto engendra em uma produção altamente informativa, e por isso seguir uma metodologia de análise aqui se torna imperativo. Em primeiro

lugar (4.1.1), iremos descrever, em linhas gerais, como se organiza a peça, apontando às inovações estético-sonoras desvendadas. Em segundo lugar (4.1.2), em um exercício de indicialidade, demonstraremos os precedentes das técnicas composicionais utilizadas por Mendes neste momento para, por fim (4.1.3), discutir quais as particularidades desta tradução da poesia para música.

4.1.1 Entendendo *nascemorre*: análise qualitativa

nasce
 morre nasce
 morre nasce morre

 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re

 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre

 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

Fig. 1: *nascemorre* de Haroldo de Campos (CAMPOS, 1975, p.57).

nascemorre é uma peça para coro (SATB⁴⁵), difusão de fita magnética (optativa), percussão e duas máquinas de escrever. Toda a partitura é escrita graficamente, de maneira não-convencional⁴⁶. A peça não conta com alturas definidas (notas), apenas com bandas de alturas relativas (qualquer nota dentro de uma faixa), montando vários clusters microtonais, aglomerados harmônicos com intervalos menores do que um semitom.

⁴⁵ Abreviação para “soprano, contralto, tenor e baixo”, nesse caso, seriam ao menos duas sopranos, duas contraltos, etc.

⁴⁶ Não é utilizado o tradicional pentagrama e as temporalidades são mais abertas para variação do que o permitido pela notação tradicional.

O poema de Haroldo (Fig. 1) opera semanticamente por meio da reiteração de duas palavras: *nasce* e *morre*. No meio do poema, os prefixos *re* e *des* são associados às palavras *nasce* e *morre*, combinando-se poeticamente. Ao final da folha, essas palavras não são mais apresentadas com espaços entre elas, mas coladas tal qual fossem uma só. O desenho do poema também chama atenção: são construídos dois grandes blocos que, como se surgissem do nada, crescem até certo ponto e depois esmorecem simetricamente. Assim, Haroldo gera um aspecto visual cíclico, bem como uma sonoridade cíclica e reiterativa, associando, assim, tanto o sonoro, o visual e o verbal da poesia com o nascimento e a morte enquanto partes de um processo cíclico.

Na tradução de Mendes deste poema para música, o compositor divide sua peça em duas partes e uma coda, sendo que estas partes contam com cinco subdivisões, em analogia à forma do poema, que conta com dois grandes blocos textuais. As duas partes da música são, também como no poema, uma quase repetição uma da outra, nas quais é dado lugar a leves variações. A saber, a peça segue a seguinte sub-forma geral: A) uma leitura a quatro vozes; B) uma transição em percussões para C) difusão de fita magnética pré-gravada; D) trecho para vozes em espacialização diferente da inicial; e E) parte aleatória de vozes e percussões. Esta sequência de cinco parte se repete, então, e a peça se encerra com uma leitura final do poema como que uma *coda* cuja função podemos especular mais adiante.

As leituras para coro (chamadas por Mendes de A1, A2 e A3), contam com diversas peculiaridades. No lugar do uso de alturas temperadas, neste trecho Mendes indica que a leitura deve ser feita com a voz falada de cada um dos cantores. Para tanto, o compositor cria uma grafia própria para a peça, discriminando temporalidades, dinâmica, regência e ritmo de forma *sui generis*. Em um tempo metronômico de 92 BPM, na primeira parte da leitura (Figura 2, A1) o compositor divide entre os cantores todas as sílabas do poema, de tal forma que apenas em um momento um cantor pronuncie uma palavra inteira (Fig. 2). Dessa maneira, Mendes começa a peça apresentando toda a gama *quali-sígnica* de seu coro, passando da voz mais aguda até a mais grave em progressivas entradas, e depois repetindo o mesmo procedimento de maneira espelhada, montando uma simetria nas alturas do trecho, enquanto as dinâmicas ainda variam e os ritmos também. Em A2, o mesmo procedimento é utilizado (espelhamento de alturas indefinidas), mas com variações de andamento, ritmo e dinâmica.

temperado, Mendes produz nesse trecho um expoente dos elementos tímbricos intrínsecos ao trato vocal, lidando com aspiração, ruídos fonéticos, dinâmica e outros.

D I

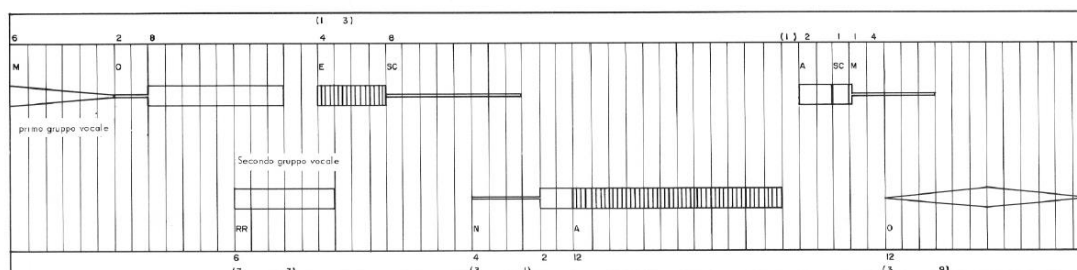


Fig. 4: Parte D1 de *nascemorre* (MENDES, 1966, p. 20).

Chegando por fim a mais uma parte aleatória (E1 e E2), Mendes traz a parte de percussões aleatórias (B1 e B2) e, sobre elas, insere processos semelhantes nos cantores que estão se apresentando. De improviso ou programaticamente, nesse *tutti* todos os elementos apresentados até então se misturam, sempre seguindo a lógica de ataque e contagem de tempos cíclica baseada nas separações silábicas do poema originário.

Uma vez descrito o poema-peça, é pertinente retomar como que, contextualmente, tantas técnicas composicionais puderam se misturar em uma só peça. Assim, é possível levantar qual seria, nessa peça, a confluência do *paideuma* produtivo concreto-musical, podendo enxergá-la como signo do próprio *Manifesto Música Nova*, lançado no mesmo ano de sua composição.

4.1.2 Indicialidades internas: desconstrução cíclica

Descrita a peça de Mendes e suas relações mais evidentes, imanentes e icônicas com o poema de Haroldo de Campos, cabe adentrar aos apontamentos contextuais que podemos extrair dessa música, visando sempre ampliar as perspectivas sobre essa peça enquanto objeto artístico, social e conceitual.

Para Mendes, a poesia concreta teve seus êxitos devido à clareza de sua comunicação. Para ele, o texto dos poetas era “rarefeito, enxuto” (MENDES, 1994, p. 76). A tradução para música do poema de Haroldo de Campos, não seguiu, porém, esta perspectiva de coesão técnica. Separando a música em diversas partes com suas variações, (3 partes divididas em 11 sub-partes), Mendes utiliza diversas técnicas de

composição, escrita e pensamento tímbrico em justaposição. Além disso, o compositor usa o *nascemorre* de Campos como matriz para multiplicar uma quantidade sem tamanho de material musical-sonoro, como o próprio compositor descreve na primeira página da bula da peça: nas partes aleatórias, 256 elementos fonéticos são distribuídos pelos cantores, além da inserção de sonoridades de percussão (maracas, bongôs), de percussão corporal (palmas, batidas de pé) e de elementos sonoros “extramusicais”. Sobre essa soma de técnicas, o próprio compositor se surpreende quando sua peça é bem recebida:

Minha obra *nascemorre*, composta sobre um texto de Haroldo de Campos, talvez seja o mais inacessível e radical de todos os meus experimentos vanguardísticos. (...) Absolutamente nada pode agradar, interessar o chamado público de concertos habitual. (...) Com tudo isso aí, e para enorme espanto meu, *nascemorre* foi tremendamente aplaudida, com aqueles gritos e assobios típicos dos grandes shows de música popular. (MENDES, 2008, p. 167)

A surpresa do compositor é coerente. Sendo *nascemorre* uma peça de difícil compreensão para seus executantes e ouvintes, ela figura como objeto altamente informativo com poucos elementos de redundância discursiva (talvez apenas as reiteraões formais do compositor?). Ainda mais trazendo essa peça para o contexto em que foi composta, é interessante perceber como ele foi um marco para a música experimental brasileira.

nascemorre abriu as portas da música de concerto brasileira para diversas possibilidades composicionais que até sua época ainda não tinham sido exploradas. Os precedentes da microtonalidade, partituras gráficas, fitas magnéticas, partituras texto, e traduções intersemióticas da poesia para a música instrumental são quase nulos no início da década de 1960 no Brasil (MENDES, 1994, p. 80). Por mais que, desde a década anterior houvesse pesquisas na Europa e nos Estados Unidos nesse sentido, o “marasmo” da composição brasileira à época criava uma barreira para a escuta desse tipo de sonoridade e interpretação. Em consequência desse contexto, a lembrança do depoimento de Pignatari em 1965 se torna relevante:

o Teatro Municipal, por exemplo, não é apenas um edifício destinado a abrigar espetáculos, mas um signo-lugar para um certo ritual significativo através de certo teatro, certa dança e certa música para uma certa classe restrita de iniciados-proprietários (PIGNATARI, 1993, p. 108).

Assim, cabe agora entender de onde Gilberto Mendes extraiu no repertório de seu *paideuma* os elementos experimentais dessa composição. Desde a aleatoriedade, o acaso, a microtonalidade, a grafia e outros elementos, perceberemos que *nascemorre* é

signo de uma profusão cultural concentrada na alta informatividade de uma simplificação.

Um primeiro fator que é aparente nesta peça é a preferência pela voz falada em detrimento da voz cantada⁴⁷. Encarando a voz mais como percussão do que como instrumento de alturas, Mendes possibilita uma aproximação do conteúdo semântico de seu texto. Quanto menos cantada, menos a voz se distorce de sua matriz semântica, e mais potencializada fica seu aspecto *legi-sígnico simbólico argumental*. Como poderíamos discutir a partir da tricotomia *Tone, Type, Token* de Peirce (cf. CP 4.537), tanto mais os elementos qualitativos saltam em um *type* (reprodução de uma lei, nesse caso, uma palavra), tanto mais se afastaria semanticamente o *type* e o *token*. Nesse sentido, este procedimento composicional possibilitou a Mendes uma aproximação com o caráter mais objetivo-concreto de um texto musical – o texto a ser musicalizado (sobre isso, BOULEZ, 2008, p. 69-71). A microtonalidade, nesse caminho, serviu perfeitamente a este mesmo propósito. Uma vez que a fala humana é microtonal, o uso dessa técnica não causaria estranheza se aplicado como na voz. Porém, Mendes opta por utilizar complexos microtonais em simultaneidades harmônicas, colocando para os cantores “com melhor ouvido” a função de encontrar $1/3$ e $1/4$ de tom entre as vozes, o que faz com que a comunicabilidade seja alterada.

Em segundo lugar, o uso de aleatoriedade pelo compositor merece certa atenção. Ao mesmo tempo que como no uso de ferramentas aleatórias europeias, Mendes delimita uma determinada gama de fonemas e timbres que podem ser utilizados, seu contato aberto com as possibilidades do erro⁴⁸ lembra muito o uso do acaso da escola de Nova Iorque. Como que entre Cage e Boulez, o uso do acaso em *nasce morre* ao mesmo tempo fortalece a noção de compositor como o criador de um universo limitado de possibilidades como abre mão do ego do compositor, permitindo o erro e o improvisado em diversos momentos.

⁴⁷ Os precedentes da experimentação sonora na poesia falada, relevantes para essa discussão, são diversos e não concernem diretamente esta pesquisa, já que não dizem respeito a ambiência e o repertório dos compositores do *Música Nova*.

⁴⁸ Ao final da partitura, Mendes ressalva que o erro e a falha na tentativa de seguir as regras propostas fazem parte do discurso poético construído, lembrando uma das máximas de Cage: “tudo que não é informação, redundância, forma ou restrição – é ruído, a única fonte possível de novos padrões” (CAGE, 2015, p.56).

Além disso, o uso de novas grafias em *nascemorre* também permite a abertura de novas portas sonoras. Em consonância com sua contemporaneidade em Darmstadt, Mendes se utiliza tanto de partituras gráficas como de partituras texto, montando uma série de níveis de interpretação semiótica: na partitura gráfica, há a criação de um novo código visual para tradução para som. Na partitura texto, encontramos a utilização do código verbal para descrever ações sonoras. As potencializações de ambos os códigos são diferentes do nível simbólico de uma partitura comum. Por exemplo, no aspecto rítmico, uma sílaba em relação a uma palavra pode ser muito mais continuada (sem interrupção de fluxo) em uma partitura gráfica como a de Mendes do que na notação comum.

O uso da fita magnética na peça aponta diretamente para uma mistura da *musique concrète* de Schaeffer, com a qual Mendes tivera contato (conhecera a *Symphonie pour un Homme Seul* anos antes) como visto no capítulo anterior, com a escrita instrumental, abrindo precedentes para o uso de fitas magnéticas em composições no Brasil, como também vinha fazendo John Cage nos Estados Unidos nesta mesma época. A relação com a *musique concrète* se dá, pois, tanto em um nível técnico (fita magnética) como em no nível da morfologia dos sons organizados (ruídos da voz e percussões inusitadas como material composicional).

Coroando uma relação com o texto poético, Mendes traz para o seu *nascemorre* a sonoridade de uma máquina de escrever, evocando iconicamente e reverentemente a escrita da poesia, trazendo a sonoridade do processo criativo do poeta para dentro da tradução de seu poema. Em outras palavras, o uso da *Mixed Media* para a peça fez com que fossem traduzidos não apenas os conteúdos fixos do nascer e morrer poéticos, mas o próprio ato criativo da escrita. Nesse sentido, é pertinente perceber como Mendes descreve sua percepção sobre a poesia, tal como se esta fosse um letreiro passando devagar em um letreiro:

[nascemorre] me impressionou pelas suas tiras de palavras – como que de um telex antigo, que a gente via nos filmes, os jornalistas puxando para ler – em tamanhos variados, crescendo e decrescendo, que também me sugeriram textos luminosos correndo as notícias do dia numa populosa praça pública, numa Times Square. E me ocorreu a idéia da máquina de escrever como percussão (MENDES, 1994, p. 76-77).

.Em meio a todas estas proposições icônicas de tradução, indiciais como somas de contextos e simbólicas com alto grau de inteligibilidade, *nascemorre* de Mendes pode ser considerada uma *concretização musical* de uma poesia concreta?

4.1.3 Concretizando a poesia concreta

As aproximações possíveis entre os procedimentos da poesia concreta enquanto movimento do estilo composicional de *nascemorre* podem demonstrar como Mendes absorve e administra uma tradução não de um poema em si, mas de uma estética composicional poética na música. Neste momento, buscamos responder quais as intersecções possíveis de Mendes com a poesia concreta via *nascemorre*, e como esta composição pode ser signo de um concretismo brasileiro na música.

Para começar, em ruptura similar à dos concretos (superação do verso), Mendes propõe em *nascemorre* uma música microtonal em detrimento de uma reduzida gama de notas dos sistemas tradicionais de música, em reflexo do próprio manifesto dos compositores: “superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som” (INVENÇÃO, 1963)⁴⁹.

Para esta superação, a partitura gráfica de *nascemorre* possibilita também a realização de outras possibilidades sonoras, como, além da microtonalidade, a fuga da prisão rítmica da pulsação via fórmula de compasso e a colocação de fenômenos acústicos com mais liberdade temporal. A figura do regente também se desconstrói durante a peça, tornando-se progressivamente mais um intérprete cantor e saindo da sua carapaça centralizadora, imergindo não mais num desenvolvimento acústico teleológico, mas numa atmosfera acústica descentralizada.

Essa reorganização apresenta-se como solução à difícil pergunta que concerne à questão da transposição entre as linguagens: como realizar uma execução única (como uma apresentação musical) para um objeto tão múltiplo em leituras e interpretantes dinâmicos possíveis? Em outras palavras, como respeitar a não-direcionalidade de uma obra em uma execução única, não optando por uma só leitura possível?

nascemorre de Mendes é a constante desconstrução do poema por procedimentos combinatórios aleatórios que deformam e trituram progressivamente sua escuta, já que no início, no meio e no fim ele é apresentado de forma mais clara pelo coro. Nas palavras de Mendes, o processo de fruição/produção de *nascemorre* é um processo de deformação cibernética:

⁴⁹ Essa exploração, cabe dizer, é presente em algumas outras peças de Mendes na década de 1960, como *Moteto em ré menor (Beba coca-cola)* (1967) e *Santos Football Music* (1969).

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 computador; para, em circuitos de comunicação inversa, combinar aleatoriamente todos os possíveis sinais de informação – pelo amontoamento, deformação, trituração, etc (MENDES, 1994, p.77).

Para a gênese da música nova sobre a poesia concreta, mostra-se, portanto, a necessidade de aplicar a vanguarda sobre ela mesma, cibernetizar novamente o objeto cibernético. O verso não-verso concreto necessita, para transmutar-se em música nova, de procedimentos de deformação e trituração musical: fragmentando reiteradamente o já fragmentado. O poema-partitura de Mallarmé mergulha pois sobre si mesmo, pois há de se lê-lo de uma nova forma para se reproduzir sua realidade acústica completa, e essa reprodução exige uma desconstrução da forma fixa em que o poema mora, sua materialidade perene.

Encarando a música como potencializadora dos efeitos da poesia, encontramos em *nascemorre* ao mesmo tempo um respeito à atmosfera gráfica do poema e uma tradução à altura do texto. Traduzir *nascemorre* em uma música tradicional seria tirar do poema concreto o que ele emana de mais importante, seria formalizar a concreção do informal. Assim, o poema concreto chama a concretude para sua tradução, impulsionando sua fruição em processo progressivo da vanguarda, gerando o que Pignatari chama de “violentação crítica de contexto” da instituição musical (PIGNATARI, 1993, p.109). A concreção dispõe um mergulho culturmorfológico alternativo (CAMPOS, 1975, p.30-33) seja à poesia ou à música: “é a revolta de segunda-feira contra o domingo” (PIGNATARI, 1993, p.110).

4. 2. BLIRIUM C9: da composição à proposição

Em 1965, Gilberto Mendes criou *Blirium C9*, uma de suas peças mais experimentais. Essa obra monta, junto com *nascemorre*, *Moteto em ré menor* (1967) e *Santos Football Music* (1969), o que Gilberto Mendes chama de “momento inicial de ruptura com a música do passado” (MENDES, 1994, p.82). Nessa análise, demonstraremos como essa ruptura se deu dentro da antiga relação compositor-intérprete, subvertendo as autonomias internas do processo interpretativo da música e as potências criativas de cada um desses polos por meio do uso da citação.

De cara, cabe levantar a pergunta: o que seria, em termos de deslocamento produtivo-criativo, essa tal “música do passado”?

Ao observarmos a relação compositor-intérprete na música escrita do ocidente europeu dos últimos séculos (da renascença à música contemporânea), podemos perceber um modo de funcionamento semelhante, ainda que perpassando incontáveis técnicas, culturas e períodos (como já apontado no capítulo 2). Tomando os fenômenos musicais como cadeias semióticas com diversos signos, há a possibilidade de ampliarmos as perspectivas sobre o fazer/ouvir musical. Grosso modo, na música escrita ocidental há o seguinte corredor interpretativo: um compositor grafa indicações de execução de sua música a serem executadas pelo(s) intérprete(s)⁵⁰, que, por sua vez, traduz(em) a partitura em som. Colocando dessa forma, pode parecer que a relação entre quem compõe ou compunha a música e quem a executa ou executava é uma simples relação de imposição. Isso não é verdadeiro. Não pretendo fazer aqui uma genealogia de toda a relação compositor-intérprete, mas sim perceber que a composição dessa música escrita lida com questões de exequibilidade (esse determinado instrumento tem essa nota?), inteligibilidade (o que o compositor quis dizer com esse sinal?) e determinação-indeterminação (em que medida o músico interpreta e em que medida ele executa?). Essas questões relativizam e limitam o poder de ação do compositor dentro desse processo interpretativo, colocando-o como um elemento como qualquer outro nessa

⁵⁰ Reduzir a produção musical de séculos a esses dois pontos (compositor-intérprete) é uma simplificação forte que utilizaremos frequentemente nesse artigo. O termo *intérprete* será utilizado aqui em um sentido muito amplo e, como não dizer, genérico. O intérprete aqui não é (necessariamente) aquele que executou de fato uma peça musical ou um músico para quem uma peça foi escrita ou dedicada, mas uma entidade indefinida que existe na medida em que existe música escrita, mesmo que ela nunca seja tocada.

dinâmica discursiva. Por este olhar, compor música escrita se mostra parte de um processo comunicativo de tripla tradução (do compositor até o ouvinte). A saber: 1) um compositor traduz imagens imaginárias (ou pior, mentais) em signos codificados (ou com codificações não-usuais, como por exemplo em algumas partituras que contam com signos gráficos *sui generis*) para sua execução; 2) em segundo lugar, essas grafias serão (ou não, caso a peça não seja executada) traduzidas de seu estado visual para um estado sonoro por meio de um músico hábil (ou não, alguns dirão); 3) o som resultante dessa dupla tradução será, por sua vez, traduzido na mente de eventuais ouvintes, estes também intérpretes desse fenômeno acústico. Esses três pontos também não devem ser encarados como estanques, vemos muitos compositores que são intérpretes, intérpretes que mudam suas execuções de acordo com reações dos ouvintes, etc. Tendo sido desenhada uma redução do corredor interpretativo da música, podemos passar, após uma breve descrição de *Blirium C9*, a como Gilberto Mendes subverte essa lógica.

4.2.1. Análise descritiva estrutural e harmônica

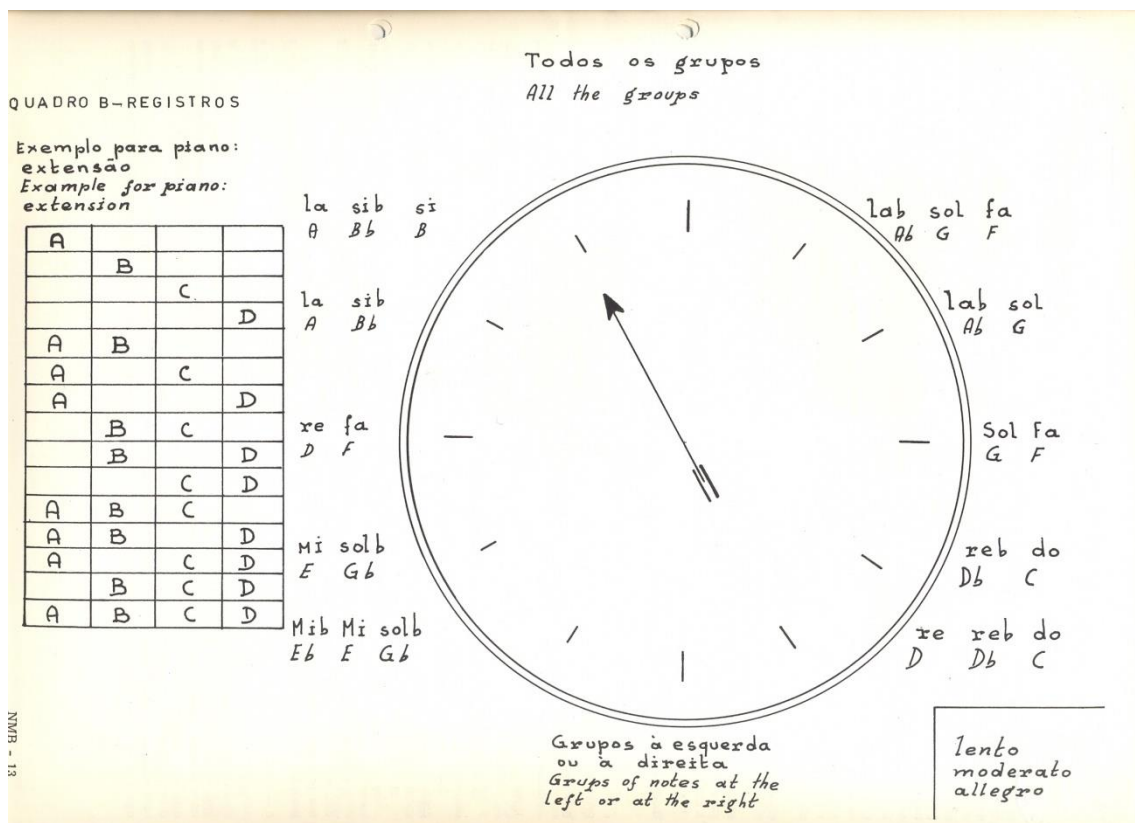


Fig. 5: Gráfico de orientação de *Blirium* para a inserção de notas à parte rítmica (MENDES, 1994, p.86).

A estrutura de *Blirium C9* é bastante indeterminada. Nela, o intérprete tem de produzir sua própria partitura, inserindo e criando notações rítmicas associadas a parâmetros determinados pelo acaso (DEL POZZO, 2004). Tendo um relógio ao seu lado, o executante deve olhar para o ponteiro de segundos e, dependendo de sua posição, deverá executar certo âmbito de notas (ver figura 5). Esse conjunto de notas deve ser tocado com a notação de tempo predefinida aleatoriamente por ele mesmo em sua partitura. Em algum momento da peça, também livre, o intérprete executa um trecho de uma música qualquer de seu repertório, citando-a fragmentadamente. Assim, a parte gráfica da peça pré-determina o desdobramento temporal (rítmico e de forma) da peça enquanto a materialidade harmônico-melódica é regida pelo acaso (ponteiros do relógio). O título da peça (*Blirium C9*) é um anagrama do nome do remédio – *librium*, um calmante que o compositor tomava antes de longas viagens – somado a C-9 que, para Mendes, “parecia nome de vitamina” (MENDES, 1994, p.108).

Partindo dessa estruturação básica, percebem-se nessa peça três frentes que podem ser abordadas em uma análise descritiva, perfeitamente adequáveis às três categorias de fundamento do signo peirciano (signo em si mesmo): *quali-signo*, *sin-signo*, e *legi-signo* (SANTAELLA, 2013, p. 50). Em uma primeira abordagem, observaremos brevemente os aspectos *quali-sígnicos* dessa peça, ou seja, suas qualidades sob um ponto de vista abstrato: elementos harmônico-melódicos notados, timbrísticos, etc. Em um segundo olhar, observaremos os aspectos *sin-sígnicos* dessa peça, na sua existência enquanto singular, mesmo que múltipla nas apresentações. Em uma última abordagem, observaremos os aspectos de terceiridade dessa obra, os desdobramentos das leis de execução da peça, relacionando o uso de citações dela com o conceito de arte *post-cognitive/exemplative* de Dick Higgins. Mostra-se mais pertinente um foco na discussão que concerne essa terceira abordagem sobre *Blirium*, já que é a partir dela que desvendaremos como o uso das citações na peça subverte aquele modo de funcionamento interpretativo.

Em uma peça tão indeterminada como *Blirium C9*, é muito difícil analisar o aspecto qualitativo dissociado de um existente fixo, de uma execução factual. Operaremos então sob um campo de possibilidades, do que essa peça está apta a produzir antes de suas (in)finitas aplicações possíveis, o que Peirce chama de

*interpretante imediato*⁵¹ de um signo: a interpretabilidade inerente ao signo enquanto “potencial ainda não atualizado”, antes de um intérprete (SANTAELLA, 2013, p.47). Os aspectos harmônicos-melódicos da peça são os que melhor exemplificam esse campo. São dispostos 12 possíveis agrupamentos de notas para a execução, esta determinada pelo acaso da leitura do ponteiro de segundos de um relógio. Resta perguntar como esses 12 grupos relacionam-se entre si e como suas estruturas se assemelham ou diferem. Há uma simetria vertical entre os grupos da esquerda e da direita no que diz respeito à quantidade de notas e qualidade intervalar (ver Fig. 5), enquanto os extremos desse eixo vertical (correspondentes aos segundos 30 e 60/0) não tem notas definidas, e sim a proposição da organização de todas as notas dos outros âmbitos (em 60/0°) ou de metade delas (em 30°). Pensando harmonicamente nos âmbitos em questão, percebemos que eles são algo próximo de *clusters*⁵², estruturas com predominância de intervalos de segunda. Tal técnica harmônica é típica da música de concerto do século XX, mas comumente apresentada, nesta época, sem o uso de indeterminação.

Ainda operando no campo de possibilidades qualitativas positivas, vale dizer que timbristicamente a peça pode ter inúmeros tipos de instrumentação, todas com instrumentos de teclas. Vale reiterar também que aqui a partitura é construída pelo intérprete, na qual ele decide diversos módulos rítmicos, todos escritos com notação espacial (ou notação proporcional) conforme indicado pelo compositor na bula da peça em questão. Além disso tudo, temos também, como já dito, o uso livre de uma citação.

4.2.2. Secundidades concretas em *Blirium C9*

Em detrimento do uso tradicional de empilhamento de segundas (clusters), *Blirium* faz esse processo colocando um novo elemento na lógica composicional: o acaso. Dependendo de onde o ponteiro de segundo do relógio estiver, a peça será (ou

⁵¹ O conceito de *interpretante* peirciano é diferente do *intérprete* e da *interpretação*. Enquanto o intérprete é aquele que age sobre o signo, estabelecendo dele e nele um significado, o interpretante é um outro signo produzido em uma mente interpretadora, levando em conta ainda que *mente* sob um ponto de vista peirciano “não é um conceito psicológico, mas lógico, algo capaz de traduzir um signo em outro” (SANTAELLA, 2000). A diferença entre *interpretante* e *interpretação* também se mostra importante. O interpretante é um processo interno da ação do signo, a produção de uma imagem mental substituindo de alguma forma um objeto, enquanto a interpretação pode ser tanto um ponto factual dentre muitos possíveis internos à *semeiosis* quanto um processo interpretativo como um todo.

⁵² *Cluster* é uma terminologia gasta que pode apontar para significados diversos. Aqui, usaremos *cluster* como estruturas harmônicas com predominância de intervalos de segunda, montadas em uma gama cromática fechada. Isso não quer dizer, aqui, que essas estruturas serão apresentadas sempre em uma simultaneidade, elas podem se espalhar no tempo e no registro.

não) diferente em cada execução. Dessa maneira cada execução dessa obra terá um existente totalmente diverso, ainda que similar, já que todos os intérpretes seguiram as mesmas instruções para a execução em questão. Em termos peircianos, a peça-signo, enquanto lei (*legi-signo*) replica-se em diferentes existentes (*sin-signos*) em cada uma de suas apresentações. A forma e o desdobramento temporal da obra derivam, assim, da noção de fluxo e da ciclicidade do tempo. Tempo este que, mesmo que mensurável pelo relógio, ainda faz parte da falta de determinação, desordem e caos. Dessa maneira, *Blirium* existirá cada vez com uma forma.

Interessante ressaltar o uso do relógio, emblema da referência temporal mensurada, como um elemento essencial na criação de acaso na peça. Porém, percebemos que, relacionando a harmonia dos âmbitos de cada ponto do relógio com o uso do acaso, é notável que em qualquer execução (*sin-signo*) da obra, encontraremos um resultado relativamente homogêneo. Vista a semelhança estrutural dos âmbitos executáveis, não se torna vital para o discurso artístico uma forma fixa. Assim, os âmbitos executáveis montam sempre um mesmo discurso, ainda que embaralhados. Enfrentamos aqui o cerne da problemática: em uma peça com estes componentes de abertura, em que medida o intérprete não se torna, também, um compositor? Ora, observando apenas os elementos do acaso (relógio) da peça, encontramos a cargo do intérprete apenas a construção do parâmetro rítmico, processo bastante delimitado pelas instruções de Mendes. Se acabássemos esta descrição da peça por aqui, a figura do intérprete já seria um compositor em atividade, mas sua ação criativa sobre a obra musical ainda seria conjuntural, como vemos em muitas peças abertas do repertório de música contemporânea, tal qual *Plus-Minus* (1965) de Stockhausen ou *Solo for voice 2* (1960) de John Cage. Em outras palavras: ainda intérprete, não compositor.

4.2.3. O uso da citação em *Blirium C9*: onde está a composição?

Para além dessa colagem aleatória de conjuntos de notas com predominância de intervalos de segundas, encontramos em *Blirium C9* o acréscimo de mais um material harmônico-melódico: a citação. O interprete deve, durante a execução, inserir um trecho de qualquer música que quiser. Essa citação é livre, e a escolha dela está na mão do intérprete. Um dia o intérprete pode querer colocar um trecho de um concerto romântico e no outro, um trecho de um jingle.

Esse tipo de manifestação e manipulação de materiais artísticos tem muito a ver com o conceito de obra de arte *post-cognitive* e *exemplative art* proposta por Dick Higgins em *Horizons* (2007). Higgins propõe que há(via) um tipo de arte emergente (nos anos 1960) que estava após a ideia de cognição, justamente por procurar em sua essência a fusão dos horizontes do criador-obra com os dos seus intérpretes. Essa arte não existia enquanto extensão do sentimento pessoal de seu criador (HIGGINS, 2007, p.13), e sim o sentimento de seu fruidor existia enquanto fusão da proposição do criador com o sentido, único, estabelecido na cabeça do receptor. A obra não carregava dentro de si um significado pronto a ser decifrado (movimento típico da cognição artística), e sim elementos vagos que engendram em leituras mil por seus intérpretes. Essa pós-cognição só se dá(ria) quando há na peça um uso do material como um exemplo para algo que está fora dele: como o signo para um interpretante em uma semiose completa. Justamente por isso, Higgins associa diretamente a ideia de pós-cognição à ideia de *exemplative art*: uma arte de exemplos, e não uma arte como extensão expressivo-subjetiva do seu compositor.

Transpondo a discussão de Higgins ao universo sonoro, chegamos a um impasse. Haja vista da predominância quali-sígnica das cadeias semióticas musicais, as semioses “genuínas” da música são restritas a poucos momentos tradutórios, o que justamente traz a esta arte uma autonomia interna e certa autossuficiência. No que diz respeito a escuta de um som por si só, ao escutar uma sequência de notas ou um acorde, podemos até associar esses componentes acústicos a objetos extrínsecos a eles, como sentimentos e lugares, mas a maneira como estabelecemos esse elo é sempre profundamente pessoal, de tal forma que nunca é possível dizer com total certeza “essa música é sobre o amor” ou “essa música é sobre o pasto europeu do século XVIII”. A velha frase “o que o compositor quis dizer?” vem à tona, e sobre ela devemos concluir que a música não é apta a operar logicamente fora de uma cosmologia remática, do campo da sugestão. Sendo uma linguagem profusamente sugestiva e hipotética, é muito difícil pensar na ideia de substituição semântica de alta definição (metáfora, metonímia, exemplos) dentro desta etapa da música, já que é (quase) impossível o encontro de equivalências além da similaridade e da iconicidade definitivas entre estruturas sonoras e de outras artes/linguagens. O nó está dado: como pensar a música enquanto *exemplative art* (arte de exemplos) visto que ela trabalha quase que exclusivamente com o universo da primeiridade, significando seus objetos iconicamente e não podendo gerar, sob o ponto

de vista lógico, mais do que hipóteses? Mais resumidamente: onde está o exemplo na música? Gilberto Mendes, em atitude inovadora, nos propõe uma resposta para essa pergunta.

Não basta o aleatório, não basta o atonal, há a necessidade da criação de um símbolo (ou símbolo degenerado) musical: a citação musical. Com ela, a música, ainda permanecendo em sua perpétua auto-significação, pode remeter a outras músicas conhecidas ou não do repertório do ouvinte.

Mas não uma citação qualquer. É cabível diferenciar a maneira como Mendes usa a citação em *Blirium C9* do uso recorrente da citação em música escrita. Ao invés de inserir parte de uma outra música no discurso da peça, como vemos em Pierre Boulez, John Cage, Henry Pousseur, Willy Correa de Oliveira e até em outras peças de Mendes⁵³, em *Blirium* há a abertura para o intérprete escolher sua própria citação, ainda que a alterando conjunturalmente. A saber, Mendes diz na partitura que a citação, embora seja de escolha livre do intérprete, deve ser apresentada de maneira fragmentada e irregular, podendo haver retirada de notas e alteração de tempo. A citação deve ser apresentada “embaralhada”, assim como é feito com os *clusters* do ponteiro do relógio, o que gera uma coerência discursiva no interior da peça. É dito também que cada citação e seus fragmentos internos devem seguir uma certa fórmula de variação dinâmica. Isso não impede, porém, que o ouvinte (re)conheça consciente ou inconscientemente a música citada, já que os arquétipos rítmicos internos e a harmonia do trecho são preservados. Pelo contrário, essa integração composicional coloca em gradiente o que é dentro (notas do acaso) e o que é fora da peça (citação): o que é informação e o que é redundância.

Tendo essa citação livre como um exemplo que direciona a escuta livremente para sugestões de outro repertório, esse uso da citação engendra, em termos higginiados, uma fusão de horizontes e funções entre compositor, intérprete e receptor. Isso evidencia uma estrutura *pós-cognitiva*⁵⁴ de uma obra que não significa enquanto cristal autossuficiente e remete para fora dela como possibilidade (talvez única) de

⁵³ Cada um dos usos de citação é bastante diferente. Cada um desses compositores tem seus impulsos poéticos e proposições metalinguísticas. O uso da citação nesses compositores não se dá de forma superficial ou óbvia.

⁵⁴ Para Higgins, na medida em que uma obra rompe com o distanciamento entre compositor, intérprete e receptor, a lógica cognitiva (nos termos de sua linearidade) em questão também é colocada em xeque, engendrando um novo horizonte de mistura entre produção e fruição artística, que, segundo o autor, tem que ver com as emancipações artísticas ocorridas em especial na segunda metade do século XX.

interpretabilidade imediata. Dessa maneira, o ponto “final” da produção artística, a recepção, tem sua estrutura transformada, caso contrário toda a recepção perderá o significado e a lógica proposta pela obra, como descreve Higgins:

Se a receptora ou o receptor deixar o seu horizonte oprimir o do artista – ou, pior ainda, se ela ou ele se focar totalmente em tentar ler tal consciência na paradigmática obra-amostra que tem à mão, ela ou ele não vai conseguir alcançar a fusão de horizontes e vai perder também a oportunidade de aproveitar a obra. Esse tal receptor está envolvido num processo auto-cognitivo que é incompatível com o processo de fusão encontrado na arte exemplativa⁵⁵ (HIGGINS, 2007, p. 8).

Voltando para a relação compositor-intérprete, percebemos que a criação passa a estar, então, não mais na mão do compositor, mesmo que seja ele que tenha proposto esse jogo. O aspecto simbólico da peça fica a cargo do intérprete, sendo a escolha da citação deste um norte para toda a fruição da peça. Ao acrescentar-se um elemento comum a um repertório em uma mensagem, ele necessariamente se transforma em uma referência para um estabelecimento de sentido dos elementos adjacentes. Em outras palavras, é a redundância repertorial posta em meio à aleatoriedade que é o norte para a ação do signo (*semiosis*), desde a emoção até a cognição. Dessa maneira, a escolha da citação é, ao mesmo tempo e em grande parte, a escolha de toda a mensagem musical, e ela pode ser de tudo!

Assim, a citação em *Blirium C9* tem, simultaneamente, 1) uma função formal interna à peça, servindo como nova informação (harmônica, rítmica, etc) sob uma perspectiva estritamente musical e neutra e 2) uma função poética estrutural de diálogo direto com um repertório prévio do intérprete e dos eventuais ouvintes, agindo como uma redundância para a compreensão dos outros materiais (*clusters*) dispostos por Mendes. Esse duplo olhar sobre a citação faz com que, em *Blirium C9*, não haja no compositor uma figura acabada, e nem no intérprete. O próprio Mendes declara, em atitude humilde:

Quando *Blirium* é magnificamente realizada, não posso dizer: que bela obra que eu compus! Na verdade, o autor é o intérprete. Meu mérito está em que ele não poderia ter criado a obra sem a minha, poderíamos comparar, maquininha de filmar. Ele fez o filme, com a máquina que eu construí (MENDES, 1994, p.85).

⁵⁵ If the receiver allows her own horizon to overwhelm that of the artist—or, worse yet, if the receiver totally concentrates on attempting to read such a consciousness into the paradigmatic sampled work at hand, the reader will fail to achieve the fusion of horizons and will thus miss the opportunity to enjoy the work. Such a receiver is involved in a self-cognitive process which does not belong in the fusion process as one finds it in exemplative art (tradução minha).

Notemos, então, qual a responsabilidade do intérprete para essa peça, já que está em suas mãos o exemplo que articulará todos os pontos soltos do repertório dos ouvintes, fundindo os horizontes do compositor, do intérprete e do ouvinte. Ou melhor, do propositor-compositor, do compositor-intérprete e do intérprete-ouvinte.

4.3. SANTOS FOOTBALL MUSIC: ambientes sonoros de futebol-música

Gilberto Mendes nunca gostou muito de futebol. Em 1969, porém, ele compõe *Santos Football Music* (para orquestra, teatro musical, difusão de *tapes* e interação com a plateia), que relaciona o universo da música experimental de concerto com o do futebol. Nesta análise pretendemos compreender como esses dois âmbitos produtivos se entrelaçam e interagem entre si, vislumbrando forças transformadoras do futebol sobre esta música de concerto e vice-versa. A investigação se pauta na visão do processo complexo – tal qual visto em Edgar Morin – que deriva desta peça. Pretende-se mostrar como *Santos Football Music* é ao mesmo tempo uma peça altamente experimental (no que se refere à morfologia técnica inerente à escrita musical) sem deixar de ser conectada com o ambiente sonoro em que se insere: negando assim um experimentalismo instrumentalista e vazio.

Em um primeiro momento, **4.3.0**, a presente análise observa o mundo do futebol na cidade de Santos na década de 1960, o que traz um contexto direcionado para essa análise específica. Essa incursão, embora possa parecer uma derivação exagerada no mundo do futebol, pretende demonstrar a relação do compositor com o ambiente em que vive e as semioses que o percorrem.

Desenhado esse pano de fundo, a presente análise, assim como as que a precedem, seguirá um percurso triádico, de acordo com a noção de signo peirciano. Em um primeiro momento, **4.3.1**, examinaremos o que há de imanente (em consonância com o nível neutro da tripartição de Molino-Nattiez) na peça, descrevendo sua gênese, suas técnicas e seu teatro/*happening*. Essa descrição pretende apontar, assim, esse signo a partir dele mesmo, antes de qualquer extração ou interpretação. Feita essa descrição, partiremos para uma discussão de como Mendes coloca, tendo essa peça como signo, o mundo do futebol como objeto, trazendo as sonoridades do jogo para dentro da peça. Assim, esse segundo momento, **4.3.2**, tem como foco depreender da peça-signo sua relação com seus objetos, pensando como ela os significa: iconicamente? Indicialmente? Simbolicamente? Esses objetos não são, como veremos, pensados aqui dissociados do interpretante do signo, o que garante uma maior comunicabilidade do processo frutivo-estésico. Por fim, em **4.3.3**, há a discussão de como essa peça demonstra a complexidade e a inconstância de Mendes como compositor, mostrando

inclusive – em nível de terceiridade – como essa peça, utilizando-se de diversas técnicas composicionais, desmonta ao seu modo algumas das semioses tradicionais da música, descentralizando atenções e escutas, remontando e misturando o fazer musical. Dessa maneira, essa análise completa os três pontos da trajetória peirciana. Nessa análise, pretende-se responder, portanto, como é possível conciliar uma alta comunicabilidade discursiva com técnicas de experimentalismo e vanguarda – o paradoxo que mora na obra de Mendes.

4.3.0. Santos da Era Pelé: o futebol como interação inevitável

Se o Brasil é hoje o “país do futebol”, isso certamente tem que ver com processos culturais futebolísticos ocorridos entre 1958 e 1970. Como coloca Odir Cunha: “a matemática é simples e irrefutável: em 12 anos, de 1958 a 1970, foram realizadas quatro copas do mundo de futebol e o Brasil ganhou três, de forma inapelável” (CUNHA, 2011, p. 87). Em meio a progressivas vitórias mundiais e gênese da carreira de grandes jogadores no sudeste brasileiro, o futebol passou a contaminar outras esferas sociais, gerando mais e mais adeptos, expectadores (no estádio) e ouvintes (no rádio). O Santos de Pelé, o Palmeiras de Ademir da Guia, o Cruzeiro de Tostão. Em dias de jogo da Copa do Mundo, não se trabalhava mais. Jogos passaram a comover parcelas muito maiores das cidades.

O Santos Futebol Clube foi peça-chave para o processo de nascimento de inúmeros craques e de incontáveis vitórias mundiais, já que contava com um time que até hoje é tido (quase) unanimemente como “o maior time da história” do futebol: dentre outros, entravam em campo Pelé, Zito e Pepe. A cidade de Santos se tornou a capital nacional (quicá mundial) do futebol.

Além de lançar alguns dos maiores jogadores da época, o Santos também teve na década de 60 a melhor campanha de sua história, sua época de ouro. Campeonato após campeonato, o time do Santos e Pelé iam fazendo fama, sendo o orgulho dos habitantes dessa cidade. Nos jornais, nos bares e em todos os cantos do porto, não se falava em outra coisa. Para termos noção das dimensões da campanha de Pelé no Santos, vale o resumo feito por Bruno Secco no jornal *A Tribuna*, de Santos:

Quem analisava seu extenso currículo futebolístico pensava que Pelé era já um veterano de sucesso. Eram apenas 25 anos de vida, mas quase o mesmo número de conquistas [de campeonatos] (22, ao todo): seis campeonatos paulistas, três Torneios Rio-SP, cinco Campeonatos Brasileiro (então Taça Brasil), duas Taças Libertadores, dois Mundiais, duas Copa Rocca e duas Copas do Mundo (os dois últimos títulos pela Seleção Brasileira). (SECCO, 2015).

Cabe fazer uma importante ressalva, porém. O futebol, àquela época, não atraía patrocinadores e não movimentava muito dinheiro. Os times não tinham centros de treinamento e a medicina esportiva “engatinhava” (CUNHA, 2011, p.41). Os jogadores, mais próximos de artesãos do que de estrelas, muitas vezes não tinham carros e muito menos dinheiro para táxi, e saíam dos jogos de ônibus. Pepe, campeão mundial pelo Santos, conta: “nos jogos noturnos no Pacaembu, em São Paulo, nós descíamos para Santos de lotação e de lá eu pegava um ônibus para minha casa, em São Vicente, onde chegava de madrugada” (CUNHA, 2011, p. 42).

A interação proposta por esse fenômeno esportivo não era perpassada, portanto, por narrativas mercadológicas que viriam a lhe absorver aproximadamente uma década depois. O futebol ainda não era um negócio, mas, até em negação a isso, era muitas vezes o ambiente da interação de modos de vestir, movimentar, falar e performatizar de diversas regiões do Brasil e do mundo. Em uma partida, a maneira de jogar santista interagiu com a palmeirense, ou a são paulina com a botafoguense, etc. Em um jogo corpóreo de interação – troca geracional complexa – o futebol brasileiro estava longe das lógicas homogeneizantes do esporte atual. Jogadores faziam histórias em suas cidades natais, as seleções brasileiras não contavam com nenhum jogador de time estrangeiro. Uma partida era, assim, um encontro assistido de ambientes heterogêneos, seus meandros, cores, movimentos, ritmos, estratégias e brincadeiras. O jogo não era assim uma luta entre corporações multinacionais, mas times-signo de suas cidades em interação com outras malhas de signos.

O Santos F.C., como signo de sua cidade, era por si só o movimento lúdico de todas as forças do ambiente em que ele foi gerado. O porto estava no dribble, a orla na Vila Belmiro, a cidade inteira estava nos sons desse futebol. O esporte adentrava assim todos os poros dos habitantes de Santos e região.

4.3.1. Gilberto Mendes e *Santos Football Music*: a gênese e descrição da obra

Gilberto Mendes, compositor e morador de Santos, nunca gostou de futebol. Em suas palavras, “não tinha o menor interesse” nesse esporte (MENDES, 1994, p. 126). Em meados dos anos 60, um amigo lhe desafia a compor uma obra musical com essa temática. Ele recusa. O amigo – o artista plástico Enio Squeff – insiste, já que àquela época Santos tinha o time mais famoso, campeão, etc. Mendes continua a recusar. Algum tempo depois, porém, o compositor vinha descendo de São Paulo a Santos ouvindo a irradiação de uma partida pelo rádio quando (em suas palavras) “de repente, eu senti uma grande música no rapidíssimo falar do locutor narrando a partida (...). Da semente que Enio lançou nasceu a ideia naquele instante” (MENDES, 1994, p.127).

O desafio estava posto: trazer à música experimental de concerto a ambiência sonora de uma partida de futebol santista. Assim nascia, em 1969 (ainda no auge da *Era Pelé*), *Santos Football Music*⁵⁶. De cara o compositor inventou instrumentação curiosa: orquestra completa, uma charanga que toca ritmos de samba, três irradiações de *tape* (todas contendo uma locução de jogo gravada do rádio) e interação com o público. Além dessa escolha peculiar de instrumentos, o compositor ainda traz para *S.F.M.* mais um componente: o teatro musical (ou, como Mendes prefere, *teatro-música*). Nesse momento, cabe descrever como ele articula todos esses elementos sonoros-visuais-cênicos em um nível neutro, para enfim poder se discutir a interação entre o mundo futebolístico e a obra em questão.

Para descrever essa peça, usaremos como base – além da partitura e das gravações disponíveis – o artigo de Paulo Chagas, *A invenção do Jogo* (1992), no qual o autor faz uma análise da partitura de *S.F.M.*, tomando-lhe a maior parte do que lhe é imanente, mesmo que a analisando como uma música tradicional. Para completar essa descrição, cabe somar a essa análise da partitura elementos lúdicos e divertidos que por ventura passam despercebidos da análise da música no papel, já que esta não leva em conta componentes materiais descobertos na *performance*.

Na escritura de *S.F.M.*, o compositor abre mão da escrita tradicional, trocando compassos por desenhos, ritmos codificados por espaços em branco. Há nela a mistura de várias técnicas de escrita, todas detalhadas minuciosamente na bula da peça.

⁵⁶ Nessa análise, para facilitar a escrita/leitura, abreviaremos *Santos Football Music* para *S.F.M.*

Microtonalismo, escrita espacial, improvisos: inúmeras morfologias de escritura (cuja maioria refere ao século XX) se amalgamam em uma partitura que mais parece um jogo de tabuleiro do que uma série de indicações para a execução. Toda essa soma quase não tira, porém, a regência subordinando a orquestra, que segue a batuta piamente.

A música começa com um ensaio. Depois da entrada da orquestra, um segundo regente entra em palco⁵⁷ e combina com a plateia diversas reações a plaquetas que serão levantadas por ele. Quando for levantada a plaqueta “hmmm” a plateia deve produzir qualquer som anasalado, quando for a vez da plaqueta “falem” os ouvintes devem falar o que lhes der vontade (diz-se até que se alguém não souber o que dizer pode ler o programa do concerto), e assim por diante, treinando gritos de “gol!”, vaias, coros de torcida, etc. Terminado o ensaio, a orquestra se apronta e começa a tocar.

A segunda parte da música (que é a peça propriamente dita) inicia com uma tríade de *mi bemol maior* tocada pelo piano, um acorde maior triádico, signo máximo do fazer musical tonal. Esse acorde pouco a pouco é bombardeado por *apoggiaturas*, ainda no piano, fazendo com que a música fique cada vez mais densa. Somando-se a essa densificação cada vez mais atonal, outros instrumentos entram em cena, até que no limite da potência-explosão, um silêncio instaura-se.

Dai por diante, a música desenvolve-se de maneira mais ou menos análoga a essa contração e expansão. Irradiações de locutores de jogos são intercaladas com frases microtonais de violino e flauta. O piano divide com o bongô um bate-bola dinâmico. Em algum momento da peça, uma charanga de escola de samba entra e fica tocando no fundo da plateia, emulando as torcidas típicas da Vila Belmiro. No meio das dinâmicas orquestrais, ouve-se o pianista gritando o nome dos craques de Santos: “Pelé! Zito! Pepe!”. O jogo continua entre suspenses e respiros, a plateia interagindo: falando, torcendo, gritando (seguindo as plaquetas do segundo regente).

Mais para o final da peça, começa o teatro-música de Mendes. Em um momento de suspense, a plateia grita “GOOOOL!” e muitas comemorações são feitas. De súbito, uma bola é arremessada da coxia ao palco, e o regente deve (ao menos tentar) cabeceá-la. Alguns instrumentistas levantam e começam a driblar a bola enquanto uma pequena trave é descoberta na extremidade do palco. Um dos instrumentistas chuta a bola em

⁵⁷ Na maioria das apresentações de *Santos Football Music*, esse segundo regente foi o próprio compositor Gilberto Mendes.

direção a ela (a charanga e a orquestra seguem tocando e as locuções rolando). De súbito, o regente vira-se para o público, saca um apito e, transformando-se no juiz da partida, apita: “PÊNALTI!”. Todos ficam em silêncio e o juiz mostra um cartão vermelho para um dos jogadores, que sai do palco xingando e esperneando. Todos se preparam para a execução do pênalti. O jogador corre em direção da bola e chuta ela na audiência. A orquestra volta a tocar.

Pouco tempo depois, o regente-juiz silencia a orquestra com um último apito. Alguém, com boa voz, anuncia: “TERMINA A PARTIDA!”. O público ainda estará barulhento e pouco a pouco os instrumentistas vão saindo, assim como a charanga. Sobra apenas um(a) violinista tocando uma nota no palco.

4.3.2. Ambientes sonoros em transposição: o som da bola

Feita a descrição dessa peça, o próximo passo que se apresenta é entender e explicitar como o universo futebolístico pode se articular com essa música, sendo objeto dinâmico dela. A relação que pretendemos construir é uma relação tanto de ordem estritamente sonora quanto social e até emotiva – mostrando diversas relações simultâneas entre signo e objeto. Dessa maneira, pretendemos demonstrar como *S.F.M.* propõe não uma escuta do futebol como temática acessória ao discurso musical, mas o ambiente sonoro-emotivo do esporte mergulhando dentro do discurso musical, engendrando em um resultado complexo a partir da interação entre a tradição musical em sua linguagem pura com todo um universo futebolístico, levando em conta suas sonoridades, clichês e suspenses. Em resumo: um processo tradutório e intersemiótico (entre a música e o futebol como linguagens/expressões humanas) complexifica esta obra.

Começando pelas associações mais óbvias entre essas duas áreas, podemos estabelecer um primeiro elo pelos sons da peça que são importados *ipsis literis* do futebol para a música. Esse tipo de relação podemos chamar de icônica, já que a peça pretende emanar o futebol a partir de uma semelhança sonora entre signo e objeto: os sons do jogo (e do ambiente do jogo, como o da irradiação) dentro da música. A irradiação da locução apresenta-se como representação não apenas sonora dos jogos, mas também visual, já que por entre as rápidas palavras do locutor, constrói-se um

mapa imaginário do campo e seus jogadores na cabeça de cada ouvinte. As múltiplas irradiações que Mendes propõe, por outro lado, embaralham a escuta de tal modo que é muito difícil compreender o que é dito pelo locutor. A locução se mostra um elemento de representação sonora distante do jogo, do estádio e da audiência. Poderíamos dizer, também, que por dentro da locução estão todos os gestos dos agentes dessa malha semiótica, já que ela é ao mesmo tempo signo do jogo em tempo real em seus termos técnicos (“x passa a bola para y”) e uma imersão do espectador-performer (locutor) em criação-tradução simultânea do que sente/vê para som.

Assim como a velocidade da fala do locutor indicia o jogo e excita seu ouvinte em um processo de contração/relaxamento, Mendes propõe uma movimentação musical semelhante em sua peça. A opção do compositor por um discurso progressivo de densidades sonoras se mostra bastante feliz: assim como o espectador de futebol sente-se cada vez mais tenso e ansioso vendo seu time se aproximar da área adversária, a orquestra tem também o poder de adensar sonoramente o ambiente de câmara, gerando uma sensação análoga. O (segundo) começo da peça é um bom exemplo para isso. A peça inicia com um repouso total, o lugar-comum da música ocidental: o acorde maior. Como bem aponta Chagas, a música parte do solo de piano em dinâmica média para o *tutti* orquestral em dinâmica *fff* (CHAGAS, 1992, p.70-71). Dessa maneira, há ainda uma associação interna entre a forma musical (discurso de adensamento e cortes) e os *tapes* radiofônicos da própria peça musical. Essa associação, também icônica, opera em um nível bastante emocional e subjetivo, diferente da iconicidade emanada pelas locuções discriminadamente. Em outras palavras, é possível dizer que há uma conexão icônica entre os discursos de densidade do futebol e o da peça, da maneira como ela se constrói.

Para além dos *tapes* é preciso explicitar como Mendes traz os sons do estádio para sua música. Para representar a atmosfera criativa de uma partida de futebol, não seria suficiente reproduzi-la no palco apenas: a interação com o público torna-se essencial. Ao convidar a audiência a participar, Mendes convida-a também a torcer (gritando “SANTOS, SANTOS”) desvairadamente, mergulhando de corpo e voz na peça sonora. Ao lado do público, uma charanga que toca ritmos de escola de samba anima a torcida, descontraindo também a escuta musical de concerto. Assim, da mesma maneira que, na partida, o jogo musical aqui depende inteiramente da participação da audiência: se ela estiver pouco empolgada, o jogo será mais “morno”, e se ela se

emocionar e envolver, a orquestra também cresce, em uma relação complementar e dialógica. Essa interação entre a plateia e os intérpretes explicita para o perceptor qual o objeto daquela música: o futebol. Essa proposição, altamente icônica, se dá forçando o público a realizar as mesmas (re)ações feitas em um estádio na sala de concerto.

Não poderíamos deixar de dizer, também, do teatro-música proposto por Mendes. O compositor, surpreendendo a audiência, ressignifica o palco, transformando-o no signo de um campo de futebol, onde uma partida é simulada. Dessa maneira, a fruição do futebol salta da imaginação sonora e concretiza-se na visualidade da encenação, propondo assim uma recepção múltipla de camadas sógnicas – polifônica – da partida de futebol, como escreve José Miguel Wisnik:

Na verdade, a peça parte da idéia profundamente enraizada na arte musical que é a da polifonia, isto é, a simultaneidade de varias vozes diferente, (...). O que se torna estranho para muitos é a natureza dos materiais empregados para se construir essa polifonia, que são os sons do mundo futebolístico dos estádios como potencial ao mesmo tempo sonoro e semântico: como elementos próprios para soar musicalmente, mas carregados de um sentido social. (WISNIK, 1974)

Ainda sobre o teatro-música de *S.F.M.*, é interessante evidenciar que todos os elementos cênicos propostos pelo compositor são, na verdade, a reprodução dos clichês dos pontos culminantes das partidas futebolísticas. O cartão vermelho, o grito de pênalti, o grito de “gol”, o anúncio “termina a partida” e tantos outros são, na verdade, a camada simbólica mais desgastada e repetida⁵⁸ nesse esporte. O uso dessa camada é o que, de alguma maneira, aproxima o público em direção à peça, chamando-o para a interação e à escuta por meio de signos familiares a seu repertório.

Diversas outras aproximações poderiam ser feitas: o bongô e o piano num bate-bola, o grito dos nomes dos craques da época, o regente que vira juiz, etc. Na construção dessa relação inesgotável e, em alguma instância, indecifrável, é interessante que a relação não se dá aqui em elementos isolados, mas numa multiplicidade de ambas as áreas trazendo relações de primeiridade, secundidade e terceiridade em quantidade razoável, gerando um todo misturado e heterogêneo, que emana o futebol em diversas esferas.

⁵⁸ No caso do “Gol” ou do “cartão vermelho”, eles não são repetidos com frequência, mas são frequentemente requisitados, lembrados e esperados pelos expectadores.

4.3.3. O ambiente sonoro como o ambiente musical: complexidade e inconstância

Requentando a pergunta inicial dessa investigação, cabe agora formulá-la de outra maneira: como explicar a inconstância de Mendes frente ao mundo futebolístico? Em um segundo momento, como desmembrar o processo complexo que deriva dessa inconstância? Nesse momento, pretendemos discutir como a figura de Mendes como compositor é fundida com uma relação integradora com o ambiente em que ela se insere, modulando livremente entre o tradicional e as evocações da vida cotidiana.

Em uma primeira chave para essa leitura, cabe concordar com a perspectiva de Edgar Morin quanto à relação conhecimento-cultura: “insisto em observar que todo conhecimento filosófico, científico ou poético emerge da vida social comum”⁵⁹ (MORIN, 1998, p. 14), o que também possibilita em um segundo momento uma ação do sujeito-cognoscente sobre esse plano que ele se insere, construindo uma relação de dependência entre o “universo macrofísico e o universo antropossocial” (MORIN, 1997, p. 91). Essa leitura de cultura como geratriz de conhecimento evoca também a percepção de um conhecimento cotidiano que poderia ser definido como

uma mistura singular de percepções sensoriais e de construções ideo-culturais, de racionalidades e de racionalizações, de intuições verdadeiras e falsas de induções justificadas e errôneas, de silogismos e paralogismos, de ideias recebidas e de ideias inventadas, de saberes profundos, de sabedorias ancestrais de fontes misteriosas e de superstições infundadas, de crenças inculcadas e de opiniões pessoais (MORIN, 1998, p.14)

Nessa linha, a discussão deixa de ser como se articula o conhecimento e a cultura a um nível epistemológico, e passa a ser como esses âmbitos entram em interação em cada configuração antropológica. O conhecimento e a criação não podem ser vistos, nessa perspectiva, distantes do ambiente em que esse conhecimento se insere e distante das inúmeras ações ocorridas nesse ambiente. O pensamento e a criação complexos são, portanto, os que não tentam reduzir os elementos múltiplos, e tentam demonstrar sua heterogeneidade. Por essa razão, é possível compreender o fazer/viver musical de Mendes como um fazer complexo, já que o compositor insiste em sobrepor inúmeras camadas sonoro-semânticas, na medida em que “a complexidade impõe-se, em primeiro lugar, como impossibilidade de simplificar” (MORIN, 1997, p. 344). A

⁵⁹ Somado a essa vida social comum deve ser notado como o conhecimento também deriva do “mundo da vida”(cf. MORIN: *O método 3*, pp.35-36; *O método 1*,1998, p.17), montando assim o trinômio homem-sociedade-espécie, que recorda o primeiro anel epistemológico do autor: Física-Biologia-Antropossociologia (cf. *O método 1*, 1997, p. 251-266).

mistura, se fosse desconectada do ambiente sonoro do compositor, seria instrumentalista e homogeneizante, o que não faz sentido para Mendes. Antes de se propor um fazer técnico e um diálogo com a tradição, nesse compositor vemos um diálogo direto com os ambientes musicais em que ele se insere e, mesmo sem muito interesse (no caso do futebol), se contamina sonoramente.

O discurso artístico complexo de Mendes é, portanto, um discurso de transformação da *reação-ao-mundo* na *representação-do-mundo* em que se equipara sem muito juízo de valor possibilidades técnicas europeias com instrumentações brasileiras, tecnologia e tradição, o sacralizado com a profanação; gerando uma coesão entre “quase todos os dados mais característicos da música de vanguarda da segunda metade do século” em uma só peça (MENDES, 1994, p. 126).

Esse fazer musical distingue-se de uma relação distante de outros compositores com ambientes sonoros, como vistos nos modernismos europeus e também no brasileiro. Negando uma leitura exotizante e folclorista do seu objeto sonoro (estas homogeneizantes e simplificadoras), a polifonia composicional de Mendes se insere e narra o ambiente sonoro a partir dele próprio. Emula-se uma partida de futebol pela perspectiva de um torcedor, para torcedores e executada por torcedores. Assim, uma poética de distanciamento não faz mais sentido, e a pesquisa composicional distancia-se aqui da pesquisa musicológica canônica. Essa aproximação do objeto da obra com o repertório comum dos seus receptores garante, assim, a junção entre o experimentalismo modernista e a uma alta comunicabilidade com a plateia – com quem compartilha seu ambiente.

Em uma renovada leitura do tradicional, Gilberto Mendes nos apresenta em *S.F.M.* sua inconstância, trazendo para seu repertório justamente o que ainda não havia lhe acontecido: torna música, ou melhor, memória, o que não estava em seu interpretante lógico, mas em seu ambiente. O paralelo com uma cultura em trânsito descrito por Viveiros de Castro (2002) se mostra evidente na medida em que assim como nas estátuas de murta, em Mendes também é “como se o inaudito fizesse parte da tradição, o nunca visto já estivesse na memória” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 194). Assim, a aceitação integradora de técnicas (ditas) eruditas de composição é modelada tal qual um jardim barroco (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 195) em *S.F.M.*. Sem negar o que é de concerto, desconcertiza-se.

A desconstrução do ambiente musical tradicional coroa assim a peça como desconstruidora das narrativas da música de concerto. A começar pela descentralização da atenção dos ouvintes, que agora tem dois ao invés de um regente, e passando pela interação de quem ouvê, movimentando as posições interpretativas canônicas, *S.F.M.* desconsagra a escuta da música de concerto e a própria noção de vanguarda como ruptura de maneira bem-humorada. Como bem coloca Wisnik,

transpostos do estádio para o concerto, mundo restrito e sacralizado, conotado como de elite, esses materiais musicais fazem música ao mesmo tempo que realizam uma grande invasão profana, festiva e humorada. O *profano* está aqui ligado à ideia de ruptura escandalosa de uma regra, da do ritual concertístico. A *feita* está ligada à explosão do jogo participado coletivamente (WISNIK, 1974).

Assim, a peça, já que propõe uma reintegração do discurso artístico com o ambiente criativo-fruitivo, desconstrói dicotomias clássicas do fazer musical e traduções lineares do processo de escuta. O *compositor* não é mais aquela autoridade a ser obedecida, mas mais um agente em pé de igualdade com os demais; o *intérprete* também não é mais o músico treinado, mas uma entidade que vai desde o instrumentista até o público, passando pela difusão de *tape*; e, por fim, o *ouvinte* não é mais o público pagante, mas todos que mergulham nessa atmosfera sonora coletiva. O limite da música-não-música fica difuso e descentralizado. Saltando mais para um próximo paradigma de escuta (que mais tem que ver com a *performance* como linguagem do que com a música como instituição), Mendes nega uma obra a ser apenas escutada ou vista, propondo, ainda em música, a criação colaborativa de um ambiente sonoro-artístico-lúdico. Futebol-música!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Viver sua música*, Gilberto Mendes afirma, já com quase 90 anos de idade: “sou no mínimo três compositores diferentes”, um vanguardista, um clássico-moderno e um popular (MENDES, 2008, p.168). Findas as análises de seu período experimental-vanguardista, cabe levantar a mesma máxima em outro sentido, já que, dentro de sua música de vanguarda, Mendes também é, no mínimo, três compositores diferentes.

Em *nascemorre*, é visível a intimidade do compositor com os materiais poéticos concretistas e com as possibilidades da escrita para coro. Naquele momento, de ruptura inicial com a música nacionalista-moderna, desenha-se um compositor engajado na aleatoriedade, na exploração morfológica do som, do espaço e da peça musical; e em uma tradução acústica mais estruturalista do momento concretista.

Três anos depois, em *Blirium C9*, há na peça um compositor que abre mão de uma vanguarda moderna/estruturalista para fundir seus horizontes com os daqueles que o interpretam, tanto tocando como escutando. Há certa ruptura com o compositor do *nascemorre*, já que a figura do compositor passa por um processo de emancipação no que concerne a hierarquia dos processos inerentes à semiose musical tradicional. Onde em *nascemorre* havia preocupações formais-temporais organizadas, em *Blirium* Mendes abre mão de uma forma musical fixa e de um discurso teleológico, propondo uma estrutura formal semi-indeterminada. O uso da citação livre deformada, também cabe dizer, traz um caráter aberto para a peça, tirando um nível da produção de sentido das mãos do compositor e transferindo ao intérprete.

Pouco tempo depois, em *Santos Football Music*, uma outra faceta de compositor é a florada. Emancipado das tradições euro-norte-americanas enquanto amarras, mas mantendo a elas uma reverência, Mendes traz à peça um caráter interativo. Duplicando a figura do regente, o compositor rege a plateia, trazendo-a para dentro da peça. Além disso, elementos performáticos/cênicos passam a adentrar a música de Mendes: uma charanga tocando na plateia, o regente cabeceando uma bola de futebol, um *happening* final, gritos de nomes de jogadores... Em *Santos Football Music*, Mendes marca como a confluência da pluralidade seria (senão a única) uma boa maneira para traduzir sua identidade musical. Em mistura e constante apresentação de novas influências, há nesse

Gilberto Mendes de *S.F.M.*, que prevaleceu durante a década de 1970, um compositor experimentado na vanguarda, com noção semiótica o suficiente para trazer a uma peça com uma grande comunicabilidade e um alto nível informativo.

Mas o ponto desta pesquisa não é a diferença entre as fases deste compositor em meio a sua música experimental. É interessante perceber como, caminhando entre escolas, Mendes é caracterizado por sua inconstância. Encantado e aberto, o compositor tem a heurística, a lógica da descoberta, a abdução, como constante na vida. Seguindo a máxima de que a única lei que não se atualiza é a lei da variação, Mendes é, pois um compositor do mais alto nível abduativo. Tudo varia, menos a variação: a porta de entrada de sonoridades está sempre aberta. Conectando espaços, campos, áreas, linguagens, épocas, Mendes é um atualizador impertinente de *legi-signos*, juntando universos antagônicos fazendo com que não se biquem. Isso se manifesta de maneira peculiar em todo o período experimental do compositor.

Em *nascemorre*, identificamos, a partir de uma tradução de uma poesia concreta, elementos de uma aleatoriedade tanto cageana como europeia, da *musique concrète*, da escritura não-tradicional, da escrita para voz não usual. Em *Blirium*, há uma mistura de aberto, indeterminado e aleatório, um compositor de técnicas harmônicas estruturalistas com abordagem formal mais indeterminada/cageana. Em *S.F.M.*, até acordes tonais entram na jogada, dividindo espaço com técnicas de escrita contemporâneas, cenas e performances além, é claro, de interações com a audiência. Atravessando em segundos o Atlântico, os mares do sul de Mendes tem em seu porto o encontro entre culturas.

Fruto de interações livres, a música experimental de Mendes é destruidora de dicotomias. Em meio a um contexto profundamente dicotômico, que mais apontava para superações lineares e sucessivas rupturas, Mendes já fazia parte de um paradigma posterior (pós-modernos, alguns dirão). Um paralelo com a leitura da superação da linearidade dicotômica macluhaniana é possível: todo meio teria seu “limite de ruptura” derivado de seu superaquecimento (MACLUHAN, 2014, p. 51). Tendo a modernidade musical como aquecimento da música enquanto meio – ou mídia –, encontramos na composição da década de 1960, da qual Mendes é signo, um limite de ruptura que se alinha com a passagem do mecânico para o elétrico vista em MacLuhan (contemporânea a este processo). Na semiose musical, o foco no conteúdo das mensagens-composições

é deixado de lado para dar voz ao protagonismo de uma semiose dos efeitos que as músicas suscitam. Como visto em MacLuhan de forma mais ampla:

O interesse antes pelo efeito do que pelo significado é uma mudança básica de nosso tempo, pois o efeito envolve a situação total e não apenas um plano do movimento da informação (MACLUHAN, 2014, p. 41-42)

Ainda em MacLuhan, o superaquecimento e o limite de ruptura de um meio podem se dar, frequentemente, pela mistura entre meios (conceito que, para o autor, tem uma conotação mais tecnológica-material do que a que estamos utilizando aqui, cf. *Idem*, p. 56-57). Tomando uma composição musical como um meio pelo qual se realiza uma música enquanto linguagem, a fusão da música com a poesia, o teatro e a performance expõe um ponto de ruptura possível para o fazer musical da época. Mendes seria, pois, um signo desse limiar de ruptura entre paradigmas: sendo vanguardista no limite da existência da vanguarda.

Na música e em outras mídias, as dicotomias das lógicas de leitura lineares-fragmentárias foram, pouco a pouco sendo deixadas de lado, abrindo espaço para uma ambiência produtiva mais livre ou, na associação macluhaniana, elétrica. Enquanto alguns de seus contemporâneos se preocupavam em jogar entre a *razão* e a *intuição* (como visto na querela das cartas abertas) em Gilberto Mendes as dicotomias da composição são tidas como superadas, tentando-se misturar ao máximo o que suscitam as predileções pessoais desta personalidade aberta.

A chave para compreender – ou esboçar uma primeira impressão sobre – essa inconstância está na conexão do compositor com seu ambiente. Ou melhor, seus ambientes. São Paulo, os compositores do *Música Nova*, a chegada de partituras da *neue Musik*, as trilhas sonoras de filmes e Santos. Sobretudo Santos, pois Gilberto Mendes é um compositor santista. Um cidadão ilustre, conhecido pela orla.

Compreendendo o ambiente como berço do acaso e da inconstância – via variação, em Mendes há uma conexão profunda, em nível de primeiridade, com tudo que o cerca, possibilitando a criação a partir do que nos envolve. Ser Mendes é ser em Santos, mesmo que viajando o mundo. Trazendo Joyce para o boqueirão. Eisler e Webern para os mares do sul. Pois para quebrar dicotomias, é necessário mais do que compor. É preciso *viver sua música*.

Por fim, no meio desta pesquisa, talvez na última entrevista de Gilberto Mendes, dois meses antes de sua morte, perguntei sobre esta mudança de técnicas, escolas. A resposta me foi surpreendente por sua doçura ríspida, e encantadora pelo resumo total da complexidade que tentamos expor aqui, mesmo com tantos recortes: “eu sempre fiz o que me deu na telha”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEDER, Richard. Peirce theory of perception. **Transactions of the Charles Sanders Peirce Society**. Vol. 6. No. 2. Indiana: IU Press, 1970.

ANDRADE, Mario de. **Pequena história da música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1976.

_____. **Música, doce música**. 2ª ed. São Paulo, 1976.

_____. Pianolatria. In: **Klaxon**: mensário de arte moderna. São Paulo: Martins; SCCT, nº 1, p. 8, 1976.

ANDRADE, Oswald de. Glórias de Praça Pública. In: Boaventura, Maria Eugenia (org.). **22 por 22**: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2000, p. 73-75.

BARBROOK, Richard. **Futuros imaginários**: das máquinas pensantes à aldeia global. São Paulo: Peirópolis, 2009.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. Tradução por: J.J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BELÉM, Alice Martins. **Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea**: um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução por: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BEZERRA, Márcio. A evolução de um pianismo eclético: Gilberto Mendes e o uso da citação musical. In: **Revista Música**, v. 9 e v. 10. São Paulo, 1998-1999.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A música hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **A música hoje 2**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRINDLE, Reginald Smith. **The new music**: the Avant-Garde since 1945. New York: Oxford University Press, 1987.

BRITO CRUZ, João Batista de. **Klagfarbenmelodie com palavras**: intersecções da obra weberniana com a série *poetamenos*. Trabalho de conclusão de curso. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2014.

BROWN, Matthew. Tonality and Form in Debussy's "Prélude à 'L'Après-midi d'un faune". Em **Music Theory Spectrum**, Vol. 15, No. 2, pp. 127-143. {oupl} on behalf of the Society for Music Theory, 1993.

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

BUTLER, Christopher. Innovation and the *avant-garde*: 1900-1920. In **The Cambridge History of the Twentieth Century Music**, pp. 69-89. Ed. Por Cook, Nicholas; Pople, Anthony. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BUTOR, Michel. Music as a Realistic Art. In: **Perspectives of New Music**, Vol. 20, No. 1/2, pp. 448-463. EUA: Seattle, 1982.

CAGE, John. **Silence**: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

_____. **De segunda a um ano**. Tradução por: Rogério Duprat e Augusto de Campos. São Paulo: Cobogo, 2013.

_____; RETALLACK, Joan. **palavras**: John Cage em conversações com Joan Retallack. Tradução: Daniel Camparo Ávila. Rio de Janeiro: Numa, 2015.

CAMPESATO, Lilian. **Vidro e martelo**: a propósito da estetização do ruído em música. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2012.

CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____; CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. **Balanço da bossa**: e outras bossas. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **VIVA VAIA**: Poesia 1949-1979. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Tradução intersemiótica**, Entrevista concedida a João Queiroz. Florianópolis: UFSC, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**: ensaios de teoria e crítica literária. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed., 2010.

CHAGAS, Paulo. A invenção do jogo: análise de Santos Football Music. **Revista Música**, v.3, n.1 p. 70-81. São Paulo: USP, 1992.

CLUVER, Claus. Klangfarbenmelodie in polychromatic poems. Em **Comparative Literature Studies**, Vol. 18. No. 3, Papers of the Seventh Triennial Meeting of the American Comparative Literature Association, pp. 386-398. ACLA, 1981.

COKER, Wilson. **Music And Meaning**: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics. New York: The Free Press, 1972.

COSTA, Mirna Azevedo. Gilberto Mendes em busca do Não-Objeto: possíveis diálogos entre mundos. **Música e Linguagem** - Revista do Curso de Música da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: UFES, 2013.

COSTA, Valério Fiel da. **Da indeterminação à invariância**: considerações sobre a morfologia musical em peças de caráter aberto. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2009.

COLLAER, Paul. **La musique moderne**: 1905-1955. Paris/Bruxelles: Elsevier, 1955.

CUNHA, André Araújo Lima da. **Rogério Duprat, o quarto mutante**: a trajetória do compositor vanguardista junto ao grupo de rock brasileiro. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2013.

CUNHA, João Itiberê da e al. Il Guarani (1870): algumas palavras sobre a ópera. In **Carlos Gomes: uma obra em foco**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1987.

CUNHA, Odir; PERES, José Carlos. **Dossiê**: Unificação dos Títulos Brasileiros a partir de 1959. São Paulo: Sem editora, 2011.

_____. **100 de futebol arte**. São Paulo: Magma, 2012.

DEL POZZO, Maria Helena. Bliarium C 9 de Gilberto Mendes: um estudo de análise em uma peça com escrita indeterminada. **Revista Eletrônica de Musicologia da UNICAMP**, Vol. VIII. Campinas: UNICAMP, 2004.

DUPRAT, Régis. As mais antigas folhas de música do Brasil. In: **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas, 1983.

EGG, André. O Modernismo Musical no Brasil. In: Egg, André; Freitas, Artur; Kaminski, Rosane (organizadores). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 349-379.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EMERY, Eric. **Temps et la musique**. Suíça: L'Age D'Homme, 1998.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição**: aspectos da diferença na música do século XX. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1998.

_____. Semiótica peirceana e música: Mais uma aproximação. Em **Opus**, vol. 4. Rio de Janeiro: ANPPOM, 1997.

FUBINI, Enrico. **Estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

GARCIA, Denise. Gilberto Mendes, música eletroacústica e John Cage: alguns apontamentos. **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**, p. 495-500. Brasília: ANPPOM, 2006.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat**: Sonoridades Múltiplas. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Tradução por: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GUÉRIOS, Paulo R. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. In: **Mana**, n. 9, v. 1, pp. 81-108, (disponível na Internet: <http://www.scielo.br/scielo>. ISSN 0104-93132003). Rio de Janeiro, 2003.

_____. Da participação: Villa-Lobos, a Semana de Arte Moderna e a construção da nação. Guérios, P. R. . Da participação: Villa-Lobos, a Semana de Arte Moderna e a construção da nação. In: Ladeira, M.; Belchior, P.. (Org.). **Presença de Villa-Lobos**. 1ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012, v. 14, p. 113-119

- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Covilhã: Lusofia, 2011.
- HATTEN, Robert. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- _____. **Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, And Gesture**. Em: **Musicological Annual XXXXI**. Liubliana: Ljubljana University Press, 2005.
- HIGGINS, Dick. *Horizons*. US: Ubu editions, 2007.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2015.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte: e na pintura em particular**. Tradução por: Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.
- KUNZRU, Hari. A genealogia do ciborgue. Em **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**, p.119-126. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. Tradução por: Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- LIDOV, David. Music. Em **Encyclopedic Dictionary of Semiotics**, T. Sebeok (ed.), 577-587. Amsterdam, Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1986.
- _____. Mind and Body in Music. Em **Semiotica**, vol. 66(1/3), p. 69-97.
- MARIZ, Vasco. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: Novas fronteiras, 2000.
- _____. **A música no Rio de Janeiro no tempo de Dom João VI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- MARTINEZ, José Luiz. **Semiosis in Hindustani Music**. Helsinki: Imatra, International Semiotics Institute, 1997.
- _____. **Música e semiótica**, um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical. Dissertação de mestrado. São Paulo, PPGCOS-PUCSP, 1991.
- _____. Uma possível teoria semiótica da música (pautada logicamente em Charles Sanders Peirce). **Cadernos de Estudo, Análise Musical** 5, p.73-83. São Paulo: Atravez, 1992.
- MCCALLA, James. **Twentieth-Century Chamber Music**. New York: Routledge, 2003.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Tradução por: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2014.
- _____. **Do clichê ao arquétipo**. Tradução por: Ivan Pedro de Martins. São Paulo: Record, 1973.
- MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. **Música, cinema do som**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Viver sua música:** com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. São Paulo/Santos: Edusp/Realejo, 2008.

MENDES, Sérgio Nogueira. Cláudio Santoro: Serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946). In **XVII Congresso da ANPPOM**, São Paulo, 1989.

_____. **Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1999.

_____. **O percurso estilístico de Cláudio Santoro:** Roteiros divergentes e Conjunção Final. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2009.

MOLINO, Jean. Musical Fact and the Semiology of Music. Tradução para inglês de J. Underwood. In: **Musical Analysis**, vol 9(2), p. 113-156. Nova Jersey: Wiley, 1990.

MONELLE, Raymond. **Linguistics and Semiotics in Music**. Chur: Harwood, 1992.

_____. The postmodern project in music theory. **Musical Semiotics in Growth**, p. 37-56. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

MORAES, J. J. de. **Música da modernidade:** as origens da música do nosso tempo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORIN, Edgar. **O Método I:** a natureza da natureza. Portugal: Europa-América, 1997.

_____. **O método IV:** as idéias. Porto Alegre: Sulina, 1998.

MYERS, Rollo. Portrait of Debussy 6: Debussy and French Music. Em **The Musical Times**, Vol. 108, No 1496, p. 899-901. Musical Times Publication Ltd, 1967.

NATTIEZ, Jean Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu:** ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005.

_____. **The Cage-Boulez correspondence**. Re-editado e traduzido por: Robert Samuels. Cambridge: Cambridge University Press: 1995.

_____. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathedrale Engloutie de Debussy. Em **Debates**, vol. 6, p. 7-39. Rio de Janeiro: Unirio, 2002.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven:** proprietário de um cérebro. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Cadernos**. São Paulo, 1996. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

OSMOND-SMITH, David. New beginnings: The international *avant-garde*, 1945-1962. Em **The Cambridge History of the Twentieth Century Music**, pp. . Ed. Por Cook, Nicholas; Pople, Anthony. Pp. 336-363. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers**. Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935. Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958).

_____. **The Essential Peirce, v. 2** (1893-1913), Peirce Edition Project (Ed.). Bloomington, IN: 1998.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, Décio. **Informação Linguagem Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. Montagem, colagem, bricolagem ou: mistura é o espírito. **Cadernos PUC**, vol. 8, Arte e Linguagem. São Paulo: EDUC, 1981.

PIRES, Maria João. Descontinuidades do tempo e da história na pós-modernidade: breve abordagem. **Revista Línguas e Literaturas**. Porto: Universidade de Porto, 1999.

PITOMBEIRA, Liduino. Um Modelo Tonal para o Prélude à “L’Après-midi d’un faune” de Debussy. Em **Pauta**, v. 19, n. 32/33, 100-109. Porto Alegre, 2008.

QUEIROZ, João. Classificações de Signos de C. S. Peirce: de “On The Logico f Science” ao “Syllabus of Certain Topics of Logic”. In: **Trans/Form/Ação**, v. 30, p. 179-195. São Paulo, 2007.

RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. In: **Revista Brasileira de Música**, v. 24, n. 1, p. 105-127, Rio de Janeiro, jan./jun. 2011.

RUBERTI, Salvatore. **O guarani e Colombo de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Laudes, 1972.

SALLES, Paulo de Tarso. A música de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922. In: Ladeira, M.; Belchior, P.. (Org.). **Presença de Villa-Lobos**. 1ed., v. 14, p. 102-112. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012.

SALZMAN, Eric. **Introdução à música do século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. Editora Iluminuras Ltda, 2013.

_____. **O que é semiótica?**. 14 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. 2 ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Percepção**: uma teoria semiótica. 2 ed. São Paulo: Experimento, 2012.

_____. Sound and Music in the Domain of Rhematic Iconic Qualisigns. Em **Signata**, vol. 6. Liège: University of Liège, 2015.

SANTOS, Antonio Eduardo. **O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes**. São Paulo: Annablume, 1997.

SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des Objets Musicaux**. Paris: Editions du Seuil, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SECCO, Bruno. Aos 25, "melhor de todos os tempos" já havia anotado 763 gols. **A**

Tribuna. Santos, 23/10/2015. Acessado em <
<http://www.atribuna.com.br/noticias/noticias-detalle/santos-fc/aos-25-melhor-de-todos-os-tempos-ja-havia-anotado-763-gols/>

SEKEFF, Maria Lourdes. Música e Semiótica. **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade**, p. 33-58. . São Paulo: EDUC, 1998.

SETHARES, William A. **Tuning, Timbre, Spectrum, Scale**. Springer Verlag, London, 2004.

SILVA, Rafael Alexandre da. **A obra coral de Gilberto Mendes e a Poesia Concreta do Grupo Noigandres: uma análise multimidiática**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2014.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. **A utopia no horizonte da música nova**. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.

SOLOMOS, Makis. **De la musique au son: L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles**. Aesthetica. Presses universitaire de Rennes, 2013.

SOMER, Avo. Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function. Em **Music Theory Spectrum**, Vol. 27, No. 1, pp. 67-96. {oupl} on behalf of the Society for Music Theory, 2005.

SOUZA, Carla Delgado de. **Os caminhos de Gilberto Mendes e a música erudita no Brasil**. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2011.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Sobre a música**. São Paulo: Madras, 2009.

STOIANOVA, Ivanka. **Geste, texte, musique**. Paris: Union Générale, 1978.

TARASTI, Eero. **A theory of Musical Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. Music history revisited (by a semiotician). **Musical Semiotics in Growth**, p. 3-36. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1998.

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

TONI, Flávia Camargo. **Mário de Andrade e Villa-Lobos**. São Paulo: Centro cultural São Paulo, 1987.

TRAGTENBERG, Lívio. **Artigos musicais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

TURINO, Thomas. Peircean Phenomenology and Musical Experience. Em Revista **KARPA**, vol. 5.1. Los Angeles: California State University, 2012.

VALENTE, Heloísa; NUNES, Mônica. Imagens de memória, tempo e espaço na

paisagem sonora. **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade.** São Paulo: EDUC, 1998.

_____. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio.** Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 1993.

_____. Do silêncio das sereias aos saraus de Sunset Boulevard: a sinfonia solar de Gilberto Mendes. IN: COELHO, Francisco Carlos (Coord). **Música Contemporânea Brasileira: Gilberto Mendes.** São Paulo: C.C.S.P. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

VIDEIRA, Mario. Sobre a recepção de Villa-Lobos por críticos e historiadores da música brasileira (1926-1956). Em **2º Simpósio Villa-Lobos**, mesa 2, pp. 72-82. São Paulo: ECA/USP, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem.** São Paulo: Cosacnaify, 2006.

WEBERN, Anton. **O caminho para a música nova.** São Paulo: Novas Metas, 1984.

WISNIK, José Miguel. Nota de rodapé sobre Santos Football Music. **Última hora.** São Paulo, 30/07/1974.

_____. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22.** São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da cultura, ciência e tecnologia, 1977.

ZUBEN, Paulo. **Planos sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX.** Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2009.

_____. **Ouvir o som.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.