

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**MÚSICA INCLUSIVA: ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS  
CONECTADAS AO USO DO PÚBLICO, EM OBRAS MUSICAIS DE  
ERNST WIDMER, LUIZ CARLOS LESSA VINHOLES E GILBERTO  
MENDES.**

**ANDERSEN VIANA**

Salvador  
2010

ANDERSEN VIANA

Música Inclusiva: estratégias composicionais conectadas ao uso do público, em obras musicais de Ernst Widmer, Luiz Carlos Lessa Vinholes e Gilberto Mendes.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música.

Área de concentração: Composição Musical

Orientador: Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva

Salvador

2010

Viana, Andersen

Música Inclusiva: estratégias composicionais conectadas ao uso do público, em obras musicais de Ernst Widmer, Luiz Carlos Lessa Vinholes e Gilberto Mendes.

UFBA

Inclui Bibliografia

Tese (Doutorado em Composição) – Universidade Federal da Bahia.

Escola de Música.

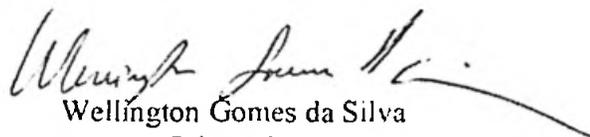
Orientador: Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva.

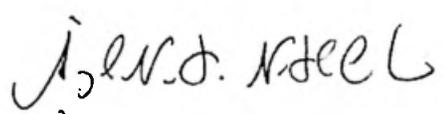
Composição musical. Inclusividade musical. Participação do público.

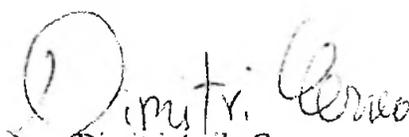
Indeterminação. Imprevisibilidade.



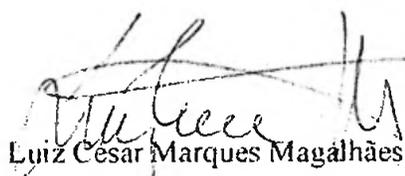
**A Tese de Andersen Viana foi aprovada**

  
Wellington Gomes da Silva  
Orientador

  
Ângelo Nonato Natale Cardoso

  
Dimitri Avila Cervo

  
Paulo Costa Lima

  
Luiz César Marques Magalhães

Salvador, 25 de fevereiro de 2010

## Agradecimentos

Profa. Dra. Alda Oliveira, Prof. Dr. Anor Luciano Júnior, Profa. Antonella Rita Roscilli, Antonia Claret Soares, *Edizioni Suvini Zerboni* (Gabriele Bonomo), Fábio Gonçalves Cavalcante, Prof. Dr. Frederico Richter, Prof. Dr. Gilberto Mendes, Gisele Santoro, Prof. Dr. Heinz Karl Novaes Schwebel, Prof. Dr. Igor Lintz Maués, Jocy de Oliveira, Prof. Dr. Jorge Antunes, Profa. Lilia de Oliveira Rosa, Lucy Cardoso, Luis Cláudio Rugani Vianna, Luiz Carlos Lessa Vinholes, Profa. Dra. Maria Helena Maillet Del Pozzo, Prof. Dr. Mário de Souza Maia, Prof. Mecenaz Magno da Cruz Sales Júnior, Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco, Prof. Dr. Paulo Costa Lima, Regina Mello, Prof. Dr. Ricardo Tacuchian, Robson dos Santos, Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, Profa. Rosana Mendes Campos, Profa. Rosane Viana, Profa. Dra. Sandra Loureiro de Freitas Reis (*In Memoriam*), Sebastião Vianna e Rosa Naltarelli Vianna (*In Memoriam*), Prof. Tato Taborda, Prof. Valério Fiel da Costa, Prof. Dr. Wellington Gomes da Silva, *Widmer-Gesellschaft* (Emmy Henz-Diémand) e Willy Corrêa de Oliveira.

## Resumo

O objetivo deste trabalho é investigar, conceituar e contextualizar estratégias composicionais inclusivas, relacionadas ao uso do público, nas obras musicais *Rumos Op.72* de Ernst Widmer, *Instrução 61* e *Instrução 62* de Luiz Carlos Lessa Vinholes, e *Santos Football Music* de Gilberto Mendes. Através de uma abordagem analítica pretendemos também correlacionar estas estratégias com um repertório de obras de outros compositores brasileiros a partir da segunda metade do século XX, na tentativa de observar as particularidades deste repertório, bem como uma possível conexão entre o pensamento musical destes compositores. Como complemento, interligado a este tipo de estratégia compositivo-inclusiva, ao final desta tese iremos propor um novo modelo composicional teórico para posterior desenvolvimento em nível prático, utilizando estratégias composicionais inclusivistas.

## Abstract

The aim of this study is to investigate, conceptualize, and put into context inclusive compositional strategies, related to the use of the audience, in the musical works *Rumos Op. 72* of Ernst Widmer, *Instrução 61* and *Instrução 62* of Luiz Carlos Lessa Vinholes, and *Santos Football Music* of Gilberto Mendes. Through this analytical approach it is also intended to correlate these strategies with the works of other Brazilian composers from the second-half of the 20th century, in an attempt to note the characteristics of their repertoire and establish a possible connection with the musical thought amongst these composers. In addition, a whole new theoretical compositional model is proposed with a view to encouraging further development of works utilizing inclusive compositional strategies.

*Cântico Negro*

"Vem por aqui" — dizem-me alguns com os olhos doces estendendo-me os braços, e seguros de que seria bom que eu os ouvisse quando me dizem: "vem por aqui!" Eu olho-os com olhos lassos, (há, nos olhos meus, ironias e cansaços) e cruzo os braços, e nunca vou por ali... A minha glória é esta: Criar desumanidades! Não acompanhar ninguém.— Que eu vivo com o mesmo sem-vontade com que rasguei o ventre à minha mãe. Não, não vou por aí! Só vou por onde me levam meus próprios passos... Se ao que busco saber nenhum de vós responde por que me repetis: "vem por aqui!" prefiro escorregar nos becos lamacentos, redemoinhar aos ventos, como farrapos, arrastar os pés sangrentos, a ir por aí... se vim ao mundo, foi só para desflorar florestas virgens, e desenhar meus próprios pés na areia inexplorada! O mais que faço não vale nada. Como, pois, sereis vós que me dareis impulsos, ferramentas e coragem para eu derrubar os meus obstáculos?... Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós, e vós amais o que é fácil! Eu amo o longe e a miragem, amo os abismos, as torrentes, os desertos... Ide! Tendes estradas, tendes jardins, tendes canteiros, tendes pátria, tendes tetos, e tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios... Eu tenho a minha Loucura! Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura, e sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios... Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém! Todos tiveram pai, todos tiveram mãe; mas eu, que nunca principio nem acabo, nasci do amor que há entre Deus e o Diabo. Ah, que ninguém me dê piedosas intenções, ninguém me peça definições! Ninguém me diga: "vem por aqui"! A minha vida é um vendaval que se soltou, é uma onda que se alevantou, é um átomo a mais que se animou... Não sei por onde vou, não sei para onde vou, sei que não vou por aí! (José Régio)

## Sumário

<b>Agradecimentos</b> .....	vi
<b>Resumo</b> .....	vii
<b>Abstract</b> .....	viii
<b>Epígrafe</b> .....	ix
<b>Lista de exemplos</b> .....	xii
<b>Lista de tabelas</b> .....	xvi
<b>Lista de figuras</b> .....	xvii
<b>Introdução</b> .....	1
<b>1. Contextualização do pensamento compositivo com a inclusão do público</b>	
1.1. Contextualização histórica.....	7
1.2. Aspectos específicos da inclusão do público.....	23
1.3. Contextualização da inclusividade musical em obras brasileiras.....	33
<b>2. O pensamento inclusivista de Ernst Widmer em <i>Rumos Op.72</i></b>	
2.1. Aspectos da concepção da obra .....	93
2.2. Aspectos da construção da obra.....	102
<b>3. O pensamento inclusivista de Luiz Carlos Lessa Vinholes em <i>Instrução 61</i> e <i>Instrução 62</i></b>	
3.1. Aspectos da concepção da obra.....	119
3.2. Aspectos da construção da obra.....	128
<b>4. O pensamento inclusivista de Gilberto Mendes em <i>Santos Football Music</i></b>	
4.1. Aspectos da concepção da obra.....	139
4.2. Aspectos da construção da obra.....	153

**5. O modelo composicional inclusivo como objeto de reflexão do processo criativo**

5.1 Referenciais e idéias geradoras.....	170
5.2 O modelo composicional como produto físico.....	177
5.3 O modelo composicional e o timbre .....	179
5.4 Origem do material sonoro e rítmico.....	180
<b>Conclusão.....</b>	<b>194</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>201</b>

## Lista de Exemplos

Ex. 1 A. Oliveira: <i>Túbala</i> .....	37
Ex. 2 A. Oliveira: <i>Túbala</i> .....	39
Ex. 3 A. Ribeiro: <i>(Im)previstus</i> .....	42
Ex. 4 C.Santoro: <i>Divertimento para um público jovem e orquestra</i> .....	43
Ex. 5 C.Santoro: <i>Divertimento para um público jovem e orquestra</i> .....	44
Ex. 6 C.Santoro: <i>Divertimento para um público jovem e orquestra</i> .....	46
Ex. 7 F.Richter: <i>Jogos Criativos</i> .....	50
Ex. 8 J. de Oliveira: <i>Polinterações</i> .....	52
Ex. 9 J. de Oliveira: <i>Teatro Probabilístico III (1969)</i> .....	53
Ex. 10 J.Antunes: <i>Sinfonia das Diretas</i> .....	66
Ex. 11 J.Antunes: <i>Sinfonia das Diretas</i> .....	66
Ex. 12 J.Antunes: <i>Sinfonia das Diretas</i> .....	67
Ex. 13 L.Cardoso: <i>La Torada ou O “Acoblata” do Piano</i> .....	69
Ex. 14 A.Viana: <i>Cadência Espanhola</i> .....	71
Ex. 15 L. Cardoso: <i>La Torada ou O “Acoblata” do Piano</i> .....	71
Ex. 16 L.Cardoso: <i>La Torada ou O “Acoblata” do Piano</i> .....	72
Ex. 17 L.Cardoso: <i>La Torada ou O “Acoblata” do Piano</i> .....	72
Ex. 18 L.Cardoso: <i>La Torada ou O “Acoblata” do Piano</i> .....	72
Ex. 19 R. Tacuchian: <i>Libertas Quæ Sera Tamem</i> .....	76
Ex. 20 R. Tacuchian: <i>Libertas Quæ Sera Tamem</i> .....	77
Ex. 21 R. Tacuchian: <i>Libertas Quæ Sera Tamem</i> .....	78

Ex. 22 R. Santos: <i>Hands(Mãos)</i> .....	80
Ex. 23 V.F. da Costa: <i>Brasacarne</i> .....	82
Ex. 24 V.F. da Costa: <i>Bar Fantasma</i> .....	83
Ex. 25 V.F. da Costa e F.G. Cavalcante: <i>Música de Microfonia</i> .....	85
Ex. 26 W. C. de Oliveira: <i>Kitsch</i> .....	87
Ex. 27 W. C. de Oliveira: <i>Kitsch</i> .....	88
Ex. 28 W. C. de Oliveira: <i>Kitsch</i> .....	89
Ex. 29 W. C. de Oliveira: <i>Kitsch</i> .....	89
Ex. 30 W. C. de Oliveira: <i>Kitsch</i> .....	89
Ex. 31 W. C. de Oliveira: <i>Kitsch</i> .....	90
Ex. 32 W. C. de Oliveira: <i>Kitsch</i> .....	91
Ex. 33 E. Widmer: <i>Rumos</i> .....	99
Ex. 34 E. Widmer: <i>Rumos</i> .....	104
Ex. 35 E. Widmer: <i>Rumos</i> .....	104
Ex. 36 E. Widmer: <i>Rumos</i> .....	107
Ex. 37 E. Widmer: <i>Rumos</i> .....	112
Ex. 38 E. Widmer: <i>Rumos</i> .....	113
Ex. 39 E. Widmer: <i>Rumos</i> .....	114
Ex. 40 E. Widmer: <i>Rumos</i> .....	116
Ex. 41 E. Widmer: <i>Rumos</i> .....	116
Ex. 42 E. Widmer: <i>Rumos</i> .....	118
Ex. 43 L.C.L. Vinholes: <i>Instrução 61</i> .....	130
Ex. 44 L.C.L. Vinholes: <i>Instrução 62</i> .....	137
Ex. 45 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	156

Ex. 46 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	157
Ex. 47 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	160
Ex. 48 R.S. Brindle: <i>Musical Composition</i> .....	162
Ex. 49 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	163
Ex. 50 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	163
Ex. 51 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	164
Ex. 52 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	165
Ex. 53 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	165
Ex. 54 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	166
Ex. 55 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	166
Ex. 56 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	167
Ex. 57 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	167
Ex. 58 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	168
Ex. 59 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	168
Ex. 60 G. Mendes: <i>Santos Football Music</i> .....	169
Ex. 61 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i> .....	182
Ex. 62 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i> .....	183
Ex. 63 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i> .....	184
Ex. 64 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i> .....	184
Ex. 65 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i> .....	184
Ex. 66 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i> .....	184
Ex. 67 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i> .....	184
Ex. 68 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i> .....	185
Ex. 69 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i> .....	186

<b>Ex. 70 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	186
<b>Ex. 71 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	186
<b>Ex. 72 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	186
<b>Ex. 73 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	187
<b>Ex. 74 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	187
<b>Ex. 75 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	187
<b>Ex. 76 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	187
<b>Ex. 77 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	188
<b>Ex. 78 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	188
<b>Ex. 79 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	188
<b>Ex. 80 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	188
<b>Ex. 81 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	189
<b>Ex. 82 A. Viana: <i>Modelo Composicional Inclusivo</i></b> .....	191

**Lista de Tabelas**

Tabela I.....	60
Tabela II.....	65
Tabela III.....	65
Tabela IV.....	131
Tabela V.....	177
Tabela VI.....	181
Tabela VII.....	192

**Lista de Figuras**

Figura 1.....	28
Figura 2.....	41
Figura 3.....	50
Figura 4.....	56
Figura 5.....	75
Figura 6.....	157
Figura 7.....	189
Figura 8.....	193

## Introdução

A escolha de um tema específico relativo à inclusividade musical é fruto de pesquisas musicais desde o ano de 1977, quando ainda era aluno do curso básico da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Apesar deste meio não ter sido muito favorável ao desenvolvimento de propostas mais vanguardistas – àquela época o ensino musical em Minas era, de uma maneira geral, bastante tradicionalista – e, apesar de limitações referentes ao conhecimento musical, nos foi possível desenvolver algumas propostas composicionais com elementos de indeterminação durante este período, o que por falta de estímulo e ambiente propício foi paulatinamente sendo substituído pelo estudo da teoria tradicional da música.

Somente após trinta anos de pesquisas, trabalhos e reflexão é que concluímos sobre a importância de se proporcionar uma maior comunicação e integração com o público através de propostas musicais inclusivas<sup>1</sup> no âmbito acústico, com algumas exceções no âmbito eletroacústico. O desenvolvimento de um modelo composicional análogo, bem como análises dos variados fatos e obras correlatas, poderiam abrir novas possibilidades para compositores, pesquisadores, formadores de opinião e para o próprio público, fazendo com que a música de cunho intelectual possa ter uma maior difusão nos diversos extratos da sociedade. A compositora e escritora Jocy de Oliveira confirma esta premissa através de seu livro *Dias e Caminhos Seus Mapas e Partituras*:

Entretanto em sociedades ocidentais pseudo-sofisticadas nós nos confinamos em teatros-templos, nos quais a relação entre o executante e a audiência torna-se cada vez mais **distanciada** [grifo nosso]. Um

---

<sup>1</sup> Isto é algo que tem se mostrado preponderante também pelo apelo constante das novas mídias e aquilo que se chama na imprensa por “interatividade”, que nada mais é do que a participação ativa do público em algum tipo de processo, neste caso específico, da indústria do entretenimento.

dos meus interesses primordiais é de quebrar esta barreira, e acreditar na potencialidade de cada um em criar e usar sua percepção num sentido amplo (Oliveira 1986:1).

A quebra desta barreira secular da qual fala Oliveira é, de fato, voltar o olhar ao passado<sup>2</sup> em que não havia a divisão entre artistas e a assistência, quando então fazia-se música conjuntamente, sem a noção de distanciamento. Com o desenvolvimento da própria música, da valorização dos músicos, bem como o surgimento de uma cadeia produtiva, foram criados arquitetonicamente os locais apropriados para esta fruição, começando então suas mudanças progressivas. Mesmo nestes templos de fruição, esta relação tende a se dissolver a partir de meados do século XX até a atualidade, como veremos no decorrer deste trabalho. Para podermos ter uma macro-visão da estrutura organizacional deste trabalho e para uma melhor análise, dividimos o presente estudo em cinco capítulos.

**O Primeiro Capítulo** trata das questões de cunho histórico através da contextualização do pensamento composicional com a inclusão do público, onde nos referimos inicialmente a uma proto-música inclusiva até as décadas de 1950 e 1960, abrangendo aspectos específicos com a inclusão do público onde as obras dos compositores norte-americanos, John Cage e La Monte Young, iniciam o processo de inclusão de público em obras musicais, em nível mundial. Outras obras relevantes compostas no âmbito acústico – e, excepcionalmente algumas que se utilizaram também de elementos eletroacústicos – de compositoras e compositores brasileiros tais como: Alda Oliveira, Agnaldo Ribeiro, Claudio Santoro, Frederico Richter, Jocy de Oliveira, Jorge Antunes, Lindembergue Cardoso, Ricardo Tacuchian, Robson Santos, Valério Fiel da Costa e Fábio

---

<sup>2</sup> Esta palavra tem um ressignificado. Quando se sai de um ponto em um círculo e se retorna a este mesmo ponto não quer dizer que não se saiu do lugar. Quer-se dizer que o ponto inicial não é mais o mesmo pelo simples fato de que houve um deslocamento físico: a visão do mesmo ponto agora foi ampliada.

Cavalcante<sup>3</sup> e Willy Correa de Oliveira; serão também estudadas a fim de termos maiores ferramentas comparativas e uma macro-visão sobre a inclusividade musical brasileira. Durante o período de pesquisa não nos foi possível o acesso a determinadas obras. Outras porém, não se encaixavam exatamente no escopo principal deste trabalho, quer seja pela extrema simplificação das estratégias composicionais ou pela utilização de intrincados meios tecnoeletrônicos, o que extrapolaria nossos objetivos primordiais com este trabalho.

**O Segundo Capítulo** é dedicado à obra musical inclusiva brasileira criada pelo compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer, intitulada por *Rumos Op.72*. A mesma foi selecionada por ser uma obra da música brasileira que possui cunho artístico e pedagógico<sup>4</sup> com a inclusão do público, bem como pelo autor ser um dos compositores e pedagogos musicais mais significativos do século XX. Nesta obra musical, o compositor também se expressa através de textos didáticos reveladores e consegue ultrapassar as fronteiras do convencionalismo sem ser, contudo, hermético. Para tanto, ele utiliza meios novos e antigos, eruditos e populares, alcançando objetivos múltiplos: o objetivo artístico – que muitos compositores perseguem – e o objetivo pedagógico dirigido aos músicos e ao público. Com esta proposta, Widmer expande a obra direcionando-a à uma maior socialização da música e à inclusividade.

**O Terceiro Capítulo** é dedicado a duas obras musicais inclusivas brasileiras do compositor riograndense Luiz Carlos Lessa Vinholes: *Instrução 61* e *Instrução 62*. Estas obras foram selecionadas por serem as obras brasileiras precursoras da inclusão musical de

---

<sup>3</sup> Optamos por agrupar estes dois compositores e não seguir a lógica linear, de acordo com a ordem alfabética, por terem desenvolvido conjuntamente a obra *Música de Microfonia*, a qual será estudada no tópico 1.3. Contextualização da inclusividade musical em obras brasileiras.

<sup>4</sup> Especificamos que o termo “pedagógico” possa ser compreendido pelo uso de sofisticados meios disponíveis, direcionados tanto à platéia como aos especialistas, para futuras análises e novas abordagens.

público<sup>5</sup> – concomitantemente à realização da primeira obra de música aleatória –, e seu autor, por possuir uma bagagem multidisciplinar ampla, abrangendo também as artes visuais e a poesia. Foi constatado através de texto enviado pelo próprio compositor, que a preocupação sobre procedimentos de participação do público – que desestabelece a tradicional relação entre compositor, artista executante e platéia assistente – é oriunda no Brasil desde o ano de 1950. Isto classifica Vinholes como um dos precursores do pensamento musical inclusivo no século XX.

**O Quarto Capítulo** é dedicado à obra *Santos Football Music* do compositor santista Gilberto Mendes que se justifica por ser a obra brasileira de vanguarda que consegue incluir o público através de um tema de grande significado para a cultura popular brasileira: o futebol, um dos símbolos expressivos de maior identificação cultural do Brasil. Esta obra reúne, em uma única ação, quase todas as manifestações relativas à música da segunda metade do século XX, tais como: a música concreta, a música orquestral atonal, a aleatoriedade, a música eletroacústica, imitação de manifestações populares do século XX e, finalmente, a participação inclusiva do público na obra.

**O Quinto Capítulo** é dedicado a um novo modelo composicional (e não propriamente à uma obra musical derivativa) no qual apresentaremos uma proposta teórica com fins práticos – obra musical, a ser desenvolvida *a posteriori* –, com o olhar musical inclusivo. Acreditamos que este modelo poderá servir para futura utilização por compositores, pesquisadores, formadores de opinião e público, como forma complementar ao trabalho realizado<sup>6</sup>, a exemplo do que foi anteriormente proposto pelo compositor Ernst

---

<sup>5</sup> Observamos que nestas duas obras, Vinholes se utiliza do público de acordo com o que será também exposto no decorrer deste trabalho em Pirandello e Antunes.

<sup>6</sup> Podemos observar esta tendência – mesmo que por retrogradação – também no pensamento de outros compositores brasileiros. Neste particular, ressaltamos o texto do compositor e professor Rodolfo Coelho de Souza: “Mais do que em qualquer época passada, o ato de escrever música deve ser acompanhado por um esforço paralelo de discutir a linguagem musical. Escrever música, no presente momento, deve ser

Widmer: “O presente trabalho é o complemento à tese. . .” (Widmer 1971:1), ou seja, um trabalho complementa o outro, sendo que no nosso caso, este modelo teórico se transformará em música a partir de sua realização *a posteriori*. Contudo, este novo modelo composicional é apropriado para utilização por professores, compositores e estudiosos, interessados em estratégias composicionais inclusivas.

Como se trata de um assunto pouco abordado na literatura em composição musical, existe uma grande carência de material sobre o assunto que possua uma profundidade maior no tocante a abordagem analítica. Neste sentido, nossa proposta é a de realizar uma investigação analítica aprofundada, além de disponibilizar um material específico sobre obras inclusivas musicais brasileiras que utilizaram o público de forma participativa no processo criativo musical. A partir do recolhimento do material pertinente, desenvolveremos diversas abordagens analíticas em relação ao *corpus* das obras musicais; mais especificamente, na tentativa de se utilizar variados métodos – de acordo com a necessidade de cada obra estudada –, tais como o histórico, o comparativo, sob os pontos de vistas social, político e psicológico, com abordagens epistemológicas tais como a empírico-analítica, fenomenológica e crítica-dialética à luz das estratégias composicionais inclusivas de cada compositor. Nos foi possível desenvolver este trabalho a partir da tentativa de se obter ferramentas metodológicas que pudessem trazer uma maior profundidade analítica na abordagem das obras selecionadas, onde podemos citar: pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo (*método dedutivo "versus" método indutivo*), preparação e fundamentação teórico-musical (*método hipotético-dedutivo*) e pesquisa-ação experimental (*método dialético*).

---

necessariamente repensá-la, não só enquanto discurso precedido por um repertório, mas fundamentalmente enquanto ato criativo operado sobre a linguagem musical. Dessa forma, concedo-me prazerosamente a licença de enveredar pelo campo musicológico, por acreditar na sua necessária solidariedade com o ato artesanal da escrita (Souza 1983:5).

Em relação ao repertório selecionado, pesquisamos obras relevantes de compositores brasileiros, prioritariamente no âmbito acústico, que trouxessem modos de incluir o público como participante no processo criativo e interpretativo musical. Não nos detivemos sobre questões formais, orquestrais e de instrumentação (o repertório selecionado é extremamente variado: de piano solo – Lindembergue Cardoso – até orquestra completa e orquestra expandida – Mendes, Widmer, Antunes e Santoro).

Por fim, tentaremos concluir este trabalho com base nos dados obtidos, buscando uma macro-visão dos variados aspectos musicais, políticos, sociais, psicológicos e filosóficos existentes nos diversos sistemas composicionais desenvolvidos pelos compositores e obras selecionadas, nos quais o público foi utilizado como parte importante do processo criativo musical e não mais apenas como fruidor passivo, além da relação com os fenômenos da imprevisibilidade e indeterminação.

## Capítulo 1. Contextualização do pensamento compositivo com a inclusão do público

### 1.1. Contextualização histórica

Toda e qualquer mudança consiste em um processo lento, que ocorre com o passar das eras, fruto das transformações de uma sociedade e que, geralmente, se reflete também nas artes. Portanto, a música como uma das expressões humanas mais notáveis não poderia ficar à parte neste processo. A música pode nos remeter a tempos imemoriais, onde se utilizava de uma prática sonora para aplacar as forças da natureza, a ira dos deuses ou para imitar os animais e os sons de uma natureza. Esta prática sonora estava conectada diretamente com os fazeres ritualísticos, quer fossem eles religiosos, funcionais ou sociais, mas, de maneira também coletiva. William Mann em seu livro *A Música no Tempo* nos diz sobre a música na antiguidade, especialmente sobre o *modus operandi* de transmissão desta mesma música:

Nos séculos anteriores ao nosso *anno Domini*, houve grande abundância de música que, de acordo com provas existentes, era de excelente qualidade e muito vívida . . . A elevada cultura musical da Índia, datando de milhares de anos, nunca foi escrita, o mesmo acontecendo com a música da Suméria, do Egito ou da China (certas tentativas isoladas de 138 A.C. não deixaram, contudo, de atormentar os eruditos). A oposição à música escrita persistiu, presa de uma vez por todas a seu próprio desenvolvimento. Nenhum músico asiático pensaria sequer em anotar suas composições, pois, sua essência era a improvisação. O objetivo era a contemplação interior. Para os antigos gregos, a música tinha fins terapêuticos, purificando a mente e conciliando a alma através da dança e do canto. Acreditavam que cada uma de suas escalas ou tons tinha seu próprio efeito no ouvinte, alguns prejudiciais outros benéficos, um inspirava coragem, o outro bom-senso, e assim por diante. Desencorajavam a escrita da música, como sendo prejudicial à atividade da memória (Mann 1987:16).

Mann estabelece neste texto, as ligações entre a música contemplativa dos diversos períodos das civilizações antigas com outras músicas de povos tais como os gregos e sua funcionalidade, de acordo com o estado de espírito de cada cidadão, bem como sua relação com a dança e o canto. Posteriormente a música floresce aliada ao teatro e à dança. Posteriormente no Renascimento surge o que poderíamos chamar do início de uma nova era, onde um novo pensamento em relação ao objeto criado começou a ser estruturado.

Contudo, podemos observar nas pinturas de Pieter Bruegel<sup>7</sup>, o velho (1525-1569) que tanto na Idade Média como na Renascença, existiu uma participação do público nas manifestações musicais de forma mais efetiva, não apenas como espectador, quer seja com a introdução da dança como *performance* auxiliar, quer seja acompanhando os músicos com palmas e canto.

A antiguidade foi prolífica em ações musicais coletivas (propomos o conceito de música proto-inclusiva<sup>8</sup>) mas, conta-se com poucos registros históricos escritos, o que não quer dizer que não se possa concluir que a música – ou melhor, as músicas – dentro de suas qualidades social e funcional, tenham sido utilizadas de fato nas diversas sociedades também de modo coletivo pois, no passado, ela não tinha os mesmos significados que hoje lhe conferimos. Podemos verificar estas ações coletivas musicais através dos textos de Della Corte que trata especificamente do legado grego:

---

<sup>7</sup> Pintor, escultor, arquiteto e decorador de tapeçarias e vitrais flamengo nascido em Breda, no Ducado de Brabant, Países Baixos, hoje uma província da Bélgica, que criou uma rica pintura narrativa, documentando costumes de época, tornando-se um dos mais representativos pintores flamengos do período *Cinquecento* (1500-1599) do Renascimento (UAEC 2006).

<sup>8</sup> Nos referimos a uma música “proto-inclusiva” pela anterioridade de ações musicais que ainda não tinham a **intenção** de ser uma música feita de maneira consciente com a participação do público, o que começou a ser feito a partir do pensamento composicional de Luis Carlos Lessa Vinholes (no início da década de 1950), e das obras musicais de **John Cage**, **La Monte Young** e do grupo **Fluxus**, ainda com a conotação de “happenings”. Nos baseamos também para esta construção em termos tais como: **Proto-história** (período da Pré-história anterior à escrita); **Proto-germânico** (proto-língua ancestral comum hipotética de todas as línguas germânicas); **Proto-grego** (suposto ancestral comum a todas as variedades do grego); **Proto-estrela** (período quando o hélio e poeira começam a se contrair); etc.

A música, acompanhando todos os momentos da vida, do nascimento até a morte, das núpcias ao trabalho e à guerra, inserida nas cerimônias religiosas e nas festas, junto à poesia e à dança, e **cantada por todo o povo** [grifo nosso], foi julgada como uma força com diversos caracteres e com diversas eficácias psicológicas segundo o modo e o gênero: excitante, deprimente ou tranquilizante, com uma diversidade que convém aos jovens e aos velhos, à uma e a outra condição de vida (Della Corte 1943:5).<sup>9</sup>

Della Corte resume de modo bastante direto, algumas funções da música nos diversos extratos das sociedades da antiguidade e, de forma especial, a grega, exaltando as suas qualidades psicológicas, quase como uma força motriz de estímulo psíquico e cerebral – do mesmo modo que alguns supermercados hoje se valem da utilização da música *dance*, com o objetivo de estimular o consumidor a comprar por impulso. Tratando-se da coletividade musical, podemos observar isto também em outras passagens na literatura, onde sobressaem os textos do professor e teórico Mário de Andrade (1893-1945):

O homem na Antiguidade é um ser mais propriamente **coletivo** [grifo nosso] que individual. Todas as manifestações dele são por isso muito mais sociais que individualistas. Intelectualizada pela palavra, a música tomava parte direta nas manifestações coletivas do povo (Andrade 1944:24).

Andrade disserta sobre o funcionamento, não apenas de uma música ainda incipiente que era produzida, mas, sobretudo, por um modo particular de comportamento da mesma sociedade que a produz, ou seja, um modo coletivo de ação musical de forma criativa. Poderíamos acrescentar que as outras atividades além das propriamente musicais tais como a caça, a

---

<sup>9</sup> *La musica, accompagnando tutti i momenti della vita, dalla nascita alla morte, dalle nozze al lavoro, alla battaglia, inserita nelle cerimonie religiose e nelle feste, connessa alla poesia e alla danza, e intonata da tutto il popolo, fu stimata una forza di vario carattere e di varia efficacia psicologica secondo il modo e il genere, eccitante, deprimente, tranquilante, e quindi diversamente conveniente ai giovani e ai vecchi, a una e a un'altra condizione di vita.*

pesca, a coleta, a guerra, dentre outras, também estariam ligadas ao fazer coletivo. “... a música é um ato comunitário. Não há público, não há autor, não há obra; quase todos os ouvintes são participantes” (Candé 2001:27). Neste particular, estamos em um terreno movediço onde as inúmeras concepções em relação à música variaram de época para época. Isto nos parece que antecede os conceitos musicais de música inclusiva que viriam a ser desenvolvidos somente a partir da metade do século XX. Embora, desde as mais remotas eras e em determinadas ocasiões, o ser humano tenha se ocupado da música – nas mais diversas manifestações daquilo que se possa entender por essa palavra.

Também na liturgia cristã existem exemplos de uma proto-inclusividade musical, a qual estava ligada inicialmente ao culto judaico onde o *Alleluia* era uma das expressões musicais importantes. Portanto, o primeiro canto cristão originou-se do culto hebraico e este era realizado de forma coletiva e inclusiva. Podemos verificar esta inclusão musical através do livro de Jean e Brigitte Massin que diz sobre os primórdios da cristandade:

Por outro lado, o hábito do canto ‘responsorial’, em que um solista canta os textos bíblicos com resposta da congregação, também foi tomado à liturgia judaica. Ainda nos séculos III e IV, no momento em que se fixava o ritual da missa, o ofício compunha-se de duas partes. Em primeiro lugar, a Sinaxe. Um cântico de entrada, entoado pelo fiel mais idoso, era seguido da resposta de toda a comunidade e da leitura de três passagens das Sagradas Escrituras (leitura feita em cantilação, *recto tono*), cada uma delas alternando com o canto responsorial de um salmo (Massin 1997:137).

Esta prática acabou se consolidando através do desenvolvimento dos Dramas Litúrgicos e Autos Medievais, que podem ser citados também como precursores da Ópera<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Observaremos que a Ópera foi uma grande propiciadora da simbolização e representatividade do público no palco, através dos inúmeros personagens encontrados nas diversas sociedades.

e não a *Camerata Bardi Fiorentina*<sup>11</sup>. Entre estas criações sacras encontram-se: *Ciclo da Páscoa* dividido em várias partes: *Peregrinus*; *Ciclo de Natal*<sup>12</sup>; *Auto de Daniel*; *Auto de Adão*; entre outros.

A inclusividade musical abrange também os hinos patrióticos, que são um tipo específico de música proto-inclusiva que, a partir da consolidação, principalmente das repúblicas, têm o seu papel de servir como símbolo sonoro da unidade política e social de uma nação. Não existe um evento importante – quer seja ele político, educacional, social, esportivo ou cultural – em que não haja a execução dos hinos cívicos com a participação de todos os presentes de forma inclusiva musical, geralmente através do canto. Habilidades musicais não estão em questão aqui. O que importa neste caso é a prática musical da coletividade como o principal ator. O período da revolução francesa<sup>13</sup> ou a revolta de uma maioria desprovida, ansiosa por liberdade e igualdade contra os excessos de uma minoria absolutista, veio a influenciar diversos países, sendo que sua colaboração política parece ter tido tanto efeito que caminhou até o presente, fazendo com que a idéia de monarquia – com algumas raras exceções – praticamente terminasse no contexto da atualidade. Este período

---

<sup>11</sup> Nota-se que os teóricos desenvolvem cada um sua teoria sobre a origem da Ópera que, com certeza, teve seu precursor no teatro grego e, de modo especial, com a tragédia. Importante ressaltar é que tanto a *Camerata Bardi* quanto os autos e dramas litúrgicos cristãos, bem como o legado deixado pelos dramaturgos gregos, reuniram elementos oriundos de variadas fontes para a formação do que conhecemos hoje pelo teatro lírico. Mesmo Haendel, com suas Óperas-oratório, contribuiu sobremaneira para o enriquecimento e desenvolvimento do gênero que atingiu seu apogeu de excelência artística com Bizet, Berg, Leoncavallo, Puccini, Strauss, Wagner e Verdi, somente para citar alguns.

<sup>12</sup> Um ciclo completo do Auto de Natal tem data aproximada do final do século XII e encontra-se documentado no *Códex Burano*.

<sup>13</sup> Revolução Francesa é o nome dado ao conjunto de acontecimentos que, entre 5 de Maio de 1789 e 9 de Novembro de 1799, alteraram o quadro político e social da França. Em causa estavam o Antigo Regime (*Ancien Régime*) e a autoridade do clero e da nobreza. Foi influenciada pelos ideais do Iluminismo e da Independência Americana (1776). Está entre as maiores revoluções da história da humanidade e é considerada como o acontecimento que deu início à Idade Contemporânea. Aboliu a servidão e os direitos feudais e proclamou os princípios universais de "*Liberdade, Igualdade e Fraternidade*" (*Liberté, Egalité, Fraternité*), frase de autoria de Jean-Jacques Rousseau. Para a França, abriu-se em 1789 o longo período de convulsões políticas do século XIX, fazendo-a passar por várias repúblicas, uma ditadura, uma monarquia constitucional e dois impérios. A Revolução Francesa foi celebrada musicalmente também em outros países por diversos compositores tais como o tcheco Anton Reicha (1770-1836) e o austríaco Paul Vranicky (1756-1808), com as obras: "Música para celebrar a vitória dos grandes homens e dos grandes acontecimentos da Revolução Francesa" e "A Grande Sinfonia Característica pela Paz com a República Francesa."

de dez anos (1789-1799) foi surpreendente também sob o ponto de vista musical composicional inclusivo, especialmente na França.

Neste contexto, a música iria ser uma forma de integração do pensamento cívico e democrático, havendo uma notável representação por parte de compositores profissionais e amadores. É claro que um período tão breve não poderia produzir um grande número de compositores, mas, mesmo nestas condições sócio-políticas especiais, podemos citar: Berton (1767-1844), Catel (1773-1830), Mèhul (1763-1817), Boldieu (1775-1834), Louis Jadin (1768-1853), Cambini (1746-1811), Lesueur (1760-1837), e o mais conhecido deles: Rouget de L'Isle (1760-1836), compositor da célebre *Marselleise*; todos com início de carreira como compositores revolucionários na época da tomada da Bastilha.

Contudo, alguns compositores renomados e que pertenciam ao *Ancient Régime*<sup>14</sup> fizeram parte também desta nova corrente composicional, como: Cherubini (1760-1842), Dalayrac (1753-1809), Grétry (1741-1813), Devienne (1759-1803), Gossec (1734-1829), Giroust (1738-1799) e Schwarzenndorf (1741-1816). Nota-se um grande número de estrangeiros, tais como os italianos Cherubini e Cambini, os belgas Gossec e Grétry e os fronteiriços da Valônia, Mèhul e os irmãos Navoigille. Observa-se que aqueles compositores que estavam em Paris durante o período da Revolução colaboraram ideologicamente com a Revolução quer seja por convicção, quer seja por oportunismo político<sup>15</sup>. Nota-se que o maior veículo para esta música era a “canção revolucionária”, que chegou a quase 3.000 obras, que demonstra a quantidade de composições musicais específicas, durante um período de doze anos a partir do ano da Revolução.

Manifestar-se musicalmente de forma inclusiva. É neste particular que as canções patrióticas exerceram sua função social: a de agregar as massas então desagregadas

---

<sup>14</sup> Antigo regime.

<sup>15</sup> Observamos que as artes tem refletido também suas questões no âmbito do oportunismo político, onde ela se insere apenas de forma a promover determinados grupos e indivíduos.

socialmente. Isto foi devido não somente ao espírito revolucionário, mas, também à mobilização institucional política e social na época em que se delegava à música um valor especial<sup>16</sup>, como algo importante no processo revolucionário. “Em 1792, um projeto de lei previa o canto ‘de hinos em honra da pátria, à liberdade, à igualdade, e à fraternidade de todos os homens.’ O ensino dos hinos que celebravam as ações heróicas estava previsto na lei de 17 de Brumário do ano III” (*Apud in Massin 1997:586*).

Isto atesta a importância dada à música pelo novo estado, feita de forma participativa e inclusiva onde todos – a princípio – seriam iguais no sentido político e social. Devido à sua comunicação mais direta, a obra lítero-musical acabava por refletir os anseios da população por liberdade, igualdade e fraternidade. A confirmação desta premissa pode ser constatada no discurso do cidadão Dubouchet na tribuna da Convenção Nacional<sup>17</sup>, que resume a doutrina musical da Revolução:

Nada mais adequado para inflamar as almas republicanas do que os hinos e as canções patrióticas. Por ocasião de minha missão nos departamentos, fui testemunha do efeito prodigioso que produzem. Terminávamos sempre as sessões dos corpos constituídos e das sociedades populares cantando hinos, e o entusiasmo dos membros e espectadores, que vinha em seguida, era infalível (*Massin 1997:586*).

Não somente possuímos o conhecimento de que grande parte da *performance* musical no passado era realizada também de forma coletiva, mas, que era este o principal foco no qual a música revolucionária devia se ater: a de agregar forças coletivas e de modo inclusivo. “O primeiro elemento específico do cancionário republicano é a diversidade de

---

<sup>16</sup> De uma maneira geral, na *mass media*, hoje raramente se fala sobre música que não seja a música de massa, de cunho comercial. Contudo, o que se vê é que o futebol transformou-se em assunto de Estado por mais elementar que seja a notícia em relação a qualquer jogador. Neste particular, a importância do futebol no Brasil compara-se à importância dada pelo povo francês à música no período da Revolução. Isto foi bem aproveitado para o desenvolvimento da obra musical inclusiva intitulada *Santos Football Music* (1969) criada pelo compositor santista Gilberto Mendes, como veremos mais adiante neste trabalho.

<sup>17</sup> A Convenção Nacional perdurou de 20 de setembro de 1792 até 26 de outubro de 1795.

seus autores: não só todo mundo canta, mas todo mundo faz com que se cante” (Massin 1997:588). É claro que os grandes compositores que estavam presentes, tais como Luigi Cherubini (1760-1842)<sup>18</sup> e François-Joseph Gossec (1734-1829), estavam inclinados mais para a música de cunho “intelectual” sendo que a primeira obra composta dentro do espírito revolucionário foi o “Juramento Cívico” de Gossec. Era possível a quem quer que seja, ser um compositor revolucionário, algo bastante democrático. Verdadeiramente uma lição de democracia a muitos grupos corporativistas. O compositor da *Marselleise*, animado após o enorme sucesso obtido, tentou posteriormente seguir a carreira de compositor, mas sem muito êxito. Talvez tenha sido destinado a este compositor apenas uma única e gloriosa tarefa: a de criar uma obra lítero-musical que serviria de exemplo posteriormente para todos os espíritos libertários de todas as nações do mundo. Outra constatação da presença de uma forte música coletiva encontra-se na importância dada a um dos principais elementos sonoros durante este período: o coro. Foi a partir da revolução que ele passou a ter a função que ocupa hoje em uma das mais representativas atividades coletivas musicais: a Ópera, que mostrará também possuir algumas qualidades musicais inclusivas.

Vamos ver no decorrer deste trabalho, que o princípio criativo musical desencadeará a abertura para a participação inclusiva do público, o que acabará por aproximar definitivamente o público ouvinte e realizadores. Contudo, ainda havia a necessidade de um maior desenvolvimento da linguagem musical até se chegar à fórmula inclusiva musical. Um dos desenvolvimentos mais significativos anteriores foi realizado por Jean-Philippe Rameau (1683-1764) com seu *Tratado de Harmonia Reduzido aos Princípios*

---

<sup>18</sup> Luigi Cherubini se tornaria um acadêmico musical por excelência, seu legado musical tem valor pedagógico e histórico, não somente para aquele país, mas, para toda a história da música universal. Dirigiu o recém criado Conservatório Nacional de Música de Paris durante cinquenta anos, sendo que até hoje seus excelentes “sujeitos de fuga” são utilizados nas aulas de contraponto nas academias musicais.

*Naturais*<sup>19</sup>. Este trabalho é dividido em quatro grandes capítulos<sup>20</sup>. O mesmo racionalizou e exemplificou de forma brilhante os parâmetros musicais sobre os quais os compositores estavam se baseando na época para a criação de novas obras musicais, inclusive os da improvisação<sup>21</sup> ornamentativa:

Devemos ter diversidade ao máximo possível, evitando o uso freqüente das mesmas passagens. Nós somos livres para ornamentar ou não ornamentar todos os tempos dos compassos. Frequentemente, somente metade do tempo recebe ornamentos, seja o baixo, o soprano, ou ambos, sempre seguindo as regras (Rameau 1971:328).<sup>22</sup>

Rameau conseguiu através de um talento incomum, sintetizar todo um processo composicional – desenvolvimento de linguagem – que estava sendo realizado por diversos compositores, exemplificando de maneira prática através de seus textos, os princípios da improvisação. Esta característica da música seria utilizada mais tarde no século XX, no jazz e em obras musicais inclusivas, de acordo com o que veremos mais adiante neste trabalho.

O desenvolvimento da música foi legado ao ocidente pelos gregos, que contribuíram de forma significativa para a arte sonora, fornecendo junto a outras fontes, bases para que se pudesse florescer uma nova arte integrada, síntese das artes precedentes: a

---

<sup>19</sup> *Traité de L'Harmonie Reduite à les Principes Naturels. Traité de L'Harmonie Reduite à les Principes Naturels. Livre I. Du rapport des Raisons & Proportions Harmoniques Livre II. De la Nature & de la Propriété des Accords; Et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite. Livre III. Principes de Composition. Livre IV. Principes d'Accompagnement* (Livro I. Da Relação das Razões & Proporções Harmônicas, Livro II. Da Natureza & da Propriedade dos Acordes; e de tudo que pode servir para se fazer uma música perfeita. Livro III. Princípios de Composição. Livro IV. Princípios de acompanhamento).

<sup>20</sup> O *Tratado* foi publicado pelo editor Jean-Baptiste-Christophe Ballard em 1722.

<sup>21</sup> Observamos que o quesito improvisação na música do período barroco é uma qualidade musical fundamental, onde os intérpretes atuam também como co-criadores junto aos compositores. Veremos estas qualidades de improvisação nos capítulos seguintes deste trabalho. O início do século XX caracterizou-se também pelo renascimento da improvisação no âmbito do jazz, onde a fórmula: tema – improviso – tema proporcionou o surgimento de uma escola específica, onde os intérpretes são apreciados não somente por suas qualidades de virtuosos, mas principalmente pelo grau de criatividade e inventividade.

<sup>22</sup> *We should seek diversity as much as possible, avoiding a too frequent use of the same passages. We are free to ornament or not to ornament all the beats of a measure. Often only half the beat is ornamented, now the bass, now the treble, or both together, always following the rules.*

Ópera, a qual também demonstrará suas qualidades inclusivas; contudo, de modo mais sutil. Originada a partir de pesquisas de um grupo de intelectuais e artistas sediados em *Firenze-Itália* na Renascença, a *Camerata Bardi* tentava reconstituir a antiga tragédia grega, criando desse modo, o *stile rappresentativo* onde a voz solista se destacava sobremaneira do coro, com a intenção de revelar o sentido dos textos teatrais com clareza e elegância. Tendo como primeiro resultado prático, o *stile rappresentativo* proporcionou o surgimento da ópera *Dafne*, a ópera mais antiga que se conhece, infelizmente perdida. *Dafne* é atribuída a Jacopo Peri (1561-1633) e ao poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621), tendo sido terminada em 1597 para o casamento de Maria de Médici e Henrique IV da França. Com o surgimento do primeiro teatro de ópera público com espectadores pagantes – o *Teatro San Cassiano* no ano de 1637 – foi conseguido um resultado social surpreendente, um êxito absoluto. A ópera *Adone*, de Cláudio Monteverdi (1567-1643) foi especialmente composta para ser exibida neste teatro e ficou em cartaz durante seis meses ininterruptos (isto para a época consistia em algo especialmente raro). “A partir desse momento, a ópera, que havia nascido em berço aristocrático e constituía um entretenimento exclusivo da elite, popularizou-se rapidamente e tratou de adaptar-se ao gosto do público pagante” (Cross 2002:15). Isto fez com que a distância entre público e artistas diminuísse significativamente, abrindo espaço para que o público, no futuro, pudesse interagir junto aos principais produtores de sons.

Com o advento da ópera e do teatro público, a arte aristocrática se expande socialmente e começa a fazer parte do cotidiano da sociedade como um todo. E foi através da ópera que se iniciou uma maior inclusão do público neste tipo de arte, onde em obras tais como: *Cavaleria Rusticana* de Pietro Mascagni, *Aída* de Giuseppe Verdi, *Turandot* de Giacomo Puccini, *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo e *Carmem* de Georges Bizet; a platéia é simbolicamente representada no palco por populares, figurantes, soldados, donas de

casa, camponeses, contrabandistas, dançarinos, bandidos, sacerdotes, escravos e o próprio povo, que encontram neste espetáculo sua representação e identificação no imaginário coletivo.

Nascida a partir de 1575 na Europa, a Ópera teve no compositor Claudio Monteverdi (1567-1643), o precursor da utilização de novos recursos sonoros. Este desenvolvimento iria repercutir de maneira decisiva na composição, orquestração e no processo criativo *a posteriori*. A disseminação da música desde 1637, colaborou para que o povo tivesse acesso ao que se produzia pela *intelligentsia* no período, que se popularizou com a criação do teatro público pago<sup>23</sup>. Era o início de um processo muito lento de democratização de bens imateriais que acabaria por reaparecer, depois de quatro séculos, nos movimentos populares de inclusão social e artística, onde as obras musicais inclusivas teriam um papel importante. De Christoph Willibald Von Gluck (1714-1787) passando por Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Giacomo Puccini (1858-1924) até Alban Maria Johannes Berg (1885-1935), o teatro musicado desenvolve-se incluindo no palco pessoas simples do povo, tais como pastores e pastoras, camponeses e cidadãos, guardas imperiais, sábios, escravos, músicos, soldados e o próprio povo. Nestes exemplos tem-se a idéia inicial de que pessoas de diversas classes sociais possam estar representadas no palco, remetendo-nos a um pensamento mais inclusivo. Tudo isto é amplamente reconhecido no imaginário coletivo, fazendo com que a platéia se identifique sobremaneira com estas personagens. Contudo, uma década antes de se iniciar o século vinte – onde neste período a Ópera tinha se consagrado como um dos gêneros artísticos mais prestigiados – com a Exposição de Paris de 1889, os ouvidos começaram a despertar para outras maneiras de pensar e sentir os sons, o

---

<sup>23</sup> É claro que o advento do teatro público representou um enorme avanço para a época, mas, resta-nos perguntar o que aconteceria se tivessem ampliado esta idéia de democratização e inclusão, criando também um teatro público destinado a toda a população, especialmente àqueles que não tinham condição de pagar por este acesso?

descobrir de outras necessidades estéticas e o inventar de novas formas de expressão e de novas sonoridades que não as ocidentais: “Uma das características mais evidentes da nova música é o número enorme de novos sons que passaram a ser considerados como musicalmente utilizáveis” (Grout e Palisca 2001:744). Claude Debussy foi o grande responsável por inovações logo após Wagner, o qual foi seguido por Erik Satie, que acabou por desenvolver um protótipo de música inclusiva, de acordo com o que veremos mais adiante neste trabalho.

O século XX foi caracterizado pelo desenvolvimento acelerado da ciência, da tecnologia e do conhecimento em todas as áreas – e o século XXI promete exponenciar estes avanços de maneira ainda mais ampla –, desenvolvimento este iniciado com o mercantilismo no renascimento e intensificado após a revolução industrial no final do século XIX. Como resultado de uma sociedade múltipla e efervescente, as artes acompanharam este processo de desenvolvimento de forma vertiginosa se posicionando, junto com a ciência, na vanguarda do pensamento humano. Na música as transformações ocorreram de maneira tão rápida durante o último século que, se compararmos com os séculos anteriores, verificaremos que em toda a história nunca houve tantas e tão rápidas mudanças. Com a tonalidade expandida, e finalmente com a ruptura do tonalismo com o advento da Segunda Escola de Viena, a música começou sua jornada por novos e desconhecidos caminhos. O desenvolvimento e a proposta do ritmo como força independente, a politonalidade, o serialismo integral, a hermética arte da microtonalidade, a improvisação, a aleatoriedade, o advento da música concreta, da música eletrônica, da música estocástica, da música eletroacústica, da música computadorizada – que promete ser um dos grandes pilares sonoros do século XXI –, entre outras, pintaram uma paleta colorida, plena de possibilidades nunca antes imaginadas. A partir disto, compositores e intérpretes (e até mesmo um híbrido

entre estes dois) puderam expor ao público novas estruturas sonoras e formais, chegando finalmente à fórmula musical inclusiva, que de maneira inovadora, desestabeleceu conscientemente a secular comunhão silenciosa entre artista e platéia.

Dentre os variados modos de ouvir e pensar a música, a arte dos sons tem sido também comparada com outras artes por inúmeros teóricos – e até com certo êxito – quebrando barreiras seculares e fazendo surgir com isto, novas maneiras de perceber a música, novos paradigmas, reavaliando constantemente as relações do passado com o presente e projetando novas ações para o futuro. Determinadas estruturas sonoras oriundas da técnica musical do século XX – por exemplo, harmônicos de violinos, violas e flautas na região aguda formando um acorde, contrastando com estruturas policordais na região grave e subgrave, emitidas por violoncelos, contrabaixos, tímpanos, bombo e piano no registro grave – podem vir a se assemelhar a contrastes de cores, como se tratasse de uma pintura onde a luz se opõe à sombra, criando texturas próprias de cada atmosfera sonora. Mesmo alguns grandes compositores tais como Korsakov e Scriabin foram influenciados pela idéia sugestiva de se encontrar um ponto em comum entre as artes visuais – mais especificamente a pintura – e a música. Ou seja, a música tem características próprias que transcendem a própria essência do som, desenvolvendo, de acordo com a criatividade e capacidade de cada um, novas abordagens e teorias derivativas, onde acabaria por se chegar a fórmula musical inclusiva. Não se poderia subtrair o valor conceitual dessas variadas confluências mesmo porque a música tem extraído denominações oriundas da arquitetura (no barroco), da literatura (no romantismo) e da pintura (no modernismo e vanguarda). Naquilo que é intitulado por colorido orquestral, variados matizes sonoros, novas tessituras e inclusão de público como parte ativa do momento composicional, situam-se as obras musicais a serem estudadas neste trabalho.

Através da realização desta pesquisa, podemos afirmar que o pensamento musical inclusivo conectado ao uso do público divide-se em dois ramos principais: proto-inclusividade musical – referente à antiguidade e períodos anteriores ao século XX – e inclusividade musical propriamente dita, feita com o uso dos recursos sonoros e participação do público no século XX, a partir do pensamento do compositor brasileiro Luiz Carlos Lessa Vinholes (1933- ) no início da década de 1950, e da criação da obra 4”33” de autoria do compositor norte-americano John Milton Cage Jr. em 1952. Abaixo, estruturamos uma sequência não-linear na qual propomos as relações temporais da inclusividade musical:

#### Proto-inclusividade musical

*Cantos rituais sacro-profanos:* música feita coletivamente de modo rudimentar, com recursos obtidos no local, com vozes faladas e cantadas, protótipos de instrumentos de sopro e instrumentos rudimentares de percussão.

*Cantos de guerra:* música cantada, falada e percutida, para incutir coragem no grupo para enfrentar os inimigos ou mesmo como tentativa para afugentá-los.

*Cantos de celebração:* música coletiva feita para celebrar uma vitória, caça, colheita, nascimento ou alguma festividade de importância para a coletividade. Utilização de elementos sonoros rudimentares tais como voz, instrumentos de percussão e instrumentos de sopro.

*Cantos religiosos:* música realizada por sacerdotes seguidos pela coletividade no sistema de repetição oral. Posteriormente sendo desenvolvido o sistema de notação musical.

*Cantos revolucionários:* música oriunda a partir da Revolução Francesa executadas pela coletividade, em oposição à música da era galante ou estilo rococó.

*Cantos patrióticos:* música feita com a participação do público em solenidades oficiais a partir da organização sócio-política dos Estados e das Repúblicas.

*Ópera*: música que utiliza a participação e representação de figurantes, cantores e/ou bailarinos como maneira simbólica de representar os diversos extratos da sociedade.

*Música popular com participação de público*: música cantada pelo povo durante festividades ou datas comemorativas, por exemplo, folguedos populares e música carnavalesca, em que a população participa ativamente com voz e com a percussão de palmas.

#### Inclusividade musical propriamente dita

*Platéia que utiliza os sons emitidos pela boca e pelo corpo*: Obras inclusivas em que o compositor requer a participação voluntária ou até mesmo involuntária da platéia que acaba por emitir sons oriundos da boca ou de outras partes do corpo.

*Platéia que se utiliza de artefatos – instrumentos musicais ou artefatos sonoros –*

*para produção sonora*: obras inclusivas nas quais o proponente – ou proponentes – requerem a participação da platéia com artefatos, tais como os sons emitidos ao chacoalhar um pedaço de papel, pulseiras, miçangas, línguas de sogra, sacos de papel, brincos ou qualquer artefato que produza som.

*Platéia que interfere na execução da obra como parte decisória do processo*

*composicional*: este tipo de música inclusiva se refere às questões decisórias composicionais, que são obtidas quando da participação do público no processo composicional e de um modo geral, nas *performances* ao vivo.

*Platéia que participa na execução da obra como parte integrante do processo*

*composicional antecipadamente*: este tipo de música inclusiva se refere às questões inclusivas com um público já previamente preparado (podemos conceitualizar isto como música inclusiva com **público preparado**), que são obtidas quando da participação do público na questão criativa junto ao compositor, bem como nas *performances* ao vivo. Um

exemplo histórico já milenar, seria a “claque” criada na corte de Roma pelo imperador Nero (37-68) <sup>24</sup>, especificamente para aplaudir seus recitais de voz e lira.

*Música realizada de modo coletivo e natural, religiosa e esportiva:* música feita pela massa quando em posição física conjunta, tais como grandes aglomerados de pessoas em ritos sacros, profanos ou em estádios durante partidas de futebol.

*Música produzida a partir da interatividade do público com novas estruturas físicas*<sup>25</sup> criadas.

*Música popular e/ou de tradição oral utilizada para incluir o público com diversas manifestações sonoras de forma espontânea e/ou dirigida.*

Descreveremos os diversos recursos sonoros utilizados nas obras musicais selecionadas nesta pesquisa, bem como forneceremos informações detalhadas sobre o processo inclusivo musical, por se tratar de um *modus operandi* composicional através do qual estas mesmas obras foram criadas. Contudo, a aventura da música que se daria através das inúmeras transformações estéticas e conceituais inclusivistas que viriam *a posteriori* estava apenas começando.

---

<sup>24</sup> Nero considerava-se um artista e desejava ser tratado como tal. Ficaram famosas as suas festas e banquetes em que obrigava não somente a corte como também o povo a ouvir os seus poemas e cantigas. De certa maneira, ele influenciou a corte para que todos estudassem música, mas de acordo com o seu biógrafo Suetônio, Nero possuía uma voz fraca e velada.

<sup>25</sup> Veremos mais adiante neste trabalho que alguns compositores(as) desenvolveram grandes tubos plásticos, onde o público atua diretamente junto à estas estruturas, bem como o acionamento involuntário pelo público, de estruturas eletroacústicas pré-estabelecidas como geradores de som. Podemos citar também as experiências de Cage na Câmara Anecóica da Ampex, o atual trabalho do compositor Jorge Antunes com sensores, o trabalho de Damian Keller também com sensores e computação na Universidade de Stanford-EUA, entre outros.

## 1.2. Aspectos específicos da inclusão do público

A ruptura com os cânones e parâmetros usualmente aceitáveis na música pela civilização ocidental, podem ser refletidos a partir de posições estético-filosóficas que aparentemente colidem com o pensamento ocidental oriundo do legado grego, mas, que são amplamente aceitas e compreendidas por alguns filósofos, artistas e místicos. Contudo, uma nova proposta filosófica-musical surgiu na era moderna, como exemplifica o teórico David Tame: “O ponto de vista filosófico da maioria dos compositores de hoje enuncia-se com simplicidade: o ideal é não haver ideais, e a regra é não existirem regras” (Tame 1984:76).

Com muito talento, alguma sorte e com certo apoio familiar, John Milton Cage Jr. (1912-1992)<sup>26</sup> pertenceu a uma corrente que, com algum esforço, contrabalanceou com a hegemonia musical e cultural europeia desde o final dos anos 30. John Cage foi o compositor das Américas que mais influenciou a Europa no século XX e até alguns compositores do oriente tais como o talentoso compositor japonês Toru Takemitsu<sup>27</sup>. Cage,

---

<sup>26</sup> John Cage nasceu em Los Angeles-EUA em 1912. Seus estudos musicais incluem lições de piano, primeiramente com Fannie Charles Dillon; e depois com Lazare Lévy em Paris; e composição com Henry Cowell, Edgard Varése, Arnold Schoenberg e Adolph Weiss. Iniciou apresentando concertos de suas composições experimentais em Nova York no início dos anos de 1940. Desde o início de seu processo criativo, John Cage sentiu que a música ocidental tinha chegado ao fim; o compositor agora estava compelido a procurar por novas mídias, novos materiais, novos instrumentos, novos sons – resumindo, uma nova linguagem. Sentindo que o sistema dos doze sons também estava também ligado ao passado, logo mudou para experimentos com a percussão, que se baseavam exclusivamente sobre ritmos e padrões rítmicos, e que dispensavam completamente as práticas melódicas, harmônicas e contrapontísticas do passado (Ewen 1969:135).

<sup>27</sup> Toru Takemitsu nasceu em Tóquio em 1930 e faleceu na mesma cidade em 1996. Sua carreira foi muito particular, já que ao não estudar música regularmente em uma academia, em suas composições demonstra a amplitude e particularidades de uma expressiva linguagem musical. Por um lado foi um notável experimentador e constante pesquisador de novas sonoridades, compondo também música para filmes de diretores tais como Kurosawa, Imamura e Teshigahara, obras vanguardistas para fita magnética ou para orquestra tradicional japonesa. Por outro lado, um admirador da música popular, o que é mais evidente em suas transcrições de canções dos *Beatles* ou em sua coleção de canções *pops* intitulada *Song Book*. Uma consideração de Takemitsu na composição para filmes era a metodologia adotada para o uso do silêncio – igualmente importante em muitas de suas obras de concerto – tendo recebido explícita influência do compositor norte-americano John Cage neste aspecto. Takemitsu não cria apenas uma simples fusão dos estilos ocidentais e orientais, mas cria um novo, fruto de um conhecimento amplo de ambos.

em sua obra intitulada 4'33" (4 minutos e 33 segundos)<sup>28</sup>, o músico ou grupo de músicos, ficam em silêncio – de acordo com os três movimentos, abrindo e fechando a tampa do piano ou apenas virando as páginas – sentados em frente a uma platéia que, gradualmente – pela força da surpresa – inicia a fazer ruídos no ambiente, o que acaba por se constituir nos sons produzidos pela “peça”.<sup>29</sup> O experimento sônico de Cage intitulado por 4'33" não tem qualquer precedente na história da música ocidental, tendo sido realizado de maneira consciente pelo compositor. Os sons oriundos da platéia constituem-se na “música” que seria produzida e possui o significado de inclusão musical do público, complementando a proposta “performática”<sup>30</sup> – ou mesmo visual – feita por um ou mais músicos no palco (neste caso pelo pianista e colaborador de Cage, David Tudor).

Contudo, não podemos deixar de mencionar uma obra que data de 1920 proposta pioneiramente por Erik Satie e intitulada por *Musique d'ameublement* (Música Móvel). Escrita para piano, três clarinetes e um trombone, contém indicações na partitura para que o público se levante, fale, ande, não se importando com a música propriamente dita, e mesmo, interagindo com ela. O que na época não aconteceu, frustrando a *avant garde* e, em especial, o compositor francês. Cage conhecia a obra de Satie e a achava fundamental para a

<sup>28</sup> A obra com a qual Cage foi mais amplamente identificado pode ser a que usualmente se referem como 4'33". A obra constituía naquela época de três movimentos. O início de cada movimento era indicado por fechar a tampa do piano e o final de cada movimento, pelo abrir da tampa. Pela duração de cada movimento – 33", 2'40", e 1'20", respectivamente –, o pianista mantém-se imóvel no palco. A principal importância aparentemente neste trabalho, **consiste dos efeitos oriundos das miscelâneas de ruídos que ocorrem na sala de concerto e reside no fato da obrigatoriedade da incorporação pelo ouvinte dos sons produzidos no ambiente**[grifo nosso], que normalmente seriam tidos como barulhos incomodativos – tosse, ruído do aquecedor, barulho feito com o programa, som de um avião passando ao longe – incorporados na estrutura de uma experiência musical (Kostka e Payne 2004:538).

<sup>29</sup> Percebe-se que esta peça parece ser mais uma idéia sonora conceitual através da qual o compositor provoca a platéia para que se manifeste a respeito de sua proposta, obtendo desta forma um efeito sonoro *sui generis*. A obra deste compositor é repleta de situações do gênero, de inusitadas propostas composicionais, onde a liberdade e um alto grau de criatividade nos parece ser uma de suas grandes características.

<sup>30</sup> Veremos também esta proposta ser repetida na obra do compositor riograndense Frederico Richter, mais adiante neste trabalho.

contemporaneidade – o que poderia ter influenciado o compositor no desenvolvimento de 4'33", de acordo com o que podemos comprovar através do texto que se segue:

Outro elemento importante é a questão da inclusão do ruído na música, introduzida por Satie no seu conceito de 'música mobília' e que provavelmente, teria influenciado as reflexões de Cage sobre som e ruído. Posteriormente, Cage incluirá os ruídos do ambiente no conceito de silêncio, culminando estas reflexões com a composição da peça 4'33" (1952) (Del Pozzo 2007:21).

Mesmo depois de passadas mais de cinco décadas, a peça de Cage, 4'33" ainda consegue incomodar e confundir. Cage se tornou um ícone da era moderna e a peça 4'33", sinônimo de seu compositor e vice-versa. Talvez todo o desenvolvimento artístico do século XX não fosse dependente de apenas um, mas, do complexo de inúmeros grupos e personagens, como também demonstrou o notável trabalho do grupo *Fluxus*<sup>31</sup>, do qual, Cage também fazia parte.

---

<sup>31</sup> *Fluxus* não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas (...), uma forma de viver e morrer. Com essas palavras D. Higgins define o movimento, enfatizando o seu principal traço. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, *Fluxus* traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia etc. Seu nascimento oficial está ligado ao *Festival Internacional de Música Nova*, em Wiesbaden, Alemanha, 1962 e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, que batiza o movimento com uma palavra de origem latina, que significa fluxo, movimento, escoamento. O termo, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passa a caracterizar uma série de performances organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963. São elas que estão na raiz de festivais – os *Festum Fluxorum* – realizados em Copenhague, Paris, Düsseldorf, Amsterdã e Nice. De feição internacional, interdisciplinar e plural do ponto de vista das artes, *Fluxus* mobiliza artistas na França – Ben Vautier (1935) e R. Filio; Estados Unidos – D. Higgins, Robert Watts (1923-1988), George Brecht (1926), Yoko Ono (1933); Japão – Shigeo Kubota (1937), Takato Saito; países nórdicos – E. Andersen, Per Kirkeby (1938) - e Alemanha – Wolf Vostell (1932-1998), Joseph Beuys (1912-1986) e N. June Paik (Enciclopédia Itaú Cultural 2008). *Fluxus* foi proposto inicialmente por George Maciunas, onde diversos paradigmas da arte tradicional foram questionados e rompidos através de ações, muitas das quais, perturbadoras: “Apoiando-se num niilismo em relação à Arte e portanto rejeitando-a a partir de seu próprio significado que inclui padrões (pré)determinados, seja na criação da forma ou método, buscaram eliminar a separação artificial entre intérprete e público, entre criador e espectador e finalmente entre Arte e Vida [grifo nosso]. *Fluxus* tornou-se um modo de vida contra formas tradicionais e artificiais de Arte” (Lima 2007).

Podemos observar principalmente, a libertação dos cânones tradicionalistas da escola composicional européia e, principalmente, a utilização de uma liberdade criativa de grande magnitude. Todavia, este compositor foi ainda além. É uma música completamente livre de sonoridades intencionais: uma *tabula rasa* sobre a qual o ambiente sonoro se abre de forma espontânea e não programada. Reitera-se a seriedade com a qual *4'33"* foi composta – diferentemente da gaiatice humorística e também pioneira de Alphonse Allais<sup>32</sup>, mas, que continha intenções diametralmente opostas. Para esta seriedade do ato criativo musical, exige-se uma reciprocidade da platéia. Principalmente, uma mente aberta, preferencialmente sem preconceito<sup>33</sup> em relação ao objeto obra, compreendendo os sons produzidos pelo público no ambiente, como música. É importante assinalar sobre a relevância histórica, o pioneirismo e a quebra de antigos paradigmas feitas pelo compositor californiano com *4'33"*. Finalmente, o lado psicológico da peça em relação ao ego humano e às particularidades da racionalidade é delineada: percebe-se que não têm-se nenhum lugar na obra para o egocentrismo, dispensando – e, paradoxalmente também agregando – absolutamente todos: intérprete(s) e platéia.

A demonstração de que a realização da inclusividade musical parece ser algo inerente à obra de Cage está contida também em outras obras da literatura. Neste particular ressaltamos as composições para piano preparado, percussão e outras experiências musicais do compositor californiano, de acordo com o que atesta Costa:

---

<sup>32</sup> Alphonse Allais (1854-1905) era um jornalista francês, escritor e humorista. É o autor de muitas coleções de textos. Allais também é conhecido com o exemplo pioneiro de uma composição musical completamente silenciosa. Composta em 1897, sua *Marcha Fúnebre para o Funeral de um Grande Homem Surdo*, consistindo em nove compassos vazios, antecipou em anos as obras de John Cage e Erwin Schulhoff. É também o precursor, através do humorismo muitas vezes sarcástico, das primeiras pinturas abstratas de que se tem notícia.

<sup>33</sup> Juízo preconcebido, manifestado geralmente na forma de uma atitude discriminatória perante pessoas, lugares ou tradições considerados diferentes ou "estranhos". Costuma indicar desconhecimento pejorativo de alguém ao que lhe é diferente.

Para o compositor o termo ‘percussão’ não estava relacionado simplesmente à música obtida através da *percussão* de objetos, mas referia-se principalmente a um tipo de realização musical de caráter *inclusivo*, que admitiria em sua realização todos os sons, sejam eles ruídos ou sons ditos musicais. Esta concepção de *inclusão* sonora ajuda-nos a entender a escolha de Cage por uma estruturação musical baseada em ‘espaços temporais’, ao invés de organização de alturas. Uma organização desse tipo seria acessível a qualquer entidade sonora, seja som de altura definida, seja ruído (Costa 2004:24).

Por sua vez, o compositor e pedagogo canadense R. Murray Schafer (1933-)<sup>34</sup> desenvolveu um modelo teórico sobre o ambiente sonoro que nos rodeia, naquilo que ele conceitualizou por *Soundscape* (paisagem sonora). Esta “paisagem” pode ser facilmente encontrada em *4'33"* e em outras obras musicais inclusivas, através dos sons das páginas viradas pelo(s) intérprete(s), pelo som de alguma luz fluorescente e pelos ruídos emitidos na sala pelo próprio público e pelos sons emitidos pelo ambiente externo. Mas, Schafer desenvolve este conceito de outra forma:

Eu denomino por *soundscape* (paisagem sonora) ao entorno acústico e com este termo me refiro ao campo sonoro total, qualquer que seja o lugar em que nos encontremos. É uma palavra derivada de *landscape* (paisagem); sem a diferença da primeira palavra, não está estritamente limitada aos lugares exteriores. O entorno que me rodeia enquanto escrevo é um *soundscape*, uma paisagem sonora. Através da janela aberta de meu quarto escuto o vento fazendo sussurrar as folhas dos álamos. Como estamos em junho, passarinhos acabam de sair de suas cascas e o ar se enche com seus gorjeios. Dentro da casa, a geladeira se coloca em evidência com seu barulho característico. Respiro profundamente e logo continuo tragando meu cachimbo que produz uns pequenos ruídos ao mesmo tempo em que fumo. Minha lapiseira desliza suavemente sobre a página em branco com um som redondo que logo faz um *click* quando escrevo o “i” ou ponho um ponto. Tal é o *soundscape* nesta tarde tranqüila na granja onde vivo. Pare um pouco para comparar seu próprio *soundscape* enquanto lê este texto. As paisagens sonoras do mundo são incrivelmente variáveis e diferem

<sup>34</sup> Sem maiores comentários, segundo a professora argentina Violeta Hemsy de Gainza (1930-) com quem pudemos ter aulas no ano de 1978, Murray Schafer “é um dos compositores e pedagogos mais originais da atualidade.”



Os elementos culturais são simbióticos, e, no caso da modernidade, não teria sido diferente dos períodos Barroco – onde o próprio termo da música foi cunhado a partir da arquitetura e da escultura –, Romântico – onde a música era considerada como arte irmã da literatura fazendo par com a poesia e a prosa –, e as tendências impressionista e expressionista, onde a pintura cunhou o próprio termo musical. Por esta razão, a obra visual de Robert Rauschenberg (1925-2008)<sup>36</sup> bem como o contato entre os dois artistas, teria influenciado de modo particular a criação de *4'33"* de Cage.

Também o compositor norte-americano La Monte Young (1935-) com a sua *Composition 1960 #3* nos oferece uma outra proposta inclusiva musical. Esta música é escrita apenas com textos<sup>37</sup> – música textual – a exemplo do que realizou o compositor alemão Karlheinz Stockhausen em seu trabalho *Aus den Sieben Tagen*<sup>38</sup>, oito anos mais tarde em 1968: “Toque a vibração no ritmo do universo.”<sup>39</sup> Para a *performance* de *Composition 1960 #3*, alguém deverá anunciar aos presentes quando a peça começará, bem como o seu final, caso o limite de duração seja estipulado, a qual pode ter qualquer duração. Então, é feito o anúncio de que qualquer um pode fazer o que quiser pela duração da composição<sup>40</sup>.

Outra peça de grande efeito do mesmo compositor é *Composition 1960 #4* feita em um recinto onde são apagadas as luzes e onde naturalmente, os ruídos emitidos pelo

---

<sup>36</sup> Artista visual norte-americano de ascendência alemã e cherokee. Considerado na década de 50 como *avant-garde*, estruturou o que se pode chamar de *combine painting*, obras que usam garrafas de Coca-Cola, sobras de produtos industrializados e pássaros empalhados para o desenvolvimento, não apenas de uma obra pictórica, mas, algo que utilizasse também estes materiais. Estes trabalhos foram precursores da *Pop Art* tendo hoje como ícone o mundialmente conhecido Andy Warhol.

<sup>37</sup> Veremos que algumas obras inclusivas elencadas neste trabalho se utilizam de apenas textos como maneira de expressão e praticidade musical.

<sup>38</sup> Dos Sete Dias.

<sup>39</sup> *Play a vibration in the rhythm of the universe*

<sup>40</sup> *Composition 1960 #3: Announce to the audience when the piece will begin and end if there is a limit on duration. It may be of any duration. Then announce that everyone may do whatever he wishes for the duration of the composition* (Koelnischen Kunstverein 1970:188)

público presente passam a ser a própria peça musical. Interessante é a postura do compositor, pois ele anuncia ao final – quando então as luzes são acessas – que os sons produzidos pelo próprio público é que tinham constituído a composição, o que nos faz concluir que a inclusividade musical inicialmente se relacionou também com os *happenings*<sup>41</sup> norte-americanos.

Contudo, a contribuição na sistemática de compor – o que causaria mudanças no pensamento criativo musical nestas e em gerações futuras – foi sendo sedimentada por ações precedentes que foram sendo realizadas por alguns pioneiros. Foi o caso de Charles Ives (1874-1954), que tinha a concepção composicional-artística, ideológica e conceitual à frente de seu tempo. Este compositor tentava realizar com sua música algo que transcendesse a própria música e atingisse outros níveis humanísticos e sensíveis da vida (esta prática também é algo que pode ser encontrado em algumas obras inclusivas brasileiras, de acordo com o que veremos mais adiante). Com certeza pode-se afirmar que sua outra profissão – a

---

<sup>41</sup> O termo *happening* é criado no fim dos anos 1950 pelo norte-americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o **participar da cena** [grifo nosso] proposta pelo artista (nesse sentido, o *happening* se distingue da performance, na qual não há participação do público). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena - ritmada pelas idéias de acaso e espontaneidade - em contextos variados como ruas, antigos lofts, lojas vazias e outros. O *happening* ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns. O *happening* é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida. Nos termos de Kaprow: 'Temas, materiais, ações, e associações que eles evocam devem ser retirados de qualquer lugar menos das artes, seus derivados e meios' Uma 'nova arte concreta', propõe o artista, no lugar da antiga arte concreta abstrata, enraizada na experiência, na prática e na vida ordinária, matérias-primas do fazer artístico.. Cage é o responsável pelo *Theater Piece # 1*, ou simplesmente "o evento", realizado no Black Mountain College, na Carolina do Norte, Estados Unidos, em 1952, considerado o primeiro *happening* da história da arte. No espetáculo, M. C. Richards e o poeta Charles Olson lêem poemas nas escadas enquanto David Tudor improvisa ao piano e Merce Cunningham dança em meio à audiência. Pendurada, uma *white painting* de Robert Rauschenberg, uma velha vitrola toca discos de Edith Piaf. Café é servido por quatro rapazes de branco. Cage, sentado, lê um texto que relaciona música e zen-budismo, algumas vezes em voz alta, outras, em silêncio. O espetáculo apela simultaneamente aos sentidos da visão, audição, olfato, paladar e tato, e, além disso, envolve os artistas mencionados e outros participantes, que interferem, aleatoriamente, na cena (Enciclopédia Itaú Cultural 2008).

de um próspero empresário do ramo de seguros – lhe trouxe a devida tranquilidade financeira<sup>42</sup>, e esta segurança material teria sido suficiente para que suas idéias inovadoras pudessem ser desenvolvidas sem qualquer imposição por parte de terceiros, e isto proporcionou uma grande diversidade musical, o que acabou por influenciar também compositores das gerações futuras.

O que distingue os compositores do século XX e XXI dos séculos anteriores, é que nestes havia uma determinada estética, moldada a partir de uma escola composicional, enquanto que no século XX e XXI houve e há uma simultaneidade de novas estéticas e gêneros, onde um mesmo compositor pode mudar seu próprio estilo ou estética durante as diversas fases de sua vida (Tacuchian 2007:1).

Desta diversidade, acrescentam-se todos os gêneros que estão em constante mutação na música popular e na tradição oral. Ao analisarmos com atenção as múltiplas faces da música de caráter inclusivo observaremos que esta se desenvolve através de incontáveis ramificações, frequentemente de difícil acesso, pois estão sendo desenvolvidas também à margem do sistema de produção de bens culturais de consumo – ou da Indústria Cultural para citar Adorno –, por grupos isolados e indivíduos solitários, durante períodos às vezes de curta duração.

Para conseguirmos uma maior amplitude e referência sobre os respectivos sistemas musicais que estamos estudando – expandindo isto de maneira especial sobre a questão composicional –, uma pequena menção poderia ser feita em relação à questão da interpretação da obra musical em si.

---

<sup>42</sup>Charles Ives teve na verdade, um acúmulo de funções de grande responsabilidade profissional em sua vida. Em 1908, ele funda a agência de seguros Ives & Myrick, empresa que acabou por assumir uma posição de liderança no país em seu ramo de atividade. Personalidade com interesse público e cívico, trabalhou como voluntário na Cruz Vermelha em 1917, durante o período da Primeira Grande Guerra Mundial. Contudo, a carreira de compositor, a de empresário, bem como estas outras funções sociais acabariam por lhe trazer um enfarto em 1918, acarretando uma drástica diminuição de sua produção composicional.

Não somente no domínio da indeterminação – onde o intérprete funciona também como co-autor junto ao compositor –, mas, também na execução pelo intérprete com a utilização de uma partitura convencional, correm-se riscos de não se conseguir chegar até a idéia inicialmente planejada pelo compositor; mesmo com toda a atenção milimétrica que se pode ter em relação às obras musicais estruturalistas:

O compositor corre um risco inegável a cada vez que sua música é tocada, já que, a cada vez, uma competente apresentação de sua obra depende de **fatores imprevisíveis** e imponderáveis, que se combinam para produzir as qualidades de fidelidade e simpatia sem as quais a obra será irreconhecível em determinada ocasião, inerte em outras, e, em qualquer situação, **traída** [grifo nosso] (Stravinsky 1996:113).

Stravinsky nos diz que uma partitura é apenas um esboço daquilo que deveria ser a verdadeira *performance* musical e dos riscos que as partes envolvidas correm da tentativa de sua realização. Nota-se um grande zelo pela profissão musical – composicional e interpretativa – mas, também, um certo tradicionalismo e talvez um exacerbado rigor acadêmico (o que não poderia deixar de ser devido à formação recebida de Korsakov e Boulanger. Aliás, devemos ter em mente que o compositor russo é oriundo do século XIX...). Pierre Boulez confirma Stravinsky, que sofisticadamente, menciona a aparente inexatidão da utilização das dinâmicas no sistema interpretativo musical, ou “signos dinâmicos” como denomina o compositor francês: “É lógico que estes signos dinâmicos representam campos e que não se deve contar com uma estrita exatidão destes seis graus, mas com uma aproximação suficientemente pronunciada de suas proporções” (Boulez 1986:62). O compositor francês disserta sobre a relatividade dos parâmetros musicais, em especial referência às variadas intensidades utilizadas pelos compositores e pelos intérpretes. Isto deve ser pela razão de que a música é principalmente uma arte e também uma forma de expressão humana – apesar de suas múltiplas possibilidades abrangerem também a ciência.

A interpretação de uma obra musical – qualquer que seja o gênero – é algo abstrato<sup>43</sup>, seja ela elaborada de modo estruturalista, com o uso da indeterminação e imprevisibilidade de modo a ampliar o espectro da ação musical, seja de modo individual ou coletivo.

É importante considerar a questão da inclusividade musical como uma questão relevante ao ato composicional – que poderá ser utilizada junto a outros procedimentos composicionais, o que geralmente acontece –, como também se deverá pensar sobre o sentido de sua aplicabilidade prática, e, sobretudo, sobre o objetivo específico desta inclusão musical, seu sentido conceitual, estético, político, psicológico, social, educacional, bem como o valor da própria música – com ou sem estes novos atores – em uma sociedade complexa e em constantes transformações.

### 1.3. Contextualização da inclusividade musical em obras brasileiras

Antes de contextualizarmos a inclusividade musical em obras brasileiras, poderíamos fazer uma pequena menção em relação à indeterminação como **fenômeno natural**, como maneira de se tentar explicar a própria essência da indeterminação e sua relação com os fatores inclusivistas musicais, pois isto certamente concorrerá também para o posterior desenvolvimento e formatação de uma música inclusiva. Um exemplo disto é a obra orquestral *Suíte Floral*<sup>44</sup> (1986), vencedora da concorrência Funarte Sala Sidney Miller no

<sup>43</sup> A dualidade da música em relação às questões do abstracionismo ou concretismo são apresentadas também no tópico 2.2. Aspectos da construção da obra, neste trabalho.

<sup>44</sup> Música programática para pequena orquestra deste autor com libreto próprio e que descreve diversos episódios relativos às flores. Originou-se a partir de uma acurada pesquisa científica sobre botânica, mais especificamente sobre as flores e suas partes constitutivas. O libreto procura sintetizar o conhecimento científico junto à propostas subjetivas que adentra aspectos filosóficos, políticos e econômicos e sua relação às flores, consideradas como entes vivos e pensantes. Possui sete movimentos (*Abertura* 10:00, *Despertar dos Sentidos* 3:10, *A Morte do Miosótis* 12:30, *Inflorescências* 5:23, *Insensíveis Sépals de Aço* 3:20, *Vento, Pólen e Abelhas* 3:26 e *Pétalas de Cristal* 7:22) e utiliza diversas linguagens musicais de forma híbrida – tanto no gênero erudito como no popular – que vão de um neo-barroquismo, minimalismo, impressionismo, jazz até a música experimental.

Rio de Janeiro neste mesmo ano. Como compositor, não tinha conhecimento sobre qualquer obra ou princípio de indeterminação em música, estando o conhecimento musical voltado exclusivamente para o desenvolvimento de linguagens híbridas – erudita e popular – no âmbito da harmonia, contraponto, forma e orquestração acústica tradicional; o que comprova que a indeterminação pode vir também a ser um fenômeno artístico natural e não um modelo composicional formal tal como o serialismo de Schoenberg ou o minimalismo de Young, Riley e Reich. Foi conseguido um resultado excelente com intérpretes de larga experiência em música de vanguarda quando finalmente dirigimos em junho de 2007 no Estúdio da Rádio de Moscou, a gravação da obra completa com a *The Russian State Symphony Cinema Orchestra*<sup>45</sup>. Podemos concluir então, que a indeterminação pode também vir a ser um **fenômeno criativo natural**, em maior ou menor grau em cada indivíduo ou grupos de indivíduos, de acordo com a inteligência<sup>46</sup> e a capacidade de cada um. Isto pode – de acordo com as circunstâncias – ser favorável ao desenvolvimento de situações onde a inclusividade musical esteja emancipada da tradição secular, abolindo deste modo, a distância entre público e platéia, desenvolvendo novas possibilidades criativas com a utilização de outros pensamentos composicionais em um processo coletivo impactante.

---

<sup>45</sup> CD áudio AV005 intitulado por *The Russian State Symphony Cinema Orchestra Andersen Viana*, com obras originais compostas e dirigidas por este compositor, foi produzido de forma independente com apoio da empresas Vilma Alimentos, Orthocrim e Neoplan através da Lei de Incentivo à Cultura do Estado de Minas Gerais. É a primeira produção fonográfica de um maestro-compositor brasileiro junto à esta legendária orquestra russa.

<sup>46</sup> Em seus estudos Howard Gardner identificou nove tipos de inteligências: Lógica, musical, naturalista, intrapessoal, existencial, espacial, linguística, interpessoal e cinestésica. Estas inteligências não são mutuamente excludentes, agem combinadas e se reforçam mutuamente. Cada pessoa apresenta uma combinação única de inteligências em tipos e graus. Esta combinação define as habilidades criativas do indivíduo, isto é, a sua capacidade de lidar com problemas e oportunidades. Algumas pessoas são compositores criativos, mas podem ser um fracasso como atletas ou ter dificuldades para se relacionar com outras pessoas. Há tantas formas de criatividade quantas são as possíveis combinações dos nove tipos de inteligência (Siqueira 2007).

As obras inclusivas brasileiras constantes nesta pesquisa, que possuem características específicas e que foram selecionadas para uma análise aprofundada de seus conteúdos foram: 1) *Rumos Op.72*, do compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990) que, utilizando os instrumentos de Walter Smetak<sup>47</sup> – um dos grandes expoentes da criação de novos instrumentos e novas fontes sonoras –, desenvolveu uma abordagem original no ambiente sinfônico<sup>48</sup>, 2) *Instrução 61* e *Instrução 62* do compositor riograndense Luiz Carlos Lessa Vinholes (1933-) e 3) *Santos Football Music* do compositor santista Gilberto Mendes (1922).

As obras de Widmer, Vinholes e Mendes estariam dentro de uma perspectiva criativo-composicional com ênfase em suas particularidades de inclusão musical e citações pertinentes com maior ou menor grau de indeterminação, como obras representativas na história da música brasileira que tem a participação expressiva do público de forma inclusiva. A escolha da primeira justifica-se por ser a única obra brasileira de cunho pedagógico-musical, que inclui o público como parte integrante da *performance* musical; as obras de Vinholes, por terem sido as primeiras obras brasileiras criadas no gênero e *Santos Football Music* de Mendes por ser a obra que traz a maior identificação cultural com o Brasil: o futebol. Contudo, foi possível constatar através desta pesquisa, que outras obras brasileiras de cunho musical inclusivo também merecem atenção, pois utilizaram diversos

---

<sup>47</sup> Anton Walter Smetak (1913-1984) suíço de nascimento, formou-se em violoncelo pelo Conservatório de Zurique-Suíça e no *Mozarteum* de Salzburg-Áustria, período no qual também se dedicou à luteria tradicional. Este professor e compositor é mais conhecido por sua inventiva atuação no campo da construção de novos instrumentos musicais. Smetak lecionou na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e influenciou toda uma geração de músicos brasileiros, entre os quais Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Marco Antônio Guimarães. Emigrou para o Brasil no ano de 1937.

<sup>48</sup> A inclusão dos instrumentos de Smetak no ambiente sinfônico ainda deve ser algo futuramente pensado e melhor realizado por gerações futuras. Atualmente, um de seus alunos, o mineiro Marco Antônio Guimarães segue o mesmo caminho desenvolvendo inúmeros instrumentos similares para o grupo Uakti, do qual é membro fundador, ministrando oficinas para jovens músicos no Brasil e disseminando a mesma linha de construção de instrumentos e sonoridades diferenciadas preconizada por Walter Smetak.

meios criativos através dos quais, cada compositor (a) desenvolveu suas próprias estratégias inclusivas, de acordo com o que veremos na sequência deste trabalho.

A obra *Túbala* de criação da notável educadora, pianista e compositora baiana Alda Oliveira<sup>49</sup>, foi composta na cidade de Salvador-Bahia em 1970. Foi executada pelo Conjunto Música Nova durante *tournee* pela América Latina sob a regência de Ernst Widmer no ano de 1972. Esta obra desenvolve diversos procedimentos composicionais ecléticos de maneira integrada, algo pouco comum na época no Brasil (indeterminação, improvisação, aleatoriedade, atonalidade), onde materiais inusitados tais como garrafas, pedras, lixas, berra-boi<sup>50</sup> e papel celofane foram utilizados conjuntamente à instrumentos tradicionais tais como: flauta, vibrafone e piano (que é tocado de maneira convencional e também no interior do instrumento com uma moeda) e vozes humanas, as quais surgem na obra apenas na letra D (de ensaio). Como na partitura não há nada que mencione cantores, pressupomos que são os mesmos músicos do grupo que pronunciam a palavra túbala, mesmo porque não existe uma altura determinada para esta produção sonora, o que habilitaria qualquer músico à esta participação. A obra, em sua seção principal, desenvolve-

---

<sup>49</sup> Alda de Jesus Oliveira (1945- ) é pianista, compositora e educadora musical. Tem-se dedicado principalmente à defesa do ensino de música e à formação de professores no país. Além de ter realizado diversas apresentações como solista ao piano, inclusive fazendo muitas estréias de músicas contemporâneas de vanguarda, criou a Associação Brasileira de Educação Musical, tendo sido sua primeira presidente. Participou ativamente como presidente das Comissões de Especialistas em Artes e em Música do Ministério da Educação e da Comissão de Pesquisa da ISME, foi membro das Diretorias da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), da *International Society for Music Education* (ISME), e foi Diretora das Escolas de Música da Universidade Federal da Bahia e da Escola Pracetum de músicos profissionais. Tem título honorífico de *Housewright Eminent Scholar* pela *Florida State University* em Tallahassee, Florida, EUA (2001), de PhD em Filosofia (*Philosophy Doctor*) pela *Texas University at Austin* (1986), EUA e de Mestre em Artes (*Master of Arts*) pela *TUFTS University* (1979), EUA. Fez cursos de graduação em piano e educação musical e mestrado em composição nos Estados Unidos. Gravou em vynil, a “Prole do Bebê no. 2”, completa, de Villa-Lobos e a “Piano Piece” de Jmary Oliveira e a série de canções didáticas “Passeio no Zoológico”. Tem obras executadas no país e no exterior, várias canções para educação musical e prêmios em piano e composição. É autora de trabalhos em educação musical e atualmente tem pesquisa sobre formação de professores de música testando a abordagem PONTES (Oliveira, Alda) para um ensino de música mais articulado música e pedagogicamente (Oliveira 2009).

<sup>50</sup> Berra Boi é um brinquedo feito de madeira, corda de caroá e barro, que se vende em qualquer feira livre do nordeste. Produz um ruído grave, assemelhando-se ao mugido do boi.

se sobre um ritmo oriundo das sílabas das palavras “túbala túbala pegi pegi”. O ritmo destas palavras decodifica-se em 3322, estruturando-se ritmicamente através do que está exposto no exemplo 1:

### Exemplo 1



Contudo, a autora nos diz mais sobre a origem da obra, através do esclarecedor texto que se segue:

Na época que compus esta obra escolhi essas palavras TÚBALA TÚBALA PEGI PEGI<sup>51</sup> por causa do ritmo que criei. Eu queria palavras que não fossem facilmente entendidas e que expressassem a rítmica posta na composição, com os seus acentos. Hoje, refletindo sobre essa minha escolha de palavras, acho que estava no meu inconsciente, na minha memória da cultura baiana. Moro em Salvador desde criança. Quando pequena brincava muito. Morava numa rua da cidade baixa, onde a gente brincava de roda, de banda de carnaval, de quadrilha de S. João, de picula, de assombrar as pessoas, de bola, de gude, etc... Naquela época (entre 1948 e 1955) a gente cantava e dançava muito, pois ainda não havia televisão. Lembro que a gente gostava muito de inventar palavras para os ritmos que inventávamos nas latas, nos tambores, com as palmas das mãos. Esse processo de brincar com palavras, com ritmos deve ter ficado internalizado em mim e deve ter gerado as palavras que usei na obra. Mas na época não significavam nada, eram apenas SONS<sup>52</sup> verbais para o ritmo criado por mim. Veja na letra da canção folclórica que hoje já tem várias gravações, abaixo. Nesta canção da Caveira existe um refrão que diz: Tumba la catumba. Eu cantava isso quando criança aqui na Bahia, sem o m: Túbala catuba. A junção de túbala + pegi foi aleatória mesmo. Eu já fiz registros aqui na Bahia, sobre o ensino de instrumentos de percussão dentro da cultura popular. Muitos mestres usam sílabas, palavras e frases que não querem dizer nada, somente para ensinar o toque e os acentos dos ritmos complexos da cultura afro-baiana com mais facilidade para os seus discípulos (Oliveira 2009).

<sup>51</sup> O grifo é da compositora.

<sup>52</sup> O grifo é da compositora.

Na partitura, a compositora deixa a questão sobre a participação do público em aberto. O mesmo pode ou não ser provocado e instigado a participar ao final, pois os músicos executam sua última atividade na obra que é a de amassar os papéis celofanes coloridos, com a possibilidade de arremessá-los (ou não) à platéia. Caso se decida pela primeira opção, teremos então, uma reação da platéia com alto grau de imprevisibilidade, conforme podemos comprovar através da seguinte passagem:

...o público fica em geral surpreso quando os músicos atiram os papéis amassados neles, e então têm reações diversas, como pegar os papéis e amassar, jogar de volta nos músicos, jogar para o alto, rasgar em pedacinhos, amarrar em algum lugar do espetáculo, colocar os pedaços de papel em si mesmo ou nos colegas e amigos, etc. Às vezes os papéis ficam sendo jogados de volta como bolas por algum tempo (Oliveira 2009).

Oliveira diz sobre o final surpreendente que se apresenta; das reações positivas que pode suscitar no público e da participação criativa deste na obra, quando tudo já tinha sido dito musicalmente.

Apesar de não podermos visualizar isto de forma concreta na partitura, a participação do público poderá ocorrer no final da obra, de acordo com as características de cada cultura e cada localidade, o que também nos parece ser bastante imprevisível<sup>53</sup>, de acordo com o que atesta a compositora:

O som de papel celofane sendo amassado é muito interessante e impressiona o público. Ainda mais quando os papéis são **grandes e bem coloridos** [grifo nosso]. Durante as execuções da época, o público teve reações diversas, e em geral, demonstravam gostar da

---

<sup>53</sup> Nos parece ser razoável pensar que uma platéia acostumada à propostas mais vanguardistas se comportaria diferentemente de uma platéia que nunca travou contato com propostas mais avançadas esteticamente. Isto pode variar também de cidade para cidade, estado para estado e de país para país, de classe social e de graus diferentes de cultura e escolaridade, de acordo com o que pudemos observar durante nossas viagens nos seguintes países: Inglaterra, Suécia, Dinamarca, Itália, Honduras e Portugal.

peça. Quando Widmer inseriu esta peça na *tournee* que o Conjunto Música Nova fez pela América Latina, os músicos me deram um bom retorno. Eles me disseram que a peça era tocada em geral no final do concerto e que o público gostava muito, aplaudia bastante. As reações em geral eram: pegavam os papéis no chão e amassavam, jogavam de volta nos músicos, jogavam para o alto, jogavam os papéis de volta a quem jogou neles, parecendo que estavam brincando de jogar bolas ou se agredindo mutuamente. Dependia do momento e das emoções do público (Oliveira 2009).

A compositora não somente confirma o amplo uso da imprevisibilidade e da improvisação realizada por um público leigo, mas também sobre a questão da visualidade<sup>54</sup>, como parte do processo composicional inclusivo, que está entre um dos fatores de maior impacto e motivação, seja para o público, para os músicos, para formadores de opinião ou para ambos. Além destes fatores, esta obra pode integrar músicos e público em uma atividade conjunta de efeito lúdico pleno de alegria, algo relevante para a literatura musical. Podemos visualizar esta possibilidade de inclusão musical do público no canto direito inferior da partitura, de acordo com o exemplo 2 manuscrito da compositora.

### Exemplo 2

The image shows a handwritten musical score for 'Exemplo 2'. It features five staves: Flute (Fl.), Vibraphone (VIB), Piano (Piano), and two staves for Bottles (GARRAFAS). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pian', 'PF', and 'f'. A circled number '26' is present on the Vibraphone staff. At the bottom right, there are two columns of text in Portuguese: 'TODOS MACHUCAM OS PAPEIS, FAZENDO UMA BOLINHA COM O BITO. ENTÃO' and 'TODOS AO MESMO TEMPO, JOGAM AS BOLAS NO CHÃO OU NA PLATEIA'. A drawing of a bottle is shown on the GARRAFAS staff with the word 'gloss' written next to it.

<sup>54</sup> Isto vem a confirmar a mudança de paradigmas na pós-modernidade, em conformidade também com o que está exposto no quinto capítulo deste trabalho.

A obra *(Im)previstus* do compositor, professor e artista visual baiano Agnaldo Ribeiro<sup>55</sup> foi composta em dezembro de 1973, tendo sido escrita para flautim, flauta, clarineta, fagote, trompete, trombone, piano, percussão (atabaque, tam-tam, agogô, triângulo, prato suspenso), tenor, violino (também regente), viola, violoncelo, contrabaixo, rádio portátil, jarro<sup>56</sup>, pequenos sacos de papel e público. Nesta obra o compositor utiliza uma partitura textual entremeada por móveis, partitura com notação tradicional e não convencional, utilização da imprevisibilidade e indeterminação nos variados naipes instrumentais, rádio portátil, tenor solista, utilização das vozes dos músicos, bem como atuação cênica dos mesmos e participação do público, de acordo com as diversas indicações de direção cênica constantes na partitura.

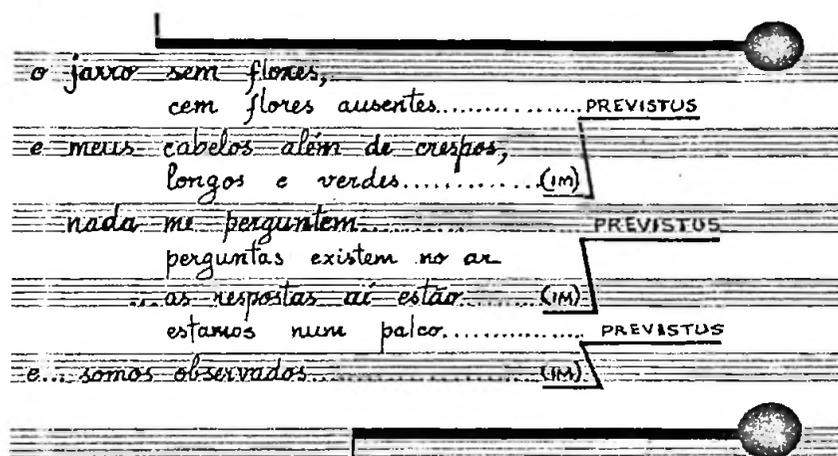
A idéia central do compositor com esta obra nos parece ser a total imprevisibilidade. Não da música em si, mas da própria previsibilidade ou imprevisibilidade na realização de um concerto a partir desta proposta híbrida (música, literatura e artes cênicas). Na própria capa da obra, o compositor escreve um texto enigmático, no qual algumas frases são previsíveis enquanto outras não, de acordo com o que podemos observar através da figura 2. Na partitura encontramos o início da imprevisibilidade poética textual, através de frases tais como: “Pensa-se em realizar um concerto...” (Ribeiro 1973:3).

---

<sup>55</sup> Agnaldo Ribeiro (1943-) é compositor, professor e artista plástico brasileiro. Desde 1977 é professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde tem lecionado as disciplinas de Composição e LEM (Literatura e Estruturação Musical). Já assumiu cargos administrativos nesta instituição como Coordenador de Colegiado, Chefe de departamento e Vice-diretor. É licenciado em desenho pela Escola de Belas Artes da UFBA (1969) e em Composição pela Escola de Música da mesma instituição (1976). Estudou com Ernst Widmer e Jamary Oliveira, e participou de cursos com *Peter Maxwell Davies*. Fez parte do Grupo de Compositores da Bahia. Como compositor vem se apresentando nas bienais de Música Contemporânea. Já teve obras apresentadas em vários estados brasileiros, na Grécia, Alemanha, Chile, Argentina, Uruguai e Paraguai. Agnaldo é citado pelo *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Wikipedia 2009).

<sup>56</sup> O compositor observa na partitura de que se trata de um jarro qualquer. Contudo, esclarecemos que se trata de um jarro que possa ser arremessado ao chão para ser quebrado, produzindo desta forma um som característico bem como uma *performance* visual própria e de impacto cênico notável, de acordo com o que o compositor esclarece nas inúmeras indicações e instruções textuais encontradas na obra.

Figura 2



Ribeiro apresenta elementos que possuem determinados significados na obra. O jarro por exemplo, será quebrado pelo tenor. Em outra passagem, “nada me perguntem”, refere-se às inúmeras questões cuidadosamente escritas na obra (não existe sequer uma página na obra que não contenha especificações textuais de alguma ordem), de acordo com o que estabeleceu o compositor nesta **música teatro**<sup>57</sup>. As indicações textuais do compositor se expandem de tal maneira que, no final da obra, “assim que o regente começa a tocar o violino, trompetista, flautista e tenor dirigir-se-ão para o público e começarão a distribuir saquinhos de papel que deverão ser estourados logo que o tenor quebre o jarro”(Ribeiro 1973:19); prepara-se o público para sua participação através de um artefato simples e barato: pequenos sacos de papel. Esta ação socializante está acompanhada de música para violino solo, com o uso de diversas articulações, uso de cordas duplas, glissandos e símbolos utilizados em música contemporânea na época, de acordo com o que podemos observar no exemplo 3, manuscrito do compositor:

<sup>57</sup> Este termo também se coaduna com o trabalho do compositor santista Gilberto Mendes, o qual iremos expor mais detalhadamente no quarto capítulo deste trabalho, no tópico 4.2 Aspectos de construção da obra.

## Exemplo 3

Violino Solo

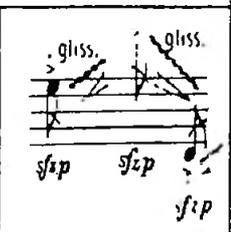
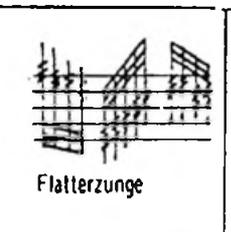
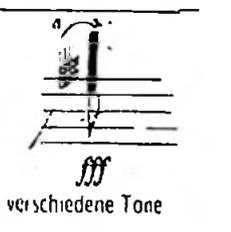
A distribuição de sacos de papel é realizada durante o solo de violino (regente). Contudo, a participação do público só acontecerá efetivamente a partir do momento em que o tenor quebrar o jarro e ligar o rádio portátil. Paralelamente a isto, o flautista e o trompetista começam a estourar os sacos de papel, fazendo com que o público inicie a participação (neste aspecto, eles induzem o público a participar). Com a saída dos músicos – em ordem estabelecida pelas indicações do compositor –, o público continua a estourar os sacos de papel, é quando o compositor escreve na partitura: “Os instrumentistas não deverão voltar ao palco, a não ser que...” (Ribeiro 1973:16), terminando a obra – ou mesmo deixando a dúvida se realmente a obra terminou – de modo imprevisível.

*Divertimento para um público jovem e orquestra* do brilhante compositor e regente amazonense Claudio Santoro<sup>58</sup> foi composto a partir de móveis, com uso amplo da

<sup>58</sup>Claudio Franco de Sá Santoro (1919-1989) foi um dos mais inquietos e polivalentes músicos de nosso tempo. Menino prodígio, inspirado criador e brilhante intérprete, dinâmico organizador, lúcido pedagogo e incansável pesquisador, desenvolveu nacional e internacionalmente intensa atividade como compositor, regente, professor, organizador, administrador, articulista, jurado, representante brasileiro em conferências e organizações internacionais, tendo sido convidado de diversos Governos e instituições estrangeiras. Recebeu as seguintes condecorações: Governo do Amazonas (1969), *Bundesverdienstkreuz* (Rep. Federal Alemã, 1979), Medalha do Mérito do Estado do Amazonas (1982), Ordem do Rio Branco (1985), Ordem do Mérito do Brasil (1986), Governo da Bulgária (1986), Governo da Polônia (1987), Ordem do Mérito do Alvorada

indeterminação, tendo como resultado final algo sempre novo, cada vez que a obra é “montada” e apresentada em concerto. Foi composta em 1972 e utiliza dez tipos diferentes de articulações pertinentes a cada seção da orquestra e público, e tem duração não especificada, dependendo isto, da criatividade de cada músico e do regente. A instrumentação desta obra é muito ampla, tendo sido escrita para: flautim, flautas, oboés, clarinetas, fagotes, contrafagote, trompas, trompetes, trombones, tubas, tímpanos, percussão (pratos, gongo, triângulo, tam-tam, xilofone, caixa-clara, bombo, vibrafone e *woodblock*), cordas e público. Todavia, o compositor não especifica na partitura qual a quantidade de instrumentos<sup>59</sup> – os que estão escritos no plural – a serem utilizados, deixando também esta questão em aberto. Podemos observar no exemplo 4 que os móveis partem de diversos parâmetros previamente definidos pelo compositor, por exemplo, determinadas alturas (1,3), articulação (2,4), efeitos (3,4,5), instrumentação (1 a 5), deixando as outras variáveis para os intérpretes (regente e músicos).

#### Exemplo 4

	1	2	3	4	5
Picc. Flote(n) Oboe(n) Klar. (n) Fag. (e) KFag.					
		staccato in verschiedener Bewegung	gliss. gliss. sfz sfz sfz	Flatterzunge	fff verschiedene Tone

Estes móveis são “montados” pelo regente, a fim de se compor a grade, de acordo com o que podemos observar no exemplo 5, já previamente estruturado. Cada

(1987), Governo da França (póstumo, 1989). E a Câmara Legislativa do Distrito Federal – através de projeto da Deputada Lúcia Carvalho – concedeu-lhe o título de Cidadão Honorário de Brasília, em sessão solene realizada no Teatro Nacional Claudio Santoro em 01-08-2003 (Associação Cultural Cláudio Santoro 2009:1).

<sup>59</sup> Na orquestra moderna, esta variável das madeiras e metais pode ficar entre 2 (mínimo) e 6 (máximo), raramente ultrapassando este último limite devido à questões quase que estritamente econômicas.



No **móBILE 1** o compositor utiliza frequências sonoras variadas, produzidas com a sílaba “hun”, que é sustentada por uma curta duração. Já no **móBILE 2** propõe-se a articulação de palavras tais como: Pape, Papi, Papo, Papu. Não encontramos outro significado para isto, a não ser o da expressão sonora das palavras em seqüência estrutural das vogais da língua portuguesa: a,e,i,o,u, com supressão da primeira e inclusão da consoante p. Isto corresponde de maneira análoga ao móBILE 1 e à obra *Túbala* de Alda Oliveira, analisada anteriormente neste trabalho. Já no **móBILE 3** são propostas duas palavras de sonoridade similar ao móBILE 2 – Pan e Pin – como modo de continuar a idéia anterior, mas incluindo novos elementos: glissandos ascendentes e descendentes. O primeiro glissando – descendente – é usado na palavra “Pan”; e o segundo glissando – ascendente – na palavra “Pin”. No **móBILE 4**, o compositor propõe uma expressão sonora através de um “grito” escrito à caneta<sup>61</sup>, enquanto que no **móBILE 5**, o público deverá bater palmas e pés no chão, simultaneamente. No **móBILE 6**, através desta atividade inclusiva musical, o compositor propõe ao público que este possa “improvisar quaisquer ritmos, desde que bem rápidos” (Santoro 1972:4), mas, não especifica se com o aparelho fonador, com as mãos, com os pés ou ambos, deixando esta questão para o regente e para o próprio público (podemos presumir que esta ação resultará um todo de diversos procedimentos simultâneos diversificados). No **móBILE 7**, o compositor propõe que o público possa sibilar com a consoante “s” com oscilações ascendentes e descendentes. No **móBILE 8**, o público deverá bater palmas e pés no chão, mas, ao contrário do móBILE 5, deverá intercalar as batidas dos pés e palmas, em ritmos independentes. No **MóBILE 9**, o compositor propõe que o público

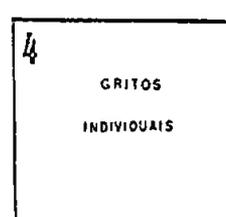
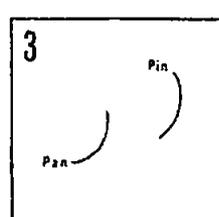
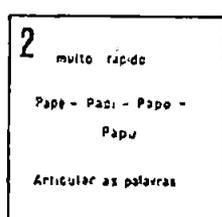
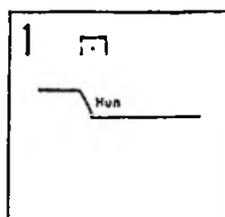
---

uma determinada cidade com alto índice de analfabetismo, como por exemplo o município de Setubinha no Vale do Mucuri em Minas Gerais com 62,3 % de analfabetos, ou Coronel João Sá na Bahia (esta cidade fica a 440 km de distância de Salvador) com 51,8% de analfabetos, encontrariam dificuldades para rápida assimilação desta proposta, a não ser que haja uma preparação antecipada deste mesmo público, pelo próprio regente ou auxiliares, e que o mesmo tenha uma grande vontade de superação intelectual.

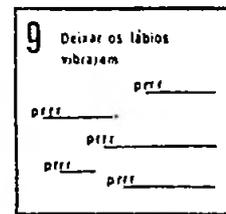
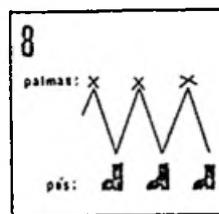
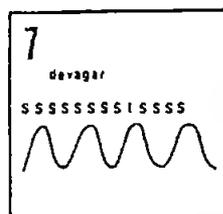
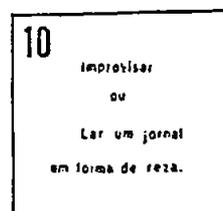
<sup>61</sup> Originalmente datilografado na partitura como uma “improvisação de grupo de instrumentos”.

utilize duas consoantes “pr” fazendo com que os lábios vibrem, resultando em um som característico. Finalmente, no **MóBILE 10** é proposto ao público que participe através de uma improvisação livre, mas sugere-se também, que o público leia um jornal<sup>62</sup> em “forma de reza”, de acordo com o que podemos observar no exemplo 6.

### Exemplo 6



- 1) A duração de cada quadro (1-10) depende do maestro.
- 2) A variação de dinâmica e agógica, também dependem do maestro.



<sup>62</sup> Esta estratégia composicional inclusivista nos aproxima também das obras *Rumos* de Widmer e de *Santos Football Music* de Mendes, onde estes dois compositores utilizaram este artifício, variando apenas o termo “jornal” e “programa”.

A obra *Jogos Criativos* do compositor riograndense Frederico Richter<sup>63</sup> foi composta em Montreal-Canadá no ano de 1980 para dois pianos – cada um com um pianista – e a participação de público, tendo sido dedicada aos pianistas Roberto Szidon e Richard Metzler. Dentre todas as obras analisadas nesta pesquisa, esta tem a particularidade de utilizar uma estratégia composicional mais profunda do ponto de vista psicológico, onde a percepção sensorial dos intérpretes e do público deverá atingir níveis muito altos, algo somente comparado a experimentos científicos tais como os encontrados nos estudos psiônicos<sup>64</sup>. *Jogos Criativos* possui quatro movimentos: I – Flashes – que são sete móveis que podem ser lidos da maneira convencional e de cabeça para baixo ao mesmo tempo; II – Espaços – sequências de *clusters* espacialmente divididos entre os dois pianistas com dinâmica livre; III – Cruzamentos e Sons Simpáticos – escalas de todos os tipos *a piacere*, ascendentes e descendentes e por movimento contrário, com a utilização dos sons simpáticos; e o IV – Escalas e figurações sonoras imaginárias. É neste quarto e último *Jogo Criativo* que o compositor propõe a participação do público através de um experimento científico psiônico.

Um dos pianistas convida o público a participar do quarto jogo através da **imaginação e projeção mental sonora**. O compositor, em seu texto, explica que a proposta deverá seguir determinados padrões sonoros, ascendentes ou descendentes, a partir de uma

---

<sup>63</sup> Frederico Richter (Porto Alegre, 1932) é compositor, maestro, violinista e professor brasileiro. Obteve o doutorado em música pela UFRGS e o pós-doutorado pela McGill University, do Canadá. Tem atuado também como professor e pesquisador em centros europeus e americanos. Desde a infância se exercita na composição tendo atualmente mais de 150 obras em seu catálogo, incluindo sinfonias, peças de câmara, ópera, oratórios, canções e obras eletroacústicas. Foi o introdutor da música eletrônica no Rio Grande do Sul. Tocou na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre por vinte anos como violinista e ocasionalmente atuando como maestro. Radicando-se em Santa Maria, assumiu como regente titular da Orquestra Sinfônica de Santa Maria, da qual foi o fundador, e na universidade local, deu aulas ao longo de 33 anos (Wikipedia 2009).

<sup>64</sup> Psiônico é o fator ou energia utilizada para obter um evento parapsíquico. Embora esta energia e as habilidades adquiridas por meio dele sejam controversas, pesquisadores dos fenômenos parapsíquicos têm desenvolvido numerosas hipóteses sobre o assunto.

nota específica tocada pelo pianista. Propõe também, o uso de sete segundos de silêncio, finalizando com a nota que seria a projeção mental do público. A intenção do compositor é que o público participe percebendo as vibrações sonoras e sentindo interiormente os sons, com alternâncias de um a outro pianista, de acordo com o que podemos verificar neste texto do compositor:

Os pianistas (um deles fala) convidam o público a participar do jogo (talvez, **futuramente** [grifo nosso], isto não seja mais necessário). Um pianista dá uma nota e o público, mentalmente, faz esta nota progredir, ou numa escala ou numa figuração sonora que conclua em uma frequência acima da nota dada – se ela for grave, ou abaixo dela – se ela for aguda. Se for média, poderá ir para qualquer lado. Após a nota dada, deverá haver um silêncio razoável (c.a.7 segundos), após o que, o outro pianista dará uma nota que supõe, seja a mental conclusão geral do público. A finalidade é fazer o público participar e sentir, intimamente, os sons – PENSAMENTO SONORO<sup>65</sup>. Os pianistas podem alternar-se neste jogo. Tempo: livre. Duração: livre (Richter 1980).

Podemos observar um alto grau de indeterminação nesta proposta, deixando os diversos parâmetros musicais em aberto, desde duração, dinâmica, tempo, métrica, altura até a intensidade. Observamos que o objetivo do compositor com esta obra reside em outras questões raramente abordadas na literatura musical, onde o compositor sugere que no futuro da civilização não será mais necessário convidar o público a participar do jogo, pois o mesmo já saberá de antemão as intenções de Psi<sup>66</sup> inclusas nesta proposta. Foi possível encontrar texto científico que se encaixasse nos objetivos do compositor com a inclusão de público neste quarto movimento:

---

<sup>65</sup> O grifo é do próprio compositor.

<sup>66</sup> O Psi é um termo da parapsicologia extraído do grego, ψ psi. O termo foi cunhado em 1889 pelo filósofo e médico alemão Max Dessoir Wiesner. Psi foi argumentado por Thouless e Wiesner para oferecer uma maneira não-teórica da referência à percepção extra-sensorial e psicossinésia, esses termos foram injustificavelmente carregados com sugestões quanto a como os fenômenos foram causados ou experimentados.

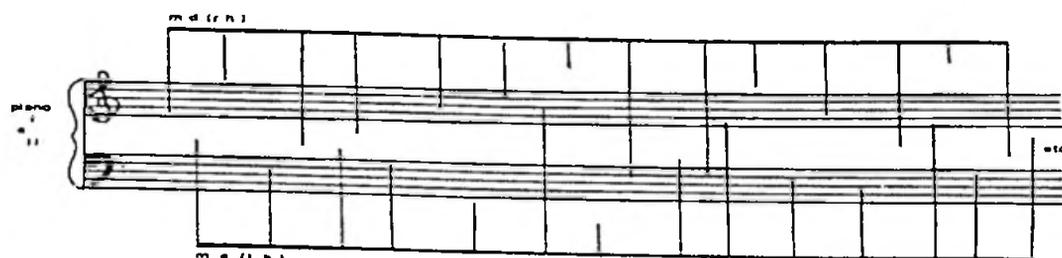
Fenômenos anômalos à luz da ciência ortodoxa sugerem a existência de conexões temporais e espaciais sutis, mas efetivas, entre as entidades do mundo real em todos os principais campos de pesquisa: físico, biológico e psicológico. Os achados pressupõem um meio de interconexão física, um campo com propriedades de transcendência do espaço-tempo correspondentes. A hipótese do campo psi postula esse campo. Note-se que a interação de partículas com o vácuo cria frentes de ondas de choque escalares (hologramas de Schrodinger) que realimentam as partículas nos mesmos (ou análogos) configurações de espaço tridimensionais. Em consequência, partículas que antes ocupavam idênticos estados quânticos (e sistemas de macro-escala que antes assumiam idênticas configurações espaciais) continuam a ser informados por seu passado comum. Como a realimentação ocorre a velocidades superiores à da luz, temos aqui uma base física para uma série de interconexões anômalas, inclusive as que ligam micropartículas, organismos vivos, e o cérebro e a consciência dos seres humanos (Reyer 2005:50).

Na conclusão de seu livro *Medicina psiônica: estudo e tratamento dos fatores causativos da doença*, Reyer afirma a existência de ligações em campos sutis nos variados níveis da vida, a conectividade física e a transcendência do espaço físico, às quais todos os seres humanos estão conectados. É neste particular que se sobressaem nesta obra musical, os intérpretes e a participação do público. Foi baseado neste princípio de interconexão sensorial, que o compositor Frederico Richter propôs esta experiência sonora transcendental. Todavia, o compositor gaúcho propõe alternativamente outro móbile, e a substituição a esta inovadora proposta feita no quarto movimento<sup>67</sup>. Estabelece também, a opção de se utilizar este móbile – observado no exemplo 7 –, com duração, tempo e velocidade livres, como introdução ao experimento musical psíquico.

---

<sup>67</sup> Como compositor e regente experiente, Richter sabe que algumas das propostas composicionais idealizadas, às vezes não são compreendidas por seus contemporâneos durante o período histórico em que são criadas. Por esta razão, o compositor desenvolveu também uma outra versão que será mais facilmente compreendida pelos intérpretes, que, de uma maneira geral (com exceções), tem certas dificuldades de análise e pesquisa aprofundada das obras que eles próprios interpretam.

## Exemplo 7



De todos os compositores (as) pesquisados (as), a paranaense Jocy de Oliveira<sup>68</sup> sobressai-se em relação à **quantidade** de obras compostas com participação de público. *Polinterações*, *Teatro Probabilístico III*(1968), *Pelourinho Project*, *Teatro Probabilístico III*(1978) e *Homage a Duchamp*, foram os trabalhos mais específicos, onde se percebe também uma forte sincronia entre elementos da própria vida, do teatro, da música, da literatura e da tecnologia, integrados de forma a se constituir um todo humano e interdisciplinar indivisível. Podemos observar também a característica na obra da compositora paranaense através de sua filosofia inclusiva de trabalho, descrita na figura 3:

## Figura 3

Paralelamente a peças teatrais  
e musicais, tenho idealizado  
concertos ambientais expandindo-os  
a eventos urbanos que envolvem  
toda a comunidade. É minha intenção  
usar tradições, mitos e raízes culturais  
assim como os aspectos físicos da cidade para  
conceber eventos específicos nos quais  
**qualquer um poderá participar.**

<sup>68</sup> Jocy de Oliveira, compositora, pianista, escritora e artista multimídia, nasceu no Paraná. Tem os títulos de "Master of Arts" pela Washington University em St. Louis (USA). Estudou interpretação pianística com José Kliass (São Paulo) e Marguerite Long (Paris). Recebeu os seguintes prêmios: nos Estados Unidos: Rockefeller Foundation, CAPS (New York Council on the Arts), Pan American Union (Washington), Meet the Composer (New York); no Brasil: Fundação Vitae de Arte e Cultura, Fundação RIOARTE, Associação de Críticos Teatrais de São Paulo, Medalhas D. Pedro II e Imperatriz Leopoldina. É sucessora do Maestro Eleazar de Carvalho na Cadeira n. 32 da Academia Brasileira de Música. Gravou 19 discos no Brasil e no exterior: 7 discos com a obra pianística de Messiaen para VOX (USA) e 4 para Philips (Brasil). Gravou também o *Concerto para piano e orquestra* do compositor mexicano Manuel Enríquez - Bellas Artes, Mexico (Academia Brasileira de Música 2009).

*Polinterações* (1969) é uma obra-projeto textual de difícil definição, por encontrarmos universos paralelos e contrastantes, tendo como referência para sua interpretação, quatorze páginas de instruções textuais e uma “partitura mapa anatômico”. Contudo, a compositora oferece uma idéia central: “O homem e seu condicionamento aos meios de comunicação – são a idéia matriz” (Oliveira 1986:34). A obra foi encomendada pelo *New Music Circle* em St. Louis, E.U.A. no âmbito das comemorações do décimo aniversário do festival. Nesta mesma cidade foi realizada a primeira execução pública, a qual foi interrompida ao meio pela direção “que considerou a peça agressiva, caótica e perturbadora para o público” (Oliveira 1986:47). A obra deverá ocupar um espaço principal e sete subespaços, onde encontram-se: circuito fechado de monitores de TV, equipamento eletrônico de amplificação e manipulação de som, esculturas sonoras de sucata de automóvel, cuícas de diferentes tamanhos e projeção em tela de diversos detalhes da “partitura mapa anatômico”. Em relação à participação do público a autora esclarece alguns pontos:

**O público é encarado como intérprete** [grifo nosso], podendo reagir a cada motivação. Logo na entrada, deve ser explicado que é permitido todo tipo de comunicação, desde que indicada pelos intérpretes e partitura. O público é incentivado a se comunicar também através de cartazes, notas, instrumentos, sons ou verbalmente. Simultaneamente, os intérpretes continuam a seguir a partitura sem interferir com os debates que possam ocorrer (Oliveira 1986:33).

Observamos que os oito intérpretes selecionados atuam como diretores do público, o qual se insere na proposta de modo significativo, seja pela participação nos variados subespaços<sup>69</sup> ou pela execução de objetos produtores de som, tais como esculturas sonoras de sucatas,

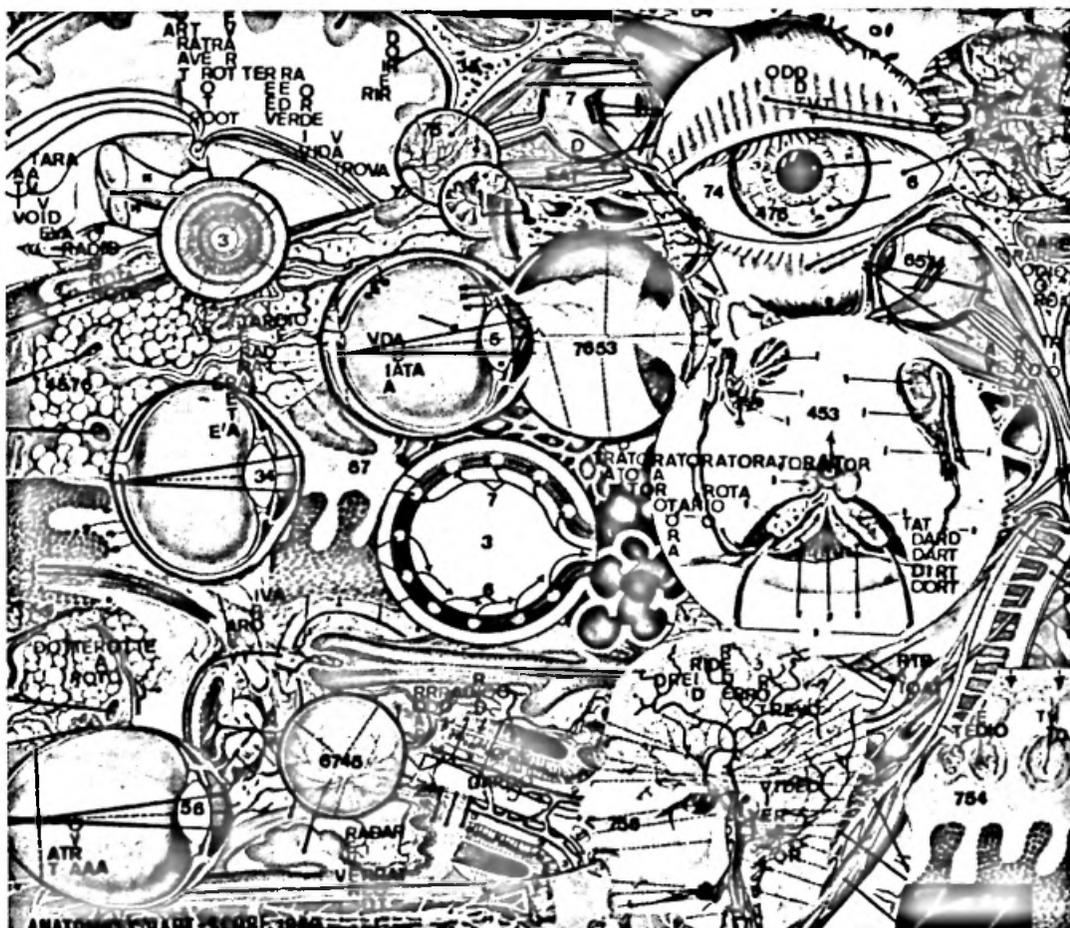
---

<sup>69</sup> Estes subespaços contêm estruturas físicas a serem utilizadas pelo público, que interage na proposta. Podem ser grandes tubos de plástico, caleidoscópio gigante, plástico e chão inflável.

objetos suspensos de metal ou vidro e cuícas. O público deverá ser convidado por um intérprete a tocar estes instrumentos, o qual será orientado pela “partitura mapa anatômico”.

De todas as partituras de obras musicais pesquisadas, *Polinterações* extrapolou todos os parâmetros de novas grafias de todas as partituras para execução musical encontradas nesta pesquisa, pois se baseia em imagens internas e externas do corpo humano com indicações numéricas e sua equivalência musical-performática textual; de acordo com o que podemos observar no exemplo 8.

### Exemplo 8



*Teatro Probabilístico III* (1968), de autoria da mesma compositora foi composto para atores, músicos, dançarinos, luz, TV, público e regente de trânsito. São seis páginas de

instruções textuais bilingue (português e inglês) direcionadas a todos os participantes, onde um mapa-partitura segue orientando os participantes, à exemplo da obra anterior, através de relações numéricas. O número 1 representa um evento curto e o número 2 representa um evento longo, de acordo com o que podemos observar no exemplo 9.

### Exemplo 9



A compositora com esta obra pretende realizar um amplo exercício coletivo de percepção, com o objetivo de aproximar mais o público e o intérprete, ao mesmo tempo em que pretende ampliar funções, de acordo com o que podemos constatar através de texto da compositora:

Este trabalho é um exercício à procura de uma percepção global dirigido a eliminar o papel do público *versus* intérprete através de uma interação complementar. Tradições e aspectos urbanos assim como o espaço topográfico local são utilizados na realização desta peça. O intérprete é igualmente um músico, ator, dançarino, luz/projeção, público, ou TV câmara/vídeo artista (Oliveira 1986:116).

Observamos que Oliveira nesta proposta quebra as barreiras existentes entre observadores e realizadores, propondo uma fusão entre os dois, expandindo os limites da ação artística em várias direções. A quantidade de participantes é determinada pelas condições de produção, local central na cidade com passagem unicamente para pedestres, uniforme para o regente o que deverá demonstrar autoridade e o mesmo, posicionado em lugar de destaque. De todas as instruções para os respectivos participantes, as instruções para o público merecem destacada atenção:

O público é considerado um intérprete [grifo nosso], o que significa que os pedestres também serão considerados como participantes. No caso de que a peça seja montada ao ar livre deve-se levar em conta, por exemplo, o movimento normal da cidade, pessoas atravessando a rua, falando, conversando, etc. O regente durante as “estradas” deverá também reger o tráfico da cidade ao seu redor. Ele interpretará “K” como cinético e “S” como estático. Se os pedestres estiverem a par das instruções poderão livremente seguir o sinais do regente. Durante os “quadrados” o público se desejar, poderá seguir as instruções do mapa-partitura escolhendo a categoria de músico, luz, dançarino ou luz (Oliveira 1986:122).

Dentre todas as obras pesquisadas, esta foi uma das mais radicais, pois interfere diretamente na vida das pessoas que estão apenas de passagem pelo local escolhido para esta intervenção artística, transformando uma paisagem urbana cotidiana em um evento de participação inclusiva do público, a partir do conceito de que todo ruído produzido no ambiente e pelo público seria música.

O *Projeto Pelourinho* (um evento urbano) e *Teatro Probabilístico III*<sup>70</sup> anexo ao primeiro, datam de 1977-1978. Foram obras encomendadas pelo “*Creative Artist Public Service*” parte do “*New York Council of the Arts*” na cidade de Nova York-E.U.A., com

<sup>70</sup> Sob determinado aspecto, esta macro-ideia inclusiva transcende o conceito de obra musical tradicional, pois a autora propõe diversas atividades integradas e não apenas a musical. Na página 150 do livro “*Dias e Caminhos seus Mapas e Partituras*” de autoria da compositora, encontramos a mesma nomenclatura referente à obra anterior (*Teatro Probabilístico III* – 1968), descrita no mesmo livro na página 116. Observamos que isto pode tratar-se de algum equívoco. Contudo, manteremos a distinção entre as duas obras homônimas pelas datas, diferenciando as duas pela inclusão e exclusão do ano de composição.

patrocínio da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Convidada por Ernst Widmer para participar do Festival em julho de 1978, a compositora atuaria também como professora, onde quarenta e cinco alunos – entre artistas visuais e músicos – participariam do curso. Este projeto contou também com a participação do escultor Mário Cravo<sup>71</sup> e Mário Cravo Neto<sup>72</sup> para confecção de novos instrumentos e adaptação de objetos de uso cotidiano e instrumentos que seriam facilmente reconhecidos pela população, “já que a maioria deles seriam tocados por intérpretes e público” (Oliveira 1986:142), determinando a inclusão do público no âmbito desta iniciativa.

Segundo a compositora, “O objetivo era combinar um trabalho intelectualizado dirigido por artistas profissionais, com a espontaneidade da experiência vivida pelo povo” (Oliveira 1986:142). O projeto foi dividido em três partes: eventos sonoros nas torres das igrejas na região do Pelourinho, cataventos sonoros e esculturas movidas pelo vento e eventos musicais-teatrais na rua; isto traria a oportunidade para estudantes de trabalharem junto a artistas profissionais utilizando o templo arquitetônico da própria Salvador. Esta idéia foi expandida também com a inclusão do *Teatro Probalibístico III*, de acordo com o que podemos comprovar através da figura 4, a qual sintetiza um cronograma bilingue, proposto pela compositora. Oliveira confirma também, a presença e participação expressiva

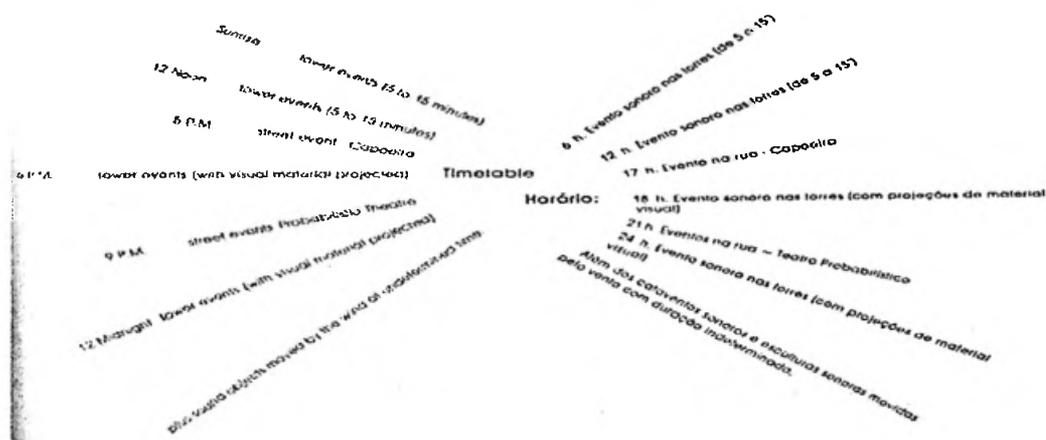
---

<sup>71</sup> Mario Cravo Junior nasceu a 13 de abril de 1923 em Salvador, Bahia, Brasil. Sua primeira exposição individual é levada a efeito em 1947, com esculturas e gravuras, no edifício Oceania em Salvador. Como aluno especial do escultor iugoslavo Ivan Mestrovich, trabalha um semestre na Siracuse University do estado de Nova York, U.S.A. Muda-se para Nova York e instala seu atelier em Greenwich Village, realizando uma exposição individual na Norlyst Gallery. Nesse período conhece e torna-se amigo do maestro Villa Lobos, executando sua cabeça em bronze. O artista tem trabalhos em inúmeros museus ao redor do mundo (Cravo 2009).

<sup>72</sup> Mario Cravo Neto nasce em 20 de Abril de 1947 na cidade do Salvador, Bahia, onde hoje vive e trabalha. Em 1964, aos 17 anos, muda-se para a Alemanha, quando seu pai, o escultor Mario Cravo Jr., participa do programa *Artists in Residence*, em Berlim. É naquele período que Cravo Neto dá início as suas experiências com escultura e fotografia. Na XI Bienal Internacional de São Paulo, em 1971, em sala especial, apresenta pela primeira vez a instalação das esculturas vivas produzidas em Nova York e recebe o Prêmio de Escultura Governador do Estado de São Paulo. Durante os anos de 1971 a 1974, dedica-se à criação de projetos “em sítio” (*land art*), interferindo diretamente na natureza do sertão baiano e no perímetro urbano de sua cidade natal (Cravo Neto 2009).

do público: “Dar ao público a possibilidade de participar ativamente do evento. Não visamos um resultado, mas um processo de trabalho para desenvolver uma experiência de criatividade coletiva” (Oliveira 1986:145). A compositora esclarece que se trata também de uma proposta de inclusão musical do público de maneira diferenciada, já que serão utilizados variados artefatos produtores de som, espalhados em diversos locais do Pelourinho, juntamente à manifestações da cultura popular. O tempo de execução da proposta final está descrito pela compositora em 24 horas – de acordo com o que podemos constatar através da figura 4 – mas também pode ser indefinido, a partir do uso de “cataventos sonoros” e “esculturas sonoras” movidas pelo vento, posicionados no alto das igrejas de Salvador.

**Figura 4**



É também no âmbito deste “processo de trabalho” que a compositora desenvolveu uma outra idéia de inclusão musical: o *Teatro Probabilístico III*. É uma obra que deveria ter sido inserida no âmbito do projeto anterior – não fosse por dificuldades enfrentadas –, e que serviria para unir a comunidade e diversos públicos participantes. Neste terceiro teatro probabilístico, incluiriam todos os participantes do projeto anterior, entre músicos, atores, turistas, vendedores de rua, religiosos, prostitutas, músicos populares e todos os personagens encontrados no local.

A compositora também idealiza instrumentos de grandes proporções, de acordo com o que podemos comprovar: “Uma cuíca gigante em fibra de vidro na qual o intérprete deve entrar no instrumento para tocá-lo. A cuíca também pode ser suspensa e o ator se pendurar no seu interior” (Oliveira 1986:150). Em outra passagem podemos encontrar, simultaneamente, a valorização do aspecto visual<sup>73</sup> e a participação do público no âmbito desta nova proposta: “Iluminação: projeções variadas relacionadas aos elementos urbanos da área, ao folclore, tradições e costumes locais, instrumentos nas torres etc., dando uma visão humana e arquitetônica da área” (Oliveira 1986:150). Segundo a compositora, “não foi possível produzir este evento [obra] plenamente em virtude da ausência de facilidades técnicas e financeiras” (Oliveira 1986:157). Para esta compositora é mais importante o “processo” e a “vivência” de uma experiência aproximativa em um ambiente tão característico como Salvador, do que um resultado prático efetivo.

*Homage to Marcel Duchamp* (com o sub-título de “um evento urbano”) é uma outra proposta *sui generis* da mesma compositora realizada na cidade de Curitiba-Paraná no ano de 1974. À exemplo de outras ações criativas da mesma compositora, a idéia continua sendo a de integrar a comunidade em ambientes diversos através de atividades concomitantes. Contudo, Oliveira utiliza uma obra do compositor francês Erik Satie – *Vexation* – para a realização do que ela chama de “ambiente”, além de suas próprias composições. Optamos por incluir esta proposta em nossa pesquisa por considerá-la como uma ação expandida, bem como uma releitura da obra de Satie, gerando uma nova obra inclusiva musical destinada a reunir estudantes, pedestres, trabalhadores e turistas; população de uma maneira geral.

---

<sup>73</sup> Isto também se coaduna com o que pesquisamos e que se encontra neste trabalho também no capítulo quinto: O modelo composicional inclusivo como objeto de reflexão do processo criativo.

A peça de Satie, onde inúmeros pianistas participam tocando a mesma obra durante dezoito horas e quarenta minutos, criou uma “atmosfera mântica”, tendo sido amplificada através de caixas acústicas, que foram espalhadas pela cidade projetando o som, com o piano posicionado na rua principal sob um toldo de acrílico. A partir desta ambiência sonora, e sob este mesmo toldo, jogadores de xadrez iniciam uma partida que duraria também dezoito horas e quarenta minutos. Outras partidas eram jogadas na rua, ao ar livre em diferentes pontos da cidade. Estava realizada a homenagem a Marcel Duchamp<sup>74</sup>, através do jogo ao qual o artista franco-americano dedicou metade de sua vida. Diversas outras atividades simultâneas aconteceram ao mesmo tempo, criando uma atmosfera de grande estímulo para o público que se integrou à experiência.

A obra musical do compositor carioca Jorge Antunes<sup>75</sup> apresenta características diferenciadas com a participação do público em três obras distintas: *Microformóbiles II* (1972), *Qorpo Santo* (1983) e *Sinfonia das Diretas* (1984). Devido também ao seu histórico de militância política – o que, inevitavelmente acaba por influenciar também seu pensamento musical no que concerne à inclusividade –, cada uma destas três obras possui maneiras diversas de inclusão do público, de acordo com o que veremos a seguir.

*Microformóbiles II* é a obra inclusiva mais representativa deste compositor, o que podemos constatar em resposta à nossa pergunta sobre este aspecto: “Tenho algumas

---

<sup>74</sup> Este notável artista experimental, precursor da Arte Conceitual, influenciou diversos artistas de variadas artes e correntes estéticas, de acordo com o que também é descrito neste trabalho.

<sup>75</sup> Antunes é carioca, nascido a 23 de abril de 1942. Estudou violino na Escola de Música da UFRJ e física na Faculdade de Filosofia. Foi aluno de Guerra-Peixe em composição e de regência com José Siqueira, Eleazar de Carvalho e Henrique Morelembaum. Foi dos primeiros a trabalhar em música eletro-acústica no Brasil e em breve o país ficou pequeno para Antunes, que foi se aperfeiçoar no *Instituto Di Tella* em Buenos Aires, e depois em Utrecht e em Paris, na ORTF. De volta à pátria, fixou-se em Brasília e desde então é professor de composição e acústica na UnB. Antunes continuou muito ativo em Brasília e seu estilo tornou-se “determinada e conscientemente eclético, com uma formação anarco-ecológica em busca das leis naturais da comunicação efetiva e com freqüente utilização da irreverência, do humor e da ironia” (Academia Brasileira de Música 2009).

obras assim, em que a participação do público é essencial e é determinada na partitura. A principal é *Microformobiles* [1972], para barítono, público, projeções e conjunto de câmara” (Antunes 2007:1). O compositor, através de um texto claro e objetivo, confirma a importância da participação do público como parte integrante e expressiva da obra musical. Contudo, podemos observar que a trajetória do militante político com orientação de esquerda (*de gauche*), influenciou sobremaneira a sua obra musical. *Microformobiles II* divide-se em textos indicativos e partituras. São nove páginas de texto em grande formato (A3), com instruções técnicas em inglês e francês para os intérpretes, público e organizadores de concertos. As estratégias composicionais inclusivas utilizadas por Antunes nesta obra são únicas no âmbito desta pesquisa, pois ele utiliza a participação do público de modo a decidir qual movimento-móvil será tocado, ao mesmo tempo em que o público, para isto, deverá produzir determinados sons que orientam o barítono solista para a escolha de cada movimento-móvil projetado em telão, de acordo com o que podemos observar: “O barítono, ao final de cada movimento, avalia de ouvido o efeito sonoro do público que é predominante, para saber qual das partituras projetadas é a escolhida para seguir a execução” (Antunes 2007:1). O primeiro passo para a execução desta obra consiste na decisão de qual movimento-móvil será tocado. Este processo, no entanto, possui duas etapas.

Primeiramente, uma improvisação é feita por todos os instrumentistas: flauta, clarineta, viola, violoncelo e percussão. A mesma baseia-se em alguns parâmetros determinados, de acordo com o que podemos observar na tabela I.

Tabela I

<b>Tipos de sons</b>	<b>Tipo de escrutínio</b>
<i>Glissandos</i>	<b>1</b>
<i>Sons curtos isolados</i>	<b>2</b>
<i>Sons sustentados</i>	<b>3</b>
<i>Nuvem densa e contínua de sons pontuais</i>	<b>4</b>
<i>Nuvem isolada de sons pontuais</i>	<b>5</b>
<i>Ruídos</i>	<b>6</b>

Os instrumentistas começam a improvisar sobre estes parâmetros, até que o público decida e vote no som predominante nesta improvisação<sup>76</sup>. Este som é relativo a um determinado número, de acordo com tabela proposta pelo compositor. Cada número é relacionado a outros três sons, que representam a votação de sim, não ou parar, de acordo com a projeção em telão dos microformóbiles. Uma vez determinado este número e seus equivalentes sonoros<sup>77</sup> e, de acordo com a vontade e percepção do mesmo, “O público vota produzindo efeitos vocais determinados, para eleger o movimento-móvil a ser executado a cada momento” (Antunes 2007:1). Logo após sua composição – no ano subsequente, 1973 –, *Microformóbiles II* foi premiada no Festival da Fundação Gaudeamus na Holanda. Isto demonstra que suas qualidades inclusivas musicais foram julgadas e consideradas suficientemente importantes para receber premiação em concurso internacional entre

<sup>76</sup> Isto dependerá do nível de percepção musical do público participante. Esta proposta poderá surtir grande efeito junto ao público especializado no âmbito de escolas de música, enquanto que junto ao público sem qualquer conhecimento musical ou de pouca percepção musical, esta proposta enfrentará inúmeros obstáculos.

<sup>77</sup> Estes sons podem variar entre diversos efeitos tais como: estalar de língua, sons de consoantes duplas Sh\_\_\_\_, arrastar de pé no chão, som de consoante simples F\_\_\_\_, estalar de dedos, som de *falsetto* com *bocca chiusa*, bater de pés no chão, sons de vogais A, O ou E, fricção das mãos, sons de consoante simples S, sons de consoantes duplas curtas em PRRRR e sons graves com *bocca chiusa* em UHMM.

compositores profissionais. Isto comprova que as obras musicais brasileiras com inclusão de público são representativas, não apenas em âmbito nacional, mas em todo o mundo.

*Qorpo Santo*<sup>78</sup> é uma ópera pós-moderna – ou, na linguagem do compositor, uma neópera – dividida em três atos e um poslúdio (onde se tem a participação do público). Foi composta para solistas vocais, coro misto, coro infantil, corpo de baile, banda de música, orquestra sinfônica<sup>79</sup>, sons eletrônicos (através de três profissionais para difusão eletroacústica), projeção de *slides* e filme super-8.

A gênese desta ópera se deu a partir do momento em que o compositor assistiu a encenação de uma das primeiras apresentações das peças de teatro de *Qorpo Santo*, feita por um grupo de alunos e professores do Conservatório Nacional de Teatro em 1968. Antunes se impressionou com um autor que cem anos antes possuía uma linguagem que preconizava o

---

<sup>78</sup> José Joaquim de Campos Leão (Triunfo RS 1829 - Porto Alegre RS 1883). Autor. *Qorpo-Santo* escreve sua obra teatral no século XIX, mas suas peças só são encenadas a partir da década de 1960. Uma boa parte da crítica teatral brasileira do período o considera precursor do Teatro do Absurdo. Antes de produzir sua obra literária, *Qorpo-Santo* trabalha como comerciante e professor. Também exerce as atividades de vereador e delegado de polícia na cidade de Alegrete, Rio Grande do Sul. Começa a escrever para jornais desse Estado no ano de 1852. A explicação do apelido é dada em um de seus escritos, quando tem 34 anos: "Se a palavra *corpo-santo* foi-me infiltrada em tempo que vivi completamente separado do mundo das mulheres, posteriormente, pelo uso da mesma palavra hei sido impelido para este mundo". Por volta de 1864, o dramaturgo começa a sofrer de alucinações, o que o leva a ser internado e examinado por médicos no Rio Grande do Sul e no Rio de Janeiro. É desse período conturbado a maior parte de seus trabalhos. Dezesesseis peças são escritas entre janeiro e maio de 1866. Em 1877, *Qorpo-Santo* decide criar a própria tipografia. É nela que edita sua *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade*, obra em nove volumes, dos quais, até o momento, são conhecidos seis, que reúnem poemas, confissões, receitas culinárias, máximas e suas dezessete peças teatrais. A grafia *ensiqlopédia* surge de uma reforma ortográfica proposta pelo autor e defendida em artigo no jornal *A Justiça* em 23 de outubro de 1868. Dessa reforma é que também surge a grafia para o seu nome literário: *Qorpo-Santo*. Importante lembrar que o escritor, em seus textos, algumas vezes segue seu projeto ortográfico e em outras a ortografia da época. Sua obra dramática é considerada inovadora para o Brasil do século XIX. Comparando as peças de *Qorpo-Santo* com as de outros dramaturgos da época, como Martins Pena e José de Alencar, o autor gaúcho inova tanto na forma como no conteúdo. *As Relações Naturais*, de 1866, por exemplo, apresenta prostitutas como personagens, algo incomum para o teatro brasileiro da época. Além disso, ele usa imagens surreais, como a de personagens que perdem partes do corpo no decorrer da peça (Enciclopédia Itaú Cultural 2009).

<sup>79</sup> A orquestra é constituída por: violinos I, violinos II, violas, violoncelos, contrabaixos, 3 flautas, 3 oboés, 2 clarinetas, 1 clarone, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, 1 tuba, tímpanos, percussão e celesta.

“Teatro do Absurdo”<sup>80</sup>, e se inteirou de tudo sobre este personagem para escrever sua ópera, onde acabou por desempenhar diversas funções. Antunes assinou a música, o argumento, o libreto, direção geral, cenografia, direção de filmagem e câmera, acumulando ao todo, sete funções neste trabalho, o que obviamente foi contraproducente, de acordo com o que podemos comprovar em Valle: “Jorge Antunes abordou não só múltiplas artes, mas também múltiplas atividades de trabalho, tendo chegado até à exaustão física e mental” (Valle 2003:202).

A participação do público na obra acontece por meio da estratégia inclusiva utilizada pelo compositor em 1972 na obra anterior, *Microformóviles II*. Contudo, esta estratégia é modificada: o público atua sem produzir quaisquer sons, apenas através de escrutínio<sup>81</sup>. O público vota o final a ser tocado, através de uma eleição democrática com cédulas depositadas em urnas, estrategicamente posicionadas ao meio da platéia, de acordo com o que podemos comprovar através de texto do compositor:

Na ópera *Qorpo Santo* [1983] a participação do público é essencial, mas sem sons: o público vota, nos entreatos, para escolher qual será o final (o poslúdio). Cinco urnas ficam espalhadas na platéia. Existem 4 poslúdios [propostas escritas] e o público recebe, na entrada, os libretos de cada final. Nas 5 récitas apresentadas em Brasília, em 1983, ganhou sempre o final 4, o mais dramático. Felizmente. Porque eu só compus a música do final 4 (Antunes 2007:1).

---

<sup>80</sup> O escritor e crítico húngaro-inglês Martin Esslin (1918-2002) formulou o termo “Teatro do Absurdo” para conceitualizar algo que tinha rompido com os cânones tradicionalistas do teatro no século XX. A desconstrução da linguagem e as diversas situações absurdas encontradas nos textos conferiram destacada profundidade à este conceito. Os objetivos principais do Teatro do Absurdo seriam a denúncia do fútil realizada por uma sociedade hipócrita, o pouco significado da existência do ser humano e a mostra da irracionalidade que está inserida na humanidade, fazendo com que a mesma se perca. Notamos que os estudiosos europeus do teatro, pouca atenção deram à obra de *Qorpo Santo*. Encontramos citações de estudiosos sobre o “Teatro do Absurdo”, quer seja confirmando-o ou se contrapondo à ele em: Albert Jarry, Beckett, Ionesco, Kafka, Arrabal, Strindberg, Joyce, Adamov, Genet, Harold Pinter, Artaud, Sartre, Camus, Henri de Montherland, Tom Stoppard, Friedrich Dürrenmatt, Edward Albee e Jean Tardieu, e quase nada sobre *Qorpo Santo*.

<sup>81</sup> Esta estratégia nos parece ser algo intrínseco à personalidade do compositor, devido à sua militância política e formação democrática.

O compositor esclarece que se trata de uma estratégia composicional para incluir o público de maneira que ele possa se expressar politicamente em relação à obra de arte, e, sobretudo, possa interferir no final da mesma – esteticamente, politicamente, musicalmente, tecnicamente –, de acordo com suas preferências.

Todavia, seria um grande problema para o compositor caso o público escolhesse justamente um final que ele não tivesse composto. Para tanto, o compositor desenvolve uma outra estratégia: direciona o público de forma gentilmente anárquica para determinado resultado, de acordo com o que podemos observar no texto do compositor:

“Na partitura determinei, e assim foi feito, que também nos entreatos, enquanto o público vota, um grupo de 5 jovens distribuem panfletos na platéia, denunciando a fraude eleitoral: eles pregam o voto em nulo, dizendo que Antunes só compôs um final” (Antunes 2007:1).

Isto faz alusão à fatos da vida, às inúmeras práticas eleitorais fraudulentas existentes no passado. O compositor aproveita a oportunidade de veiculação da obra artística, para conscientizar o público sobre esta nefasta possibilidade em eleições que sejam para ocupar cargos públicos representativos, em uma sociedade em constante amadurecimento político.

A terceira obra musical inclusiva significativa do mesmo compositor é a *Sinfonia das Diretas*, apresentada no comício pelas “diretas já” em Brasília em 1 de junho de 1984. Apesar de ser uma música destinada a fins especificamente políticos – de luta contra a ditadura militar e a favor das eleições diretas no Brasil – o compositor consegue, através de novas propostas criativas e metodologia própria, alcançar vãos estéticos mais altos, incluindo musicalmente uma grande massa do público com suas vozes e buzinas de carros. A obra tem duração de cerca de trinta e cinco minutos e divide-se em doze seções

interligadas, tendo sido composta para declamador, saxofone soprano, guitarra elétrica, baixo elétrico, piano elétrico, bateria-percussão<sup>82</sup>, sons eletrônicos, coro misto, coro popular (público) e cerca de duzentos veículos (público preparado). A idéia desta obra se originou pela frustração da *performance* do *Moteto das Diretas*, escrito para o comício de 24 de Abril de 1984, o qual foi impedido pelo regime.

Em pleno vigor das “Medidas de Emergência” decretadas pelo então presidente João Figueiredo, a população começava a expressar sua indignação contra a opressão e os desmandos da ditadura militar através de sons de panelas e carros (buzinação e panelaço respectivamente), de acordo com o que podemos comprovar: “A manifestação chamou-se buzinação. Outro tipo de manifestação sonora, que de Brasília se fez repetir em todo o país, foi o panelaço, que consistia em determinada hora do dia toda a população bater panelas pelas ruas” (Valle 2003:222).

A partir do fim destas medidas, o compositor começou a arquitetar um plano ambicioso para ser posto em prática: “Tão logo foram suspensas as Medidas de Emergência dei início a uma criteriosa observação e análise experimental das potencialidades musicais da buzina (Antunes 2001:8). Esta rigorosa observação levou o compositor a selecionar as diversas frequências sonoras encontradas nas buzinas disponíveis – conseguidas através de uma mobilização política, onde os alunos e a própria Universidade de Brasília tiveram um papel fundamental neste processo – chegando até uma síntese de sons (simples e duplos), de acordo com as tabelas II e III que se seguem.

---

<sup>82</sup> Observamos que parte da instrumentação utilizada pelo compositor carioca se assemelha à mesma utilizada na música popular de maneira amplificada (guitarra, contrabaixo, piano elétrico e bateria) onde os sons dos instrumentos deverão atingir alto níveis de decibéis, afim de atingir um grande espaço físico.

Tabela II

	Sí	Sí <sub>b</sub>	Lá	Lá <sub>b</sub>	Sol	Fá <sub>#</sub>	Fá	Mi	Mi <sub>b</sub>	Ré	Dó <sub>#</sub>	Dó	
BOOGUI								1					1
BELINA		1	5				1					1	8
BRASÍLLA				1	1			13	3				18
CARAVAN			1										1
CHEVETTE	3	2	1	1	3			4	2			1	17
CORCEL	6		1	5	1	2	1						16
DEL REY			1										1
DODGE							1						1
FIAT	2	9	5	1	2			3	5	1			29
FUSCA	1	1	6			1	1	35	10	1		7	63
GOL	2				1		3	1					7
HONDA moto		1	3										4
MAVERICK		1											1
MONZA	1												1
OPALA			7	1				1					9
PASSAT	6		3	1	1	1	15	6	1				24
PUMA									1				1
VOYAGE			2				6						7
YAMAHA moto			1	4									6
	21	15	36	14	9	4	27	64	22	2	0	9	223

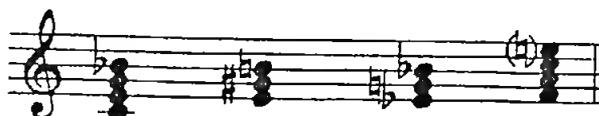
Através desta síntese de sons simples e duplos encontrados nos veículos de seus proprietários com disponibilidade para participar desta manifestação musical e política, o compositor extraiu acordes, os quais coincidem com os da harmonia tradicional, que foram utilizados na obra. Contudo, estes sons são aproximativos em relação ao sistema temperado, pois não existe uma padronização das frequências dos sons das buzinas de automóveis. A tabela III demonstra a relação dos sons duplos encontrados:

Tabela III

	Sí <sub>1</sub> /Mi <sub>2</sub> 6 <sup>o</sup> J	DATA 6 <sup>o</sup> M	LÁ <sub>1</sub> 4 <sup>o</sup> J	FÁ <sub>1</sub> 4 <sup>o</sup> J	Lá <sub>1</sub> /Dó 3 <sup>o</sup> M	Sol <sub>1</sub> /Mi 3 <sup>o</sup> M	Fá <sub>1</sub> 3 <sup>o</sup> M	Mi <sub>1</sub> /Dó 3 <sup>o</sup> M	Dó <sub>1</sub> /Mi 3 <sup>o</sup> M	Sol <sub>1</sub> /Dó 3 <sup>o</sup> m	Fó <sub>1</sub> /Lá 3 <sup>o</sup> m	Fá <sub>1</sub> /Lá 3 <sup>o</sup> m	FAL <sub>1</sub> 3 <sup>o</sup> m
BELINA										3	6		9
BRASÍLLA										1			1
CARAVAN												1	1
CHEVETTE		3	1		1					1			5
CORCEL		1			1					3	1		6
DODGE						1						1	2
FIAT										2	2		4
FUSCA						1							1
GOL					1		2						3
HONDA moto										1			1
MONZA									3				3
OPALA				1		1				1	1		4
PARATI						1							1
PASSAT	1				1					1			3
PUMA		1						1					2
VOYAGE						1							1
YAMAHA moto						1							1
	1	4	1	1	2	2	6	2	1	8	14	5	48

Observamos que este trabalho de contabilidade sonora resultou efetivamente em uma seqüência de quatro acordes bem conhecidos da harmonia tradicional – tendo sua coincidência no âmbito da tonalidade de fá maior (primeiro e quarto acordes), mi maior e mib maior (segundo e terceiro) – de acordo com o que podemos constatar através do exemplo 10.

### Exemplo 10



Dos quatro acordes expandidos, originaram-se outros oito, de acordo com o que podemos observar no exemplo 11.

### Exemplo 11



O compositor constatou uma predominância do intervalo de terça menor, de onde surgiu a idéia de uma melodia simples, que poderia ser tocada pela buzina dos automóveis e facilmente aprendida pelo povo na hora da apresentação da obra durante o comício<sup>83</sup>. Podemos então, a partir da sucessão de duas terças menores, chegar ao arpejo sobre o acorde de quinta diminuta – também encontrado nos exemplos anteriores – como tema principal da sinfonia, de acordo com o exemplo 12.

<sup>83</sup> Para esta participação do público como cantores – orfeão – o compositor articulou uma estratégia composicional eficaz: ensaiou previamente quinhentos alunos universitários de diversas áreas, dispondo este grupo estrategicamente, no meio da multidão, a fim de que a mesma escutasse a melodia e pudesse repeti-la.

## Exemplo 12

QUEM NOS TI - RA - NI - ZA, A - BU - SA, AR -  
 RA - SA, A - ZU - CRI - NA  
 A RA - ZÃO RE - SOL - VE, BU - ZI - NA, BRA -  
 SI - LIA, BU - ZI - NA

Para se obter uma comunicação mais objetiva e direta, o compositor também selecionou onze poemas do jornalista, poeta e escritor carioca radicado em Brasília, TT Catalão, entre diversos poemas enviados pelo autor, utilizando os que mais se encaixavam no escopo da obra, de acordo com o que pudemos constatar no exemplo anterior. As estratégias desenvolvidas no decorrer da composição e veiculação final da obra, atingiu amplamente os objetivos inclusivos, de acordo com o que podemos constatar através de texto do próprio compositor:

Havia no ar a sensação de uma força que irmanava todos os participantes que se sentiam partícipes, cúmplices e companheiros de um expressivo ato musical e político. Ficava ali demonstrado que a buzina, uma fonte sonora aparentemente antimusical, era elevada à categoria de instrumento musical quando o esforço comum unia pessoas que, embora não se conhecendo, possuíam os mesmos sonhos de inovações e mudanças do domínio do estético, do político, do econômico e do social (Antunes 2001:15).

Antunes comprova que a inclusividade musical pode ser realizada a partir de pessoas de fora do contexto profissional da música, incluindo o público como cantor (coro orfeão) e instrumentista de buzina (carros), este último como novo instrumento musical, e à exemplo também de Luigi Pirandello, como **público preparado**. Contudo, podemos observar que um

dos escopos da obra – além do estritamente político, musical e funcional – e, talvez, o mais contundente de todos, é o anarquismo político que encontra-se indissociável a esta ação e existe de modo oculto – assim como a inclusividade musical em Smetak relacionada à *Rumos* de Ernst Widmer, que veremos mais adiante neste trabalho –, de acordo com o que podemos comprovar através de texto do próprio compositor:

Ela [a obra] foi boa como mais um passo na revolução que faço desde décadas. A revolução a que me refiro não mudará grupos no poder, nem mudará sua estrutura, porque o que ela pretende é o fim do próprio *poder* e o da *autoridade*. Ela muda mentalidades. Para isso o fuzil, a metralhadora e o canhão de nada servem. Nem mesmo o voto serve. Eis escancarada a minha farsa (Antunes 2001:18).

Contudo, também à exemplo de Willy Corrêa de Oliveira, a prática de Antunes é menos simplista do que sua teoria, pois demonstrou no decorrer do desenvolvimento da obra, notáveis qualidades de organização e mobilização social, junto à uma atitude composicional original e profissional. O compositor comprova através deste texto, a possibilidade do fim do poder, da ordem e da hierarquia através de uma revolução cultural pacífica. Isto nos remete ao anarquismo político associado às artes e aos compositores: Mendes, Vinholes e Widmer, constantes nos capítulos 2, 3 e 4 deste trabalho.

A obra *La Torada* ou *O "Acoblata" do Piano* do compositor e multi-artista baiano Lindembergue Cardoso<sup>84</sup> foi composta para piano, um coadjuvante e público, no ano

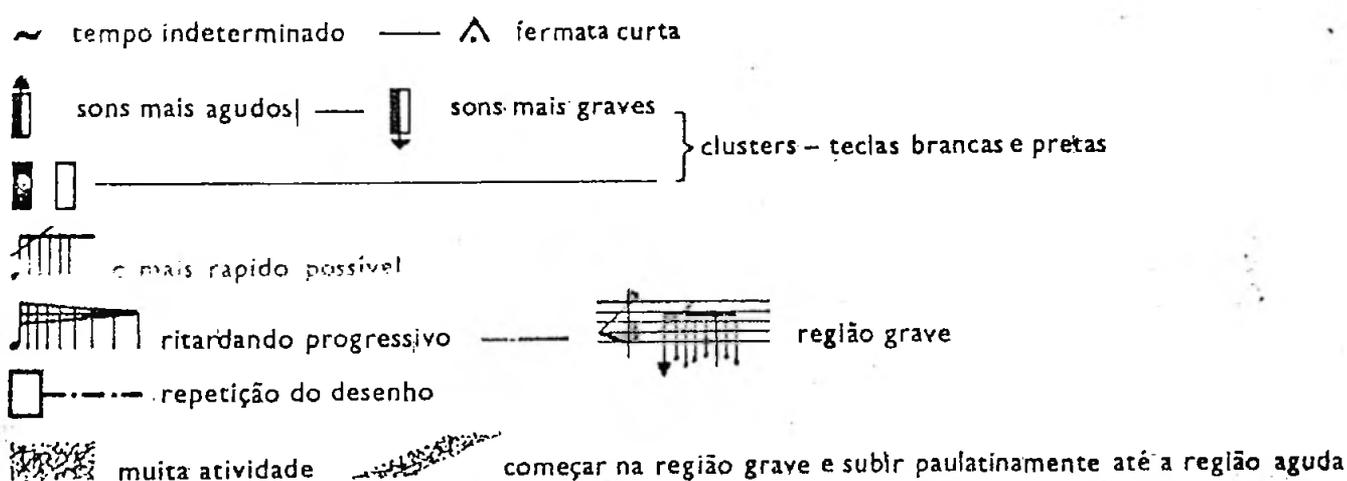
---

<sup>84</sup> Lindembergue Rocha Cardoso (1939-1989) foi compositor, regente e educador. Sua carreira profissional foi integralmente desenvolvida na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde também realizou a formação acadêmica em Composição e Regência, tendo-se graduado em 1974, sob a orientação de Ernst Widmer. Como professor da graduação em música da UFBA, lecionou Folclore, Canto Coral, Composição, Instrumentação, Literatura e Estruturação Musical e Percepção. Reconhecido como um mestre da criatividade, teve "cadeira cativa" em importantes cursos e festivais sazonais do país, como o Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (1972-1982) e o Curso Internacional de Verão de Brasília (1976-1980). Ao falecer, era Vice-Diretor da Escola de Música da UFBA, cargo que assumira em 1988. Foi membro fundador do Grupo de Compositores da Bahia (1966), e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (1972), da qual foi Secretário Geral no período de 1974 a 1982. Em 1988 foi empossado como Membro Efetivo da Academia Brasileira de Música, onde ocupou a cadeira nº 33 (UFBA 2009).

de 1981, durante o XIV Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais em Diamantina, e apresentada no dia 21 de julho no âmbito deste festival. Nesta obra, o compositor utiliza métodos ecléticos em relação à composição musical, onde a escrita tradicional está aliada à escrita de vanguarda, de maneira que ambas as linguagens se complementam. De fácil execução, esta obra apresenta uma pequena bula explicativa<sup>85</sup> sobre os procedimentos não convencionais adotados para a sua execução, de acordo com o podemos observar no exemplo 13.

### Exemplo 13

#### Notação: símbolos



Como criativo interdisciplinar (música, mas também pintura e escultura), Lindembergue estava sempre atento ao que acontecia ao seu redor. Como os Festivais de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais ficaram conhecidos por suas ações de vanguarda na área artística, seria difícil este compositor ficar à margem deste processo, o que acabou por levá-lo a uma colaboração profícua com a instituição mineira durante o

<sup>85</sup> Na época, procurava-se usar determinadas notações gráficas que pudessem expressar diversos pensamentos e idéias musicais mais avançadas, as quais não cabiam na escrita convencional. Algumas destas notações foram absorvidas e sistematizadas em inúmeras obras, *a posteriori*. Contudo, não chegou-se a um consenso de uma padronização e a utilização de todos estes novos símbolos, e muitos compositores preferem ainda hoje, desenvolver novas notações. Isto também é devido às facilidades dos variados *softwares* específicos de edição musical se concretizando em um processo composicional de escrita simbólica.

período de dez anos consecutivos. Durante o festival, o compositor pôde observar o espetáculo de um teatro mambembe do interior, em passagem pela cidade de Diamantina. A partir deste espetáculo, o compositor baiano escreveu a obra *La Torada* ou *O “Acoblata” do Piano*, de acordo com o que atesta sua viúva a Sra. Lucy Cardoso:

Compôs a peça no Festival de Diamantina no mês de julho no ano de 1981. Lindembergue foi assistir um espetáculo de circo do interior – mambembe – e ficou impressionado com um dos números do espetáculo. Era uma tourada, na qual havia um completo entendimento entre touro e toureiro. O público sempre gostava das coisas que Lindembergue bolava. A personalidade do compositor era também lúdica quase infantil o que poderia ter proporcionado uma experiência do gênero. “Bergue” compunha de um dia para o outro. “Bergue” se comunicava muito bem com o público e tudo o que ele fazia era sempre muito apreciado (Cardoso 2009).

Observamos que o compositor absorveu a essência deste espetáculo mambembe, transcrevendo a rivalidade entre o touro e o toureiro, para o pianista e o próprio piano, onde o público participa com o tradicional “Olé” característico das touradas espanholas através de um cartaz levantado por um “coadjuvante”. Contudo, podemos observar que a idéia da participação do público tendo um coadjuvante para levantar o cartaz escrito “Olé”, poderia ter se originado de sua participação efetiva na execução de *Santos Football Music* de Gilberto Mendes, de acordo com o que podemos comprovar através deste texto:

Nas duas execuções feitas em Salvador, o jogo de futebol da peça entusiasmou os participantes, entre os quais o compositor Lindembergue Cardoso, que se destacou pelo seu empenho em driblar e chutar em gol. Figura humana incomum, Lindembergue esforçava-se pelo sucesso da obra de um colega, **coisa rara neste mundo competitivo de hoje** [grifo nosso], notadamente entre os artistas (Mendes 1994:130).

Mendes qualifica o compositor baiano como um apaixonado pela arte e pela vida, acima de quaisquer rivalidades pessoais ou profissionais. Talvez *La Torada* tenha originado destas duas impressões – a do espetáculo mambembe mineiro e o *Santos Football Music* de Mendes – juntamente a idéias musicais originais do compositor. O material musical utilizado pelo compositor quando da inclusão do público na obra caracteriza-se por uma “cadência espanhola”: I,VII,VI,V graus da escala (música modal), de acordo com o que podemos constatar no exemplo 14.

#### Exemplo 14



Contudo, Lindembergue, no trecho em que utiliza a participação do público, emprega apenas o VI e V graus, reduzindo a função harmônica a estes dois graus, de acordo com o que podemos comprovar no exemplo 15:

#### Exemplo 15

Cada vez que o cartaz é levantado pelo coadjuvante, o compositor modifica de algum modo este material, de acordo com o que podemos visualizar no exemplo 16.

## Exemplo 16

$\text{♩} = 120$   
 rit.  
 3 *ff* (marcato)  
 4  
 (aenza 2da.)  
 Cartaz Público  $\text{♪}$  Olé!

Estas modificações culminam com duas transposições do motivo caracteristicamente espanhol, mas que mantêm a mesma cadência, de acordo com o que podemos ver nos exemplos 17 e 18.

## Exemplo 17

$\text{♩} = 120$   
 rit.  
 3 *ff* (marcato)  
 4  
 a tempo  
*ff* (marcato)  
*ff rúico*  
 Cartaz Público  $\text{♪}$  Olé!  
 Cartaz Público  $\text{♪}$  Olé!

## Exemplo 18

$\text{♩} = 120$   
 p *cresc. molto*  
 3 *ff* (marcato)  
 4  
 Cartaz Público  $\text{♪}$  Olé!  
 deixar ruído  
 fechar a tampa  
 com força

A obra finaliza com um inesperado e estrondoso fechar da tampa do instrumento, causando uma grande surpresa final.

A obra *Aviso*<sup>86</sup> do compositor e professor carioca Ricardo Tacuchian<sup>87</sup> (1939- ) foi composta no ano de 1973 para conjunto de flautas doces (sopranino, soprano, alto, tenor e baixo), percussão (pequeno tambor tocado com os dedos), violoncelo, narrador, público e expressão cênica (facultativo), sobre o poema homônimo da escritora paraense Olga Savary<sup>88</sup> escrito em maio de 1953.

### AVISO

Não te abandones um só momento

sou inconstante como a nuvem

sou mutável como o vento

Não te dêes inteiro um só momento

porque um dia te quererás de volta

e levarás somente um fragmento

<sup>86</sup> É também o título do poema da escritora paraense Olga Savary.

<sup>87</sup> Em sua formação profissional o maestro Ricardo Tacuchian recebeu os seguintes graus: Graduação em Piano (Universidade do Brasil, 1961), em Composição (UFRJ, 1965) e em Regência (UFRJ, 1965); Especialização em Regência (UFRJ, 1967); e em Composição e Orquestração (UFRJ, 1968); e Doutorado em Composição (*University of Southern California*, 1990). Suas principais posições universitárias foram: Professor Titular de Composição da UNI-RIO, desde 1995; Professor Titular de História da Música da Escola de Música da UFRJ, 1993/95; Professor Visitante da *State University of New York at Albany (Spring Semester/1998)*. Entre suas principais atividades acadêmicas e artísticas destacam-se: cerca de 150 Conferências e/ou Palestras no Brasil e no Exterior; 17 Dissertações de Mestrado orientadas e aprovadas; orientação de bolsistas de Iniciação Científica e de Aperfeiçoamento em Pesquisa; 40 bancas de Defesa de Tese (Mestrado, Doutorado e Professor Titular); membro do corpo editorial da Revista da ANPPOM e da Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, consultor *ad hoc* do CAPES, CNPQ, FAPERJ, UERJ, Ciência Hoje da SBPC, Fundação Universidade Estadual de Maringá, Universidade Estadual de Londrina, UNICAMP, *The Rockefeller Foundation* e *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, entre outras instituições; Bolsista Pesquisador do CNPQ (1997-1999); Bolsas: CNPQ, CAPES e *Fulbright* (Academia Brasileira de Música 2009).

<sup>88</sup> Nascida em Belém em 1933, Olga Savary estudou em sua cidade natal, Fortaleza e no Rio de Janeiro. Correspondente de diversos periódicos no Brasil e no exterior, organizou várias antologias de poesia. Sua obra também está presente em diversas antologias brasileiras e internacionais, como a *Antologia de Poesia da América Latina*, editada nos Países Baixos, em 1994, com 18 poetas - inclusive dois prêmios Nobel: Pablo Neruda e Octavio Paz. É poeta, como gosta de ser chamada, contista, romancista, crítica, tradutora e ensaísta. Traduziu mais de 40 obras de mestres hispano-americanos, como Borges, Cortázar, Carlos Fuentes, Lorca, Neruda, Octavio Paz, Jorge Semprún e Mário Vargas Llosa, e também os mestres japoneses do haikai - Bashô, Buson e Issa. É também conhecida por ter sido a primeira mulher brasileira a lançar um livro inteiramente dedicado a poemas eróticos (Wikipédia 2009)

A obra teve sua estréia em 1973, na Escola de Engenharia Metalúrgica em Volta Redonda-RJ com o Conjunto Síntese, sob a regência do compositor. Com oito minutos de duração foi destinada à músicos jovens, sendo o nível técnico apropriado para estudantes<sup>89</sup> contando com a participação do público através de sugestões de leituras e releituras do poema de Olga Savary. O compositor simplifica todas as partes, mas, especifica precisamente a participação do público, começando pela explicação do conceito da divisão entre músicos e público, que é apenas prática, pois não caberiam todos no mesmo ambiente. Como já vimos anteriormente, o teatro é bem delineado arquitetonicamente, destinando locais específicos a artistas e ao público, não permitindo fisicamente uma junção dos dois, o que difere da proposta de música inclusiva com a participação do público.

O público é instruído a ler o poema de Olga Savary e interiorizá-lo de algum modo, procurando uma espontaneidade nesta ação. O compositor retira fragmentos do poema e os define através de números (de 1 a 5), indicados pela mão do regente para o público (dito antes da execução da obra, como forma de instruir o público a participar e, principalmente, como maneira de desinibir o público<sup>90</sup>). A mesma estratégia continua até o compasso 85 onde “cada uma pessoa do público cantará uma melodia criada na hora ou já conhecida, com texto do poema de Olga Savary. Poderá acompanhar esta melodia com efeitos sonoros (ruídos) com as mãos ou objetos disponíveis”(Tacuchian 1972:1)<sup>91</sup>. Observamos que o compositor desenvolve um método próprio de inclusão musical através do uso, de maneira integral e fragmentada, da poesia brasileira.

<sup>89</sup> À exemplo da obra posterior *Libertas Quæ Sera Tamem* do mesmo compositor, a qual analisaremos sequencialmente.

<sup>90</sup> Esta estratégia composicional também é utilizada em *Rumos* de Ernst Widmer, a qual analisaremos no segundo capítulo deste trabalho.

<sup>91</sup> A utilização de efeitos sonoros (ruídos) com as mãos ou objetos disponíveis também é observado na obra de Ernst Widmer. Isto é mais especificamente abordado no capítulo dois: O pensamento inclusivista de Ernst Widmer em *Rumos Op.72*

*Libertas Quæ Sera Tamem*<sup>92</sup> do mesmo compositor foi criada no ano de 1978, tendo sido escrita para cinco flautas doces (três sopranos, uma alto e uma tenor), violão, 3 percussionistas (tocando atabaque, agogô, sinos, guizos e triângulo), narrador e público. Teve sua estréia no mesmo ano de sua composição no Centro de Artes da FEFIERJ, Rio de Janeiro, pelo Grupo de alunos da classe de música de câmara, sob a regência do compositor. Segundo Tacuchian, esta obra estaria no âmbito das obras que possuem um tipo específico de perspectiva política, que poderiam ser utilizadas ideologicamente contra o regime em vigor na época, no âmbito da Universidade e fora dela. Para tanto, o compositor e o grupo musical utilizariam diversos textos escolhidos livremente no ato da *performance* musical (de acordo com o tipo de platéia), e isto se coaduna com o que podemos observar na Figura 5:

**Figura 5**

*“...por enquanto há escória de sobra. O tempo é escasso: mãos à obra. Primeiro é preciso transformar a vida para cantá-la em seguida.”* Vladimir Maiakóvski

O compositor propõe a participação do público na obra três vezes. A primeira, com a utilização de chaves que são movimentadas produzindo uma sonoridade característica, e as duas segundas, com a expressão da voz, recitando a frase título da obra. Contudo, podemos observar que, quem lê um texto de cunho político (especialmente escolhido e de acordo com o público presente) estará posicionado estrategicamente na

<sup>92</sup> Liberdade ainda que tardia é a tradução mais comumente dada ao dístico em latim *Libertas Quæ Sera Tamen*, proposto por Alvarenga Peixoto e aprovada por Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga para marcar a bandeira da república que idealizaram, na Capitania de Minas Gerais, no Brasil do final do século XVIII.

platéia para esta leitura, caracterizando desta maneira, um tipo especial de participação de público (público preparado), de acordo com o que podemos constatar também em Luigi Pirandello no tópico 2.1. Aspectos da concepção da obra, e em Antunes.

O compositor carioca utiliza a primeira entrada do público com o balançar de chaves, junto ao violão. Percebe-se tratar de uma obra especialmente feita para estudantes, e com fins também didáticos, pois não são muito grandes os desafios técnicos propostos pelo compositor, o que se justifica a partir de uma proposta pedagógica, de fácil regência, explicação e compreensão, de acordo com o que podemos observar no exemplo 19.

### Exemplo 19

The musical score for Example 19 is a multi-staff arrangement. It includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.), and instrumental parts for Guitar (G.), Percussion (P.), Piano (P.), Bass (B.), and Double Bass (Pb.). The score features several circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating specific moments. A vertical dashed line is labeled 'C'. Performance instructions include 'p subito', 'mf', 'CHAVES (BALANÇAR UM MOLHO)', and 'TRUQUELO'. The score is written in a style that suggests a pedagogical or didactic purpose.

Na segunda utilização do público, nota-se a tímida entrada do título da obra falada em latim. Nesta entrada, o único fator determinado é o texto e a maneira de usá-lo: através de sons *PP* com pouca reverberação, “cochichando” na nomenclatura do compositor.

Observa-se também, que Tacuchian propõe que esta participação seja individualizada, onde cada um deverá expressar-se sonora e textualmente de maneira isolada, formando um complexo de sons, junto a procedimentos anteriores de cunho aleatório nas flautas doces e violão. Parece que a idéia neste ponto, seria a de uma rebelião pacífica contra os desmandos e autoritarismos do regime, que acabou sendo cíclico<sup>93</sup>, daí este clamor erudito de liberdade em latim, o que podemos observar no exemplo 20 com o uso da indeterminação.

### Exemplo 20

The musical score for Example 20 consists of several staves. The top five staves (S, S, S, A, T) show wavy lines representing indeterminate sounds. The G staff contains a box with a specific melodic line. The P staff has a box with the text: "(NA UNIDADE DE TEMPO SIMULTÂNEA - SOKA PÉCESSAE) FERIK AS 6 CORDAS - APOSTADAS EM POSIÇÃO ALEATÓRIA". The P<sub>2</sub> staff has a box with the text: "QUIZOS (NA UNIDADE DE TEMPO SIMULTÂNEA - SOKA PÉCESSAE)". The P<sub>3</sub> staff has a box with the text: "LIBERTAS - QUAE - SERA - YAMEN (EM VOZ COCHICHADA CADA PESSOA NO SEU RITMO PRÓPRIO)". A vertical dashed line is present on the right side of the score.

Na terceira utilização do público, o compositor carioca agrega os intérpretes ao público, ou vice-versa, criando um todo único, desestabelecendo a centenária barreira existente entre produtores de sons e ouvintes, bem como expandindo a obra musical em outra direção, mais especificamente na direção humana e política. O compositor utiliza para tanto, um final enérgico com três níveis de dinâmica e um único timbre misto (voz falada)

<sup>93</sup> Ressaltamos que o autoritarismo é uma chaga nacional histórica, o qual origina-se desde a colonização do Brasil, também com ações violentas realizadas no século XVIII em Minas Gerais.

com diversas alturas, ainda com uma variação timbrística como última nota a ser tocada: um sino em *sforzato fortissimo*. O compositor esclarece que “as 3 participações do público devem ser ensaiadas na hora da execução pelo regente que estabelecerá, então, as convenções das entradas e dos cortes” (Tacuchian 1978:5). Observamos que o mesmo número de entradas do público se equivale ao mesmo número do *tutti* gritado por todos que estiverem no local, de fato, o efetivo grito de liberdade, o que podemos observar no exemplo 21.

### Exemplo 21

The image shows a musical score for three staves. Each staff contains the word "LIBERTAS" written vertically. The first staff begins with a circled number "4" and a dynamic marking "f". The second staff has a dynamic marking "ff". The third staff has a dynamic marking "fff". Between the third and fourth staves, there is a circled number "5" with a downward-pointing arrow and the dynamic marking "fff". At the bottom left of the score, the text "TUTTI (ENTRADA)" is written.

Poderíamos considerar este último elemento nesta obra de Tacuchian, como uma lembrança do período barroco mineiro, por fazer alusão aos sinos das igrejas, e pelas quais, passaram os inconfidentes, autores do título constante da bandeira de Minas Gerais.

A obra *Hands (Mãos)* de autoria do compositor mineiro Robson dos Santos<sup>94</sup>, data do ano de 2000 e foi composta para orquestra sinfônica, compreendendo: 2 flautas, 2 oboés, 2 Clarinetas (Bb), 2 fagotes, 4 trompas (F), 2 trompetes (C), 2 trombones tenores, 1 trombone baixo, 1 tuba, vibrafone, tímpanos, harpa, piano e cordas. Utiliza a participação do público apenas ao final da obra de acordo com informações obtidas junto ao compositor, o que não está escrito na partitura – de forma análoga à obra *Túbala* de Alda Oliveira. Imediatamente após a finalização da última nota tocada pela harpa, o compositor indica na partitura que os músicos deverão apertar as mãos, antes que a platéia perceba que a obra terminou e aplauda ao fim da execução musical. Este gesto teatral de confraternização entre músicos representa o verdadeiro final da obra, e não a última nota tocada pela harpa (lá), que finalizará totalmente apenas quando o público começar a aplaudir. A partir deste ponto, o próprio aplauso do público se integra ao final da obra musical, criando o que o compositor idealizou por *Hands (Mãos)*, dos músicos e do público. Além de desenvolver nesta obra uma linguagem musical a partir de um pós-minimalismo brasileiro<sup>95</sup> – que ambigualmente se posiciona na fronteira entre a tonalidade de dó maior e o modo eólio – o compositor procura se aproximar de fatores extra-musicais no final da obra, ao propor que os músicos dêem as mãos, antes de finalmente, serem aplaudidos pelo público. Observamos que esta atitude composicional se refere à quebra de paradigmas bastante arraigados: sempre existiu na

<sup>94</sup> Robson dos Santos nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais em 1963. Iniciou seus estudos musicais na Fundação Clóvis Salgado-Palácio das Artes em Belo Horizonte com o Professor Juvenal Dias da Silva no período de 1982 a 1986. Compositor mineiro afro-descendente e autodidata, desde 1988 tem suas obras musicais interpretadas em importantes festivais tais como o Festival Internacional de Lanaudiére Joliette no Canadá, Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte, além de receber diversas resenhas sobre sua obra por parte de jornalistas no Brasil: Jornal Estado de Minas, Gazeta Mercantil, Diário da Tarde, O Tempo, Hoje Em Dia, e no exterior: Revista Rigas Vilni-Letônia, CeBeDeM Bruxelas-Bélgica, European Conference of Promoters of New Music, Gaudeamus Foundation Contemporary Music Center Amsterdam-Holanda, Centre de Musique Canadiene Montreal-Canadá. Gravou discos intitulados por Eutanásia?! e Cinema Falado, Música, Contos e Poemas. Atualmente, além de suas atividades como compositor, trabalha como técnico restaurador de instrumentos de sopro na Fundação Clóvis Salgado-Palácio das Artes e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

<sup>95</sup> Veja também “pós-minimalismo” em Dimitri Cervo (O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea).

“instituição orquestra”, rivalidades profissionais e pessoais. Isto poderia também estar relacionado ao fato de ser um grupo muito grande e heterogêneo, e que possui características humanas bastante complexas (poderíamos conectar isto ao que o cineasta italiano Federico Fellini realizou em seu filme *Prova d'Orchestra*<sup>96</sup>). Constatamos que a intenção do compositor – que também possui experiência como músico executante – em propor a quebra de uma barreira psicológica sutil no âmbito orquestral através de um novo artifício teatral e afetivo; adentra os variados comportamentos da sociedade e as atitudes inerentes à própria vida, abrindo uma nova perspectiva conceitual neste âmbito, de acordo com o que podemos constatar através dos textos do compositor constantes no exemplo 22.

### Exemplo 22

ATTENTION: CONDUCTOR IMMEDIATELY AFTER THE LAST CHORD, IN ANTICIPATION OF APPLAUSE, ALL THE MUSICIANS ARE TO SHAKE HANDS WITH EACH OTHER. THIS GESTURE COMPLETES AND FINALIZES THE EXECUTION OF THE PIECES.

WITH THANKS FROM THE AUTHOR,  
ROBSON DOS SANTOS

ATENCIÓN: AL MAESTRO INMEDIATAMENTE DESPUÉS DEL ÚLTIMO ACORDE, ANTICIPÁNDOSE A LOS POSIBLES APLAUSOS, TODOS LOS MÚSICOS SE SALUDARÁN ENTRE ELLOS CON UN APRETÓN DE MANOS. ESTE GESTO COMPLETA Y FINALIZA LA EJECUCIÓN.

AGRADECE EL AUTOR  
ROBSON DOS SANTOS

LET'S SHAKE THE HANDS  
TO BE HAPPY!

<sup>96</sup> No filme “Ensaio de Orquestra”, Federico Fellini utiliza a orquestra sinfônica como metáfora da própria vida humana e da sociedade, explorando sentimentos tais como: alegria, tristeza, ressentimento, contentamento, triunfo, frustração, etc. Cada pessoa é como que refletida no seu instrumento e na sua localização na orquestra, sendo através deles que vai revelar a sua vida pessoal. Sendo a orquestra um reflexo da humanidade ou da sociedade, o maestro seria então Deus ou o dirigente político máximo em seu papel controlador de todos os instrumentos, pessoas, sons e atitudes.

Para este compositor a “Música é uma entidade, que penetra positivamente em pessoas por afinidades harmônicas, sensitivas ao fenômeno, através de ondas sonoras que a alma capta, materializa-se no corpo receptor, vibrações, sentimentos” (Santos 2009:1). Observamos através deste pensamento e, a partir desta obra, que este compositor procura ir além do próprio material musical utilizado, expandindo as possibilidades apresentadas através de discursos poéticos diversos, objetivando realizar uma das tarefas composicionais mais difíceis: a transcendência da tecnicidade musical para a afetividade humana<sup>97</sup>.

O compositor paraense Valério Fiel da Costa<sup>98</sup> apresenta em três obras, *Brasacarne*, *Bar Fantasma* e *Música de Microfonia*, diferenciadas utilizações do público. A primeira obra, *Brasacarne*, foi composta em setembro de 2000, estruturada para porta-amplificada (onde o compositor propõe o público como intérprete), *play-back* e *live electronics*. O público ouvinte que chega atrasado ao concerto é que acionará a porta-amplificada, onde já estarão tocando sons longos e prolongados (o compositor não especifica quais sons, deixando este espaço à criatividade de quem operará a mesa de som). O compositor esclarece que o local onde acontecerá a obra deverá ser um local que possua apenas uma porta, pela razão da necessidade de se fazer escutar o som pela qual o público passa, de acordo com o que atesta Costa: “a porta do espaço de concerto é amplificada e o resultado sonoro daquela parte do público que chega atrasada é usada (manipulada) como parte da obra” (Costa 2007). O compositor não utiliza uma partitura convencional, mas,

---

<sup>97</sup> Isto também pode se coadunar com o conceito de **música teatro**, desde que no teatro existem técnicas de sensibilização ou “laboratório de afetividade” como o que é usualmente intitulado neste processo de aprendizado e vivência teatral elementar.

<sup>98</sup> Compositor paraense, nasceu em Belterra-PA em 1973, tendo crescido em Belém-PA. Violonista e guitarrista auto-didata, atuou na banda de rock progressivo paraense "Anjos do Abismo" entre os anos 1990-1994. Iniciou seus estudos formais de música em 1993 com Áureo de Freitas (cello, harmonia e contraponto). Bacharel em composição e Mestre em processos criativos pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, especializou-se nas técnicas de preparação de piano de John Cage. Atualmente, na mesma instituição, realiza doutoramento estudando a música brasileira de caráter "indeterminado" ( Wikipédia 2009).

instruções textuais, que neste caso, são muito mais eficientes do que qualquer outro tipo de notação.

Costa também deixa em aberto a questão do processamento deste som específico, deixando para quem está operando a mesa, as diversas possibilidades da utilização dos inúmeros efeitos e filtros disponíveis, resultando nas transformações dos sons da porta, com destaque para “solos” de porta impulsionada pelo público participante, de acordo com o que podemos comprovar no exemplo 23.

### Exemplo 23

# BRASACARNE

para porta amplificada, play-back e live-eletronic

Valério Fiel da Costa  
Belém, setembro de 2000

**set:**

equipamento e disposição de concerto de altofalantes quadrifônico comum (quatro altofalantes dispostos nas arestas de um espaço quadrado com a mesa de controle exatamente no meio do espaço).

**versão 2000:** para concertos em lugares fechados com apenas uma porta, experimente fazer com que, sendo esta a primeira peça do programa, o público atrasado passe alguns minutos fazendo a porta soar antes de ocupar seu lugar na platéia. Utilize como pano de fundo musical sons estáticos e bastante prolongados. Através da mesa, adicione efeitos aos sons que vem da porta e trabalhe a espacialização desses sons através dos altofalantes. Procure dar para pelo menos três pessoas diferentes a oportunidade de solar a porta. Depois que a música cessar, deixe o último intérprete finalizar a peça de acordo com o seu gosto.

A segunda obra intitula-se *Bar Fantasma*, sendo o resultado de um processo de amplificação dos movimentos de copos, sons percutidos nas mesas e sons produzidos ao arrastar das mesmas pelo espaço cênico, realizado pelo público. Através de processos eletroacústicos, estes sons básicos são processados através de determinados efeitos e filtros (não especificados pelo compositor) e enviados através de caixas eletroacústicas. O compositor adiciona também a possibilidade de se mixar estes sons junto a outras estruturas já previamente gravadas, de acordo com o que podemos verificar no exemplo 24.

#### Exemplo 24

# BAR FANTASMA

para mesas de bar amplificadas e live-eletronics

Valério Fiel da Costa

Belém, julho de 2002

alguém arruma duas mesas de bar de metal, põe copos sobre elas, abre uma cerveja e convida pessoas do público para tomar. O material musical consiste nas batidas dos copos sobre a mesa, sons de batucada esporádicas e o arrastar das mesas. O mesista realiza uma improvisação sobre estes sons usando filtros, potenciômetros, explorando microfonia e efeitos, além de introduzir material pré-gravado.

os microfones devem ser embutidos embaixo e em contato com as mesas de modo que não se perceba a fonte de recepção sonora por parte dos intérpretes

A possibilidade de se ter sons produzidos em um bar, e estes sons serem processados, filtrados e reenviados ao público é um processo simples e muito criativo, simultaneamente. À exemplo da obra anterior, *Brasacarne*, o compositor não se utiliza de uma partitura convencional, mas de instruções textuais, que também neste caso, são mais eficientes do que outro tipo de notação. Da mesma maneira que a obra anterior, o compositor inclui variados públicos **sem que os mesmos percebam inicialmente o que está acontecendo**. O compositor cria uma **ilusão sonora inclusiva** – daí a origem do nome da obra. Este processo

de transformação sonora é atestado pelo compositor: “*Bar Fantasma* é uma intervenção de microfonação nas mesas de um bar. Captam-se os sons de várias mesas e faz-se com que estes evoluam, adquiram vida própria e desenvolvam uma 'dança sonora' a partir de alto-falantes estrategicamente alocados” (Costa 2007:1). O compositor neste texto de cunho poético esclarece o *modus operandi* de inclusão do público, que somente ao final acaba por perceber sua participação. Das obras analisadas nesta pesquisa – *Brasacarne* e *Bar Fantasma* –, sobressaem-se pela metodologia adotada para incluir o público de maneira discreta. A princípio, sem o conhecimento deste. Com o uso de sons concretos, o compositor cria uma atmosfera sonora inclusiva de grande efeito.

A terceira obra intitula-se *Música de Microfonia* e foi composta em julho de 2002 em co-participação com o compositor paraense Fábio Cavalcante<sup>99</sup>. Ao contrário das duas obras anteriores, foi desenvolvida para ter a participação consciente do público. É um duo sonoro, onde a improvisação é livre a partir de um grande aparato produtor de sons, tais como: instrumentos de percussão, microfone, duas mesas de som, sequenciador, dois aparelhos de CD, aparelho de MD, receptor de ondas curtas, 1 vitrola sem agulha com CD arranhando, bexigas, efeitos e alto-falantes. De acordo com o compositor,

“Na *Música de Microfonia* são entregues ao público apitos e línguas de sogra. Pouco antes do final da peça alguns colegas misturados ao público começam a tocar os seus no que são acompanhados pelos demais gerando uma textura de apitos que se compõe com os sons gerados pela *performance*” (Costa 2007).

<sup>99</sup> Fábio Gonçalves Cavalcante nasceu em Belém-PA em 1976. Formado em Licenciatura Plena em Educação Artística, pela Universidade do Estado do Pará, em 1997. Atuou como flautista ao lado de diversos cantores e compositores paraenses. Junto com o compositor Valério Fiel da Costa, criou em 2000 o duo de música experimental “Artesanato Furioso”. Em 2001 lançou o primeiro disco independente (FGC Vol. 1). Produziu o disco “Galo de campina” (2005) e os da coleção “Bois de Ourém - Vols. 1 e 2” (2006), com os anos de boi-bumbá do município de Ourém (PA). Desde 2000, com a peça “Macunaíma”, dirigida por Wald Lima, vem produzindo regularmente trilhas sonoras para teatro e vídeo. Atualmente está gravando seu 5º disco e trabalhando na trilha sonora da peça “Chico Tripa”, dirigida por Cássio Tavernard.

Neste texto o compositor esclarece que a participação do público acontece de maneira consciente, pois o mesmo recebe antecipadamente artefatos sonoros para efetuar esta participação, que é absolutamente livre. Os compositores utilizam também do **público preparado**<sup>100</sup>, como forma de provocar a participação deste orgânico de maneira inclusiva e natural, “Pouco antes do final da peça alguns colegas misturados ao público começam a tocar” (Costa 2007:1).

### Exemplo 25

# MÚSICA DE MICROFONIA

**duo de improvisação para instrumentos de percussão, microfone, 2 mesas de som, seqüenciador, 2 aparelhos de CD, aparelho de MD, receptor de ondas curtas, 1 vitrola sem agulha com CD arranhando, bexigas, efeitos e autofalantes.**

#### sugestão para os sets:

**Intérprete 1:** mesa de controle 1, microfone fixo próximo dos autofalantes para causar feedback, aparelho de CD, receptor de ondas curtas, molhos de conchas, chaves ou outro material de som brilhante, bexigas e efeitos.

**Intérprete 2:** mesa de controle 2, aparelho de CD, aparelho de MD, seqüenciador, vitrola sem agulha raspando CD, bexigas e efeitos.

#### instruções gerais de performance

**para iniciar:** improviso sobre microfonia e ruídos com efeitos.

**para acabar:** soprar bexiga até estourar. Sobram os sons do receptor de ondas curtas e da vitrola. Pode-se experimentar iniciar um novo improviso sobre estes sons, inclusive chamando o público para participar (entregar ao público, no início da peça, alguns apitos, línguas de sogra, cornetas e outros objetos ruidísticos). Quando achar que é hora de terminar, realizar um *fade out* gradual nos equipamentos.

<sup>100</sup> Veremos este particular mais adiante ao tratarmos do trabalho do dramaturgo italiano Luigi Pirandello no tópico 2.1. Aspectos da concepção da obra. Contudo, esta questão já foi abordada na obra *Sinfonia das Diretas* de Antunes.

A obra intitulada por *Kitsch*<sup>101</sup> do compositor pernambucano Willy Corrêa de Oliveira<sup>102</sup> divide-se em cinco movimentos (*Kitsch* 1, 2, 3, 4 e 5), sendo que o último movimento é uma síntese sonora dos quatro anteriores, feita através da gravação e edição em fita rolo dos movimentos precedentes<sup>103</sup>, gerando um novo material de forma sintética, onde o compositor insere o público, junto à fita previamente editada em estúdio de gravação. Foi escrita para piano, bateria de jazz, fita magnética e público. Iniciada sua criação em outubro de 1967, seu último movimento foi finalizado apenas em abril de 1968, com publicação em 1969 pela editora Ricordi Brasileira S.A.

O compositor elabora os respectivos movimentos tendo como base a questão da estética *kitsch*, de acordo com o que podemos observar no texto do próprio compositor:

---

<sup>101</sup>O termo *kitsch* surgiu por volta de 1870 no comércio artístico em Munique-Alemanha para designar objetos de arte, feitos de propósito para satisfazer a procura de uma nova clientela endinheirada. A partir deste contexto, a palavra evoluiu pejorativamente no sentido genérico de arte de imitação e de mau gosto. *Kitsch* é um termo internacional e aplica-se em todos os domínios da produção artística, desde as artes plásticas até à literatura, música e artes decorativas. Enquanto termo contrastante de “arte autêntica e verdadeira”, *kitsch* começa por ser um fenômeno histórico-social, ligado à ascensão da burguesia e ao seu alargamento, no século XX, para uma sociedade de massas que pede aos produtos de cultura uma disponibilidade comercial idêntica à de outras comodidades. Anti-elitista por excelência, o *kitsch* é um produto da sociedade de consumo e mais de que uma qualificação estética, significa uma atitude perante a vida que valoriza o prazer fugaz da não-permanência. De um ponto de vista estético, *kitsch* é uma arte eclética cujo princípio estrutural é mais acumulativo de que arquitetônico. *Kitsch* favorece a abundância, o elemento decorativo, a não-funcionalidade e a trivialidade. Produzido para ser vendido, *kitsch* adapta-se ao gosto do público, estimulando uma emocionalidade cômoda, perto do sentimentalismo. Em termos de recepção, *kitsch* é de assimilação fácil: gratifica as expectativas do consumidor e assenta numa medianidade de gosto que os *media* e a publicidade simultaneamente produzem e satisfazem (Universidade Nova de Lisboa 2009).

<sup>102</sup> Willy Corrêa de Oliveira (1938- ) é compositor e professor brasileiro, nascido no Recife-Pernambuco. Após um primeiro período de intensa produção como compositor de tendência nacionalista, frequentou os principais laboratórios de música eletroacústica da Europa e os cursos de Darmstadt, no início da década de 1960. Nesse período, participou do Grupo Música Nova de São Paulo, que publicou um manifesto em 1964 e instaurou o Festival de Música Nova, que ocorre periodicamente até hoje. Aproximadamente de 1967 a 1972, no período da ditadura militar, trabalhou em publicidade na cidade de São Paulo. As agências foram a J.W. Thompson e a Mauro Salles Interamericana de Publicidade. Usou seus conhecimentos de música e cinema para dirigir o departamento de rádio e televisão na Salles. Foi professor de composição na Universidade de São Paulo, desde a fundação do Departamento de Música, onde se aposentou. Depois de um período de afastamento crítico da vanguarda e do meio musical erudito, retomou intensa atividade criativa que se mantém pelos últimos quinze anos (Wikipedia 2009).

<sup>103</sup> Na época, isto representava o que de mais avançado existia em matéria de produção musical, equivalente hoje, aos modernos *soft e hardware*s musicais gerenciados por computadores de última geração.

*KITCHS*<sup>104</sup> – porque estão incorporados nestas peças, dados diversos da problemática *Kitsch*. Todos os *Kitschs* [movimentos] são baseados em um só material básico: uma série de frequências (sobre tensões harmônicas) e uma série de acordes derivados da série de frequências . . . cada *Kitsch* apresenta uma diferente utilização do material básico (Oliveira 1969:2).

Neste texto, o compositor disserta sobre a idéia sonora (série de frequências) e suas derivativas, com variações musicais subjetivas do que poderia ser a problemática da utilização da estética *Kitsch*. Contudo, a prática deste compositor é muito menos simplista do que sua teoria, e demonstra um profissional profundo conhecedor de todas as particularidades de seu ofício, de acordo com o que podemos perceber no exemplo 26 manuscrito do compositor relativo ao *Kitsch 1*, obra derivativa dos conhecimentos também adquiridos na Escola de Darmstadt, mas, que demonstra uma maneira própria de estruturação das idéias oriundas da série estabelecida.

### Exemplo 26

kitsch Nº 1

Willy Corrêa de Oliveira

a.1

♩ = 112

♩ = 98

<sup>104</sup> O grifo é do próprio compositor.

O compositor, no desenvolvimento de sua proposta estética através do piano (*Kitsh 2*), indetermina os valores rítmicos a serem realizados pelo intérprete, bem como a expressão e articulação, mantendo apenas os parâmetros de altura e intensidade. Contudo, o compositor pernambucano propõe uma pequena incursão cênico-teatral realizada pelo pianista: a de manter os braços levantados por algum tempo, como se ele fosse continuar a tocar (o que acontecerá apenas quando ele iniciar o *Kitsh 3*), de acordo com o que podemos verificar no texto em inglês escrito na própria partitura, através do exemplo 27.

## Exemplo 27

The musical score for Example 27 consists of three systems of piano notation. The first system shows a piano (p) dynamic that increases to forte (f) and then returns to pianissimo (pp). The second system features dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp), with various articulation marks and dynamic changes. The third system begins with a piano (p) dynamic that fades to pianississimo (ppp). A handwritten note in the right margin of the third system reads: "DURING THIS SILENCE THE PIANIST REMAINS WITH HIS ARMS SUSPENDED AS IF HE WAS GOING TO PLAY...". The score is signed "Willy Cordeiro & W. W." and dated "November 1967".

No terceiro movimento (*Kitsch 3*), o compositor propõe que o desenvolvimento composicional seja feito pelo próprio intérprete através de uma linguagem híbrida, onde o mesmo utilizará trechos de diversas obras de outros compositores tais como J.S. Bach (*Invenção a duas vozes em Dó Maior*), W.A. Mozart (*Sonata em Dó Maior*), Claude Debussy (*Clair de Lune*), entre outros, a partir da utilização do material sonoro do próprio Willy, de acordo com o que podemos comprovar através dos exemplos 28, 29, 30 e 31:

**Exemplo 28** J.S. Bach

♩ = 92

**Exemplo 29** W.A. Mozart

All.

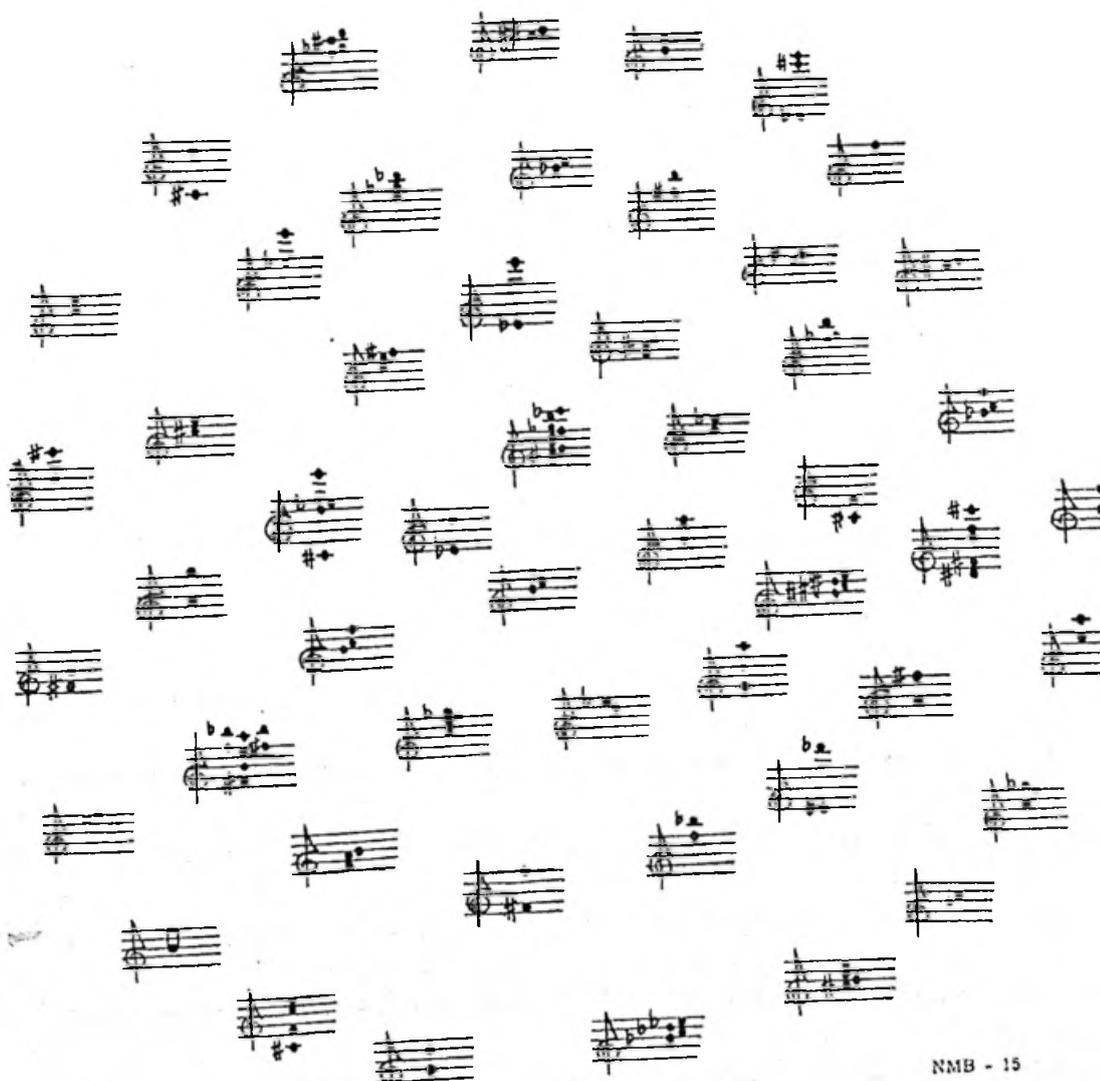
**Exemplo 30** Claude Debussy

*Andante très expressif* C 1

pp un soad.

O intérprete, a partir das instruções dadas pelo compositor na obra, estruturará sua própria partitura (já pudemos ver esta estratégia composicional anteriormente em Santoro), a qual será apresentada como o *Kitsch* 3. As instruções de Willy são para que o nome do pianista conste como compositor neste movimento. Neste aspecto, isto difere da obra de Santoro por apresentar um alto grau de desprendimento ao “autoral”, e conseqüentemente, à propriedade, à posse material, aproximando ideologicamente de autores socialistas e anarquistas tais como: Pierre-Joseph Proudhon, Tolstoi, Woodcok, Thoreau e Kropotkin, à essência do anarquismo político, o que nos remete também ao tópico 3.1. Aspectos da concepção da obra, deste trabalho.

### Exemplo 31

The image displays a collection of approximately 40 individual staves of musical notation, arranged in a roughly circular pattern. Each staff contains handwritten musical notes, rests, and clefs, representing fragments of a composition. The notation is dense and appears to be a study or a collection of ideas rather than a single continuous piece. The staves are scattered across the page, with some overlapping slightly. The handwriting is clear and legible.

O quarto movimento (*Kitsch 4*), apresenta uma certa ruptura estética com os outros movimentos, pois introduz novos elementos: o jazz e a bateria. O compositor estabelece alguns ritmos oriundos do jazz, contudo, são estruturas rítmicas novas e independentes da parte do piano, e que deverá ser gravada previamente em estúdio. A parte da bateria – que contém diversas seções onde se improvisa livremente – deverá ser tocada por um gravador junto à parte do piano, que, segundo o compositor, deverá ser interpretada de modo também independente. Podemos observar a estrutura montada pelo compositor através do exemplo 32.

### Exemplo 32

KITSCH Nº 4

Willy Cornelius / Owein

♩ = 138

♩ = 120

♩ = 138

PIANO

JAZZ DRUMS

Finalmente, o último movimento (*Kitsch 5*), é a soma de fragmentos dos movimentos precedentes (*Kitsch 1 a 4*), gravados em fita magnética. O compositor propõe que se corte oito partes (ou fragmentos) diferentes da fita, com medidas que variam de 27 a 226 cm – procedimento comum na época em que a música utilizava esta técnica de gravação em estúdio. Podemos constatar que a inclusão do público no final da obra acontecerá através do seguinte texto do compositor: “Quando todos os fragmentos já estiverem montados (aleatoriamente ou não), coloque uma fita de silêncio no início, com um tempo suficiente para que você desça do palco, e procure um lugar qualquer na platéia. O pianista deve

aplaudir freneticamente, e incentivar o público, para juntar-se a ele” (Oliveira 1969:16). O pianista neste caso, não atuará mais como intérprete do piano, mas como um incentivador de sons oriundos do público sob a forma de aplausos. Estes se somam ao trabalho realizado anteriormente pelo pianista, pelo baterista e pelo técnico de gravação, resultando em um todo sonoro inclusivo de proporções consideráveis. Isto transforma o pianista em um arregimentador da participação do público, metodologia também adotada em Antunes, J. de Oliveira e Costa e Cavalcante.

Este *corpus* apresentado demonstra que as obras musicais brasileiras com participação de público são relevantes sob diversos aspectos e seus compositores líderes de um pensamento musical vívido que transversaliza também com diversas áreas, onde a participação coletiva foi desenvolvida de maneira criativa abrindo novas perspectivas para um maior desenvolvimento da inclusividade musical no âmbito composicional.

## Capítulo 2. O pensamento inclusivista de Ernst Widmer em *Rumos Op.72*

### 2.1. Aspectos da concepção da obra

A obra musical inclusiva *Rumos Op.72* oferece diversas possibilidades analíticas do *modus operandi* criativo e foi dividida em duas grandes seções: RUMOS NO MUNDO SONORO e RUMO SOL-ESPIRAL<sup>105</sup>. A primeira parte – que é a parte pedagógica, informativa e ilustrativa – não poderá ser apresentada separada da segunda, porém, a segunda – a obra sob a forma de concerto propriamente dita –, poderá ser apresentada sem a primeira<sup>106</sup>. A obra *Rumos* de Ernst Widmer<sup>107</sup> é complementar à Tese para o concurso de professor titular do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, intitulada “ENTRONCAMENTOS SONOROS – Ensaio a uma didática da música contemporânea”. Tanto a Tese quanto a obra musical foram realizadas durante o período compreendido entre os anos de 1971 e 1972. Portanto, *Rumos* é uma obra artística que tem como grande meta a ser atingida, a sua função pedagógico-musical e de inclusão do público de forma criativa e participativa.

Através de um texto de cunho didático revelador, Widmer consegue como poucos, ultrapassar as fronteiras do convencionalismo sem ser, contudo, hermético. O compositor utilizou meios novos, antigos, eruditos e populares, alcançando objetivos múltiplos: o objetivo artístico o qual os compositores perseguem; o objetivo pedagógico, dirigido ao

<sup>105</sup> O grifo é do próprio compositor.

<sup>106</sup> O compositor deve ter calculado isto de acordo com as futuras possibilidades de performances que vislumbrou ter com a obra *a posteriori* de seu concurso na Universidade Federal da Bahia.

<sup>107</sup> Nascido em Aarau-Suíça em 1927 e falecido na mesma cidade em 1990, Ernst Widmer foi compositor, regente, pianista e professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Estudou no Conservatório de Zurique graduando-se em 1950 em Piano, Composição, Contraponto e Pedagogia de disciplinas teóricas. Widmer foi um dos fundadores do Grupo de Compositores da Bahia e mentor intelectual de gerações de compositores brasileiros das mais variadas tendências. Desenvolveu a maior parte de sua obra composicional no Brasil a partir de sua chegada no ano de 1956. Premiada em concursos nacionais e internacionais de composição, Widmer produziu uma obra que conta com mais de 170 composições catalogadas.

músico executante que entrará em contato com procedimentos da música de vanguarda; e o direcionamento ao público especializado para finalmente atingir a platéia assistente – ou o “grande público” –, que conhecerá uma obra de caráter experimental inovador, finalizando por incluí-lo na proposta de forma criativa. Para tanto, Widmer acaba por expandir os limites sonoros da obra, direcionando-a ao humano, ao participativo, ao inclusivo. Podemos constatar através de texto do próprio compositor, que a idéia de participação do público na obra pertence também a uma macro-idéia de transformação não apenas de uma estética artística, mas, de toda uma sociedade<sup>108</sup>:

O mundo sonoro muda constantemente refletindo as transformações do mundo em que vivemos. As formas intactas cedem lugar a outras novas: abertas. Nelas, planos se sobrepõem e separações se dissipam. Imaginem uma casa com paredes de vidro, um mundo sem barreiras de comunicação, imaginem uma ESPIRAL rumo ao sol. Posto que todos nós cooperamos na composição desta ESPIRAL, faz-se necessário ensaiar de novo a participação específica de vocês. Quando o regente der o primeiro sinal, haverá o tilintar de chaveiros, pulseiras e balangandãs (Widmer 1972:14).

Podemos verificar que o compositor confirma a relação intrínseca que existe entre arte e a sociedade, onde as constantes mudanças desta mesma sociedade são refletidas através da percepção de cada indivíduo em maior ou menor grau. Observamos que o compositor propõe um ensaio do público a ser feito a partir de um texto didático, como preparação à inclusão na *performance* de *Rumos*. Assim como Widmer na obra *Rumos*, a compositora paranaense Jocy de Oliveira também ressalta a relevância da inclusão musical do público:

Já há algum tempo, tenho questionado o **papel do público** que acredito deveria ser envolvido numa participação **mais ativa** [grifo nosso]. A sacralização do palco e sua separação do público a qual dá

<sup>108</sup> Estas mudanças na sociedade com reflexos na arte das quais fala Widmer já foram estudadas neste trabalho. Contudo, outros pormenores serão também analisados no quinto capítulo deste trabalho.

ao executante, muitas vezes, – “o direito de interpretar” – deve expandir-se numa interação mais dinâmica. Entretanto, será a situação do intérprete *versus* público, um produto da arquitetura teatral? Transpondo esta situação para fora do teatro, poderíamos alcançar uma outra correlação? Esperamos uma gradual interação tendendo a eliminar a passiva relação de um público *versus* um intérprete e dirigindo-se a um evento global, que poderá ser o teatro do futuro (Oliveira 1983:67).

Oliveira se refere à tradição do “espetáculo” ao qual os diversos atores estão sujeitos (relação artista *versus* platéia e a qual Widmer ousa romper com a obra *Rumos*), e que remete à própria arquitetura dos teatros, que naturalmente separa os que fazem daqueles que assistem, e a possibilidade de se quebrar esta barreira criando uma nova situação, uma nova realidade. Resta-nos saber se existem talento e musicalidade<sup>109</sup> suficiente para tanto, ou em quais condições estas expansões se dariam. Projetando estas novas possibilidades – espetáculo, fusão e difusão de conhecimentos científicos ou tradicionais, ação artística, social, novas tecnologias, etc. – no meio da sociedade pós-moderna, talvez novas aberturas estejam exatamente na interação do público e obra através de ferramentas bem mais avançadas, tais como interfaces computacionais conectadas diretamente através da *internet*, celulares, *Ipods* e TV Digital bem como sofisticados sistemas interativos tecnológicos.<sup>110</sup>

Aliás, o teatro já tinha realizado esta inclusão feita por Widmer em *Rumos* há muito mais tempo, e isto poderá ser comparado em referência às estratégias composicionais

<sup>109</sup> Observamos – através de uma macro-visão – uma extrema facilidade no que concerne à musicalidade na atual conjuntura. A popularidade e difusão fácil de gêneros que não são propriamente musicais – mas apenas ritmo e poesia – nos leva a refletir sobre a atual capacidade sonora, e principalmente, sobre o real interesse das novas gerações nos cânones historicamente consagrados tais como: afinação, melodia, timbre, harmonia, forma, história, estética, etc. Em contrapartida à este desinteresse generalizado, as academias musicais no Brasil conseguem ainda piorar esta situação. A elitização ao acesso aos diversos meios educacionais musicais de graduação e pós-graduação, exclui diversos públicos, e dificulta ainda mais a difusão do conhecimento musical. Outros países estão bem avançados nesta questão, a qual está também associada ao sistema educacional como um todo. Contudo, notamos uma excelente reação através da inclusão do ensino musical nas diretrizes da educação, através da lei 11.769 sancionada em 11 de agosto de 2008 pelo Presidente da República.

<sup>110</sup> Experimentos nesta direção utilizando a *internet* e novos meios de comunicação estão sendo realizados. Dentre alguns citamos: *The Brain Opera*, *Honorina in Ciberspazio*, *M@ggie's Love Bytes*, *Webbed Featís Bytes of Bryant Park*, *Cybermusic Experience*, *Youtube Symphony Orchestra*, *Leibniz-Uma Ópera Eletrônica*.

propostas nas diversas obras já observadas neste trabalho. No ano de 1930 o dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936) <sup>111</sup> cria a peça teatral *Esta noite se improvisa*<sup>112</sup>. Pirandello coloca atores no meio da platéia, confundindo o público, trazendo uma sensação que seja parecida à de uma improvisação e que acaba por incluir este mesmo público na ação cênica, ou seja, Pirandello cria a participação inclusiva do **público preparado**. Não seria de todo impossível que os compositores do século XX tenham se inspirado no teatro, pois de uma maneira geral, compositores estão sempre atentos para todo tipo de manifestação artística inovadora, talvez como forma de se inserirem em um novo contexto estético ou se afinarem com propostas que já estão sendo desenvolvidas de modo coletivo não apenas na área da música, mas, em todas as artes e do pensamento. Foi possível encontrar esta inclusividade não apenas em Pirandello, mas, também em outras peças teatrais posteriores a esta, as quais fazem uso de estratégias inclusivas de público. Podemos encontrar no Brasil, Mário Zumba na peça infantil: *Cuidado com o Tamanduá Bandeira* (1985) – detentora do Prêmio Pedro Veiga Minc Fundacen, Coleção Prêmios; e Marcos Antônio Rocha Apolinário Santana na peça *Fiduska, Fiduska Maria Papuska* (1979), detentora do Prêmio Publicação, XI Concurso Nacional de Dramaturgia do Instituto Nacional de Artes Cênicas, entre outras. Esta experiência de inclusão e participação do público está entre as mais bem-vindas tarefas que podem ser feitas por um (a) compositor (a), o que Widmer conseguiu realizar com exímia maestria. O trabalho de composição estruturado no modelo artista que atua e platéia que assiste é algo bastante tradicional e

---

<sup>111</sup> Luigi Pirandello foi um dramaturgo, poeta e romancista italiano, oriundo da Sicília. Foi um grande renovador do teatro, com profundo sentido de humor e grande originalidade. Suas obras mais famosas são: *Seis personagens à procura de um autor*, *Assim é, se lhe parece*, *Cada um a seu modo* e os romances *O falecido Matias Pascal*, "Um, Nenhum e Cem Mil", etc. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1934 (Wikipedia 2009).

<sup>112</sup> No original em italiano: *Questa sera se recita a soggetto*.

desgastado. Mais modernamente alguns artistas visuais têm conseguido sucesso na interatividade entre espectador-obra-artista do que os seus colegas músicos. Algumas exceções fazem-se presentes como é o caso da obra *Rumos* de Ernst Widmer, onde o compositor consegue com que a platéia participe de uma obra de cunho educativo gerando novas sonoridades de maneira inclusiva, rompendo deste modo, com o antigo paradigma do modelo tradicional artista-espectador. Nas palavras do compositor: Finalmente, a obra “*Rumos op.72*” que completa o presente estudo, evitando soluções simplistas, pretende não negligenciar o complexo e contribuir para uma percepção natural e espontânea da música contemporânea [música de vanguarda] através de impacto e participação (Widmer 1972:17).

O compositor prepara a inclusão do público nesta obra através de diversos recursos composicionais onde os instrumentos – convencionais e não convencionais – apresentam estruturas e efeitos sonoros variados, protagonizados por uma narração pedagógica. Widmer soube explorar este universo com os diversos recursos disponíveis na época expandindo a orquestra e agregando novos atores: o público, que quase sempre tem uma atitude contemplativa em relação ao objeto obra. Para tanto, o compositor utilizou diversos meios, os quais veremos mais detalhadamente no decorrer deste trabalho.

Para que a inclusão do público seja algo espontâneo e que faça parte integrante da obra de maneira natural, Widmer primeiramente prepara todo o ambiente para que isto seja realizado. O compositor começa por utilizar sonoridades que não são muito frequentes no âmbito orquestral como que informando o público sobre maiores desafios estéticos; primeiramente, através da audição das diversas sonoridades que são apresentadas de maneira progressiva, destacando-se a utilização da música popular de acordo com o que podemos constatar em Nogueira:

“Melodias do cancionero popular baiano também são fontes de inspiração para Widmer, como a canção de Caymmi *É doce morrer no mar*, iniciando e concluindo *Rumo sol espiral*. Vale salientar o apreço que Widmer tinha pela música de Dorival Caymmi, ‘embasada nas raízes congênicas, afirmativas e identificadoras da cultura do povo baiano’. Considerando-o um ‘trovador exímio’ e muitas de suas canções ‘obras primas’, Widmer admirava nelas, por exemplo, a trama evolutiva da repetição temática em sequência de transposições cromáticas ascendentes (Nogueira 1997:38).

O compositor procurou expandir os limites expressivos e comunicacionais da obra com a utilização também da música popular, a partir da localização de autores e músicas – no caso de *Rumos* através da obra musical de Dorival Caymmi – que efetivamente, pudessem ser utilizadas através de estratégias composicionais em *Rumos*. Isto se coaduna com a possibilidade de uma maior comunicação com o público e conseqüentemente, também à quebra de paradigmas tradicionalmente arraigados, especialmente na época em que a obra foi composta, quebrando inclusive, a barreira entre o erudito e o popular.

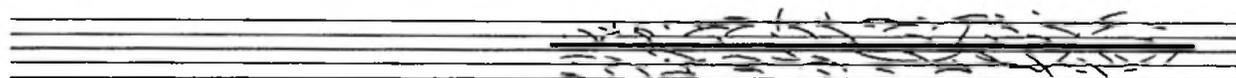
A alta especialização existente em qualquer área do conhecimento humano se mostra às vezes contraproducente, no sentido de se destinar a um pequeno número de pessoas ou *experts* restringindo esta atividade sob determinado aspecto. Isto acontece na maioria das vezes no caso da música culta: o aumento da distância entre o trabalho do artista<sup>113</sup> e público. Widmer na obra *Rumos* decidiu seguir o caminho inverso. Mesmo com uma linguagem sonora complexa, ele consegue como poucos, fazer do espectador um participante ativo na execução da obra como protagonista e não como espectador passivo, utilizando para isto os meios disponíveis: parte do aparelho fonador, chaveiros, anéis,

---

<sup>113</sup> As artes visuais, e, em particular a arte conceitual – com raras exceções – tem se mostrado a campeã do elitismo na arte pós-moderna. Poucos são os investimentos em uma ampla e democrática difusão dos conceitos e conhecimentos oriundos das novas obras, tornando-se desta forma, uma arte restrita e hermética. Contudo, no Brasil, algumas ações no sentido de transpor estas barreiras são realizadas por indivíduos e coletivos de forma pontual.

correntes, pulseiras e balangandãs<sup>114</sup>. O compositor consegue incluir a participação do público na obra como a segunda atividade que seria a do uso de “artefatos cotidianos percussivos”. Para tanto, o texto do compositor, narrado por um apresentador, conduz a platéia de forma a participar e a conseguir o efeito do tilintar de chaves diversas, o som das pulseiras das mulheres, brincos, colares, anéis, miçangas ou qualquer artefato que possa emitir som. Estas possibilidades são inúmeras tais como eram os variados artefatos utilizados na época, especialmente pelas mulheres, como podemos observar no exemplo que se segue.

### Exemplo 33



Público: chaveiros, pulseiras e balangandãs.

Como demonstrado no exemplo 33, nota-se que Widmer coloca uma linha contínua envolta a incontáveis eventos sonoros, que distingue bem a idéia de continuidade do som pelo complexo sonoro bem como a multiplicidade de artefatos de diversas origens, com sons geralmente muito curtos e secos. Podemos observar que, na época em que Widmer compôs a obra, ainda não existiam os *softwares* de notação musical – os quais hoje são uma ferramenta imprescindível a qualquer músico profissional ou amador – e a utilização de um pentagrama tradicional fazia-se compulsória, razão pela qual visualizamos este fragmento deste modo. Esta idéia widmeriana remonta ao uso de objetos do cotidiano e à música concreta (a qual também está incluída nesta obra). A participação do público produzindo sons com artefatos utilizados como adorno, os quais a humanidade utiliza desde tempos

<sup>114</sup> Nota-se que o início da década de setenta foi a época áurea dos *hippies*, da “sociedade alternativa”. A utilização de inúmeras pulseiras, colares, adornos – a conhecida bijuteria, ou simplesmente *bijoux* geralmente feitos de prata ou outros metais – eram artefatos muito comuns na época. Excelentes como novas fontes sonoras, foram estrategicamente aproveitados pelo compositor.

imemoriais, foi incluída nesta proposta artístico-pedagógica experimental. Isto foi posteriormente, expandido em âmbito orquestral, de acordo com o que poderemos constatar mais adiante neste trabalho no tópico 2.2. Aspectos da construção da obra.

Apesar de ser um outro tipo de inclusividade – a de inserção de brasileiros em conformidade com a tradição germânica – podemos constatar na obra do professor Paulo Costa Lima texto relativo que discorre sobre o compositor Suíço-brasileiro Ernst Widmer:

É impossível não entender a inclusividade como tendo relação direta com a experiência de diversidade cultural vivida por Widmer. Enquanto a organicidade aponta para o desenvolvimento lógico de idéias, para uma certa linearidade, portanto, muito em conformidade com a tradição germânica e ocidental, a inclusividade aponta para a convivência de opostos, a mistura de verdades culturais distintas, que, no caso da herança baiana, implica numa ênfase sobre a não liberdade, o *non sequitur*<sup>115</sup> (Lima 1999:334).

Este texto nos relata a possibilidade do encontro das diferenças – e isto no estado da Bahia é ainda mais vívido do que em outras partes do país – os sinônimos do verbo incluir são: inserir, pôr, colocar para dentro, compreender, tornar parte de. Este último sentido se encaixa mais especificamente em relação à inclusividade musical propriamente dita.

“Quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (Freire 1996:23). Estas palavras do professor Paulo Freire poderiam se encaixar no escopo da obra *Rumos*, tal é o nível de troca obtido entre todos os participantes com esta nova proposta artístico-pedagógica. Os variados processos utilizados na obra, sua forma única de inclusão social de uma platéia ávida por participação, sua forma inovadora interpretativa e

<sup>115</sup> *Non sequitur* – do latim – é um argumento no qual a conclusão não segue as premissas. É uma falácia lógica. Entretanto, é usualmente utilizado para classificar um argumento onde a conclusão claramente nunca segue as premissas. Devido a ser uma falácia muito geral, tende a ter mais de uma classificação.

educativa direcionada não somente aos músicos, musicólogos e pesquisadores como também ao público em geral, faz com que a obra seja um elo importante entre obra-intérprete-público. No mesmo nível artístico de Sergei Prokofiev, com a conhecida obra *Pedro e o Lobo*, assim como o *Guia Musical para a Juventude* de Benjamin Britten e *A Cigarra e a Orquestra* de Andersen Viana; Widmer utiliza na obra *Rumos*, os elementos da vanguarda aliados à música popular, à música experimental, à música étnica, à música concreta e à literatura, para criar uma obra de caráter singularmente nacional e ao mesmo tempo universal.

Nos foi possível encontrar um elo de ligação entre algumas das obras pesquisadas. De modo especial, o envolvimento do público com cada final diferente para a obra *Rumos*, torna esta idéia similar ao movimento político anarquista, o mesmo que encontramos em outros autores e compositores tais como o que apresentamos neste trabalho. Podemos perceber que o anarquismo político está também conectado ao pensamento de Widmer nesta obra específica, através do que esclarece Nogueira, que disserta sobre o final de *Rumos*: Esta idéia de final **anárquico**, pretendendo **subverter** [grifos nossos] a execução pública bem comportada, encerra, ao mesmo tempo, a idéia da “obra aberta” (Nogueira 1997:40). Ou seja, Nogueira exemplifica que através de *Rumos*, o compositor abre diversas possibilidades de inclusão musical, de modo diverso ao que comumente acontece nos tradicionais templos de fruição e através dos meios tradicionalistas vigentes, expandindo este anarquismo em direções sociais mais amplas, ampliando o espectro da ação artística a um público que geralmente é preterido de ações musicais socializantes. Isto faria este mesmo público excluído, participar do desenvolvimento de uma obra musical de grande magnitude. Esta dimensão widmeriana contrastante pode ser também encontrada em outros textos de Nogueira:

Reconhecendo no choque entre o estabelecido e o não estabelecido, entre a realidade e a universalidade, a alavanca da atitude crítica essencial à realização artística, Widmer identifica a fonte da criatividade nas emoções, na tradição e na tendência experimentadora do ser humano, definindo a arte de uma forma que se aplica, com muita propriedade, ao seu projeto composicional, à sua obra (Nogueira 1997:51).

Notamos que, não apenas em *Rumos*, mas em toda a obra do compositor, oferece-se a possibilidade de se encontrar uma certa dualidade que impulsiona o fazer artístico em diversas direções, onde a tendência de experimentação culmina com o uso de uma estratégia composicional inclusiva como a que podemos verificar em *Rumos*. Interessante este processo de multiculturalismo<sup>116</sup> encontrado na obra deste compositor, pois o posiciona como um compositor genuinamente brasileiro dentro de um sistema de aculturação eurocentrista bastante arraigado no Brasil<sup>117</sup>, mas, com toda a autenticidade de uma formação cultural brasileira, colaborando para o desenvolvimento da música neste país, influenciando diversas gerações e fazendo com que compositores novos e veteranos possam trazer outros rumos para a música culta da *Terra Brasilis*.

## 2.2. Aspectos da construção da obra

Além da utilização da participação do público como fonte geradora de novas sonoridades, instrumentos tradicionais da orquestra através de maneiras usuais e não usuais de se extrair sons destes instrumentos, Widmer utiliza duas matrizes sonoras que são também fundamentais para a nova sonoridade que é conseguida nesta obra. São eles: o

<sup>116</sup>É o discurso concernente à interatividade cultural, às vezes referido como *cross-culture*, *cross-culturalism*, cosmopolitismo, transculturalismo, diversidade cultural.

<sup>117</sup>A chamada cultura erudita brasileira sempre se espelhou nos moldes europeus e mais recentemente nos moldes norte-americanos. Resta-nos saber se este processo de reverenciamento eterno à cultura do hemisfério norte irá continuar ou em qual modelo os brasileiros se espelharão no futuro.

vibrafone e a fita magnética. No decurso da obra, o compositor usa este primeiro instrumento através de um motivo composto por si, dó, dó#, ré, alternando as classes de notas. É o único instrumento melódico do complexo sonoro criado dentro de um contexto onde se encontram instrumentos de percussão de altura não determinada, formando um todo de rica sonoridade produzindo “sons incrivelmente suaves e etéreos” (Widmer 1971:10). Esta afirmação do compositor nos remete à própria sonoridade cristalina emitida também pelas barras de metal do vibrafone, instrumento inventado no século XX utilizado frequentemente no jazz. Todo este aparato musical – que acaba por ter conotações também visuais – pode ter um efeito inibidor no público, pois o mesmo desconhece alguns destes instrumentos. Por esta razão, o processo de desinibição<sup>118</sup> direcionado ao público leigo é algo que funciona como uma mola propulsora da interatividade entre os proponentes principais e a platéia. Contudo, o compositor não se abstém de continuar suas experiências inovadoras levando-as às últimas conseqüências com a inclusão de novas estruturas compostas em estúdio.

A utilização da fita magnética – produzida pelo compositor em estúdio de gravação com elementos da música concreta<sup>119</sup> –, traz para o âmbito da obra elementos sonoros que não poderiam ser escutados se não fosse o uso destes recursos eletromagnéticos, tais como os delicados sons de gotas de água. Na obra, Widmer utiliza celofane, pedras e lixas, antecipando de forma imitativa a entrada da fita magnética, mas também preparando o

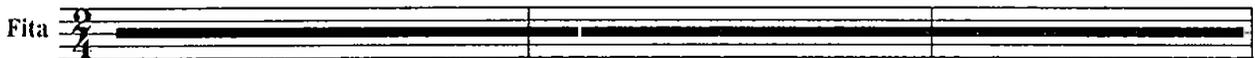
<sup>118</sup> Podemos constatar que este processo de desinibição do público foi também utilizado em Santoro.

<sup>119</sup> “Música concreta – também conhecida por Eletroacústica – é o nome dado à classe de música eletrônica produzida através da edição de fragmentos de sons naturais e industriais gravados com fita magnética. O termo ‘Concreta’ – em oposição à ‘Abstrata’, composição tradicional – foi precursor nos anos de 1940 e 1950 impulsionado por desenvolvimentos dos microfones e disponibilidade comercial dos gravadores de fita magnética. Pierre Schaeffer, um rádio difusor em Paris, criou algumas das primeiras peças de Música Concreta, incluindo *Estudo com Trens* e *Piano Estudo I*. Cada uma destas peças envolvia cortes, aceleração, *loop* e reverso das gravações dos respectivos recursos sonoros tais como os sons emitidos pelos trens e pelo piano. Schaeffer também colaborou com outro pioneiro da Música Concreta, Pierre Henry. Juntos, eles criaram peças tais como a *Sinfonia para um Homem Só*. Recentemente, o crescimento da popularidade – sob todas as formas – da eletrônica conduziu um renascimento da Música Concreta” (Industrial Music Library 2004).

público para que o mesmo utilize chaveiros, colares e balangandãs como geradores de sons inclusivos. Por meio da fita magnética, o compositor utiliza sons de gotas de água, sons de motores, pássaros e o ruído branco<sup>120</sup>. Widmer, neste trecho, exemplifica a experiência sônica da vida trazendo para o contexto de uma obra artística inclusiva os sons da natureza.

Talvez se o compositor tivesse utilizado os variados recursos sonoros encontrados na rua, de pessoas em praça pública, de platéias variadas, sons produzidos por crianças de todas as classes sociais, sons recolhidos em centros de convivência, presídios, de manifestações orais populares, do *Soundscape* Schaferiano<sup>121</sup>, etc., isto pudesse agregar outros valores à obra, expandindo-a ainda mais ao participativo, ao inclusivo. Contudo, o compositor continua sua busca pelo novo e pelo inesperado, agregando a sonoridade eletrônica da fita magnética, simbolizada por uma linha longa e grossa expressa na partitura.

### Exemplo 34



### Exemplo 35

5 Seg.



Outra vez o pentagrama aparece de maneira expressiva, devendo-se a isto o uso de “papéis de música” em branco, comumente encontrados no mercado musical na época.

<sup>120</sup> O ruído branco ou som branco é um som eletrônico característico e útil que não tem altura definida. Teoricamente contém todas as frequências audíveis em amplitudes randômicas. Amplamente utilizado por técnicos de som para equalização de microfones e caixas eletroacústicas.

<sup>121</sup> O conceito do compositor canadense é exposto neste trabalho no tópico 1.2. Aspectos específicos com a inclusão do público.

Esta linha é utilizada por Widmer para expressar diversas situações onde o som deve ser prolongado. De acordo com que podemos constatar no exemplo 34 e no exemplo 35, a diferença entre as duas linhas reside no fato de que uma é mesurada, de acordo com a métrica do compasso 2/4, e a outra é contada através de segundos, trazendo duas temporalidades distintas com a utilização de um mesmo recurso.

O compositor antes de incluir o público no âmbito desta obra, utiliza também os instrumentos de percussão, alguns bem conhecidos do grande público, como forma de introduzir um grande aparato sonoro diferenciado. Este mesmo aparato será de grande valia quando apresentado ao público e solicitado que este realize uma imitação destes sons percussivos. Widmer discorre também sobre a seção da percussão como “a mais nova família da orquestra sinfônica. Deixando de ser subordinada aos demais instrumentos...” (Widmer 1971:10). Isto trouxe na obra independência percussiva com novos elementos sonoros dispostos na paleta orquestral. Com seis percussionistas, Widmer orchestra um grande aparato percussivo com sons convencionais e não convencionais: papel celofane, pedras, *glockenspiel*, tímpanos, caixa-clara, *templeblock*, bombo, xilofone, prato suspenso, reco-reco, triângulo, matraca, castanholas, chicote, lixas, tamtam, bongô, folha de flandres e folha de estanho. Estes sons são apresentados de forma individual e em combinações, formando novas sonoridades resultantes, instigando e atraindo a atenção do público para o novo, o qual acabará tendo sua participação na obra. Todo este arsenal percussivo prepara a entrada do ator principal: o público. Este deverá ser ensaiado para a sua entrada<sup>122</sup>, o que acontece a partir do número 23 (de ensaio) na partitura. Widmer propõe ao público atividades sonoras iniciais, como forma de musicalização, ensaio e desinibição através da narração do seguinte texto:

---

<sup>122</sup> Observamos que esta estratégia composicional foi utilizada por outros compositores brasileiros em obras inclusivas tais como Mendes e Tacuchian. Alguns regentes de orquestra que realizam concertos populares, também se utilizam desta estratégia, bem como alguns solistas e grupos de música popular no Brasil e exterior.

O público deixa de ser **mero apreciador**, podendo chegar a **cooperar de maneira decisiva e vital** [grifo nosso]. Vamos repetir o último trecho e vocês poderão acompanhar o crescendo da orquestra começando por murmurar, falando cada vez mais alto, até chegar a soltar um grito. Para vencer o acanhamento, poderão ler o programa<sup>123</sup> ou um jornal, iniciando em qualquer página ou lugar (Widmer 1971:12).

Através destas atividades elementares de musicalização<sup>124</sup> o compositor consegue, pouco a pouco, desinibir o público fazendo-o se expressar sonoramente<sup>125</sup>. Esta expressão sonora pública está ligada aos fatores indeterminação e imprevisibilidade, o que torna esta inclusão musical em algo inesperado, pois a platéia que frequenta concertos, geralmente não espera ter sua participação incluída no processo composicional. Isto é muito desafiador para o compositor, pela razão dele se confrontar com fatores de grande imprevisibilidade que podem trazer novas perspectivas sonoras para a obra e para o processo criativo. Através do uso de artefatos do cotidiano, o compositor inclui o público na obra como se fossem todos percussionistas. A sonoridade resultante do uso dos violinos com arco atrás do cavalete *FFPP*, viola com harmônico de quarta e trinado de triângulo, complementa a proposta percussiva inclusiva de Widmer, a partir da utilização de artefatos (balangandãs) que, *a priori*, não seriam musicais<sup>126</sup>, de acordo com o que podemos comprovar através do exemplo 36.

<sup>123</sup> Já pudemos observar esta estratégia composicional também na obra musical inclusiva de Claudio Santoro, *Divertimento para público jovem e orquestra*.

<sup>124</sup> Presumimos que o público ao primeiro contato, possa ser resistente à este tipo de participação devido à sacralização do modelo tradicional artista-plateia, de acordo com o que já estudamos neste trabalho.

<sup>125</sup> Pudemos observar isto também em nosso curso de Música e Criatividade I 2008 onde a platéia – constituída pelos alunos – pode interagir junto à nossa proposta musical criativa (*Paisagem Lunar: Moonscape*) e textual (*Contos Cinematográficos Vol.1*), que foram simultaneamente ouvidos e complementados por diversas ações interessantes tais como ruídos emitidos pela voz, sons emitidos por papéis e pelos diversos tipos de sons eletrônicos dos aparelhos celulares.

<sup>126</sup> Podemos observar que o conceito de música já tinha sido reformulado mesmo antes da década de 1950. Sons que poderiam ser considerados como ruído foram incorporados como sons musicais. A partir da constatação deste fato, Widmer incorpora todos os artefatos possíveis de se produzir sons em sua obra.

## Exemplo 36

The image shows a handwritten musical score on five staves. The first staff begins with a circled number '37' and a key signature change to one flat. A circled number '376' with a downward-pointing arrow is positioned above the second staff, indicating a specific measure. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' and 'f'. The notation is somewhat sketchy and appears to be a working draft or a specific performance instruction.

Podemos encontrar texto do compositor que justifica esta inclusão:

O mundo sonoro muda constantemente refletindo as transformações do mundo em que vivemos. Antigamente, distinguia-se entre som musical e ruído. Hoje, música engloba tanto som musical quanto ruído, é som simplesmente (Widmer 1971:3).

A partir do momento em que todo som é música, e que mesmo o ruído passa a ter sentido musical, o compositor se apropria também, de todos os artefatos produtores de som que a platéia possa possuir (chaves, correntes, balangandãs, etc.) com o objetivo de incluí-los na obra sonora como parte do todo musical, ampliando dessa maneira, o espectro sonoro a partir da participação do público.

Como maneira de iniciar o rompimento da barreira secular existente entre público e platéia, Widmer utiliza a percussão. Esta dividi-se em: 1) Percussão encontrada na própria platéia e 2) Percussão utilizada na orquestra. De uma maneira geral no Brasil, a percussão é algo muito disseminado a partir da inclusão de todo um arsenal percussivo existente na música popular, de tradição oral, bem como nos diversos ritos de origem

ameríndia e africana. A partir deste conhecimento por parte da sociedade, o compositor parte para a utilização de novos sons percussivos. Todavia, isto já tinha sido feito no passado. Compositores tais como Humperdinck (1854-1921), em sua ópera *Hansel und Gretel* – com um instrumento imitativo do cuco –, Edgar Varèse (1883-1965), na obra *Ionisation*<sup>127</sup> escrita apenas para percussão, e *Intégrales*<sup>128</sup> – usa dezessete instrumentos de percussão, entre eles correntes – dentre inúmeros outros compositores utilizaram a percussão. Gilberto Mendes (1922), em sua *Música para 12 Instrumentos* – propõe o berimbau<sup>129</sup> da capoeira. Esta obra de Mendes nos remete ao social e ao inclusivo, pois elenca um instrumento que pertence à capoeira<sup>130</sup> que é em si uma dança, luta, *performance*<sup>131</sup>, a qual não exclui nenhum de seus atores. Alternando as suas entradas, todos participam, os quais não apenas se apresentam cinestesticamente, mas, também atuam como cantores, e, muitos como percussionistas. O repertório percussivo é muito vasto e não nos alongaremos mais neste particular por não se tratar de um assunto principal no âmbito desta pesquisa.

<sup>127</sup> *Ionisation* (composta entre os anos de 1929 e 1931) é uma obra musical de Edgard Varèse escrita para treze percussionistas, sendo a primeira composição para conjunto de percussão solo.

<sup>128</sup> O *Copyright* de *Intégrales* data de 1926 e a edição impressa que tivemos acesso é da casa Ricordi & Co., Nova York, N.Y.

<sup>129</sup> Primeira execução realizada no Festival de Música Contemporânea – Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo em 21/12/61.

<sup>130</sup> Não há indicações seguras de que a capoeira se tenha desenvolvido em qualquer outra parte do mundo além do Brasil. “A tendência dos historiadores e africanistas, tomando como base poucos e raros documentos conhecidos, é se fixarem como sendo de **Angola** os primeiros negros aqui chegados, tendo a grande maioria de nossos escravos escoado dos portos de **São Paulo de Luanda** e **Benguela**. Ao lado disso, a gente do povo e sobretudo os capoeiras falam todo o tempo em **capoeira Angola**, especialmente quando querem distingui-la da **capoeira regional**[os grifos são do autor]. Ora, tudo isso seria um pressuposto para se dizer que a capoeira veio de Angola, trazida pelos negros de Angola. Mas, mesmo que se tivesse notícia concreta da existência de tal folguedo por aquelas bandas, ainda não seria argumento suficiente. Está documentado e sabido por todos que os africanos uma vez livres e os que retornaram às suas pátrias levaram muita coisa do Brasil, coisas não só inventadas por eles aqui, como assimiladas do índio e do português. Portanto, não se pode ser dogmático na gênese das coisas em que é constatada a presença africana; pelo contrário, deve-se andar com bastante cautela” (Rego 2000).

<sup>131</sup> Saber exatamente o que vem a ser a capoeira hoje em dia, acaba sendo uma questão delicada. Alguns – historicamente – optam por luta, outros por dança e outros por *performance* cinestésica. Optamos por fundir os três elementos por notarmos que os três sentidos se encaixam nesta atividade.

Exatamente nos últimos oito compassos da obra *Rumos*, o compositor realiza – se a reação do público assim o determinar<sup>132</sup> – o encerramento com a citação da canção popular *É Doce Morrer no Mar*, de Dorival Caymmi, de forma fragmentada e distribuída entre os instrumentos da orquestra, terminando com o instrumento de Walter Smetak denominado **Ronda**, último instrumento a ter sua entrada na obra. Smetak exerceu influência na obra de Widmer no aspecto da instrumentação, tanto que seus novos instrumentos – “plásticas sonoras” de acordo com a nomenclatura do construtor – foram incorporados em *Rumos*. Talvez para se entender a profundidade do pensamento Smetakiano seja preciso, antes, desvendar conhecimentos ligados à filosofia, à psicologia, ao misticismo das variadas linhas de pensamento religioso do ocidente e do oriente, à física, à matemática, aos saberes de origem popular... “O tempo é um aspecto fugitivo da eternidade” (Smetak 2001:139). O que é mais fascinante é que cada instrumento parece possuir um caráter próprio, como se fosse uma criatura com personalidade própria, com nomes particulares, como se eles quisessem ser incluídos em atividades humanas e tratados como parte integrante do processo composicional em um novo contexto social.

Interessante o processo de antropofagia cultural que acontece com Smetak nos instrumentos denominados **Borés**<sup>133</sup>, os quais tem sua construção por Smetak datada de 1972<sup>134</sup>. Um tubo de pvc, uma cabaça como campana do instrumento e bocal por onde o ar é soprado, “Dando bramidos, típicos dos índios, para a chamada da guerra” (Smetak

<sup>132</sup> Na década de 60 e 70, os desafios estéticos eram grandes e a sociedade se encontrava em grande ebulição social e política. Novas possibilidades de interação com a platéia eram conseguidas de formas às vezes conflitantes. O final da obra *Rumos* depende exatamente de soluções para estes conflitos: da reação do público frente a algumas provocações estéticas que são feitas pelo compositor e intérpretes.

<sup>133</sup> Observa-se que, logo que este instrumento foi construído, Widmer o insere em sua composição. Constata-se um alto nível de comunicação, parceria e confiabilidade entre construtor e compositor. O mesmo fato já tinha acontecido na história da música com P.I.Tchaikovsky e Auguste Mustel, em relação ao novo instrumento que tinha sido inventado na época: a celesta.

<sup>134</sup> *Boré* é um instrumento de comunicação dos índios tupi utilizado para convocar a tribo dispersa sempre que for preciso lutar em legítima defesa (ALAIC 2009).

2001:177), o inventor construiu seu próprio instrumento, o qual mantém a sua origem étnica. Estes aparecem na obra *Rumos* como o primeiro instrumento de Smetak a ser ouvido.

Esta idéia Smetakiana nos remete à música indígena brasileira, onde o canto e a dança são realizados também de modo coletivo e de maneira inclusiva. Estudos arqueológicos recentes estabelecem os primeiros habitantes do Brasil na Bahia e no Piauí entre 20 mil e 40 mil anos atrás, ou seja, na antiguidade. Retomamos então, o que Mário de Andrade diz no tópico 1.1 Contextualização histórica, deste trabalho, nos remetendo à existência da idéia de inclusividade em Smetak (a ser detalhada abaixo) que surge não de maneira óbvia, mas, **oculta**. Aliás, muito daquilo que tem sido feito por grandes compositores do passado e do presente, também funciona sob o modo oculto, descoberto apenas por analistas musicais que possuam excelentes qualidades investigativas.

O instrumento **Três Sóis** propõe, de acordo com o construtor, **alegria** e **diversão**, o que por si já se constitui em um modo inclusivo de se pensar e se fazer a música. Grande parte do que existe na vida cotidiana relaciona a alegria e a diversão com a música, da qual participam as diversas camadas da sociedade. Construído com três rodas de tamanhos variados que circulam sobre um eixo central, o sistema que o faz soar são as rodas que atingem molas resultando em diversos sons, tendo uma caixa de isopor como caixa acústica. Com o fim do impulso acaba-se também a geração de som. Widmer escreve no texto de apresentação da obra “pizzicato mecânico dos 3 sóis” em dinâmica forte. Smetak relaciona a **Ronda** com a ampulheta do tempo sugerindo sua ligação com o movimento e o espaço. Sobre este instrumento ele discorre: “Está na nossa frente a ampulheta, o relógio do tempo, no qual o mesmo se esgota. Areias de desertos, areias sem fim, mares de areias” (Smetak 2001:139). Esta idéia nos remete a Kramer (1988:330)<sup>135</sup> quando salienta que “A

---

<sup>135</sup> Smetak discorre sinteticamente sobre o tempo, a vida, a imensidão da eternidade e a fugacidade da existência humana. Kramer disserta sobre a questão da percepção do tempo e a desconsideração dada pela

teoria da música usualmente ignora a considerável variação do modo em que diferentes pessoas percebem a música e as relações do tempo. A subjetividade do tempo é, contudo, uma preocupação central da psicologia cognitiva.”<sup>136</sup> Smetak disserta sobre o tempo musical e sua representação subjetiva e simbólica através de suas criações (as quais também podem ser encontradas na obra inclusiva *Rumos* de Widmer), o que coincide com a representação do conhecimento e criatividade, que são domínios da psicologia cognitiva citada por Kramer.

Sobre a afinação do instrumento **Ronda**, o construtor diz que a mesma é arbitrária e pode-se tocar da maneira que melhor convier ao executante. Isto parece ser coincidente aos experimentos musicais inclusivos. Apesar das indicações dos compositores para que a obra seja interpretada de certo modo, acontece na prática a livre expressão dos atores participantes do processo composicional, afirmando então, o que diz Smetak. O ponto mais valorizado pelo construtor neste instrumento é “o profundo silêncio<sup>137</sup> no qual a nota, a vibração, se encontra com si própria” (Smetak 2001:139). Poderíamos estender esta frase de Smetak ao participativo e ao inclusivo: este “encontrar consigo” nos remete ao ser humano, à solidão humana e a uma possível solução futura contida no encontro de seus pares. Finalmente, o instrumento **Baixo Mono** utilizado por Widmer em *Rumos*, que é construído sobre uma tábua comprida e tem uma corda grave de piano estendida tocada por um arco curvo com duas caixas acústicas que produzem um som de longa duração de acordo com o que podemos observar no exemplo 37.

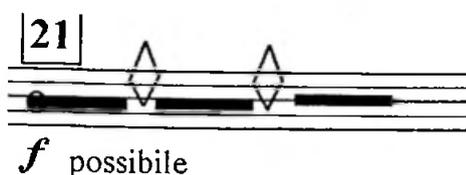
---

teoria à algo tão importante bem como suas variações de pessoa para pessoa, colocando a questão para a psicologia cognitiva. Smetak constata a inexorabilidade do tempo através de um mecanismo científico: a ampulheta.

<sup>136</sup> *Music theory usually ignores the considerable variance in the ways different people perceive both music and temporal relationships. The subjectivity of time is, however a center concern of cognitive psychology*

<sup>137</sup> Esta característica da música foi também valorizada de forma apropriada pelo compositor norte-americano John Cage, de acordo com o que já pudemos estudar neste trabalho.

## Exemplo 37



Observa-se neste exemplo que a intensidade deste instrumento não abrange grandes proporções, o que o compositor confirma com a utilização da dinâmica forte acrescentada pelo termo convencional italiano adicional (o mais forte possível). O construtor propõe a utilização de vários instrumentos deste tipo para a obtenção de “efeitos extraordinários”.

O sistema de notação musical evoluiu gradativamente através dos tempos e ainda continua sendo modificado. A escrita musical tem recebido diversas propostas de novas notações – algumas muito interessantes e inovadoras, como no caso da notação gráfica proposta e desenvolvida por Robert Moran<sup>138</sup> – mas, que não foram efetivamente absorvidas no âmbito das instituições acadêmicas musicais e, conseqüentemente, relegadas a um último plano no ensino e na prática musical. Contudo, novas músicas se desenvolveram durante o século XX e para grafar estas novas músicas, surgiram novas formas de expressão gráfica.

Para a notação musical da participação do público, por exemplo, alguns novos grafismos ou mesmo partituras textuais são absolutamente necessários, não existindo uma maneira única para notar diversas manifestações sonoras imprevisíveis. O exemplo 38 demonstra como Widmer grafa os quatro tipos de instrumentos inclusivos construídos por Walter Smetak.

<sup>138</sup> Robert Moran (1937- ) é um maestro-compositor norte-americano nascido em Denver-Colorado. Um dos últimos alunos dos remanescentes discípulos da Segunda Escola de Viena. Estudou com Hans Erich Apostel, Luciano Berio e Darius Milhaud. Atualmente desenvolve sua carreira nos EUA e Europa, bem como junto a artistas brasileiros de outras áreas artísticas tais como a dança.

## Exemplo 38

The musical score for Exemplo 38 consists of four staves. The top staff, labeled 'Borel' and numbered '18', shows a glissando with a downward arrow. The second staff, labeled '3 Sois' and numbered '19', features circular notation with a downward arrow. The third staff, labeled 'Ronda' and numbered '20', has circular notation with a downward arrow and the word 'tranquilo'. The bottom staff, labeled 'Baixo mono' and numbered '21', shows circular notation with a downward arrow and the instruction 'f possibile'.

Os **Três Sóis** e a **Ronda** empregam uma notação circular, seguindo a forma estética da construção dos instrumentos. O **Borel**, devido à sua natureza de tubo soprado – obviamente dentro da série harmônica –, sustenta a nota atingindo subitamente a região aguda, como um grito de guerra dos índios brasileiros no passado<sup>139</sup>, logo efetuando um *glissando* descendente e terminando o som. Já o **Baixo Mono**, utilizando um arco curvo, efetua apenas um ataque. O compositor procurou grafar estes efeitos de acordo com suas características físicas e sonoras, o que faz com que a relação entre som, instrumento e notação torne-se mais coerente. No exemplo 38 que se segue, podemos verificar um modo híbrido de notação musical que Widmer utiliza na obra *Rumos* com muito êxito. Em um dos momentos mais interessantes da obra, o compositor utiliza instrumentos convencionais, coro, instrumentos de Smetak e sons percussivos, juntamente com a fita magnética. Observa-se no exemplo 39 que a notação desenvolve-se livremente contando para isto com uma bula na segunda página da obra. O coro acaba por instigar a platéia a participar da obra, pois a forma de produção sonora é a mesma (aparelho fonador).

<sup>139</sup> Isto nos remete ao tópico 1.1. Contextualização histórica deste trabalho.

## Exemplo 39

The musical score for Exemplo 39 consists of seven staves, each representing a different instrument or sound source. From top to bottom, the staves are labeled: Par de Pedras, Castanholas, Temple Block, Fita, 3 Sois, Coro, and Pizz. Cordas. The Par de Pedras staff shows a series of horizontal lines with small vertical dashes. The Castanholas staff has a few notes, including a double bar line and a fermata. The Temple Block staff has a few notes with stems. The Fita staff is a solid horizontal line. The 3 Sois staff has a series of horizontal lines with small circles. The Coro staff has a few notes with stems and a double bar line. The Pizz. Cordas staff has a few notes with stems. The dynamic marking 'pp' is used in several places: below the Par de Pedras staff, below the Castanholas staff, below the Temple Block staff, below the Coro staff, and below the Pizz. Cordas staff.

Quando da participação do público na obra, a notação não é convencional. Contudo, em Widmer, tudo se soma: o *avant-garde* e o tradicional, o erudito e o popular. Nota-se na obra também a utilização das convenções seculares européias. Todavia, no texto escrito na partitura, o compositor define os parâmetros pelos quais desenvolve as diversas parcerias que resultaram na excelência do trabalho realizado:

Além disso, começaram a **fluir** [grifo nosso] as relações entre compositor, intérprete e público. O intérprete vê a sua participação cada vez mais requisitada quer para pesquisar timbres especiais, quer para completar trechos aleatórios, isto é, parcialmente improvisados (Widmer 1971:12).

A pesquisa da qual Widmer fala é a pesquisa de novas sonoridades, possibilidades expressivas, a qual ele também notavelmente realizou em *Rumos*. Nesta obra encontram-se

citações da canção popular de Dorival Caymmi<sup>140</sup>, *É Doce Morrer no Mar*, feitas pelo coro na tonalidade de mi menor, a qual é utilizada também para finalizar a obra de forma fragmentada nos diversos naipes da orquestra.

Para mostrar novas idéias sonoras e efeitos nunca antes realizados – e em alguns casos raros, incluir o público na obra –, os compositores começaram a se exprimir de forma cada vez mais abstrata, mas, coerente com o pensamento de vanguarda. Móviles, símbolos, grafismos, bula, notação textual e verbal, todo este arsenal esteve (e continua) à disposição dos compositores para expressar as mais variadas idéias e conceitos. Não se pode esperar uma interpretação e notação convencional de uma obra musical conceitual composta, por exemplo, para dez instrumentos cirúrgicos à escolha do executante<sup>141</sup>.

Um dos aspectos mais interessantes de *Rumos* encontra-se quase no final da obra. Os variados diálogos propostos pelo compositor entre coro, orquestra e público trazem variadas possibilidades de se terminar a obra. No final, inicia-se a proposta de uma seqüência de perguntas e respostas entre a orquestra e o público, que se repete até três vezes. Caso não haja nenhuma resposta por parte da platéia, a execução segue normalmente até o fim. O compositor propõe no compasso 190, a imitação pelo público de efeitos realizados pelo coro com a vogal U, "assoprando e um assobio grave, inspirando e expirando" (Widmer 1971:2), o qual deverá assobiar em dinâmica *PP*, tentando imitar os efeitos do coro. Esta

<sup>140</sup>Compositor. Cantor. Violonista. Filho de Durval Henrique Caymmi e Aurelina Cândida Caymmi, conhecida por Dona Sinhá. O pai era funcionário público e tocava violão, bandolim e piano. Em 1935, começou a participar de alguns programas na Rádio Clube da Bahia. No mesmo ano, o radialista Giberto Martins, que tinha ido a Salvador com o cantor Leo Vilar, iniciou nova fase no rádio baiano que até então só irradiava discos. Gilberto assumiu a direção da Rádio Clube, lançando o compositor com o programa "Caymmi e suas canções praieiras". No ano seguinte, venceu o concurso de músicas para o carnaval baiano, com o samba "A Bahia também dá". Em 1938 estreou na Rádio Tupi, interpretando de sua autoria, o samba "O que é que a baiana tem?", cuja composição foi iniciada ainda em Salvador e concluída já no Rio de Janeiro. Nessa mesma época, teve o samba "O que é que a baiana tem?", incluído na trilha sonora do filme "Banana da Terra", de Wallace Downey, interpretado por Carmem Miranda (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira 2002).

<sup>141</sup> A obra em questão chama-se *Anestesia* de Walter Smetak, que utilizou palavras e frases tais como: nada, todo, ave, falham, vida consciência, etc; levando o intérprete a um mundo particular e de expressões sonoras imprevisíveis.

estratégia está associada também com a educação básica e abertura do público em relação a esta proposta, de acordo com o que podemos verificar no exemplo 40.

### Exemplo 40

Handwritten musical score for 'Exemplo 40'. The score is written on four staves labeled 'Público', 'Banda', 'Fifa', and 'Coro'. The 'Público' staff contains the text 'Unifonido o coro: a audição: a audição'. The 'Banda' staff has a dynamic marking 'mf' and some scribbled notes. The 'Fifa' and 'Coro' staves show musical notation with various notes and rests. Below the staves, there are dynamic markings 'ff' and '(suavemente)'. A tempo marking '190' is visible at the top left.

São experimentos sonoros únicos que podem ou não ter reações calorosas por parte da platéia não havendo como prever estas reações, o que Widmer também esclarece na partitura. A reação da platéia a determinados tipos de propostas interativas depende também de cada cultura local, sendo que estas reações podem ir da agressividade até reações de extrema indiferença. Caso haja algum tipo de tumulto na platéia – o que por si já constitui a participação do público como gerador de novas sonoridades –, o compositor desenvolveu habilmente, um final emergencial para que se possa terminar a obra, onde a última palavra sonora possa ser proferida pelo grupo orquestral, o que podemos observar no exemplo 41.

### Exemplo 41

Musical score for 'Exemplo 41' titled 'Final Emergencial'. The score is written on a single staff and includes the marking 'Cresc.' and a dynamic marking 'ff'. The music is highly textured and dense, with many notes and rests. A tempo marking '190' is visible at the top right.

De maneira peculiar, o final mostrado através do exemplo 41 está posicionado entre dois ataques com um grande crescendo que culmina com um último ataque fortíssimo em *tutti*. Neste caso, há a possibilidade de que o público possa vaiar, assobiar, gritar ou fazer qualquer tipo de barulho ou manifestação de contentamento, aprovação, reprovação, histeria, reclamação, etc... – o que por si já era uma das maneiras de inclusão desenvolvidas – onde a única solução plausível seria a do aumento do nível de decibéis por parte dos intérpretes, como uma maneira de produção de som que compensasse ou se equivalesse aos sons produzidos pelo público.

Como forma de participação e inclusão do público, o compositor utiliza tanto em RUMOS NO MUNDO SONORO quanto em RUMO SOL-ESPIRAL<sup>142</sup> a participação da voz humana (ou melhor dizendo: do aparelho fonador). A forma de incluir o público em uma obra musical de forma criativa, e que não seja uma mera repetição de sons e textos já conhecidos – como é o caso da maioria das músicas de cunho popular que são amplamente difundidas pela indústria cultural e pelos veículos de *mass media* tais como o rádio, a televisão e a *internet* – nos parece ser uma tarefa bastante difícil. Isto se deve aos poucos recursos sonoros que se obtêm junto a este mesmo público e no momento da *performance* em que se dá tal inclusão – geralmente isto é realizado através de uma improvisação coletiva direcionada por propostas oriundas do pensamento do compositor ou do regente.

A não ser que sejam distribuídos artefatos e instrumentos que produzam variadas sonoridades e instruções de como se deve proceder sonoramente<sup>143</sup>, o compositor estará limitado a trabalhar com os sons emitidos pela boca e pela “percussão” das mãos e pés - no próprio corpo. Contudo, mesmo com estas limitações, alguns compositores têm conseguido

---

<sup>142</sup> O grifo é do compositor.

<sup>143</sup> Já foi possível observar esta estratégia composicional através das obras analisadas no âmbito deste trabalho no tópico 1.3. Contextualização da inclusividade musical em obras brasileiras.

determinados efeitos surpreendentes, tal como o é o caso de Widmer em *Rumos*. O texto lido pelo narrador introduz as mudanças de relação entre compositor-intérprete-público, incluindo este último, a participar efetivamente da composição. “O intérprete vê a sua participação cada vez mais requisitada quer para pesquisar timbres especiais, quer para completar trechos aleatórios, isto é, parcialmente improvisados. . .O regente dará a entrada e o sinal para o grito” (Widmer 1972:22). O compositor utiliza a voz de maneira a introduzir o **ruído** como forma de expressão sonora, englobando a música popular – com a citação da canção de Dorival Caymmi – e a simulação de diversas sonoridades pela voz, com a utilização de consoantes tais como: v, z, l, m, x, ch e vogais com consoantes com tais como: ul, en. Em outro efeito especial o compositor consegue a imitação do *temple-block* pelo público – incluído por Widmer na seção da percussão em *Rumos* – utilizando-se para isto o “golpe de língua”. No exemplo 42, de forma bastante simplificada para a platéia, o compositor insere o público em um crescendo orquestral denso com todo o efetivo da orquestra e do coro, onde se destaca a seção da percussão e cordas com seus movimentos contrários e virtuosísticos em fortíssimo.

### Exemplo 42



O paradigma secular do artista que atua e público que ouve sofre também com Widmer uma grande mudança. Através de uma obra, simultaneamente artística e educativa, o compositor instiga o público de forma gradual até que o mesmo se sinta suficientemente apto a se incluir na proposta musical, vencendo as barreiras da timidez, tão arraigadas pelo paradigma secular da relação verticalizada imposta também pela arquitetura dos teatros convencionais, principalmente no que concerne à música culta.

### Capítulo 3. O pensamento inclusivista de Luiz Carlos Lessa Vinholes em *Instrução 61 e Instrução 62*

#### 3.1. Aspectos da concepção da obra

As obras que analisaremos a seguir fogem de qualquer tipo de convencionalismo não somente por apresentarem um alto grau de indeterminação e imprevisibilidade, mas principalmente, pela utilização da construção e desconstrução da obra feita conscientemente pelo compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes<sup>144</sup>. Deparamos-nos com algo tão particular que seria interessante fazer menção ao próprio conceito de obra, o que anteriormente já havia sido questionado por outros criadores de formas diferenciadas no passado<sup>145</sup>. Contudo, nos séculos anteriores nota-se a manutenção do *status quo*, o qual mantem-se ainda em inúmeros círculos:

Quando falamos em obra musical pressupomos tratar-se duma idéia específica desenvolvida no século XIX: um objeto autônomo e acabado, com *performance* condicionada a uma partitura, cuja execução deve ser absolutamente fiel às intenções do compositor. Produto de inspiração genial deve ser apreciada em local propício, mediante um comportamento específico do público (silêncio, aplauso nos momentos certos, atitude de respeito e contemplação, sem interrupções como era comum em outros períodos). Esse conceito está atrelado às concepções artísticas do período romântico, apoiadas na sua filosofia e estética musical. À época, houve uma extrema

<sup>144</sup> Nascido em Pelotas RS em 1933, compositor e poeta, estudou no conservatório de sua cidade natal, na Escola Livre de Música da Pró-Arte em São Paulo e nos departamentos de música da Universidade das Artes (1957/58) e do Palácio Imperial (1958/59), em Tóquio. Participou dos cursos internacionais de música da Pró-Arte em Teresópolis (1953 e 1954) e do I Seminário Internacional de Música da Bahia (1954). Compositor-convidado dos Cursos Latino-Americanos em São João del-Rei (1979) e na República Dominicana (1981). Funcionário do Itamaraty, serviu no Japão, Paraguai, Canadá e Itália onde foi adido encarregado do setor cultural. Introduziu no Japão a poesia concreta brasileira (1960) influenciando as correntes de vanguarda daquele país e foi membro fundador da Associação Internacional de Artes Plásticas e Áudio-Visuais (ISPAA-1963) e da Associação para Estudos da Arte (ASA-1964). Autor-convidado dos festivais de poesia de Veneza, Pietra Ligure (1997) e Mantova (1998). Criou a técnica de composição musical tempo-espaco (1956) e os parâmetros para a primeira música aleatória brasileira (1961 e 1962). Suas partituras foram editadas no Brasil e no Japão (Vinholes 2009).

<sup>145</sup> Veja também Alphonse Allais, Luigi Russolo e Erik Satie.

valorização das artes, associadas à comunicação de verdades transcendentais e universais. Por ser subjetiva e imaterial, a música foi considerada como a arte mais propícia para essa comunicação transcendente. Faltava à música encontrar produtos concretos, similares às demais obras artísticas. Daí a força que adquiriu o conceito de obra musical (Cupani 2006:38).

A autora nos diz sobre fidelidade artística – ou pelo menos de uma tentativa de se seguir todas as instruções do criador da obra – bem como sobre a capacidade superior do compositor em criar obras que supostamente estejam acima dos limites humanos. Tudo isto soma-se ao estabelecimento do templo arquitetônico e à passividade dos ouvintes para a comunicação de algo que pertencesse a um universo que transcendesse o humano. Isto, a priori, poderia requerer dos participantes uma condição especial em relação ao objeto, devendo-se isto à natureza da *Instrução 61* e da *Instrução 62* do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes.

Estas obras podem ser discutidas de diversas formas, mas em todas elas o(s) intérprete(s) e público, atua(m) também como co-criador (es), ou melhor dizendo, como prescreve o próprio compositor, como “colaborador” possibilitando diversos tipos de leituras. Mesmo as obras de períodos anteriores – e até na atualidade – nas quais os compositores tentaram de forma exaustiva “controlar” os diversos parâmetros musicais através de uma partitura (muitas das quais compostas com grande zelo estruturalista e com detalhes minuciosos), o resultado obtido com a “obra musical” – devido à sua essência abstrata – acaba por se configurar, através da própria personalidade musical do intérprete, em uma obra com as características da macro-ideia do compositor agregada à personalidade musical do primeiro, resultando em uma síntese de personalidades, arquitetado por um plano composicional pré-definido ou ainda a ser estruturado ou complementado. De uma maneira mais abrangente – tangendo a questões filosóficas, conceituais e sociológicas – alguns

compositores observaram novas possibilidades: a de incluir a participação do público desestabelecendo a tradicional relação entre compositor, artista executante e platéia assistente. Constatamos através do texto enviado pelo próprio compositor que esta preocupação é oriunda no Brasil desde a década de 1950:

Em resposta que, primeiramente, aplaudir a iniciativa de escolha desse tema, uma vez que ele, a meu ver, é fundamental para vencer uma das etapas mais importantes da evolução da história da composição no mundo moderno, qual seja aquela na qual o público deixa de ser simples espectador passivo e começa a ganhar papel relevante no fazer musical. Este tema foi objeto de minhas preocupações desde meados da década de 1950 e encontrou espaço na produção que sacramentei com a *Instrução 1961*, para quatro instrumentos quaisquer, e *Instrução 1962*, para instrumentos de teclado (Vinholes 2007).

Vinholes teve oportunidades diferenciadas de conhecer a vanguarda estética mundial no início da década de sessenta devido às suas atribuições no Itamaraty. As oportunidades obtidas com sua mobilidade profissional – como Oficial de Chancelaria do Ministério das Relações Exteriores – com certeza colaboraram para que este compositor tivesse um acesso diferenciado e, conseqüentemente, pudesse desenvolver estruturas musicais que estavam em conexão diretamente com o que de mais avançado esteticamente estava sendo feito na época no mundo. Entretanto, observa-se neste compositor, uma notável facilidade para maiores abstrações artísticas que transcendem o convencionalismo e a linguagem musical propriamente dita, especialmente em relação à poesia e às artes visuais. Isto se mostra nas diversas atividades relacionadas com a poesia tais como: tradução de poesia japonesa e canadense, onde se destacam “Reta da Fumaça” de Katsue Kitasono (1964), poesias publicadas e exibidas na Alemanha, Brasil, Canadá, Coréia, França,

Inglaterra, Itália, Japão e Uruguai; introdução no Japão (1960) da poesia concreta<sup>146</sup> bem como publicação (1961), organização da Exposição da Poesia Concreta Brasileira no Museu de Arte Moderna em Tóquio (1960), fundação da Associação para Estudos das Artes (ASA) em Tóquio (1964) dedicada à poesia e à arte visual concreta e semiótica, entre outras inúmeras realizações.

Devemos ressaltar um dos pontos interessantes na carreira artística de Vinholes, que foi a idealização e co-fundação, juntamente com o artista plástico Kenzo Tanaka, da Sociedade Internacional de Artes Plásticas e Áudio-Visuais (Ispaa), em Osaka, Japão; apenas para citar algumas realizações nacionais e internacionais no âmbito do pensar e do fazer artístico. As atividades de Vinholes abrangem não somente a prática composicional, mas também, a observação internacional no âmbito da música e da educação musical, do teatro, da literatura, das artes visuais, sendo que suas obras musicais e textuais têm sido publicadas no Brasil e em diversos países desde 1967. Como conferencista tem atuado desde o ano de 1956 até o presente momento, sendo membro da Sociedade Internacional de Música Contemporânea desde o ano de 1960. A obra criativa deste compositor universal – de forma especial as *Instruções 61 e 62* – tem suscitado interesse de diversos pesquisadores brasileiros e estrangeiros. No ano de 2008 recebe a comenda *Kasato Marú*, comemorativa ao Centenário da Imigração Japonesa no Brasil (Vinholes 2008).

Parece-nos natural que um homem de tanto conhecimento e experiência – no país e no exterior – de grande cultura humanística, com livre acesso aos diversos avanços realizados pela arte de vanguarda nos anos cinquenta e depois – conheça algumas teorias anárquicas e textos de autores e ativistas do porte de Tolstoi. Devido ao seu trabalho em

<sup>146</sup> A poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (sapir). Daí suas afinidades com as chamadas "línguas isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente" (humboldt, via cassirer). O chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional, baseada exclusivamente na ordem das palavras (Campos e Pignatari 1958:1).

Milão à frente do Instituto Brasil-Itália (1966-1999); Vinholes travou contato também com o pai do anarquismo no Brasil: Giovanni Rossi.

Referente ao esfacelamento da relação entre intérprete e público, poderíamos fazer um paralelo com a questão sócio-política na relação estado-cidadão onde o anarquismo político subverteria a ordem hegemônica, do mesmo modo em que as *Instruções 61 e 62* subverteram a ordem musical pré-estabelecida entre o compositor, o intérprete e a platéia – e, de forma especial no Brasil – criando uma nova ordem musical, autônoma, independentemente anárquica<sup>147</sup>, mas que não pretendia exatamente estabelecer o caos musical com esta iniciativa.

De alguma forma a classe dominante e os despreparados sentam no mesmo banco. Eu diria que no caso das minhas *Instruções* esta última teria privilégios, pois não estaria engessada pelos parâmetros da tradição, talvez até mesmo arcaicos. Seria livre para criar e ver novos horizontes. Novos valores (Vinholes 2009).

Neste texto objetivo, o compositor riograndense nos diz sobre as possibilidades do fazer e do pensar a nova música em uma paleta musical e social ampla, caso os seus atores principais ousem transpor as barreiras e as amarras da tradição. O compositor vanguardista não mais estaria preso à padrões antigos quase totalitaristas, mas, estaria de posse do bem mais precioso que qualquer mente criativa poderia pretender: a liberdade (esta procura por liberdade de expressão nos remete não somente ao anarquismo político, mas também aos

---

<sup>147</sup> Interessante ressaltar que o Brasil teve no estado do Paraná, uma experiência anarquista chamada por Colônia Cecília durante um breve período durante o século XIX – tendo como protagonista o italiano Giovanni Rossi, sobre o qual Vinholes realizou diversos estudos quando esteve morando em Milão – como descreve a brasilianista e jornalista Antonella Roscilli em seu artigo *O Sonho da Colônia Cecília no Brasil*. “Apesar de que a anarquia representou a razão maior para insistir na experiência e no viver da Colônia; a estabilidade e o sucesso do experimento dependiam do trabalho coletivo e individual de cada um. Ocorria que se estabelecesse a coleta do esforço coletivo, mas a liberdade não poderia significar “cada um faz o que quer”, arriscando de condenar o experimento antecipadamente ao fracasso” (Roscilli 2004).

participantes do grupo *Fluxus* criado pelo lituano George Maciunas, tais como: La Monte Young, Robin Page, John Cage, Robert Watts, Yoko Ono, entre outros).<sup>148</sup> Vejamos o que diz Woodcock em seu livro sobre o anarquismo político:

Entretanto, parece óbvio que o objetivo de homens como Tolstói, Godwin, Thoreau e Kropotkin, cujas teorias sociais têm sido descritas como anarquistas, não foi jamais o de estabelecer o caos. Há uma grande diferença entre o estereótipo do anarquista e o anarquista como geralmente o conhecemos na realidade; essa diferença se deve, em parte, a confusões semânticas e em parte, a um equívoco histórico. Encontramos a justificativa para os dois significados conflitantes que a palavra recebeu na derivação dos vocábulos anarquia, anarquismo e anarquista. *Anarchos*, a palavra grega original, significa apenas sem governante e assim, a palavra anarquia pode ser usada tanto para expressar a condição positiva de não haver governo por ser ele desnecessário à preservação da ordem (Woodcock 1983:8).

Woodcock comenta sucintamente sobre a essência do anarquismo político, que difere do estereótipo que o anarquista possui na sociedade, e que não tem a intenção propriamente de estabelecer o caos. Isto talvez possa ser direcionado às questões artísticas de maneira mais ampla – citando o franco-americano Marcel Duchamp<sup>149</sup> por exemplo, o qual trouxe também uma maior abertura em novas experimentações estéticas no campo da arte – e, no caso da música brasileira, Vinholes. A falta da necessidade de um “governante”

<sup>148</sup> Isto pode ser observado também no tópico 1.2. Aspectos específicos com a inclusão do público, já descrito neste trabalho.

<sup>149</sup> É um dos precursores da arte conceitual e introduziu a idéia de *ready made* como objeto de arte. irmão de Jacques Villon, de Suzanne Duchamp e Raymond Duchamp-Villon, estes também artistas que gozaram de reputação no cenário artístico europeu, Marcel Duchamp começou sua carreira como artista criando pinturas de inspiração impressionista, expressionista e cubista. Duchamp foi o responsável pelo conceito de *ready made*, que é o transporte de um elemento da vida cotidiana, *a priori* não reconhecido como artístico, para o campo das artes. A princípio como uma brincadeira entre seus amigos, entre os quais Francis Picabia e Henri-Pierre Roché, Duchamp passou a incorporar material de uso comum nas suas esculturas. Em vez de trabalhá-los artisticamente, ele simplesmente os considerava prontos e os exibia como obras de arte. Vale a pena ressaltar que a obra de Duchamp deixou um legado importante para as experimentações artísticas subseqüentes, tais como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Expressionismo abstrato, a Arte conceitual, entre outros. Muitos dos artistas identificados com essas tendências prestaram tributo a Duchamp, quando não o conheceram de fato, tendo com ele um contato direto (ou, às vezes, íntimo), o que influenciou as suas respectivas obras. John Cage [grifo nosso], por exemplo, trocou idéias com Duchamp (Wikipedia 2009).

e de um “controle da ordem” para que a obra musical venha a ser produzida, nos faz crer sobre a possibilidade de que o anarquismo político (conceitualmente relacionando isto também com a liberdade de expressão individual e coletiva) possa ter criado, de certa forma, este processo criativo musical em nível mundial.

Nas *Instruções* de Vinholes, o processo composicional utilizado acaba por desestabelecer as relações de “controle” e “propriedade”<sup>150</sup> secularmente propostas pelos compositores. Sugerimos dessa forma, um elo entre a idéia política do anarquismo e a indeterminação musical nas obras *Instruções 61* e *Instruções 62* de Vinholes:

Considero muito importante o fato de você estar tentando ver “na quebra da barreira entre público e platéia” uma ligação com idéias-questões políticas. Você é o primeiro a ter enxergado isto. Continue, pois não é pouco o que pode ser esclarecido aos interessados na música nova (Vinholes 2009).

Podemos observar também que esta nova leitura referente às duas obras musicais em questão, comprova a utilização de idéias extra-musicais para a estruturação destas obras artísticas. No livro de Woodcok encontra-se uma outra citação onde podemos relacionar também as idéias musicais na abolição da desgastada relação verticalizada entre artista-público (entre cidadão-estado):

Um dos aspectos principais da doutrina social de Tolstoi é sua rejeição ao estado, mas igualmente importante é o seu repúdio à propriedade<sup>151</sup>. Na verdade, ele considera ambas interdependentes. A propriedade é o

<sup>150</sup> Neste particular, ressaltamos que de todos os compositores brasileiros analisados nesta pesquisa, apenas um se relaciona diretamente com a quebra deste paradigma que é a base do sistema capitalista: Willy Corrêa de Oliveira.

<sup>151</sup> Relacionando isto com as obras em questão, quem seria o autor – e conseqüentemente o proprietário das obras, aquele que deveria receber os respectivos direitos autorais? O intérprete, o compositor? Ambos? Esta é ainda uma questão que suscita diversos debates – e até mesmo ações judiciais – na contemporaneidade entre artistas, empresários, juristas e estudiosos das diversas matérias específicas e correlatas, ainda sem uma única e concisa resposta.

domínio de alguns homens sobre outros, e o estado existe para garantir a perpetuação das relações de propriedade. Portanto, ambos devem ser abolidos, para que os homens possam viver livremente, sem dominação, num estado de comunidade e de mútua paz que é o verdadeiro Reino de Deus na Terra. Diante das objeções de que as funções positivas da sociedade não poderiam existir se não houvesse governo, Tolstoi responde com palavras que nos lembram os argumentos utilizados por Kropotkin em *Ajuda Mútua* e *A Conquista do Pão*: Por que devemos pensar que pessoas leigas não seriam capazes de organizar suas próprias vidas tão bem quanto os funcionários do governo organizam, não para si mesmos mas, para os outros? (Woodcock 1983:205)

Woodcock cita a idéias preconizadas por Tolstoi – que era visceralmente ligado às idéias anarquistas e socialistas, com as quais Vinholes também travou contato – que prevê a abolição do “domínio” de alguns sobre outros. Todavia, Woodcock vai além. Disserta sobre a capacidade de **pessoas leigas se organizarem socialmente**<sup>152</sup> para as mais diversas tarefas e funções. Há muito a música deixou de ser propriedade apenas de pequenos grupos e pode ser organizada com a participação coletiva. Ou seja, a quebra de um paradigma verticalizado e sacramentado por gerações de compositores e seus patronos.

Todavia, já existia algo que tinha provado, de modo eficaz, ser uma alternativa ao controle absolutista dos compositores estruturalistas. Há décadas o *Jazz*, com sua música fluida e espontânea, havia rompido com a idéia romântica de que o compositor estaria afastado do intérprete. No *Jazz* o intérprete atua como co-criador junto ao compositor – que poderia ter escrito apenas a melodia e uma harmonia cifrada<sup>153</sup>, ou seja, elementos básicos

<sup>152</sup> Esta organização se estenderia na pós-modernidade também para o campo da música de concerto, sendo não apenas uma possibilidade plausível, mas também real e muito atual. Uma das comprovações disto é o grupo austríaco conhecido na Europa por *Das erste Wiener Gemüseeorchester* (a primeira orquestra de vegetais de Viena), criada em 1998 e que reuniu **músicos e artistas visuais** em um projeto comum: musical, performático e visual, com base em instrumentos rudimentares confeccionados a partir de vegetais, o que comprova a capacidade de pessoas leigas se organizarem social e musicalmente de maneira também criativa.

<sup>153</sup> Nos referimos aos *standards de Jazz* que foram recolhidos e estão no conhecido *Real Book*. Isto não se refere aos trabalhos orquestrais mais elaborados tais como os de Duke Ellington, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Alton Glenn Miller, entre outros, os quais se encontram em outra categoria. Reconhecemos que as

constitutivos de um tipo mais elementar de composição musical. Neste gênero musical, o intérprete é apreciado não somente por sua habilidade como executante, mas, principalmente por sua imaginação e fluência nas frases onde acontece a improvisação<sup>154</sup>. O *Free Jazz* (ou *avant-garde*) por exemplo, rompe também com todas as convenções pré-estabelecidas por seus antecessores: melodia, tempo, harmonia, ritmo, timbre e forma, adentrando tendências da música de vanguarda do século XX:

Com o *free*, o *jazz* incorporou conquistas estéticas da arte de vanguarda dos anos 60, como a **música atonal, aleatória e o happening** [grifo nosso]. O *free jazz* nasceu "oficialmente" com o famoso disco de 1960 (intitulado precisamente *Free Jazz*), onde se ouve o quarteto duplo liderado por Ornette Coleman (sax alto) e Eric Dolphy (clarinete-baixo), no qual participaram músicos importantes: Charlie Haden e Scott LaFaro aos contrabaixos, Don Cherry e Freddie Hubbard aos trompetes, Ed Blackwell e Billy Higgins nas baterias. Não obstante, podemos identificar precursores do gênero *free*, como Charles Mingus, com seu conjunto nos anos 50 e 60, John Coltrane nos anos 60 e principalmente Cecil Taylor, já em meados dos anos 50. (Na verdade, alguém poderia sustentar que Taylor é o verdadeiro "inventor" do *free jazz*). No *free jazz*, a ênfase está na improvisação coletiva. Os músicos não estão presos a temas, nem a padrões de fraseado convencionais, nem à harmonia tonal; em vez disso, eles se valem de acordes e pequenas células combinadas de antemão para se coordenar entre si e se orientar dentro da textura sonora. Por ter uma estrutura extremamente livre e atonal, o *free jazz* é uma música que nem sempre se deixa escutar facilmente (Bezerra 2001).

No caso do *Free Jazz* – e nas peças de Vinholes – a barreira tradicionalista existente entre compositor e intérprete se quebra. Os intérpretes seriam também co-autores dentro de parâmetros variados, e, nesta nova relação, o anarquismo político aplicado à música pode atuar também como uma força motriz filosófico-ideológica, posteriormente

---

diversas correntes existentes, tanto na música popular quanto na música erudita, acabam em determinado ponto se encontrando (dependendo apenas do talento de seus atores principais).

<sup>154</sup> Geralmente a forma utilizada no Jazz é muito simples: ABA, onde B é a seção onde se improvisa livremente e o segundo A pode vir variado ou não. Mas, isto também não chega a ser uma regra imutável, muito pelo contrário.

incluindo o público no processo criativo. Isto proporcionaria também em âmbito popular, uma maior abertura para processos criativos composicionais ligados à indeterminação e à improvisação, o que teria influenciado também a música culta de vanguarda (haja visto que desde a Idade Média houveram variadas influências: da tradição oral para a música culta e da música culta para a tradição oral).

### 3.2. Aspectos da construção da obra

Desde o início de suas atividades criativo-musicais, o compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes já demonstrava uma atitude criativa avançada para a época e local. Seu *Prelúdio em si bemol menor para piano à mão esquerda* e a *Imitação em fá* datam de 1952. Sobre estas peças encontramos textos que comprovam que os limites estéticos de Vinholes tinham se expandido de maneira natural:

...não era convencional. Ela era já inovadora. . . já se abria para dissonância. . . A gente se sente um pouco perdido, não no espaço. No tempo, porque as divisões, as referências habituais, não estavam presentes. . . Mas eu acho que cumpri o meu recado, porque eu vi de parte dele uma satisfação (Maia 1999:42).

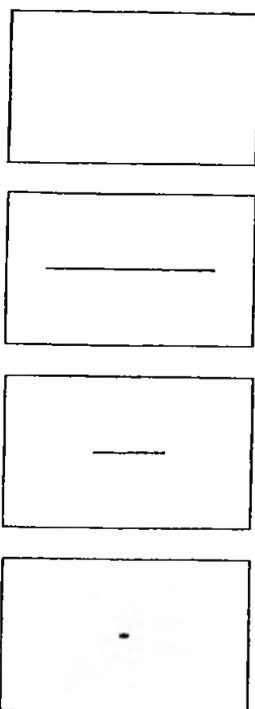
O texto acima demonstra que o compositor possui tendências aos processos composicionais experimentais, mesmo estando inserido em um contexto acadêmico pouco inclinado ao *avant-garde*. A *Instrução 61* surgiu através de uma personalidade musical fortemente inclinada ao novo – apesar dos meios tradicionais fazerem parte de seu aprendizado e esforços acadêmicos em Pelotas, este compositor avançou esteticamente praticamente sozinho – como podemos comprovar através de texto dissertativo do professor Mário Maia:

Assim, temos um personagem que desde o início se apresenta diferenciado dos seus conterrâneos, simplesmente por ser um compositor em um meio no qual todos (ou quase todos) estão ocupados na reprodução de peças consagradas, na interpretação de um repertório que, naquela altura, já era repetitivo. Encontra-se então, uma personalidade forte e decidida a seguir outro caminho (Maia 1999:47).

Maia disserta sobre as qualidades estéticas avançadas de Vinholes – e sobre as quais posteriormente foram desenvolvidas as *Instruções 61 e 62* e a *Teoria Tempo-Espaço*. Este desenvolvimento se deu apesar do ambiente não lhe ser muito favorável (cidade tradicionalista do interior com poucos avanços estéticos), o que comprova o alcance da macro-visão deste compositor. Isto para a América Latina representa um marco, não somente na música e nas artes, mas, também no pensamento.

A *Instrução 61* de Luiz Carlos Lessa Vinholes consiste em cartões com indicações de duração de sons por pontos e linhas, sendo complementados por textos que sugerem como os intérpretes devem executar a obra. Estabelece alguns parâmetros de como se deve executar a obra, contudo, oferece aos participantes uma liberdade não usual no fazer musical, e com grande fator de imprevisibilidade. Não é possível precisar exatamente o timbre, a duração, as alturas e a forma a ser utilizada durante a *performance*, ficando todos estes parâmetros à escolha dos intérpretes e do(s) colaborador (es), que acabam por atuar também como co-autores no processo composicional de acordo com o que podemos constatar através do exemplo 43.

## Exemplo 43



É destinada a quatro instrumentos quaisquer – o intérprete, o produtor ou o organizador são livres para decidir entre os variados instrumentos disponíveis, bem como pelo estilo interpretativo. A obra<sup>155</sup> é fixada sobre 100 cartões quadriculados, estes divididos em quatro grupos de 25 cada. Cada grupo de 25 cartões é destinado a um instrumento – a serem previamente determinados. Cada grupo de cartões é dividido matematicamente em quatro *sets*: 7-7-7 e 4 (3 *sets* de 7 e um *set* de 4) como podemos observar de forma mais analítica na tabela IV que se segue.

<sup>155</sup> Foi executada pela primeira vez em 31 de dezembro de 1961, pelo Grupo de Música Nova Tomohisa Nakajima, no Estúdio Nakajima na cidade de Tóquio-Japão.

Tabela IV

100															
25				25				25				25			
7	7	7	4	7	7	7	4	7	7	7	4	7	7	7	4

O primeiro *set* de cartões possui uma linha longa, o segundo *set* uma linha curta, o terceiro *set* possui apenas um ponto e o último *set* são quatro cartões que estão totalmente em branco. São em síntese uma série de regras – que contém uma paradoxal e quase ilimitada liberdade expressiva – a serem observadas pelos intérpretes a fim de se conseguir um objetivo final musical específico com grande fator de indeterminação. O significado do **ponto** é tido sempre como um som isolado e de duração mais curta possível e a **pausa** – e mais abrangentemente, o **silêncio** ou a ausência de qualquer som –, é representado pelos cartões em branco.<sup>156</sup> O significado musical das linhas na posição horizontal e dos pontos pode ser compreendido como a execução de um som musical apenas, as linhas na posição vertical como a execução de grupos de sons.

Contudo, quando a **linha longa ocupa a posição horizontal**, ela passa a ter em relação à linha curta, uma maior duração. Na **posição vertical**, a linha longa – em relação à curta – tem maior número de sons agrupados. Podemos constatar um alto grau de

<sup>156</sup> Podemos observar que incontáveis partituras produzidas nos séculos XX e XXI utilizam um espaço vazio para simbolizar a ausência de qualquer som, sem fazer o uso das pausas convencionais. Veremos as diversas possibilidades deste aspecto da música no tópico 5.4 Origem do material sonoro e rítmico.

indeterminação, bem como uma grande relatividade entre os valores acima estabelecidos, alturas e intensidades dos sons.

Este conjunto de fatores fica determinado a partir do momento em que os intérpretes interagem com a proposta, que um novo personagem – de acordo com a nomenclatura do compositor – aparece: “O colaborador”. Este personagem não é um músico, mas, apenas um participante que está fora do contexto performático propriamente dito e que interage diretamente com os produtores sonoros e que se posiciona na platéia: “o público”. No caso destas instruções teremos então o **público preparado**<sup>157</sup>, pois o mesmo foi, de uma certa maneira, instruído a participar e a agir de acordo com alguns parâmetros propostos.

Cada um dos músicos deverá ter à sua frente um colaborador para mostrar-lhe os cartões, que deverão estar misturados. Proporcionando desta forma, maiores possibilidades para o desenvolvimento e criação da obra musical. Tanto a ordem de apresentação dos cartões como o tempo de duração de cada um deles está intrinsecamente relacionado com o colaborador (público).

Interessante notar nesta obra que o **fator tempo** – que está para a música tal como a **forma espacial** está para a arquitetura – pode ter qualquer duração, e isto é algo que pode instigar a imaginação dos colaboradores de forma participativa e inclusiva. Vinholes disserta sobre a questão da exigência expressiva por parte do compositor na época, para que esta música fosse criada:

Quem sabe não foi demais pedir-me que eu dissesse o porquê do meu comportamento e de minhas decisões em fase em que lutava por sondar algo que nem eu mesmo sabia porque fazia. Parecia nada, mas

---

<sup>157</sup> Isto já foi estudado no primeiro capítulo deste trabalho, no tópico 1.3. Contextualização da inclusividade musical em obras brasileiras e também em Pirandello, Antunes, Tacuchian.

foi luta dura. As circunstâncias me levaram para onde fui (Vinholes 2009).

Estas circunstâncias das quais o compositor fala nos remete também às propostas do grupo internacional *Fluxus*<sup>158</sup> que, contemporaneamente ao brasileiro Vinholes, estabeleciam novas bases para a quebra dos limites existentes entre a obra, o intérprete, o compositor e a platéia:

Assim, no início dos anos de 1960, num processo coletivo e democrático (propunham que qualquer pessoa poderia, inclusive desenvolvendo suas atividades diárias, ser artista) e contrário ao que habitualmente se designava Arte, os Fluxartistas experimentaram criatividade aberta e acessível, impregnada de humor e atividades lúdicas incluindo a **participação do público** [grifo nosso] como elemento artístico (Lima 2007).

Em outra passagem podemos comprovar a participação do público como gerador de novas perspectivas sonoras e performáticas do grupo *Fluxus*, as quais coincidem com a proposta de inclusão musical do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes:

Apresentações em teatros ou auditórios incorporavam a platéia como sua extensão e alargamento do palco: o “*Fluxus Manifesto*” de Maciunas em *Festum Fluxorum* – Düsseldorf, 1963 – foi literalmente lançado sobre o público acompanhado de enorme pedaço de papel que passou sobre a platéia sendo ora rasgado, ora amassado e produzindo respectivos barulhos [ou ruído musical] com estas ações (Lima 2007).

O compositor Gilberto Mendes publicou um artigo no jornal A Tribuna, onde comenta as obras executadas durante o Festival Música Nova de Santos deste ano:

Os frequentadores dos Festivais Música Nova devem conhecer Vinholes, de quem foram apresentadas em primeira audição no Brasil as obras *Existencialismo*, para flauta solo, na interpretação de Grace

---

<sup>158</sup> Vinholes travou conhecimento com um dos integrantes mais ilustres do *Fluxus*: Yoko Ono. Muito antes de ser conhecida mundialmente como esposa do *Beattle* John Lennon, Ono já atuava na vanguarda da arte japonesa.

Busch, e *Instruções 61*, por intérpretes do Madrigal *Ars Viva*. Esta última obra é histórica, pois se trata da primeira obra aleatória composta por um compositor brasileiro (Mendes 1976).

Podemos observar que, mesmo a obra já tendo sido apresentada em anos anteriores (1974 e 1975), demorou algum tempo para que o meio musical pudesse notar a relevância desta nova proposta em comparação ao que se fazia na época<sup>159</sup> no país. Em outro artigo, Mendes comenta sobre a essência e o valor estético da música de Vinholes:

Na aparência, um trabalho sem quase **nada**. Mas é exatamente nesse quase **nada** que reside **tudo** [grifos nossos], a leveza, a transparência da malha rarefeita de pontos e traços sonoros, enfim, toda a sua força expressiva à japonesa (Mendes 1975).

Mendes aproxima Vinholes dos interessantes conceitos e experimentos desenvolvidos pelo grupo *Fluxus*, e, de modo especial, da filosofia e dos diversos procedimentos criativos orientais: a redução de elementos – que pode chegar ao “quase nada”. Por fim, encontramos uma reciprocidade da *Instrução 61* com *4'33"* de Cage, bem como com a obra de La Monte Young em seus aspectos primordiais, o que nos remete ao tópico 1.2. Aspectos específicos com a inclusão do público, deste trabalho.

A *Instrução 62* mostra-se como uma sequência criativa que utiliza a mesma estratégia composicional de sua precedente – a *Instrução 61* –, mas, o compositor já estabelece uma diferenciação da obra anterior através de um padrão timbrístico a ser seguido: o piano ou “outro instrumento de teclado” e um colaborador (público preparado), bem como

---

<sup>159</sup>A *Instrução 61* foi executada diversas vezes desde a sua composição. O primeiro uso mundial foi feito pelo Grupo de Música Nova Tomohisa Nakajima no Estúdio Nakajima-Tóquio em 31 de Dezembro de 1961. Posteriormente outras performances foram feitas no Japão e na Coréia. Foi executada pela primeira vez no Brasil no ano de 1974, no X Festival de Música Nova de Santos na versão para vozes e instrumentos com o Madrigal *Ars Viva* de Santos sob a regência de Roberto Martins. Outras performances subsequentes foram realizadas nas cidades de Santos, São Paulo, Brasília, Montevidéu, Campos do Jordão, Pelotas e Porto Alegre, com as mais variadas formações instrumentais e vocais.

uma ampliação dos sinais das referidas instruções aumentado o grau de complexidade de sua interpretação. Contudo, como o compositor expandiu os limites interpretativos – de certa forma secundariamente – para quaisquer instrumentos de teclado, abrem-se diversas possibilidades relativas ao timbre e às possíveis sonoridades que podem ser encontradas a partir desta múltipla variante. Os instrumentos pertencentes à família do teclado – que demonstra ser extremamente versátil – expandem as possibilidades de expressão sonora da obra, ampliando a utilização da *Instrução 62* através de timbres diferenciados a partir dos diversos instrumentos que compõe esta interessante paleta.

Apesar do compositor não pedir nenhum tipo específico de teclado para a execução musical, alguns modelos poderiam ser citados, pois ele deixa a questão em aberto, escrevendo apenas a palavra “teclado” na partitura. Os instrumentos encontrados até o momento – desde o Século XIV até o presente<sup>160</sup> – foram: Órgão da Igreja Medieval, Órgão Portátil, Órgão de Tubos, *Bibelregal*, Cravo, Espineta, Harmônio, Piano, Piano Pleyel sistema Hans, Piano de Brinquedo (*Toy Piano*), Piano Rhodes, *Les Ondes Martenot*, Cravo elétrico alemão, Órgão *Hammond*, teclados eletrônicos: *ANS Synthesizer*, *Novachord*, *Mark II Music Synthesizer*, *ARP Odyssey*, *Mellotron*, *Moog*, *Oberheim*, *Coupland Digital Music Synthesizer*, *Fairlight CMI*, *Yamaha*, *Roland*, *Kawai*, *Ensoniq*, *E-mu*, *Sonic*, *Kurzweil*, *Roland*, *Korg*, *Alesis*, *Casio*, *Technics*, *Solton* e *Medeli*, somente para citar alguns modelos históricos e os mais conhecidos.

---

<sup>160</sup>Nos referimos de maneira especial aos teclados eletrônicos modernos, onde cada modelo possui a sua especificidade sonora de milhares de timbres pré-fabricados, com possibilidades de expansão com o uso de cartuchos extras e modificações timbrísticas através de síntese sonora através de operações padronizadas por cada fabricante. Contudo, não nos aprofundaremos neste particular, e também no que concerne aos teclados virtuais com base computacional, pois sairíamos demasiadamente de nossos objetivos neste trabalho.

Estas são algumas das possibilidades timbrísticas que o compositor oferece na obra com a inclusão de “outros instrumentos de teclado”<sup>161</sup> não se atendo apenas ao tradicional piano. Os mais antigos destes instrumentos são encontrados apenas em museus ou com colecionadores particulares, indisponíveis para utilização profissional. Contudo, nada impediria uma mobilização política de uma organização específica solicitando o empréstimo de algum modelo que ainda suporte o uso profissional para uma eventual *performance* da obra em questão.

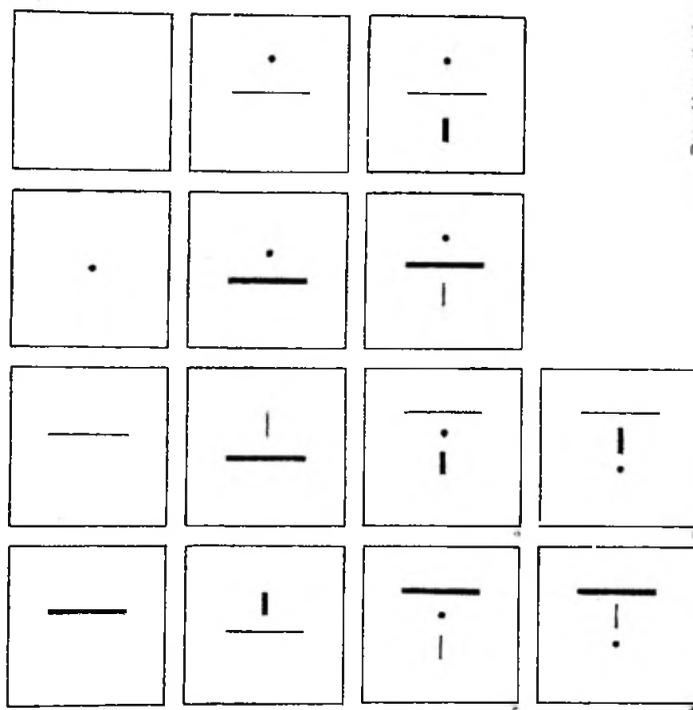
A *Instrução 62* foi publicada pela revista *Design* nº37 na cidade de Tóquio, em setembro de 1962, tendo sido fixada sobre um total de 144 cartões quadriculados, divididos em quatro grupos de 6 e dez grupos de 12 cartões (exemplo 41). O significado do ponto é tido sempre como um som isolado e de duração mais curta possível. As linhas finas – quando na posição horizontal – são executadas com um som apenas. As linhas grossas – quando na posição horizontal – devem ser entendidas como um pequeno grupo de sons. As linhas finas – quando na posição vertical – devem ser tocadas como um grupo de sons com uma duração mais curta do que as linhas grossas na posição vertical. Quando na posição vertical, a linha longa, comparada com a curta, deve conter mais sons. Quando na posição horizontal, a linha longa, comparada com a curta, tem uma duração maior. Os cartões brancos continuam sendo sinônimos de silêncio e os diversos parâmetros musicais tais como articulação, intensidade, a exata duração de cada nota bem como as variadas alturas, dependerão do momento interpretativo. Poderíamos definir isto como sendo um fator onde a improvisação feita pelo público atua de forma criativa e socializante. O colaborador – público participante – continua com a função de proporcionar ao intérprete, estímulo

---

<sup>161</sup> Concordamos que estamos ainda um pouco distante de cobrir neste aspecto, todas as possibilidades existentes e disponíveis nos séculos XX e XXI, pois isto demandaria maior pesquisa. Como isto não é nosso objeto principal de estudo neste trabalho, não nos aprofundaremos neste aspecto.

contínuo através da manipulação dos cartões. Ele ficará responsável pela ordem de apresentação dos cartões bem como pela duração da obra em questão.

#### Exemplo 44



De acordo com o que especifica a professora Maria Helena Maillet Del Pozzo, a “escolha da duração total da obra também é relegada ao intérprete” (Del Pozzo 2007:230). Por se tratar da participação efetiva de alguém “de fora” do sistema interpretativo quem manipula os cartões de acordo com o momento sonoro, esta participação está sujeita ao tempo daquele que manipula os cartões, desenvolvendo uma *interface* colaborativa entre compositor e intérprete – pianista ou tecladista –, agregando um novo conceito à *performance* musical, ou seja, da participação efetiva do público, que, sem esta nova ferramenta, estaria restrito ao posto usual de ouvinte não participativo. Se a intenção do

compositor fosse realmente esta – a de deixar o intérprete decidir sobre a duração e outros aspectos da obra –, ele não teria utilizado a figura do colaborador, deixando tudo por conta do intérprete, como quase a totalidade das peças escritas o faz. No mesmo trabalho citado anteriormente, a autora reconhece a importância da participação do público: “Espera-se que o compositor esteja ciente da grande diversidade de interpretações que esta obra pode ocasionar. Neste sentido é de grande importância o papel do colaborador, que tem a função de escolher a ordem dos cartões e o **tempo** [grifo nosso] de exposição de cada um” (Del Pozzo 2007:231). Concluímos que compositor tem pleno conhecimento do fator de grande imprevisibilidade – onde nota-se também que os intérpretes deverão agir do modo criativo, através da improvisação livre – contido na obra *Instrução 62*<sup>162</sup>–, extensão expressiva da *Instrução 61* – mesmo esta obra sendo limitada a um dos instrumentos citados acima.

---

<sup>162</sup> O primeiro uso mundial da obra foi feito por Tomohisa Nakajima (piano), no Estúdio Nakajima do Grupo de Música Nova de Tóquio em 03 de março de 1963. Posteriores *performances* foram realizadas nas cidades de Brasília, Santos e Montevideu. Primeira execução no Brasil foi feita na cidade de Brasília em 30 de março de 1976 por Paulo Affonso de Moura Ferreira (piano).

## Capítulo 4. O pensamento inclusivista de Gilberto Mendes em *Santos*

### *Football Music*

#### 4.1. Aspectos da concepção da obra

Antes de estudarmos aspectos da concepção musical que originou o desenvolvimento da obra *Santos Football Music*<sup>163</sup> do compositor santista Gilberto Ambrósio Garcia Mendes<sup>164</sup>, algumas menções sobre o macro-sistema ao qual pertence a música – e no qual está inserido o compositor – fazem-se absolutamente necessárias, pois foi também a partir deste ponto, que se originaram as diversas possibilidades que permeiam hoje o mundo da arte e da cultura pós-moderna, de acordo com o que diz Souza: “Não há dúvida que para o artista existe uma identificação profunda entre cultura e sociedade [e a própria vida], sendo afinal a obra de arte uma expressão da cultura em interação com a sociedade” (Souza 1983:51). Souza comprova a relação íntima da arte e sociedade, e conseqüentemente, os diversos eventos e modificações que ocorrem nesta mesma sociedade, o que é espelhado ou mesmo ainda, antecipado pela arte.

<sup>163</sup> Esta obra foi composta no ano de 1969 e teve sua primeira execução em 1973, em Varsóvia-Polônia, no âmbito do XVII Festival de Música Contemporânea, também conhecido por *Outono de Varsóvia*. Sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho, esta obra se tornou emblemática da música brasileira de vanguarda com diversas performances subsequentes – de acordo com o que está no livro *Uma Odisséia Musical*: São Paulo, Rio de Janeiro, Colônia e Solingen (Alemanha), Salvador, Porto Alegre, Brasília e Santos.

<sup>164</sup> Nascido na cidade de Santos, São Paulo em 1922, Gilberto Mendes é compositor, pianista e professor (Universidade de Wisconsin-E.U.A., Universidade de Brasília, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, Conservatório Musical de Santos, Clube da Arte de Santos, Escola de Jovens e Colégio Vocacional Stella Maris). Iniciou seus estudos musicais aos dezoito anos no Conservatório Musical de Santos. Estudou composição no Brasil com Cláudio Santoro e Oliver Toni, tendo posteriormente frequentado os cursos de férias em Darmstadt-Alemanha com Henri Pousseur, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Gilberto Mendes foi um dos fundadores do Grupo de Música Nova, de Santos. Possui verbetes com seu nome em diversas enciclopédias e dicionários específicos tais como o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Musiklexikon Riemann*, *Dictionary of Contemporary Music*, *Sohmans Musiklexikon*, *História da Música do Brasil* de Vasco Mariz, *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. Um dos pioneiros no Brasil, da música visual, concreta e aleatória. Em seu catálogo de composições – publicado no livro impresso em 1994 e intitulado *Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Déco* – o compositor elenca 141 títulos, composições suas para diversas instrumentações e formações vocais e instrumentais. Contudo, estimamos que mais obras suas tenham sido produzidas deste período até o ano de 2009.

As descobertas e invenções realizadas no século XX pelo ser humano, trouxeram modificações radicais no pensamento, no comportamento e nas atitudes da civilização. Isto iria também, influenciar de forma significativa toda uma produção cultural e artística que estava sendo feita há séculos, moldando este mesmo pensamento e comportamento, trazendo novas possibilidades até o esgotamento das novas linguagens propostas e o surgimento de outras novas. Neste particular, o avassalador desenvolvimento da ciência e da tecnologia, exerceram – e continuam exercendo – uma grande influência. De todos os eventos que aconteceram durante o século XX (inúmeras descobertas da ciência e da técnica, catástrofes, guerras, conflitos, etc.), dois deles merecem destacada atenção: 1) As duas bombas atômicas lançadas em Hiroshima e Nagasaki<sup>165</sup> – agosto de 1945<sup>166</sup> – e 2) A chegada do homem à lua – julho de 1969. Estes são dois aspectos norteadores dos futuros procedimentos que a humanidade teria doravante: o da possibilidade da extinção completa da raça humana através de um grande evento destrutivo – ou séries de eventos –, e a possibilidade de locomoção desta mesma humanidade – ou pelo menos parte dela – para o espaço sideral, a fim de escapar a esta destruição perpetuando o gênero humano. Estes dois grandes eventos seriam fatores fundamentais para reflexão feita por cientistas, intelectuais e artistas – onde a música se insere como uma das expressões mais criativas e interessantes –, durante o

---

<sup>165</sup> Na história da humanidade poucas efemérides são tão importantes, ou celebradas com tanta tristeza como a data de 6 de agosto. Em 6 de agosto de 1945, a primeira bomba atômica feita pelo homem e usada contra a própria humanidade explodiu na cidade japonesa de Hiroshima. Em 9 de agosto de 1945, foi a vez de outra cidade: Nagasaki - a maior comunidade cristã do Japão. Estima-se que 70 mil pessoas morreram na hora ou poucas horas depois das explosões. Outras 130 mil morreram nos 5 anos subseqüentes, em função de ferimentos e doenças causadas pela exposição à radiação. Assim, calcula-se que 200 mil pessoas teriam sido o custo pago pela passagem da humanidade para a Era Nuclear, mas estas são cifras mínimas estimadas. A verdade é que nunca se saberá ao certo quantas centenas de milhares de vidas foram tomadas ou afetadas (Sato 2006:1).

<sup>166</sup> O compositor Gilberto Mendes tem vívidas lembranças do período da Segunda Grande Guerra: “A guerra sim, a guerra, muita gente já esqueceu ou nem sabe que o Brasil esteve na II Guerra Mundial. O *black-out*, um guarda-noturno batendo na minha janela, apartamento térreo, na Rua Oswaldo Cruz, 530, coloque uma cortina que não deixe passar a luz, há o perigo de bombardeio da cidade pelos submarinos alemães que rondam a costa!”(Mendes 1994:228).

período subsequente, estendendo este pensamento até os dias de hoje. Isto pode ser constatado através de texto do compositor inglês Reginald Smith Brindle em seu livro *The New Music The Avant-Garde since 1945*:

A música sempre refletiu o mundo exterior, sublimando-o, respirando o misticismo da época medieval, a poesia e sutileza da corte Elisabetana, os encantos superficiais e graças do período de rococó, e assim por diante. Neste século [o século XX] o progresso segue a história das pessoas e as sociedades como nunca antes, e esta íntima associação entre música e sociedade é particularmente evidente desde a Segunda Guerra mundial. Então, antes de começar qualquer estudo sobre a música deste período é necessário dar uma olhada, mesmo de maneira abreviada, na história mundial desde 1945. . . Ocorreram, a partir de 1945, dois acontecimentos que são mais significativos para a humanidade do que qualquer outra coisa, desde o nascimento de Cristo. Primeiro, bombas atômicas caíram em Hiroshima e Nagasaki. Segundo, o homem andou na lua<sup>167</sup> (Brindle 1987:1).

O compositor inglês se refere aos dois eventos que mais influenciariam o pensamento e o comportamento da humanidade no século XX. Estes por sua vez, seriam também conectados à cultura e às artes, e mais especificamente, ao processo criativo musical. Brindle diz sobre a interligação da vida e da arte, sobre o processo simbiótico ao qual os artistas se vêm envolvidos cotidianamente – da inevitabilidade das influências do meio em que se vive e dos acontecimentos da vida –, também refletindo as questões atuais através do pensamento artístico e sobre as diversas manifestações criativas oriundas da psique<sup>168</sup> humana,

---

<sup>167</sup> Music has always reflected the outside world and sublimated it, breathing the mysticism of the medieval epoch, the poetry and finesse of the Elizabethan court, the superficial charms and graces of the rococo period, and so on. In this century its progress follows the history of peoples and societies as never before, and this close association of music and society is particularly evident since the Second World War. So before any study of the more progressive music of the period can begin it is necessary to give a glance, however brief, at world history since 1945. . . Since 1945, two events have occurred which are more significant for mankind than anything since the birth of Christ. Firstly, atomic bombs were dropped on Hiroshima and Nagasaki. Secondly, man has walked on the moon.

<sup>168</sup> Do grego *psychein* ("soprar"), é uma palavra ambígua que significava originalmente "alento" e posteriormente, "sopro". Dado que o alento é uma das características da vida, a expressão "psique" era utilizada como um sinônimo de vida e por fim, como sinônimo de alma, considerada o princípio da vida. A

principalmente a partir da explosão da bomba atômica, mas também, por uma das maiores façanhas científicas e humanas já realizadas: o pouso do homem na lua. Paradoxalmente, extremos realizados por uma mesma nação.

A partir destes dois grandes eventos mundiais, o comportamento da sociedade começaria a mudar de forma radical (haveriam também vários outros, não de tão grandes proporções, mas extremamente significativos). Na vanguarda: cientistas, intelectuais e artistas, onde novos meios de comunicação e expressão tais como o cinema<sup>169</sup> e a televisão<sup>170</sup>, tiveram também um papel fundamental neste processo. Brindle confirma esta premissa de maneira mais específica tratando-se do fato musical em si – também reflexo destes macro-acontecimentos –, a partir do ano de 1945: “Aconteceram mais coisas na música durante estes anos do que no período precedente de **quinhentos anos** [grifo nosso]”<sup>171</sup> (Brindle 1987:186). Ou seja, as transformações estéticas que se iniciavam a partir do ano de 1945 foram tão significativos para a música ocidental, que uma análise mais acurada torna-se uma tarefa bastante ampla, devido às incontáveis nuances, ramificações e avanços. É neste mundo complexo, de grandes contrastes, variações e mudanças, que se insere a obra do compositor santista Gilberto Mendes.

De produção variada e heterodoxa – assim como o compositor Ernst Widmer –, a obra do compositor santista abrange música para voz e instrumentos, coro *a cappella*, coro e instrumentos, piano, instrumentos solo, duos, trios, quartetos, conjuntos instrumentais,

---

psique seria então a "alma das sombras" por oposição à "alma do corpo". Era o conceito grego para o *self* ("si-mesmo"), abrangendo as idéias modernas de alma, ego e mente.

<sup>169</sup> A apresentação pública do cinematógrafo marca oficialmente o início da história do cinema. O som viria três décadas depois, no final dos anos 20. A apresentação pública do cinematógrafo marca oficialmente o início da história do cinema: em 28 de Dezembro de 1895, ocorre a primeira exibição pública das produções dos irmãos Lumière. “*A Saída dos Operários das Usinas Lumière*”, “*A Chegada do Trem a Estação*”, “*O Almoço do Bebê*” e “*O Mar*” (Só Filme Antigo 2009:1).

<sup>170</sup> A história da televisão deve-se a grandes matemáticos e físicos. Desde o século XIX os cientistas estavam preocupados com a transmissão de imagens a distância. Em 1924, John Logie Baird [1888-1946] transmitiu contornos de objetos a distância, e no ano seguinte, fisionomias de pessoas (Magia Comunicações 2002:1).

<sup>171</sup> *More has happened in music in these few years than in any previous five-hundred-year period.*

orquestra de cordas, orquestra sinfônica, música para teatro, música eletroacústica e obras experimentais diversas. Observamos através desta pesquisa, que qualquer direção (criativa) – mais especificamente na área das artes – que este personagem tomasse, poderia ter-lhe trazido também resultados significativos em outros campos do conhecimento. Isto pode ser comprovado através de texto escrito pelo próprio compositor: “Sabia, aos doze anos, que meu destino seria a literatura, o jornalismo ou a música. A imaginação já estava solta e a cidade que tanto me fascinava era ao mesmo tempo ela mesma e muitas outras, todas as outras pelas quais tanto ansiava” (Mendes 1994:226). Isto demonstra que o adolescente e futuro compositor, já possuía a matéria prima necessária: o gérmen criativo, a inventividade, a inspiração, a idéia, a intuição ou qualquer outra palavra que possa definir a surgimento daquilo que seria a gênese de novas e originais propostas, as quais não somente chamariam a atenção do mundo, mas lançariam novas bases em um mundo de grandes contrastes éticos e estéticos.

Podemos observar que a relação deste compositor com a música iniciou-se tardiamente – dezoito anos é já uma idade muito avançada para se começar a estudar música seriamente – e no recente documentário intitulado: *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*<sup>172</sup>, o próprio compositor afirma que poderia ter sido cineasta ao invés de compositor (ou quem sabe até mesmo jornalista, escritor, roteirista, dramaturgo?). Uma profissão estável – a de bancário – pôde lhe proporcionar a devida tranquilidade financeira<sup>173</sup> para que

---

<sup>172</sup> Uma produção da Berço Esplêndido Ltda. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes (filho de Gilberto Mendes). Direção de fotografia de Odorico Mendes e Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Filmado na Alemanha, Bélgica, Brasil, Holanda e Rússia, nos anos de 2002 e 2005.

<sup>173</sup> O dilema entre o ofício da composição musical e a devida remuneração para a sobrevivência cotidiana do compositor – e da manutenção de uma família – é algo bastante antigo. Isto ocorre também com os regentes, cantores e instrumentistas, mas, as possibilidades de inserção destes no mercado de trabalho é inúmeras vezes maior. Praticamente não existem empregos de compositor no mundo. Contudo, existem diversas possibilidades de trabalho remunerado como professor e em nível internacional, como *Composer in Residence* (Compositor Residente) em vários países tais como: Alemanha, Austrália, Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, França, Irlanda, Nova Zelândia, Reino Unido, Suécia, Suíça, (somente para nomear os países que mais investem em desenvolvimento de novas linguagens) através de várias instituições e universidades. O desenvolvimento de

pudesse se dedicar ao desenvolvimento daquilo que sessenta anos mais tarde seria chamado de pós-modernismo musical, de acordo com o que podemos comprovar através do seguinte texto:

Nos anos 40 e 50, Gilberto Mendes já compunha obras eruditas que antecipavam o clima musical e a harmonia que viriam a ser a marca da bossa-nova. Nos anos 60, foi um dos introdutores no Brasil das músicas aleatória, microtonal e concreta. Nos anos 70, foi um dos inventores da **música teatro** [grifo nosso]. Nos anos 80, foi o primeiro compositor brasileiro a fazer música minimalista. Nos anos 90, quando se passou a falar mais frequentemente em pós-modernismo, percebeu-se que a obra de Gilberto Mendes já continha traços pós-modernos desde os anos 40. Neste início de século XXI, seu editor belga o proclama como um dos precursores mundiais do pós-modernismo na música (Mendes 2005).

Observa-se que o compositor esteve completamente à vontade esteticamente durante toda a vida, sem qualquer ordem impositiva, mercadológica ou de outra ordem, que pudessem lhe cercear a criatividade e o desenvolvimento de uma heterodoxia musical, conceituada dentro de um pós-modernismo artístico em nível mundial. Esta heterodoxia protagonizada pelo compositor santista – da mesma maneira com que se manifesta a criatividade musical em Widmer e Vinholes –, vem somar a uma grande abertura aos mais variados sistemas composicionais existentes no passado e em desenvolvimento. Neste particular, podemos facilmente observar que nosso esforço teórico relacionado ao processo criativo musical, que tem como base não apenas a realização de um pensamento sonoro por parte de compositores profissionais, mas também, a participação de um **público não especializado**; encontra ressonância no discurso de Mendes, de acordo com o que podemos comprovar através do texto que se segue:

---

atividades similares nos países latino-americanos começa a se delinear. Contudo, investimentos na área da criação e desenvolvimento de novas linguagens por parte dos três níveis de governo são ainda muito necessários.

**Qualquer pessoa** [grifo nosso] pode criar uma obra de arte e essa obra sempre interessará. Em minhas classes de música dodecafônica e atonal, alguns de meus alunos compuseram trabalhos que eu assinaria, melhor do que muita coisa profissional que venho ouvindo em festivais de música contemporânea pelo mundo afora. E era pela primeira vez, alguns deles nunca mais voltaram a compor. Num dado momento mostraram que, **como todo mundo, eram capazes de criar** [grifo nosso], e o que deram de si me comoveu profundamente (Mendes 1994:222).

Este texto de Mendes nos porta outra vez às questões sócio-políticas que estão presentes – quer queiramos ou não – na vida, na arte e na música (ou músicas como melhor poderíamos definir os variados sistemas e estéticas existentes desde o passado até a pós-modernidade)<sup>174</sup>. Aprendemos na academia musical que apenas através de profundos estudos é que se pode alcançar resultados aproximados aos obtidos pelos grandes mestres do passado (Bach<sup>175</sup>, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Debussy, Schoenberg, Villa-Lobos...). Mendes, através de uma esclarecedora passagem de seu livro *Uma Odisséia Musical*, diz exatamente o oposto; e isto vem de encontro ao novo conceito da pós-modernidade onde a inclusão, o compartilhamento, a quase irrestrita difusão sem quaisquer barreiras, faz-se parte importante deste processo, o que nos remete também ao tópico 1.3. Contudo, não queremos dizer que o árduo trabalho do ofício composicional não seja mais necessário (todo o aprendizado formal de teoria elementar, harmonia, contraponto, fuga, composição, instrumentação, orquestração, análise, torna-se fundamental para quem quiser

---

<sup>174</sup> Podemos elencar, a maioria de gêneros musicais no âmbito da música erudita. Contudo, não podemos saber a totalidade destes gêneros ou estilos no âmbito da música popular. Apenas para se ter uma idéia podemos citar: *Hip-Hop, Rap, Rock, R&B, Alternativa, Acústico, Experimental, Pop, Metal, Indie, Punk, Hardcore, Eletrônica, Crunk, Emo, Techno, Reggae, 2Etapa, Eletro, Death Metal, Club Country, Latino Reggaeton, Jazz, Rock Clássico, House, Soul, Funk, Blues, Folclórica, Comédia* etc..., os quais estão em constante mutação, ao mesmo tempo em que surgem novos gêneros propostos por novos atores no cenário nacional e internacional a cada dia.

<sup>175</sup> Observamos que estes mestres viveram em uma outra era, onde ainda não existiam as possibilidades de distração, de comunicação, de difusão, de acesso e de fruição de bens materiais e imateriais que existe hoje. Na pós-modernidade, as pessoas dispõem de pouco tempo, inclusive para se divertirem. Isso nos faz refletir sobre esta antiga relação de desenvolvimento da obra de arte: tempo de elaboração *versus* resultado final.

um maior aprofundamento e erudição), mas, talvez não exista mais a necessidade de tanto sacrifício, tanta especialização – tudo deverá ser muito mais condensado e objetivo –, pois os paradigmas relativos à criação musical na atualidade são hoje diferentes. Podemos constatar isto através do uso intensivo da *internet* de maneira criativa. Inúmeros personagens – não necessariamente compositores, no sentido tradicional da palavra – estão compartilhando arquivos musicais que são completados por outros personagens em lugares distintos do planeta. Este processo de compartilhamento criativo é baseado na atual tecnologia musical disponível, a qual está também interligada através da *internet*. Isto torna qualquer pessoa em um (a) compositor (a) em potencial, o que comprova que o conceito da composição musical e do próprio ensino de música na pós-modernidade, também deverá ser repensado.

No âmbito destas mudanças, podemos observar uma ampla dimensão estética na obra do compositor santista. Isto pode ser constatado também, através de outra obra de Mendes: a *Ópera Aberta*<sup>176</sup>, que sintetiza bem a liberdade criativa com grandes rupturas da tradição, que Mendes empregou anteriormente em *Santos Football Music*. Nesta obra o compositor também utiliza o público – desta vez no próprio palco<sup>177</sup> –, usando a expressão verbal, expressando as emoções (aprovação, desaprovação, descontentamento, alegria, etc.), com resultado também muito interessante. Podemos observar que, após *Santos Football Music* com a utilização de toda a platéia, o compositor realizou a *Ópera Aberta* com a

---

<sup>176</sup> Uma cantora lírica entra no palco. Está vestida como personagem de ópera, vestido longo, decote generoso e o cabelo penteado a caráter. Já em cena, exercita sua voz solfejando escalas e vocalizes. Inesperadamente irrompe da coxia um halterofilista, que vem pulando corda, vestindo apenas um calção de competição atlética. O público está desconcertado e não consegue reprimir a irresistível hilaridade que a cena provoca. A cantora continua exibindo sua voz, relembra árias de ópera. Empolga-se representando hipotéticas cenas dramáticas. O halterofilista prossegue impassível, executando sua série de exercícios com pesos e aparelhos, exibindo os músculos fabulosos. Por vezes seus gestos são absolutamente paralelos à cantora um levantar de braços, um gesto. A inusitada cena termina quando um e outro se dão conta da presença recíproca e o halterofilista sai carregando a cantora nos braços (Souza 1983:44).

<sup>177</sup> Veremos mais adiante, que esta estratégia composicional foi utilizada também pelo compositor em *Santos Football Music* na versão de concerto, sem a participação da platéia, mas com público preparado, de acordo com o que já pudemos ver anteriormente neste trabalho.

participação do público preparado, como forma de desdobramento e expansão criativa de *Santos Football Music*.

A abertura estética deste compositor chega ao máximo do radicalismo musical pós-moderno – e, sobretudo, a angustiante e dramática procura de ir além das coisas comuns, visíveis e invisíveis – podemos constatar isto através de texto do próprio Mendes, quando de sua volta dos cursos de Darmstadt:

De volta ao Brasil, sintetizou-se clara em minha cabeça, como fruto de meditação sobre as contradições observadas, a idéia de que precisava construir a minha linguagem musical particular, e não seguir as linguagens dos outros, sobretudo do Velho Mundo. A lição de vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos, naturalmente, como habitantes de um Novo Mundo. Mais do que os europeus, tínhamos o dever de ser “inventores”, segundo a definição de Ezra Pound, descobrir um novo processo ou criar obras que dessem o primeiro exemplo conhecido de um processo. Criar signos novos (Mendes 1994:70).

O compositor disserta sobre a inevitabilidade de se possuir uma consciência de si como ente musical criativo novo – e não somente –, da necessidade de não copiar modelos, do forçoso e árduo desenvolvimento de uma linguagem pessoal, ímpar, original. Fala também sobre o processo de assimilação e reelaboração musical – o que nos remete também ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade<sup>178</sup> –, que é tomar conhecimento sobre novas idéias,

---

<sup>178</sup>Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. *Tupi, or not tupi that is the question*. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa. O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos *touristes*. No país da cobra grande. . . Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz. A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama. Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada. Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças

novas técnicas e conceitos, especialmente aqueles oriundos da Europa, e sua posterior revisitação sob o olhar tropical. Contudo, o compositor santista pretende ir mais além: propõe a invenção de novos processos criativos como um novo ser de um novo mundo. Talvez esta mola, este impulso externo, este elixir criativo de certo modo impulsionado por paradigmas existentes no velho continente, tenha colaborado sobremaneira para o desenvolvimento de uma obra ímpar na música brasileira tal como é *Santos Football Music*.

Às vezes a história é irônica, também sob o ponto de vista criativo, pois não existe um padrão para a gênese das grandes criações na música. Às vezes são invenções que caminham quase que sozinhas, e por acaso. Do mesmo modo quando Cage reinventou o piano a partir do momento em que deveria compor uma peça com sonoridades africanas e não encontrava os sons adequados (ele havia constatado então, que o que estava errado era o timbre, incluindo a partir deste ponto, pequenos e variados artefatos que mudaram a sonoridade do instrumento para sempre: o piano preparado), Mendes inventou uma música de cunho futebolístico de concerto a partir de uma sugestão do jornalista e artista plástico Enio Squeff<sup>179</sup>, de acordo com o que podemos constatar no texto que se segue:

---

públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas. Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI. A alegria é a prova dos nove. A luta entre o que se chamaria Incrariado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modusvivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo. A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama (Andrade 1928:1).

<sup>179</sup> Enio Squeff, nascido em Porto Alegre (Rio Grande do Sul), iniciou sua vida profissional, como jornalista na revista "Veja", transferindo-se, depois, para o jornal "O Estado de S. Paulo", onde se tornou editor da página de

O antigo jornalista, hoje artista plástico, Enio Squeff me perguntou certa vez por que eu não usava o futebol como motivo para uma obra musical, a exemplo do que Honneger fizera com o *rugby*. Afinal, eu era de uma cidade que possuía – naquele tempo – o time de futebol mais famoso, campeão mundial, com Pelé à frente. Enio insistia. Mas eu expliquei que **não tinha o menor interesse em futebol** [grifo nosso]. Em outra vez, eu vinha de São Paulo para Santos e o rádio do carro – era um domingo – irradiava um jogo de futebol, e, de repente, eu senti uma grande música no rapidíssimo falar do locutor, narrando a partida. Era como que um canto falado em *rectus tonus*, em boa parte do tempo, ascendendo e descendendo segundo a emoção provocada no locutor pelos lances que ele descrevia. Da semente que Enio lançou nasceu a idéia, naquele instante (Mendes 1994:126).

Podemos constatar através do texto apresentado, que o compositor santista foi quase que impelido a desenvolver *Santos Football Music*, pois Mendes não tinha afinidades com o futebol. Contudo, podemos observar que uma boa sugestão de um bom conselheiro trouxe excelentes resultados, a partir do momento que esta sugestão foi conectada psicologicamente, de maneira quase que acidental, no momento da irradiação de uma partida de futebol pelo rádio – o compositor não especifica em seu livro quais times estavam jogando neste dia – através de um percurso longo, durante o qual Mendes escutou as variações de altura e intensidade realizadas de modo espontâneo pela voz do locutor. Para os "não músicos", isto seria apenas mais uma locução. Contudo, para músicos profissionais, e mais especificamente, para os compositores vanguardistas – seja no âmbito erudito ou popular –, estas frequências sonoras emitidas pela variação de altura e intensidade de vozes

---

arte e, mais tarde, para a "Folha de S.Paulo", na qual atuou como **editorialista, crítico de música e**, por fim, a convite da direção do jornal, como ilustrador, iniciando, assim, sua trajetória como **artista visual**. Ilustrou, em bico de pena e aguadas para várias editoras, tais como: *O Velho e o Mar* de Ernest Hemingway, *A Ciganinha* de Cervantes, *O Germinal* de Émile Zola, *Odisséia*, na tradução histórica de Odorico Mendes (Edusp). Elaborou todos os desenhos de capa para a coleção *Grandes Nomes de Literatura Internacional* (Editora Globo). Dentre outros, fez a capa e ilustrações para *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov (Ars Poetica). Em 1989, por sugestão do artista João Rossi, seu amigo e incentivador, Enio Squeff começa a trabalhar com aquarela, passando, em seguida, para a pintura a óleo. Observamos que este personagem da arte e da cultura brasileira é também autor de vários livros tais como: *A Música na Revolução Francesa*, *16º Encontro Nacional de Escritores Menotti del Picchia*, *Vila Madalena*, *Kislansky - o Eterno e o Moderno*, *Pau Brasil Publicação Bim. Ecologia e Cultura N° 13 Ano III Jul/ago 86*, *Música - o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, *Santidades - Pinturas*.

humanas, se tornariam **matéria prima** a ser utilizada em obras musicais de cunho intelectual e/ou experimental. Poderíamos também citar o criativo multiinstrumentista e compositor Hermeto Paschoal<sup>180</sup>, que utilizou posteriormente em produção fonográfica, composições musicais feitas a partir das frequências sonoras encontradas nos discursos do Papa João Paulo II<sup>181</sup>.

A partir da idéia e proposta conceitual lançada por Enio Squeff, e também, a partir da elaboração do pensamento composicional (*work in progress*) daquilo que tinha escutado no rádio durante o trajeto São Paulo-Santos, Mendes começaria a amalgamar os respectivos elementos formadores da obra, tais como três irradiações simultâneas; a exemplo do contraponto tradicional: primeiro apenas um rádio, dois e finalmente três irradiações simultâneas de um jogo de futebol. Estava formada a gênese de um dos momentos mais radicais na composição musical brasileira de vanguarda com a criação da obra experimental *Santos Football Music*, de acordo com o que podemos comprovar através de texto escrito pelo compositor:

Foi um trabalho altamente experimental, equivalente ao que realizei quando compus *nascemorre*<sup>182</sup>. As duas obras são os momentos

<sup>180</sup> Nascido em Olho d'Água e criado em Lagoa da Canoa, na época município de Arapiraca, estado de Alagoas, em 22 de junho de 1936, Hermeto Paschoal é filho de Vergelina Eulália de Oliveira (dona Divina) e Paschoal José da Costa (seu Paschoal). Os sons da natureza o fascinaram desde pequeno. A partir de um cano de mamona de "gerimum" (abóbora), fazia um pífano e ficava tocando para os passarinhos. Ao ir para a lagoa, passava horas tocando com a água. O que sobrava de material do seu avô ferreiro, ele pendurava num varal e ficava tirando sons. Até o 8 baixos de seu pai, de sete para oito anos, ele resolveu experimentar e não parou mais. Dessa forma, passou a tocar com seu irmão mais velho José Neto, em forrós e festas de casamento, revezando-se com ele no 8 baixos e no pandeiro (Paschoal 2009:1).

<sup>181</sup> João Paulo II (latim: *Johannes Paulus PP. II*, em italiano *Giovanni Paolo II*), nascido Karol Józef Wojtyła (Wadowice, Polónia, 18 de Maio de 1920 - Vaticano, 2 de Abril de 2005), foi o Sumo Pontífice da Igreja Católica Apostólica Romana de 16 de Outubro de 1978 até à data da sua morte, e sucedeu ao Papa João Paulo I, tornando-se o primeiro papa não-italiano em 455 anos (desde o holandês Adriano VI, no século XVI) e o primeiro papa de origem polaca. Teve o terceiro papado mais longo da história do catolicismo, com 26 anos de pontificado. Foi o primeiro papa no terceiro milênio (Wikipédia 2009).

<sup>182</sup> *Nascemorre* é uma composição de Gilberto Mendes que data de 1966, e que foi composta a partir do poema concreto de Haroldo de Campos (1929-2003) para vozes, percussão e fita magnética. A aleatoriedade é a característica mais proeminente desta obra. O compositor escreve um texto para orientação dos intérpretes, bem como expressa os objetivos a serem atingidos com este trabalho. Dois grupos vocais distintos e percussões

máximos de meu radicalismo composicional, ao mesmo tempo que os pontos inicial e final, entre 1962 e 1969, do processo de desenvolvimento de uma linguagem musical, a minha linguagem musical, com pretensões de ser inteiramente nova, em termos brasileiros. A minha última invenção mais radical (Mendes 1994:126).

O compositor santista atesta que, dentre suas composições, *Santos Football Music* é a sua invenção mais proeminente e avançada, trazendo uma nova perspectiva no cenário da criação musical brasileira, seja pelo material utilizado – ampla utilização de nova gama de sonoridades –, pelo meio ao qual o compositor propôs difundi-la – o meio orquestral tradicional – pela conexão com uma das maiores paixões nacionais – o futebol –, pela utilização de uma nova polifonia, pela dessacralização do restrito mundo teatral, ou mesmo pelo novo modo de invasão profana de um território bem demarcado de maneira absolutamente bem humorada, lúdica e festiva.

Todavia, a concretização deste projeto composicional de maneira mais objetiva somente foi possível quando José Luiz Paes Nunes<sup>183</sup> encomendou a obra ao compositor.

---

variadas fazem o todo expressivo da obra, onde a aleatoriedade impulsiona de maneira livre o desenvolvimento da obra, com a intensa participação dos intérpretes.

<sup>183</sup> Nasce no dia 1º de Março de 1933 em Serrinha-Bahia. Seu primeiro emprego é como contínuo no extinto Banco Econômico. Em 1952, aos 19 anos de idade, vai para Salvador estudar piano na Escola de Música da Bahia e, simultaneamente, trabalha no grupo de estatística e financeira desse mesmo banco. Em 1954, aos 21 anos, durante os Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia, é apresentado a H. J. Koellreutter por Maria Rosita Salgado Góes, sua professora de piano. Koellreutter o estimula a estudar regência e o ajuda a ir para São Paulo com bolsa de estudos cursar a Escola Livre de Música "Pró-Arte"... José Luiz Paes Nunes foi pioneiro ao promover espetáculos ao ar livre na cidade de São Paulo. Concertos de música clássica, popular e de conjuntos instrumentais são novidade e têm grande força como acontecimentos culturais na cidade. São realizados no parque do Morumbi (Parque Alfredo Volpi) - local que ele denomina "Anfiteatro Verde", na Cidade Universitária - USP ou no Parque Ibirapuera. A partir da segunda metade da década de 1970, José Luiz foi chefe do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, sendo responsável pelos exames Vestibulares de Música. A primeira turma de formandos o homenageia através do nome de "Turma José Luiz Paes Nunes". De 1983 a 1985, na Rádio Eldorado - empresa vinculada ao jornal "O Estado de São Paulo"-, exerce a função de "Assessor para Projetos Especiais" e produz "Concerto Novo" e "Noturno para Violão", programas transmitidos pela mesma rádio. José Luiz Paes Nunes foi o autor da idéia do "Prêmio Eldorado de Música" e participa como jurado, na sua primeira edição, no ano de 1985. Em 2 de Agosto de 1987, aos 54 anos, José Luiz vem a falecer na cidade de São José dos Campos, interior de São Paulo (Nunes 1996:1)

Por algum motivo (geralmente nestes casos, o encomendante ocupa cargos em secretarias de cultura, departamentos culturais de fundações ou organizações similares), o pedido acabou por não se realizar de forma satisfatória para o compositor, que já tinha finalizado a obra, terminando por arquivar o trabalho.

As dificuldades da veiculação de uma obra do gênero são enormes. A grande maioria de obras que exigem uma grande produção musical, compostas por talentosos compositores do presente e do passado, sobrevive à vida do autor sem que este a escute uma única vez. Todo compositor sabe sobre isto quando começa a escrever para orquestra sinfônica, por exemplo. Acrescente a isto uma charanga típica de jogo de futebol, sons eletroacústicos, teatro musical e público, enfim, uma superprodução. O compositor confirma esta premissa através do seguinte texto:

Pensei que **jamais** [grifo nosso] seria tocada, logo uma música para orquestra sinfônica, exigindo tal produção, gravadores, alto-falantes, traves com rede em cena, charanga... Mas um dia, em 1973, recebi uma carta do maestro Eleazar de Carvalho, pedindo-me uma obra orquestral para o Festival de Inverno de Campos do Jordão. Levei o *Santos*. Para sorte minha, ele preferiu fazer a estréia da obra no famosíssimo Outono de Varsóvia, daquele ano. Disse que era uma obra para festival internacional, não para Campos do Jordão (dos brasileiros, somente Villa-Lobos e Cláudio Santoro já tinham sido tocados no Outono de Varsóvia, até aquela data). É assim o meu *Santos Football Music* saiu de um possível esquecimento total para sua estréia mundial na Europa, iniciando inesperada e muito bem-sucedida carreira, com incidentes em algumas apresentações (Mendes 1994:127).

Podemos observar que o compositor teve a devida oportunidade para que a obra fosse executada, por solicitação de um dos maiores regentes de toda a história da música do Brasil, que através de sua inteligência e sensibilidade musical, imediatamente reconheceu na obra do compositor santista várias qualidades, ideal para que fosse feita uma primeira

---

execução pública já em nível internacional<sup>184</sup>. O maestro estava certo em seu julgamento, de acordo com o que pode ser verificado em um dos programas entregues ao compositor: “Já que o compositor Gilberto Mendes não esteve presente à execução de sua obra *Santos*, etc., em Varsóvia, durante o XVII Festival de Música Contemporânea, deixo aqui o meu testemunho do agrado com que foi recebida a referida obra pela congregação de compositores internacionais presentes ao Festival” (Mendes 1994:128). Este reconhecimento por parte de um coletivo criativo mundial de alto nível atesta que *Santos Football Music* do compositor Gilberto Mendes está entre as obras inclusivas de vanguarda mais expressivas de todo o século XX.

#### 4.2. Aspectos da construção da obra

*Santos Football Music* é uma obra construída a partir de entidades sonoras, teatrais, formais e não formais que se entrelaçam formando um todo de grande impacto, tendo sido estruturada a partir de uma macro-ideia central – um bom termo para esta obra seria **música teatro**, como podemos nos referir a determinadas obras deste compositor –, a qual se utiliza do futebol<sup>185</sup> como um dos símbolos expressivos e de maior identificação

<sup>184</sup> O maestro – que tinha uma boa noção de *marketing* pessoal já naquela época – em uma das apresentações da obra conseguiu cabecear e, neste exato momento, um fotógrafo captou com um clique a hora em que Eleazar acertava a bola. Para a imprensa, uma imagem como esta, é sempre algo interessante de se publicar. Acabou por ser publicada na Revista *Veja*, em abril de 1975.

<sup>185</sup> A forma mais antiga de jogo antecessor do atual futebol que há evidência científica era um exercício militar datado do segundo e terceiro séculos A.C. na China. Este futebol da Dinastia Han foi chamado por *Tsu' Chu* e consistia em chutar uma bola de couro cheia com penas e cabelo por uma abertura, medindo 30-40cm de largura, numa rede pequena fixa sobre canas longas de bambu. De acordo com uma das variações deste exercício, ao jogador não era permitido acertar no seu alvo livremente, mas tinha que usar os seus pés, peito, costas e ombros ao mesmo tempo em que resistia aos ataques dos seus oponentes. O uso das mãos não era permitido (FIFA 1994:1). O futebol é um dos esportes mais populares no mundo. Praticado em centenas de países, este esporte desperta tanto interesse em função de sua forma de disputa atraente. Embora não se tenha muita certeza sobre os primórdios do futebol, historiadores descobriram vestígios dos jogos de bola em várias culturas antigas. Na Inglaterra, o jogo ganhou regras diferentes e foi organizado e sistematizado. Nascido no bairro paulistano do Brás, Charles Miller viajou para Inglaterra aos nove anos de idade para estudar. Lá tomou contato com o futebol e, ao retornar ao Brasil em 1894, trouxe na bagagem a primeira bola de futebol e um

cultural do Brasil. Esta idéia do compositor foi elaborada paulatinamente através de sofisticados procedimentos composicionais e divide-se em duas versões: a primeira (versão completa), e a segunda (versão de concerto).

Na **versão completa**, o compositor santista utiliza estratégias criativas únicas, conseguindo abranger a música concreta, a música atonal – executada por uma orquestra sinfônica tradicional –, a encenação teatral com determinadas cenas específicas a serem realizadas por não profissionais da área do teatro<sup>186</sup>, uma charanga, e, finalmente, a participação do público no processo sonoro. Todo este arsenal criativo foi estrategicamente disposto através da notação convencional aliada a novas notações gráficas do conjunto destas estruturas, de acordo com o que podemos comprovar através do texto:

*Santos Football Music* integra, numa só experiência, quase todos os dados mais característicos da música de vanguarda da segunda metade do século – entre os que lhe são mais caros – como o som concreto (em fitas magnetofônicas, as três locuções esportivas), o som orquestral atonal, sem melodias (um magma sonoro em permanente transformação, sempre diferente), a **participação do público** [grifo nosso] na execução da obra (um segundo regente indica por meio de cartazes o que deve ser feito por ele), o teatro musical (os músicos, no final, fazem o simulacro de um jogo de futebol) e um novo grafismo para a notação de toda essa trama contrapontual; à qual ainda se agrega uma charanga no meio do público, que toca ritmos de escola de samba, à maneira do que se ouve num estádio (Mendes 1994:126).

---

conjunto de regras. Podemos considerar Charles Miller, como sendo o precursor do futebol no Brasil (Sua Pesquisa 2009).

<sup>186</sup> Na obra, todos que atuam no palco são músicos profissionais. Contudo, a prática musical tem demonstrado que músicos às vezes realizam atividades que vão além da própria música. Isto já tinha acontecido na música brasileira anteriormente, quando da viagem de apresentações dos *Oito Batutas*; conjunto musical brasileiro criado em 1919 no Rio de Janeiro e formado por Pixinguinha na flauta, Donga e Raul Palmierino no violão, Nelson Alves no cavaquinho, China no violão e piano, José Alves no bandolim e ganzá e Luis de Oliveira na bandola e reco-reco. “Em situação difícil na Argentina, com o conjunto desfeito pela negligência de alguns dos seus componentes, não tive outro jeito senão exibir-me como **faqir** [grifo nosso], ficando enterrado vivo durante dez dias em *Rio Cuarto*. Só não atingi o prazo marcado porque a própria esposa do chefe da polícia, penalizada, pediu que eu desistisse” (Cabral 1997:93).

Observamos se tratar de um *modus operandi* raro na história da composição musical brasileira, pois variadas estratégias criativas foram utilizadas de maneira integrada e com resultado expressivo. Além destes aspectos, o compositor propõe uma nova possibilidade de leitura da mesma obra apenas na **versão de concerto**<sup>187</sup>, facilitando e ampliando desta maneira, as possibilidades de sua veiculação pública. Contudo, nesta segunda versão, não se tem a participação do público, cenário, nem os acontecimentos teatrais. Neste caso, um coro misto representa o público<sup>188</sup> sobre o palco. A música eletroacústica (tapes), e a charanga também ficarão no palco. Nesta versão, mais reduzida, o regente poderá terminar a música na página 34 onde melhor lhe convier depois da metade, retomando a execução no último objeto da página 35, o qual podemos reduzir em dois grupos de dois semitons (lá#, si, ré#, mi), dispostos de maneira espaçada, com os seguintes instrumentos: trombone, piano e violino, de acordo com o que podemos constatar no exemplo 45:

---

<sup>187</sup> Interessante ressaltar que Widmer também faz uso desta mesma estratégia composicional em *Rumos op. 72*, quando coloca a possibilidade de se fazer a apresentação apenas da parte concertística da obra, eximindo os intérpretes de apresentar a primeira parte de cunho pedagógico: “A obra deverá, sempre que possível, ser apresentada integralmente. A segunda parte poderá, eventualmente, ser executada em separado; nunca porém a primeira parte”(Widmer 1971:1). Isto deve-se à mesma visão e vivência prática no meio musical, a qual é pertinente à ambos os compositores. Incluir obras vanguardistas em algum programa musical é algo sempre complexo devido à natureza de tais obras; os regentes e produtores sempre encontram dificuldades de toda ordem antes de executar obras destas dimensões de modo satisfatório. Sabedores disto, Widmer e Mendes elaboraram uma segunda opção para criar opções diferenciadas para a execução destas mesmas obras.

<sup>188</sup> O compositor, nesta segunda versão da obra, inverte a lógica de inclusão do público. Na primeira versão o compositor utiliza o público posicionado normalmente na platéia. Contudo, na segunda versão, é realizada uma representação simbólica desta participação, com um coro especialmente arranjado no próprio palco. De maneira análoga ao que já foi apresentado, isto nos remete ao que já dissemos anteriormente sobre **público preparado**.

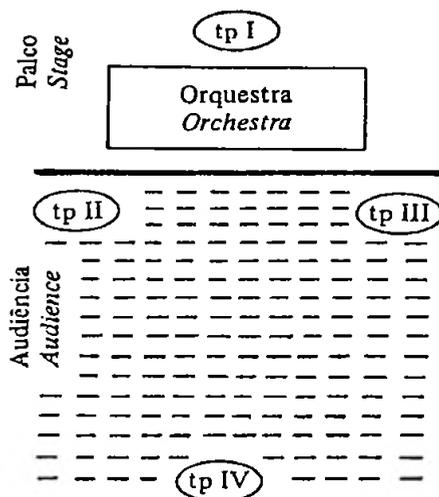
## Exemplo 45

The musical score for Example 45 consists of four staves. The top staff is in bass clef and contains a large '5'' above it, followed by the instruction '1 SOLO' and 'P sempre'. The second staff is in treble clef and contains a large '5'' above it, followed by 'Bea. | segue' and 'P sempre'. The third staff is in bass clef and contains a large '5'' above it, followed by '1 SOLO' and 'P sempre'. The fourth staff is in treble clef and contains a large '5'' above it, followed by '1 SOLO' and 'P sempre'. The score is enclosed in a double bar line on the right side.

Apesar de estar escrito na partitura uma duração de cinco segundos, as instruções escritas dadas pelo compositor na própria partitura sugerem, nesta segunda versão, que o regente repita este objeto sonoro pelo tempo que considerar necessário (neste ponto ficamos na dúvida. Quantas vezes? Dez vezes? Cem? *Ad infinitum*?). Talvez isso possa nos levar também à semente de um minimalismo brasileiro, já que o compositor deixa esta questão em aberto (assim como Vinholes deixa a instrumentação de *Instrução 61* também em aberto).

Podemos observar através da figura 6, que na **versão completa**, o compositor tem o devido cuidado de estabelecer precisamente os respectivos domínios físicos de cada produtor sonoro, que se encontram na partitura através de indicações em português e inglês. Através desta figura, o compositor posiciona o material de música eletroacústica (tape) através de uma espacialização no que hoje poderia se equivaler ao *surround sound* (na época se tentava um modelo caríssimo chamado de “quadrifônico”, que foi um fracasso comercial devido a sua complexidade técnica de instalação e alto custo), circundando o público de sonoridades variadas, ou de acordo com a nomenclatura do compositor, “Um contraponto a três partes”. O público terá sua participação na obra logo nos segundos iniciais.

Figura 6



Contudo, a versão completa da obra é dividida em duas partes: parte I (ensaio do público) e parte II (execução da peça propriamente dita) <sup>189</sup>. As duas partes realizadas, se complementam formando um todo intitulado por *Santos Football Music*, de acordo com as indicações do próprio compositor:

O público ouvinte participa diretamente da execução da música, como um coral, previamente instruído e ensaiado pelo regente, durante a parte I. É conduzido por indicações dadas por 9 cartazes. Nos pontos indicados pela partitura, os cartazes devem ser mostrados ao público, POR UM MÚSICO ESPECIALMENTE DESIGNADO PARA ESSE FIM<sup>190</sup>. Os músicos especialmente designados para lidar com as fitas e os cartazes precisam ter suas partituras e seguirem o regente, como instrumentistas normais (Mendes 1979:1).

<sup>189</sup> Podemos observar este procedimento (ensaio do público e execução da obra de modo sequencial) também em *Rumos* de Widmer. Varia-se um pouco a maneira como os dois compositores realizam este ensaio do público, mas mantêm-se sempre a questão da utilização da massa ouvinte como forma de produção de sons através de duas etapas bem delineadas. Observa-se que esta macro-ideia foi, paulatinamente, sendo expandida no meio musical mundial. Hoje podemos encontrar estas atividades de inclusão musical de público dirigidas por regentes, através de concertos de cunho didático; além de grupos, cantores e instrumentistas, seja no âmbito da música erudita ou popular.

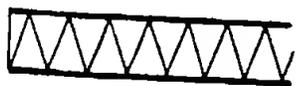
<sup>190</sup> O grifo é do próprio compositor.

Podemos observar que o compositor idealiza o público como uma grande massa coral participativa, dirigida por um regente. Até este ponto a prática musical tradicional se mantém a mesma, como de fato é o trabalho sinfônico coral na tradição de Beethoven, Brahms e Mahler, com a diferença de que esta massa produzirá múltiplas e diversas sonoridades, como veremos mais adiante.

Os cartazes são os **elementos visuais**<sup>191</sup> fundamentais no processo de inclusão musical participativa de *Santos Football Music*, pois é através deles que o público toma contato com as diversas possibilidades de sua inserção no contexto musical vanguardista de maneira inclusiva e da forma mais artística possível. São nove indicações precisas que são mostradas na hora da execução ao público por um músico (geralmente é o próprio Gilberto Mendes que realiza esta tarefa). O compositor solicita que o músico que levantará os cartazes tenha a partitura do maestro e siga o regente, como se fosse um instrumentista de orquestra (ou que ele toque a partitura como um músico orquestral). Isto se deve ao plano composicional que foi elaborado pelo compositor, onde o público se expressa sonoramente de variadas maneiras, produzindo diversas sonoridades de acordo com as possibilidades encontradas no aparelho fonador (observamos que Widmer em *Rumos* também se utiliza do aparelho fonador como produtor de sons de variados timbres, complementando isto com outras estratégias). Contudo, por questões de simplificação de linguagem gráfica, Mendes estabelece um único sinal gráfico para as nove diferentes expressões sonoras, de acordo com o que podemos constatar no exemplo 46 que se segue:

---

<sup>191</sup> Mostramos também neste trabalho, a importância dos elementos visuais em contraponto aos elementos estritamente sonoros. Podemos comprovar que isto é algo já bastante representativo desde o ano desta composição em 1969, de acordo com o que já foi exposto no tópico anterior. Maiores detalhes poderão ser observados neste trabalho no quinto capítulo: O modelo composicional como objeto de reflexão do processo criativo.

**Exemplo 46**

aud – audiência, isto é, público ouvinte.

A participação do público na obra faz com que a proposta criativa comece a se sofisticar, a partir da entrada desta massa sonora. Observamos que a grafia musical utilizada é incapaz de mostrar de maneira mais específica – talvez fosse mesmo impossível grafar de outra maneira de modo satisfatório –, toda a textura sonora criada.

O outro fator de grande importância reside no **método** encontrado pelo compositor para que o público possa ser incluído de maneira musicalmente eficaz. Trata-se de um método que se intitula RÉGUA TEMPO-ESPAÇO<sup>192</sup>, e que está escrito medidamente em nove compassos para cada página. Tomamos por base a semínima como unidade de tempo e um possível compasso 3/4. Cada compasso tem a duração de 1, 1:2, 2 ou 5 segundos, de acordo com o que podemos verificar na primeira entrada do público na obra, através do exemplo 47:

<sup>192</sup> O grifo é do próprio compositor Gilberto Mendes. Podemos observar que o compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes desenvolveu na década de 1950 uma técnica com este nome: **Tempo-Espaço**. Para a aplicação desta nova técnica na concepção estrutural de suas obras, o compositor valeu-se também da série dodecafônica, tendo sido apresentada em São Paulo no ano de 1956 como uma nova técnica de composição musical, na qual as dicotomias e dualismos tanto do sistema tonal quanto do dodecafônico são superadas: o silêncio é matéria prima e não somente ausência de som, e isto está também de acordo com a filosofia oriental. Possui também caráter contrapontístico, o que é utilizado na maioria de suas obras.

## Exemplo 47

The musical score for Example 47 consists of the following parts and dynamics:

- aud**: Dynamics *mf* (with *cresc.*) and *f*. A bracket labeled 'A' spans the *f* section.
- Tr<sub>2</sub><sup>1</sup>**: Dynamics *cresc.*, *mf* (with *cresc.*), and *f*.
- Trb<sub>2</sub><sup>1</sup>**: Dynamics *cresc.*, *mf* (with *cresc.*), and *f*.
- Fl<sub>2</sub><sup>1</sup>**: Dynamics *mf* (with *cresc.*) and *f*.
- Ob<sub>2</sub><sup>1</sup>**: Dynamics *mf* (with *cresc.*) and *f*.
- Cl<sub>2</sub><sup>1</sup>**: Dynamics *cresc.* and *f*.
- Fg<sub>2</sub><sup>1</sup>**: Dynamics *cresc.* and *f*.
- P.** (Piano): Dynamics *f* (with *cresc.*). Includes fingerings 1-9 and accents.
- v<sup>I</sup><sub>II</sub>**: Dynamics *cresc.* and *f*.
- ve**: Dynamics *mf* (with *cresc.*) and *f*.
- vc**: Dynamics *cresc.* and *f*.
- cb**: Dynamics *cresc.* and *f*.

Podemos verificar que a partitura não expressa de maneira abrangente, todo o resultado sonoro que lhe é pertinente. Observamos que a partitura textual<sup>193</sup>, apesar de possuir fatores de grande imprevisibilidade é um modo de expressão musical eficiente,

<sup>193</sup> A utilização de textos indicativos criados pelos compositores para que os intérpretes executem determinadas ações musicais foi algo bastante utilizado a partir de meados do século XX. Propomos então, que estes textos sejam correlacionados com a partitura musical tradicional, conceitualizando este procedimento por uma partitura de textos ou partitura textual.

sendo mais adequada para este gênero de música. O compositor inglês Reginald Smith Brindle diz sobre este fator: “A indeterminação é comum em alguns tipos de obras contemporâneas. Normalmente requer deixar algum aspecto da música em um estado de indefinição, sendo resolvido pela própria invenção do intérprete”<sup>194</sup> (Brindle 1986:148). Constatamos um grau alto de indeterminação na obra *Santos Football Music*, de maneira mais específica, na parte onde o público atua. Como se trata de um público leigo, uma partitura convencional não poderia ser projetada para ser lida em telão, por exemplo. Isto, além de dificultar, inviabilizaria a obra em questão. O compositor santista utilizou uma estratégia composicional que foi a de facilitar a inclusão do público, através de uma notação simplificada na partitura para o regente, e sua equivalência para o público: cartazes escritos com diretrizes de ações concretas. Brindle confirma esta intenção de viabilização através do texto: “O objetivo real da moderna indeterminação tem sido de clarificar e facilitar, tanto para o compositor como para o intérprete. Os compositores podem criar partituras com indeterminação que são simples para execução mas, que produzem um efeito específico de alguma complexidade, difícil de notar convencionalmente”<sup>195</sup> (Brindle 1986:148). Podemos verificar isto no exemplo 48 que se segue. Ao tentarmos criar uma “sonoridade interestelar”, necessitamos apenas solicitar aos violinos e violas que toquem o mais agudo possível, com mudanças de alturas microtonais, trinados e intensidade. Podemos agregar a isto, pratos suspensos e um tam-tam, complementando desta maneira, esta inusitada proposta de sonoridade musical espacial:

---

<sup>194</sup> Indeterminacy is common in some kinds of contemporary music. It usually entails leaving some aspect of music in an undefined state, to be resolved through the player's own invention

<sup>195</sup> The real objective of modern indeterminacy has been one of clarification and facilitation for both composer and performer. Composers can create indeterminate scores which are simple to play yet which produce a specific effect of some complexity, difficult to note conventionally.

## Exemplo 48

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a *PPPP* dynamic marking. Above the staff, an arrow labeled "spread" points to the right, and another arrow labeled "vary pitch slightly" points to the right. Below the staff, there are double-headed arrows and the text "etc.". To the right of the staff, there are several horizontal lines representing other instruments or parts. Above these lines, the text "as high as possible" is written. Below the lines, there are markings for "3 cym." and "3 tam tam", both with a *tr* (trill) symbol. At the bottom, there is a *PPPP* dynamic marking with double-headed arrows.

A outra maneira de se escrever esta mesma passagem, seria cada músico ter uma parte diferenciada. Isto resultaria na confecção de uma grade enorme e muito complexa, demandando muitos ensaios, acabando por cansar e aborrecer os músicos. Da maneira como especifica Brindle, cada intérprete tem sua liberdade criativa ao tocar, deste modo, a música brota facilmente e nenhum tempo é desperdiçado. O compositor e professor norte-americano David Cope confirma esta premissa: “A indeterminação pode gerar novos estilos. Se ela produz uma boa música, isto será ponderado ainda por muitos anos. Contudo, sem sombra de dúvida, a indeterminação possui potencial que pode ser útil à mentes abertas e criativas, especialmente aos compositores, que devem ter as mentes mais abertas e criativas do que todos”<sup>196</sup> (Cope 1997:167).

A partir do material que encontramos na obra *Santos Football Music* podemos ter uma idéia do resultado sonoro final obtido com a utilização do público. O compositor, através do primeiro cartaz (A), divide o público em dois grupos distintos, propondo apenas uma parte, o que comumente chama-se de uníssono, de acordo com o que podemos observar no exemplo 49. Na verdade tem-se uma melodia em oitavas devido à natureza das vozes masculinas e femininas. Poderíamos somar a isto, eventuais “desafinações” em intervalos de

<sup>196</sup> *Indeterminacy can generate new styles. Whether it produces good music will be pondered for many years to come. Without question, however, indeterminacy provides useful potential for open and creative minds and therefore to composers, who should have the most open and creative minds of anyone.*

quartas e quintas justas e segundas maiores, além de quartos de tom com estes intervallos formando uma textura complexa com estes dois grupos.

### Exemplo 49

- A **CANTEM** — cartaz para o público, significando cantem estes motivos musicais (cada lado da audiência canta um deles; os dois lados cantam simultaneamente). Somente um lado do público pode escolher outro motivo musical, bem como outro texto, mas sempre no mesmo estilo fácil e curto:



No segundo cartaz (B), o compositor estabelece que a platéia deverá se expressar sonoramente incluindo sons de vogais contidas no português, inglês e alemão, utilizando para isso a improvisação livre. Observamos que isto é algo pouco prático, pois infelizmente, no que concerne às letras, o povo brasileiro ainda não é bilíngue. Menos ainda, trilingue. Todavia, isto poderá funcionar no âmbito de alguma escola de língua estrangeira, por exemplo. Observa-se um grande aglomerado de sons micro-tonais, uma massa sonoro-vocal de poder atordoador, de acordo com o demonstrado no exemplo 50.

### Exemplo 50

- B **VOGAIS** — cartaz para o público, significando: cante todo tipo de vogais (latinas, inglesas, alemãs), transformando uma na outra, através de uma gradual e lenta articulação da língua e da boca, em perfeito legato, durante uma não periódica e microtonal flutuação de alturas. Todo mundo independente um do outro.

No terceiro cartaz (C), observamos que a mesma sugestão foi utilizada posteriormente por Widmer em *Rumos*: “para vencer o acanhamento, poderão ler o programa ou um jornal, iniciando em qualquer página ou lugar” (Widmer 1971:1). Isto se baseia também na surpresa do público quanto à nova possibilidade de participar em uma ação artística que, de modo inesperado, se abre: a de inclusão musical da platéia em um evento musical oriundo da tradição erudita. Geralmente, o público demonstra timidez (Widmer também confirma isto em *Rumos*) e vai se soltando paulatinamente. Excelente sugestão inclusiva, de grande efeito sonoro e prático, de acordo como podemos comprovar no exemplo 51.

### Exemplo 51

C FALE – cartaz para o público, significando: em voz baixa, lentamente (ou leia alguma coisa do programa como se estivesse falando lentamente, em voz baixa).

No quarto cartaz (D), observamos que, a partir da realização da atividade anterior, o compositor avança através da expressão vocal aumentando a intensidade de *P* (ou *PP*) para *FF*. Enquanto que no cartaz anterior propõe-se ao público movimentos lentos, nesta entrada do público, o compositor já estabelece movimentos rápidos, ampliando de forma significativa os parâmetros sonoros e esta participação no contexto da obra, até mesmo com conotações políticas (durante o período de composição da obra, o Brasil está sob o regime da ditadura militar. É o ano subsequente ao AI 5<sup>197</sup> e ao fechamento do Congresso Nacional,

<sup>197</sup> Pelo artigo 2º do Ato Institucional 5, o Presidente da República podia decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, que só voltariam a funcionar quando o Presidente os convocasse. Durante o recesso, o Poder Executivo federal, estadual ou municipal, cumpriria as funções do Legislativo correspondente. Ademais, o Poder Judiciário também se subordinava ao Executivo,

No terceiro cartaz (C), observamos que a mesma sugestão foi utilizada posteriormente por Widmer em *Rumos*: “para vencer o acanhamento, poderão ler o programa ou um jornal, iniciando em qualquer página ou lugar” (Widmer 1971:1). Isto se baseia também na surpresa do público quanto à nova possibilidade de participar em uma ação artística que, de modo inesperado, se abre: a de inclusão musical da platéia em um evento musical oriundo da tradição erudita. Geralmente, o público demonstra timidez (Widmer também confirma isto em *Rumos*) e vai se soltando paulatinamente. Excelente sugestão inclusiva, de grande efeito sonoro e prático, de acordo como podemos comprovar no exemplo 51.

### Exemplo 51

C FALE – cartaz para o público, significando: em voz baixa, lentamente (ou leia alguma coisa do programa como se estivesse falando lentamente, em voz baixa).

No quarto cartaz (D), observamos que, a partir da realização da atividade anterior, o compositor avança através da expressão vocal aumentando a intensidade de *P* (ou *PP*) para *FF*. Enquanto que no cartaz anterior propõe-se ao público movimentos lentos, nesta entrada do público, o compositor já estabelece movimentos rápidos, ampliando de forma significativa os parâmetros sonoros e esta participação no contexto da obra, até mesmo com conotações políticas (durante o período de composição da obra, o Brasil está sob o regime da ditadura militar. É o ano subsequente ao AI 5<sup>197</sup> e ao fechamento do Congresso Nacional,

<sup>197</sup> Pelo artigo 2º do Ato Institucional 5, o Presidente da República podia decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, que só voltariam a funcionar quando o Presidente os convocasse. Durante o recesso, o Poder Executivo federal, estadual ou municipal, cumpriria as funções do Legislativo correspondente. Ademais, o Poder Judiciário também se subordinava ao Executivo,

onde a liberdade de expressão foi reprimida muitas vezes com extrema violência, como no caso do jornalista Vladimir Herzog), de acordo com o que podemos constatar no exemplo 52.

### Exemplo 52

- D **PROTESTE** – cartaz para o público, significando: em voz alta, rapidamente (ou leia alguma coisa do programa como se estivesse protestando rapidamente, em voz alta).

Enquanto que outras estruturas são utilizadas mais de uma vez na obra, o quinto cartaz (E) é usado apenas uma vez. O “mais um” refere-se ao objetivo principal dos jogadores e de uma partida de futebol: o gol, o que é simulado cenicamente no final da obra. Independentemente do material apresentado pela orquestra, nesta parte, o compositor inclui um outro elemento de expressão pública, os sons produzidos pelos pés. Podemos deduzir que o “tempo de marcha” descrito pelo compositor, deverá ser realizado através de semínimas, com as duas pernas alternadas, uma semínima para cada perna, de acordo com o que podemos comprovar no exemplo 53.

### Exemplo 53

- E **MAIS UM** – cartaz para o público, significando: fale “mais um” e continue repetindo, em voz alta, tempo de marcha, batendo o compasso com os pés, toda a audiência ao mesmo tempo.

No sexto cartaz (F), observamos que o compositor realiza uma redução da proposta anterior (E). Retira-se o novo elemento introduzido – o bater de compassos com os pés –, e diminui-

---

pois os atos praticados de acordo com o AI-5 e seus Atos Complementares excluíam de qualquer apreciação judicial.

se a intensidade do som, de acordo com a produção fonética do português (que acaba por quase fechar a boca na consoante “s”, produzindo um som similar ao chocalho de uma cascavel, conseqüentemente, diminuindo a dinâmica). Podemos constatar isto no exemplo 54.

#### Exemplo 54

F SSSSS – cartaz para o público, significando:  
 continue somente prolongando o  
 som sibilino:  
 Maisss

No sétimo cartaz (G), observamos que o compositor continua com a proposta anterior, tendo modificado o modo de produção sonora de consoante meio aberta para consoante fechada. Isto traz uma sonoridade mais grave, mesmo se direcionada nasalmente, de acordo com o que podemos constatar no exemplo 55.

#### Exemplo 55

G MMMMM – cartaz para o público, significando:  
 continue somente prolongando o  
 som nasal:  
 Umm

Neste ponto, o oitavo cartaz (H), finalmente expressa fielmente o modo através do qual os espectadores de futebol expressam sua alegria. Observamos que existe um aumento significativo de intensidade através desta expressão, além é claro, das múltiplas sonoridades micro-tonais adquiridas a partir da utilização do *glissando* (mais apropriadamente, portamento longo, tratando-se de vozes).

## Exemplo 56

H **GOAL !** – cartaz para o público, significando:  
 grite esta palavra, prolongando a  
 vogal “o” num glissando muito lento, descendente:  
 Gooal !

Nos parece que esta estratégia é uma das mais eficazes que o compositor utilizou na obra, aproximando a música sinfônica do esporte mais popular do mundo. Isto aparece na partitura apenas três vezes, e está sempre precedido da utilização dos *tapes* (locução esportiva), de acordo com o que podemos constatar nos exemplos 57 e 58.

## Exemplo 57

The musical score for Example 57 consists of three staves:

- aud:** Starts with a dynamic marking of *fff* and a hairpin symbol indicating a crescendo. A circled number '3.' is positioned above the staff.
- tp 2:** Starts with a dynamic marking of *f* and a hairpin symbol indicating a crescendo. A circled number '3.' is positioned above the staff.
- tutti instr.:** Shows a sequence of notes numbered 1 through 9. Notes 1, 2, 3, and 4 are marked with a vertical bar. Note 5 is marked with a vertical bar and a circled number '3.'. Notes 6, 7, 8, and 9 are marked with a vertical bar and a circled number '3.'. A circled number '3.' is also positioned above the staff.

## Exemplo 58

aud **G**  
 tp 1  
 tp 2 *p*  
 tp 3 *p*  
 Tr  
 Trb  
 Fl  
 Ob  
 Cl  
 Fg  
 P.  
 Bg  
 v

Musical score for Exemplo 58. The score includes parts for audience (aud), three trumpets (tp 1, 2, 3), Trombone (Tr), Trumpet (Trb), Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Percussion (P.), Bass Drum (Bg), and Violin (v). The score is divided into two sections. The first section is marked *p* and the second section is marked *mf*. The audience part is marked **G** and **H**. The percussion part is marked with numbers 1 through 5. The violin part is marked with a circled 1.

No momento mais teatral da obra, observamos o local em que a bola é chutada para o gol, simultaneamente com os quatro tapes irradiando a partida, um *tutti* orquestral, onde o público que se expressa de acordo com o oitavo cartaz.

## Exemplo 59

**BOLA CONTRA A REDE**  
**BALL AGAINST THE NET → H**

aud  
 tp 1  
 tp 2  
 tp 3  
 tutti instr.  
 tp 4

Musical score for Exemplo 59. The score includes parts for audience (aud), four trumpets (tp 1, 2, 3, 4), and tutti instruments (tutti instr.). The score is marked with a circled 5. The audience part is marked **BOLA CONTRA A REDE** and **BALL AGAINST THE NET → H**. The trumpets are marked with numbers 1 through 9.

No nono cartaz (I), observamos que o compositor expande a proposta anterior, tendo modificado o modo de produção sonora, de acordo com o que se comumente se observa após os finais de jogos, através das manifestações das torcidas vencedoras. Concebemos esta estrutura a partir da emissão de diversos sons em *FF*, de acordo com o exemplo 60.

### Exemplo 60

I RUÍDOS – cartaz para o público, significando:  
cante, grite, assobie, faça barulho  
de qualquer tipo.

Concluimos, pois, que o compositor Gilberto Mendes utiliza na obra *Santos Football Music* uma das ferramentas mais eficazes de se obter efeitos sonoros complexos de um grande grupo de pessoas sem o devido conhecimento formal de música, e da maneira mais prática possível, através da utilização da indeterminação, improvisação e imprevisibilidade, através de partituras textuais e sua inserção em diversos sistemas musicais simultâneos na paleta sinfônica e eletroacústica, a partir da identificação de um dos maiores símbolos da cultura nacional. Esta obra do compositor santista, além de sua identificação com um dos símbolos mais autênticos do Brasil, demonstra que suas qualidades musicais estão também inseridas em um contexto criativo em âmbito mundial.

## Capítulo 5. O modelo composicional como objeto de reflexão do processo criativo

### 5.1 Referenciais e idéias geradoras

A visualidade e o uso da tecnologia é algo que tem se mostrado hegemônico na atualidade, razão pela qual desenvolvemos este modelo musical em forma de **roleta musical pictórica**, com a utilização também de um teclado sintetizador, *software* musical e *hardware* específico, bem como celulares que serão acionados pelo público. Encontramos passagem que diz respeito sobre a importância do fator visual, aliado a outros fatores artísticos – como o encontrado neste modelo composicional – em texto do compositor Gilberto Mendes:

Vejo aí, possivelmente, as fontes de minha paixão pelo Expressionismo, pelas figuras de Nosferatu [pela visualidade do cinema], Caligari, o Dr. Mabuse, Wozzeck, Lulu, Josef K.<sup>198</sup>, *Berlin Alexanderplatz*, pelos insondáveis mares do sul de Murnau<sup>199</sup>, pela noite de Antonioni, e também pelo cosmopolitismo, pela decadência, conforme a sentimos em Luchino Visconti, em Thomas Mann (Mendes 1994:9).

Também encontramos texto do compositor inglês Reginald Smith Brindle, que disserta sobre a inevitabilidade do uso dos sons das máquinas<sup>200</sup> na vida cotidiana, uma das

<sup>198</sup> Josef K. é o protagonista de *O Processo*, novela do escritor tcheco Franz Kafka.

<sup>199</sup> Mendes neste trecho se refere ao último filme do diretor alemão Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), intitulado por *Tabu* (co-realização com Robert Flaherty) foi filmado nos mares do sul, longe dos grandes estúdios e estreado postumamente. Daí a frase do compositor santista se referindo aos mares do hemisfério sul, onde situa-se o Brasil, e mais especificamente, Santos.

<sup>200</sup> Isto também se coaduna com o **Manifesto Música Nova** de 1963 escrito por Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e

razões pelas quais utilizamos um *software* e *hardware* musical de uso comum, hoje em dia, bem como o celular, como meios auxiliares neste modelo, esta última, máquina tão popular hoje em dia. Esta importância das diversas máquinas que auxiliam o ser humano e fazem parte do seu cotidiano – e conseqüentemente também sua produção sonora – pode ser encontrada também em Brindle: “O som das máquinas é parte de nossa existência, e inevitavelmente, este mesmo tipo de som tem se tornado parte integrante de nossa música”<sup>201</sup> (Brindle 1987:2). Podemos observar através deste texto, que a utilização do celular por parte do público na obra musical da pós-modernidade acaba por ser algo inevitável e mesmo, natural.

De formato visual colorido e impactante, a **roleta musical pictórica** baseia-se na questão da preponderância do visual sobre os outros meios existentes. O cinema, a televisão, o vídeo, a *internet* e a revista impressa com inserção de vídeo<sup>202</sup>, trouxeram à civilização moderna uma maior identificação com características marcadamente visuais e não apenas auditivas<sup>203</sup>. A representação das diversas máquinas que nos rodeiam está ligada ao uso de

---

Alexandre Pascoal: “... procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a **máquina** [grifo nosso] está incluída” (Mendes 1994:74).

<sup>201</sup> *The sound of machines is part of our existence, and inevitably the same kind of sound has become an integral part of our music.*

<sup>202</sup> Pela primeira vez na história, uma revista impressa, mais concretamente a *Entertainment Weekly*, vai incluir publicidade em formato de vídeo, numa inédita parceria de suportes. Na edição de 18 de Setembro de 2009, que estará à venda a partir de dia 11, a publicação norte-americana da *Time Warner* vai ser acompanhada de um leitor de vídeo que emitirá anúncios de programas do canal televisivo CBS e da marca Pepsi. Incluirá ainda *clips* das séries *How I Met Your Mother*, *Two and a Half Men* e *The Big Bang Theory*, assim como próximos episódios de *Accidentally on Purpose*, *NCIS: Los Angeles*, *The Good Wife* e *Three Rivers*, para um total de 40 minutos de vídeo que se poderão reproduzir até um máximo de seis horas.

<sup>203</sup> Podemos afirmar que a era do áudio, protagonizada pela transmissão através do rádio, já teve o seu auge. Segundo alguns autores, a tecnologia de transmissão de som por ondas de rádio foi desenvolvida pelo italiano Guglielmo Marconi, no fim do século XIX, mas a Suprema Corte Americana concedeu a Nikola Tesla o mérito da criação do rádio, tendo em vista que Marconi usara 19 patentes de Tesla em seu projeto. Na mesma época em 1893, no Brasil, o padre **Roberto Landell de Moura** também buscava resultados semelhantes, em experiências feitas em Porto Alegre, no bairro Medianeira, onde ficava sua paróquia. Ele fez as primeiras transmissões, no mundo, entre a Medianeira e o morro Santa Teresa.

um teclado sintetizador, um *software* musical e *hardware* onde serão montados as estruturas sonoras, e a utilização de aparelhos celulares como geradores de som por parte do público, o qual terá incluído sua participação no processo composicional de forma criativa.

O desenvolvimento, na pós-modernidade, de um modelo composicional aberto gerador de inúmeras obras, passível de aprendizado<sup>204</sup> por alunos de graduação de composição musical ou mesmo de outras áreas da música tais como a Educação Musical, faz-se importante. O mesmo se constituirá pelo estabelecimento de padrões melódicos, harmônicos, contrapontísticos, rítmicos e timbrísticos que poderão ser livremente superpostos (serão também observadas células rítmicas originárias da cultura musical brasileira: baião, batuque e samba), onde será possível ao “montador”<sup>205</sup> utilizar qualquer parte constante na roleta musical, onde todas as estruturas sonoras se combinam, utilizando-se de parâmetros sonoros dentro do atonalismo, contudo, sem repetir as fórmulas e métodos desenvolvidos a partir do que foi proposto pela Segunda Escola de Viena. Os *Musikalisches Würfelspiels* serão apenas uma base conceitual para esta proposta, um ponto de partida para um subsequente desenvolvimento do trabalho.

---

<sup>204</sup> A facilidade na execução desta proposta pode vir a ser relativa. Contudo, uma “nova simplicidade” toma forma na contemporaneidade no âmbito da composição musical, especialmente a partir do final do século XX e início deste século, o que foi de certa forma, preconizado por Claude Debussy: “Sem dúvida é muito interessante a escrita, a técnica, eu mesmo andava entusiasmado com isso, antigamente, mas pensei muito, e sei que essa escrita ganharia em ser simplificada, com meios de expressão mais diretos” (Debussy 1989:277). Estes “meios de expressão mais diretos” dos quais Debussy fala, poderiam ser codificados em estruturas musicais que se baseassem em arquétipos sonoros oriundos da irrestrita herança musical do passado e do presente, mas, revisitados através de uma linguagem simplificada, ao mesmo tempo que desenvolve uma comunicação sonora de acordo com cada cultura musical do país e de cada indivíduo.

<sup>205</sup> Este personagem deverá ser um profissional da música com ênfase na área da composição musical. Isto se baseia também em uma questão econômica-sócio-política, pois as oportunidades profissionais para os compositores no Brasil, quer sejam eles amadores, estudantes ou profissionais, com algumas exceções, são muito raras. Nossa proposta pretende também – além da geração e compartilhamento do conhecimento aos diversos públicos participantes – reverter um processo excludente ao que os compositores brasileiros podem estar sujeitos. Para o desdobramento deste projeto no futuro, faz-se fundamental um plano de comunicação feito por bons profissionais desta área com apoio do Estado quer seja com patrocínio institucional direto através de projeto específico ou através das respectivas leis de incentivo à cultura. Em um outro nível, sugere-se a ação institucional do Ministério das Relações Exteriores para que esta proposta no futuro consiga chegar até instituições parceiras, em todos os países com os quais o Brasil mantém relações diplomáticas.

A maneira de apresentação quase se adentra ao surrealismo plástico. Consiste em uma grande roleta colorida com as devidas engrenagens, posicionada em sentido vertical, que pode girar tanto para a direita como para a esquerda, a qual tem uma seta indicando a coluna sorteada. O usuário gira a **roleta musical pictórica** e o montador anota os parâmetros que corresponderá primeiramente aos instrumentos (propomos neste modelo a utilização máxima de nove. Contudo, o mesmo poderá ser expandido ou reduzido, de acordo com a inventividade de cada um), e as estruturas musicais que se integrarão na partitura que o montador irá sobrepor. Estas estruturas encontram-se prontas para utilização através de *software* musical específico de conhecimento do montador, e que efetivamente também resulte em efeito musical para a execução final da peça através de caixas acústicas.

A dualidade e o conflito entre: analítico *versus* holístico; dedutivo *versus* imaginativo; discreto *versus* contínuo; sequencial *versus* simultâneo; objetivo *versus* subjetivo; verbal *versus* não verbal; literal *versus* metafórico; exclusão *versus* inclusão; lógica *versus* intuição dentre outras, pode significar diferentes percepções sobre um mesmo fato musical e onde se insere esta proposta. Vejamos o que Kramer nos diz sobre estas variadas percepções humanas:

A dualidade do cérebro humano foi conhecida desde 1844, quando o médico britânico *A.L. Wigan* descobriu por autópsia que um homem cujo comportamento parecia normal possuía apenas um hemisfério cerebral. Mas, foi apenas nas últimas duas décadas, no entanto, que as implicações das divisões do cérebro foram exploradas profundamente por psicólogos. Acharam que no hemisfério esquerdo se situava a lógica linear. É onde argumentamos, contamos, calculamos, lemos, e escrevemos. O pensar do hemisfério direito, por contraste, é holístico. O hemisfério direito entende relacionamentos complexos, estruturas, e padrões como entidades antes que como as somas de partes. Embora nosso entendimento da divisão do cérebro esteja longe de ser completo, é razoável postular que quando se escuta música

atentamente, isto envolve ambos hemisférios cerebrais (Kramer 1988:9)<sup>206</sup>.

Um dos aspectos interessantes sobre este modelo é que o mesmo se baseará sobre este modo da apreensão da realidade que Kramer especifica: a percepção do todo de maneira ampla e abrangente, ou nas palavras do autor, holística. Este modelo proporcionará o desenvolvimento de novas obras musicais e oportunidades de experimentação musical no âmbito composicional a variados públicos: profissionais da música, estudantes e público ouvinte – sob a supervisão de um *expert* em música, o “montador”. Este mesmo público vivenciará um processo composicional novo, sendo parte integrante desta criação musical inclusiva, independentemente de idade, escolaridade, classe social, *background* musical ou cultural. De fato, esta nova proposta baseia-se na tradição da música ocidental em fusão elementos rítmicos da música brasileira, o que composicionalmente não seria novidade alguma. Contudo, tem-se o fator de inclusão social no fazer artístico, questão tão relevante e discutida mundialmente, e, de forma especial, na sociedade brasileira, juntamente a acessórios tecnológicos através de um novo método inclusivo, o qual será detalhado mais adiante. A inclusão musical está sendo amplamente discutida nas escolas, nas três esferas de governo, em empresas públicas e privadas, em associações e em organizações não governamentais, sendo que este debate tem grande importância no desenvolvimento musical e cultural do país.

---

<sup>206</sup>*The duality of the human brain has been known since 1844, when British physician A.L. Wigan discovered by autopsy that a man whose behavior had appeared normal had in fact possessed only one cerebral hemisphere. It has only been in the last two decades, however, that the implications of the divided brain have been explored in depth by psychologists. They have found that the left hemisphere is seat of linear logic. It is there that we reason, count, compute, read, and write. Right hemisphere thinking, by contrast, is holistic. The right hemisphere understands complex relationships, structures, and patterns as entities rather than as the sums of parts. Although our understanding of divided brain is far from complete, it is reasonable to postulate that deep listening to music involves both cerebral hemispheres (Kramer 1988:9).*

Sob determinado aspecto desenvolvemos um enfoque tradicional no tocante a este modelo composicional. Todavia, este retorno à tradição pode ser considerado como um novo desenvolvimento – devido aos variados sistemas concomitantes: acústicos e eletrônicos. Isto pode ser observado também nos textos do compositor, regente e teórico René Leibowitz. O livro de Leibowitz – *A Evolução da Música* – é dedicado a Jean Paul Sartre e traz aspectos que exemplificam, através de uma clara análise, qualidades de adaptação no tempo de propostas conceituais musicais como a que apresentada neste tópico, as quais podem se assemelhar à nossa proposta neste modelo:

... ainda se esquece que um progresso se faz acompanhar, muitas vezes, de uma regressão que pode vir a constituir, por sua vez, novo progresso. Este facto não oferece dúvidas a quem se debruce sobre o novo livrinho de SCHOENBERG<sup>207</sup>. Os resultados mais surpreendentes vão-se descobrindo em cada página: SCHUMANN, por exemplo, introduz harmonias audaciosas, emprega-as constantemente, enquanto as mesmas só esporadicamente (ou, mesmo, nunca) aparecem nos seus predecessores. Porém, em contrapartida, as suas modulações, as suas incursões por regiões harmônicas afastadas da tônica, são mais raras e mais tímidas que as de HAYDN, por exemplo. Em outros casos é o contrário que se observa (do ponto de vista “cronológico”): as estruturas dos acordes são, muitas vezes, mais audaciosas em BACH que em BEETHOVEN, mas o plano e o ‘percurso’ tonal de BEETHOVEN são mais extensos. (Leibowitz 1947:198).

Uma das idéias constantes na plena execução desta proposta se justifica pelo desenvolvimento de um novo modelo composicional de música inclusiva para um total de até nove instrumentos variados, com montagem em frente ao público – concomitantemente à procura de uma maior comunicabilidade – o que é inerente à maioria dos compositores do presente e do passado. Uma comprovação disto pode ser encontrada também no texto de Candé:

---

<sup>207</sup> Os grifos são do próprio Leibowitz.

“A despeito da embriaguez experimental que se apoderou da música desde os anos 50 e da proliferação dos grupúsculos proféticos indiferentes às reações do público, a preocupação com a comunicação parece cada vez mais imperiosa em grande número de compositores da nova música, sobretudo depois de maio de 1968” (Candé 2001:392).

Como exemplo conceitual da composição musical na pós-modernidade, podemos citar uma obra brasileira que nos parece possuir algo do que Leibowitz e Candé dizem, trazendo uma síntese de elementos pertinentes ao século XX, mas, que estão em acordo com a tentativa de comunicabilidade e inserção definitiva no repertório dos instrumentistas no século XXI e também à nossa proposta de modelo composicional.

*Toronubá* do compositor riograndense Dimitri Cervo reúne características importantes tais como: “integridade, simetria e radiância”. É uma peça de grande impacto que conta com estruturas complementares que formam grandes blocos rítmico-sonoros, uma obra que estaria situada dentro de um movimento pós-minimalista brasileiro. Não existe qualquer público – especialista ou leigo – que fique alheio à sua energia criativa diversificada. O compositor propõe uma fusão<sup>208</sup> – ou mesmo uma visão antropofágica da música, entre o Brasil musical e o minimalismo, por se tratar de que o “Minimalismo é um dos movimentos estéticos mais significativos da segunda metade do século XX” (Cervo 2005:75).

É também, a partir destas intenções, que se pode desenvolver este modelo, com o objetivo de obter um grau maior de comunicabilidade com variados públicos, sintetizando técnicas composicionais ecléticas. A partir da tabela V, propomos cinco fases para que este modelo composicional seja efetivamente implementado com êxito:

---

<sup>208</sup> À exemplo das *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-lobos, Dimitri Cervo desenvolveu uma estrutura similar à do mestre nacionalista carioca – a *Série Brasil 2000* – na qual faz parte sua representativa obra *Toronubá*, que com certeza trará ainda excelentes frutos para o mundo musical.

Tabela V

FASE I	FASE II	FASE III	FASE IV	FASE V
Estruturação dos elementos primordiais, de modo que todo o material pré-fabricado (as nove estruturas) combinem entre si.	Pesquisa e reflexão (o que pode resultar na repetição da anterior) sobre o material produzido anteriormente.	Construção da “roleta” através de parceria junto a artistas visuais e práticos. Utilização do material oriundo da FASE I.	Testes junto ao público através de parcerias com intérpretes, organizações, instituições públicas e privadas.	divulgação do material produzido para acesso público.

## 5.2 O modelo composicional como produto físico

O produto final – além das estruturas musicais formais escritas em partitura – consiste em um suporte físico (roleta) manipulável por qualquer pessoa, resultando em números que se equivalem a nove instrumentos e nove estruturas musicais previamente compostas de acordo com modelo proposto, e que podem ser desenvolvidas dentre diversas possibilidades. A participação do público ao girar a **roleta musical pictórica**, decide a ordem dos nove instrumentos previamente estabelecidos pelo montador, bem como as nove estruturas musicais que irão se sobrepor. A utilização de sons de celular produzidos pelo público, em resposta ao todo sonoro proposto, não segue um padrão específico e sim, perguntas e respostas ao material sonoro apresentado, que saem pela caixa eletroacústica interligada ao computador. Espera-se que o público possa estabelecer uma comunicação

sonora coerente através de “pergunta e resposta”, como no padrão existente no contraponto. Isto dependerá do grau de sensibilidade musical de cada público específico: efeitos diferentes serão obtidos se o mesmo for proposto para uma platéia já acostumada a todo tipo de interatividade e outra completamente leiga ou tradicionalista. O “montador” tem a tarefa de sobrepor as estruturas musicais – através de *softwares* musicais específicos de áudio – ou mesmo imprimir as partituras e distribuí-las aos intérpretes para execução ao vivo.

Contudo, estamos conscientes que este modelo poderá sofrer diversas adaptações de acordo com a capacidade inventiva de cada um. Antes de ser um problema, isto é uma das soluções, pois não pretendemos equacionar o fenômeno composicional apenas através da lógica, mas de uma percepção mais ampla do significado da música na pós-modernidade, que engloba ao mesmo tempo estruturas conscientes e inconscientes, ou seja, o uso da razão e da intuição, de maneira interligada. O compositor Rodolfo Coelho de Souza<sup>209</sup> disserta com clareza a respeito da existência e importância da segunda, através de seu livro *Música*:

Porém, todo compositor sabe que durante o ato de compor ocorre paralelamente ao controle racional que ele exerce sobre a obra, a emergência de idéias cuja aparição não pode ser explicada em termos estritamente racionais. Essas aflorações foram chamadas por muito tempo de *inspirações*. As escolas de composição do nosso século [o século XX] tem procurado solapar este conceito, enfatizando a importância da organização e da estrutura nas obras musicais, e ridicularizando a postura do compositor romântico à espera de luzes divinas da inspiração. Porém, ao constatar que a **experiência real** [grifo nosso] do compositor não dá suporte a esse exagero intelectualista, suspeitamos que existe de fato um fenômeno de desvendamento súbito de idéias e analogias que se poderia

<sup>209</sup> Rodolfo Coelho de Souza (São Paulo, 1952) é compositor contemporâneo e musicólogo brasileiro. Foi aluno de Olivier Toni (em composição), de Cláudio Santoro (em orquestração) e Conrado Silva (em música eletrônica). Formou-se Engenheiro Civil pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo em 1975. Em 1994 concluiu Mestrado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Departamento de Música. Sua dissertação foi sobre o tema: "Da Composição Musical Assistida por Computadores: Aspectos Cognitivos". É Doutor em Composição Musical pela University of Texas at Austin - USA, 2000. Sua tese intitulou-se: "Concerto para Computador e Orquestra" Foi professor do curso de música da Universidade Federal do Paraná entre 2000 e 2005. Atualmente é professor livre docente do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo no campus de Ribeirão Preto (Wikipedia 2010).

apropriadamente chamar de inspiração<sup>210</sup>. Ao tomarmos contato com as obras dos linguistas de formação psicanalítica, esse fenômeno começa a se tornar menos nebuloso. Através da análise de manifestações como o sonho e os atos falhos, encarados como atos de linguagem, a psicanálise pode concluir que o inconsciente é riquíssimo em operações analógicas, constituindo-se a linguagem verbal lógica apenas um produto mental percebido através da capa consciente exterior (Souza 1983:49).

Souza nos fornece ferramentas para que todo este arsenal oriundo da psique humana seja utilizado de forma harmoniosa pelo compositor pós-moderno, tendo como objetivo o desenvolvimento de obras musicais que contenham significados importantes para as diversas camadas de uma sociedade multifacetada e pluralista. É também neste particular que se insere este modelo composicional.

### 5.3 O modelo composicional e o timbre

Este fator é de relevância neste modelo. Por se tratar de uma composição a nove partes, escolhemos timbres contrastantes, e também, instrumentos que poderiam ser usados em apresentações públicas, os quais pudessem ser conseguidos em instituições, organizações e escolas de todos os países onde existe o ensino da música.

Propomos<sup>211</sup>, dos respectivos naipes da orquestra, três madeiras (flauta, oboé e fagote); dois metais (trompete – em dó ou em si bemol – e trompa em fá); três cordas

---

<sup>210</sup> Realmente, hoje em dia se apegar à qualquer idéia oriunda do romantismo – à exceção na interpretação e análise de obras deste período – é algo absolutamente fora de contexto. Diversos artistas pós-modernos das mais variadas áreas se referem apenas a idéias, não citando mais a palavra inspiração, como é o caso do multi-artista norte-americano David Lynch (1946 - ). Cada uma delas, pode ter diversas qualidades que as diferenciam entre si ou as agrupam de um certo modo. Sobre a citação de Souza, parte do texto poderia ter sido dito de outra maneira mantendo o mesmo sentido. Nos parece que quando este livro foi escrito – no ano de 1983 –, o autor era ainda bastante jovem, o que absolutamente não retira o mérito de seu trabalho.

<sup>211</sup> Como este é um modelo aberto, os compositores e pesquisadores são absolutamente livres para decidirem sobre quais instrumentos utilizar. Esta proposta se baseia na tradição orquestral dos séculos XIX e XX. No atual século, inúmeras são as possibilidades disponíveis para os compositores neste particular.

(violino, viola e violoncelo) e mais um teclado sintetizador<sup>212</sup>. Deste modo comporemos uma síntese de timbres encontrados no âmbito da orquestra moderna e fora dela. Outras inúmeras possibilidades podem ser aventadas, conquanto que o compositor as justifique adequadamente e possuam sentido lógico no âmbito deste modelo. Outras possibilidades junto a determinados públicos alvo tais como em oficinas e seminários esporádicos podem ser ajustadas aos instrumentos disponíveis: desde o instrumento mais popular (violão e viola caipira), até instrumentos utilizados apenas em bandas de música tais como requinta, bombardino, souzafone e bugle.

#### **5.4 Origem do material sonoro e rítmico**

Estabeleceremos as alturas a partir da herança ancestral e histórica da organização sócio-política do estado de Minas Gerais, onde Fernão Dias Paes Lemes, o caçador de esmeraldas paulista, rasgou as fronteiras do interior brasileiro impulsionando o que posteriormente convencionou-se chamar por ciclo do ouro.

Este material baseia-se nas densidades físicas das pedras preciosas e semi-preciosas, que se equivalem a uma sequência de oito imagens diferentes (já expusemos a valoração do elemento visual no início deste capítulo) cobiçadas por tantos aventureiros no passado, tais como: diamante, esmeralda, rubi, safira, topázio imperial, água marinha, turmalina e ametista, de acordo com a tabela VI que se segue:

---

<sup>212</sup> Apesar de ter se desenvolvido à margem da orquestra moderna, e, mesmo se contrastando à ela, este notável instrumento (síntese de milhares de sons, inclusive orquestrais) tem sido incorporado na orquestra por alguns compositores pós-modernos tais como: Mario Davidovsky, Milton Babbitt, Charles Wuorinen, Morton Subotnick, Donald Erb, John Corigliano, David Felder, entre outros.

Tabela VI

Diamante	3,52
Esmeralda	2,6 a 2,9
Rubi	3,97 a 4,05
Safira	3,95 a 4,03
Topázio Imperial	3,4 a 3,6
Água Marinha	2,67 a 2,71
Turmalina	2,9 a 3,2
Ametista	2,65

Estas densidades numéricas foram transformadas em sons a partir da correlação entre sons e números, desenvolvida por diversos teóricos desde Pitágoras de Samos (580-490 A.C.) até a pós-modernidade. Para a representação que pretendemos, especificaremos que a nota **dó** possa se equivaler ao **0** e assim sucessivamente até a nota **lá** (que corresponderá ao 9), possuindo um significado simbólico e referente às densidades das pedras preciosas e semi-preciosas. Mas, é no imaginário coletivo que estão as cores, imagens e significados de cada pedra, e isto vale para quase todas as classes sociais de todos os países do mundo, devido ao fascínio que estas pedras exercem na imaginação coletiva. Da relação entre sons e números obteremos o seguinte resultado: Diamante (ré, mib, fá), Esmeralda (ré, fá#, lá), Rubi (dó, ré#, mi, fá, sol, lá), Safira (dó, ré#, mi, fá, lá), Topázio Imperial (ré#, mi, fá#), Água Marinha (dó#, ré, fá#, sol), Turmalina (ré, mib, lá), Ametista (ré, fá, solb). A resultante entre números e sons é demonstrada em partitura musical através do exemplo 61.

## Exemplo 61

The musical notation for Exemplo 61 consists of four systems, each with two staves. The gemstones and their corresponding notes are as follows:

- System 1:** Diamante (top staff, G4), Esmeralda (bottom staff, G3).
- System 2:** Rubi (top staff, B4), Safira (bottom staff, B3).
- System 3:** Topazio Imperial (top staff, C5), Agua Marinha (bottom staff, C4).
- System 4:** Turmalina (top staff, D4), Ametista (bottom staff, D3).

Optamos também por utilizar as respectivas variações de densidade que algumas destas pedras apresentam, com a intenção de ampliar o espectro sonoro. Desta maneira, chegamos a uma síntese de todos os sons, que se assemelha a um *cluster* com um total de nove sons. Podemos observar através exemplo 62 que os mesmos poderão ser utilizados no modo vertical e horizontal e transpostos em intervalo(s) de oitava(s) – acima ou abaixo –, dependendo apenas da extensão de cada instrumento escolhido (um dó 3 na flauta será equivalente ao dó 1 no violoncelo. Assim sucederá com os outros instrumentos).

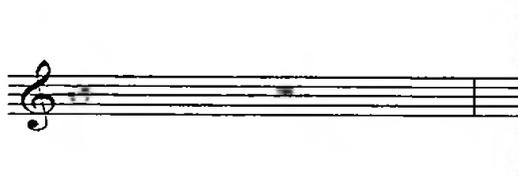
Constatamos que a somatória destas densidades forma uma escala que vai de dó até lá. Por semitons cromáticos ascendentes de dó até sol; e por tom, de sol até a última nota, lá.

### Exemplo 62



por pausas escritas nos compassos,

**Exemplo 63**



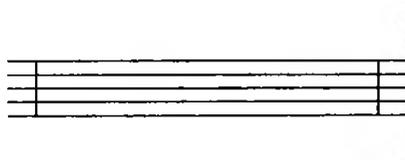
por pausas sem compassos,

**Exemplo 64**

-

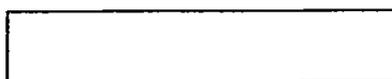
por compassos vazios sem pausas,

**Exemplo 65**



por espaços vazios com representação gráfica,

**Exemplo 66**



por espaços vazios sem representação gráfica,

**Exemplo 67**

pela frase,

### Exemplo 68

#### *Nenhum som.*

Qualquer uma destas representações deverá ser utilizada quando se tratar do uso do silêncio, que desde a metade do século XX ganhou outro significado<sup>215</sup>. Por se tratar de um modelo composicional experimental, utilizaremos primeiramente o compasso quaternário simples<sup>216</sup>. A utilização de diversos ritmos deverá ser como no contraponto florido livre. Contudo, aconselha-se parcimônia durante este processo de composição das estruturas, pois elas deverão funcionar sempre de forma complementar e de forma simultânea. Para a elaboração das nove estruturas, além do silêncio, propomos a utilização de variados padrões rítmicos, os quais podem ou não utilizar ligadura de união:

<sup>215</sup> Estamos cientes quanto à relatividade e o significado desta palavra. A compreensão e a disciplina do público ouvinte em relação à esta questão, também é outro fator complicador. A utilização deste **silêncio relativo** em obras musicais na contemporaneidade depende muito do grau de maturidade e educação do público. O **verdadeiro silêncio** é algo inexistente e mesmo perturbador. Poderíamos dizer que o público ao gerar sons **involuntariamente**, acaba também por participar da construção sonora e do que está sendo apresentado. O Prof. Jorge Antunes confirma esta premissa: “Todos os importantes centros de pesquisa acústicas do mundo possuem em suas instalações uma Câmara Anecóica: uma sala especial totalmente revestida de material com alto coeficiente de absorção, com isolamento sonoro de **quase 100%** [grifo nosso] e no interior da qual verifica-se o maior silêncio possível. Em 1951 John Cage visitou a Câmara Anecóica do Laboratório da Ampex para uma de suas experiências no estudo da problemática do silêncio e do indeterminismo. Após a experiência John Cage afirmou que, no interior da Câmara, ao tentar ‘ouvir’ o silêncio, ouviu dois ruídos inusitados inteiramente novos para ele: o ruído da circulação de seu próprio sangue e o ruído de funcionamento de seu próprio sistema nervoso. Acabava Cage de verificar experimentalmente que o silêncio absoluto não existe. O homem, ao tentar verificar a existência do silêncio, constata que este não existe porque ele, o próprio homem, interfere no fenômeno introduzindo ruídos: o homem tem ruído; o homem é ruído” (Antunes 1999:1).

<sup>216</sup> Observamos que esta simplificação matemática em nada diminui o valor do trabalho proposto, pois grandes compositores do final do século XX utilizaram apenas esta fórmula de compasso, como podemos constatar na *Primeira Sinfonia* (1987) do compositor russo Edison Denisov, impressa e distribuída pela editora francesa Alphonse Leduc. Esta obra tem duração de cinquenta minutos e é dedicada ao regente argentino Daniel Barenboim. Nesta obra, Denisov utiliza a métrica do quaternário simples do primeiro compasso do primeiro movimento, ao último compasso do último movimento. Contudo, uma textura polirítmica e pontilhistica permeia toda a obra, onde sofisticados procedimentos composicionais e rítmicos são utilizados de forma extremamente calculada, não havendo então, mais a necessidade da mudança de compassos, procedimento este bastante utilizado por outro compositor russo antecessor à Denisov: Igor Strawinsky.

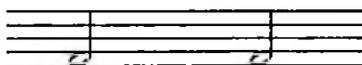
1) Semibreves com as respectivas variações de altura e intensidade:

**Exemplo 69**



2) Mínimas com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

**Exemplo 70**



3) Semínimas com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

**Exemplo 71**



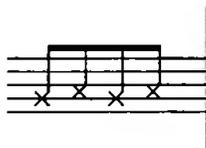
4) Quiálteras de três semínimas com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

**Exemplo 72**



5) Colcheias com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

### Exemplo 73



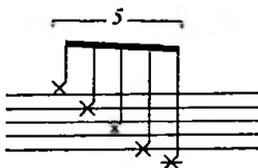
6) Colcheia pontuada e semicolcheia ligada à semínima, rítmica oriunda de um gênero específico de música de tradição oral brasileira (baião), com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

### Exemplo 74



7) Quiálteras de cinco com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

### Exemplo 75



8) Duas semicolcheias e pausa de colcheia com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

### Exemplo 76



9) Semicolcheias com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

**Exemplo 77**



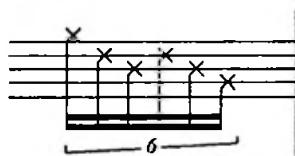
10) Síncope oriunda da música de tradição oral brasileira (batuque e samba) <sup>217</sup> com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

**Exemplo 78**



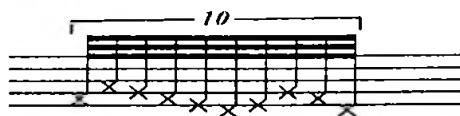
11) Quiálteras de 6 com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

**Exemplo 79**



2) Quiálteras de 10 com as respectivas variações de altura, intensidade e articulação:

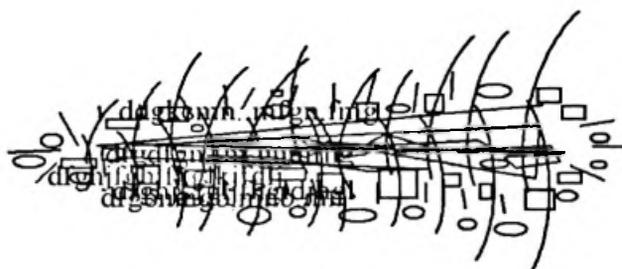
**Exemplo 80**



<sup>217</sup> Apesar de ser quase um consenso geral, entre estudiosos e músicos profissionais, de que esta célula rítmica é originária de ritmos africanos, a qual acabou por se tornar um símbolo rítmico nacional por excelência usado principalmente no samba, o melhor representante da música popular brasileira; inusitadamente, nos foi possível constatar que um latido de um cão ao longe, pôde articular de maneira exata, esta mesma célula rítmica.

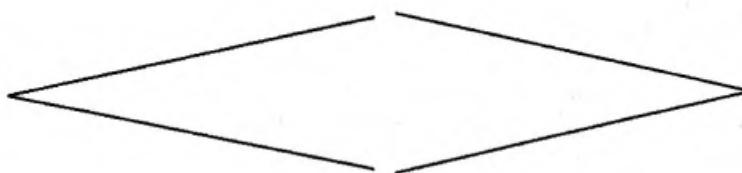
13) Um som não especificado produzido por um teclado sintetizador – deverá ter a duração indeterminada –, escolhido dentre os diversos modelos disponíveis, e que contenha variados movimentos rítmicos, podendo ter múltiplas variações timbrísticas em sua síntese sonora:

### Exemplo 81



Todos os padrões de 0 a 12 são sons simples, à exceção do padrão 13 (exemplo 81), que possui características próprias através de síntese sonora industrial. Apresentamos através da figura 7, a representação do resultado final da correta utilização das nove estruturas, sendo o espaço comum entre os dois signos, o ponto culminante – que pode durar vários compassos – onde poderemos encontrar maiores movimentos e diversidade sonora, a partir da utilização do material pré-estabelecido.

**Figura 7**



Como resultado do material produzido, e da participação do público ao girar a roleta definindo os instrumentos<sup>218</sup> e as estruturas, chegamos até a macro-forma mostrada no exemplo 82, onde podemos observar a forma canônica (por uníssono, por oitavas, por segundas maiores – no caso do uso de trompete em sib – e por quintas justas inferiores – no caso da trompa em fá). Elaboramos um modelo reduzido, para que possa ser facilmente aprendido. Contudo, observamos que o mesmo poderá ser expandido de acordo com a capacidade inventiva, conhecimento e técnica musical de cada um<sup>219</sup>. O último instrumento a ter sua entrada – o fagote – será também o último a terminar de tocar, de acordo com o exemplo 82. Cada instrumento apresenta as nove estruturas duas vezes – não necessariamente na ordem especificada abaixo, pois isto será decidido pelo público através da roleta musical pictórica.

---

<sup>218</sup> A definição neste modelo pelas madeiras, metais, cordas e sintetizador é uma mera sugestão. Existe hoje uma infinidade de instrumentos que podem ser utilizados e que possuem características surpreendentes, especialmente os instrumentos étnicos e das culturas musicais não ocidentais, e isto é por si um grande desafio musical, consistindo em uma pesquisa de dimensões consideráveis. Nos concentramos nos instrumentos da tradição musical ocidental pela simplificação da instrumentação e sua subsequente reprodução deste modelo em universidades e escolas de música ocidentais tradicionais.

<sup>219</sup> Em relação às referências numéricas, diversas representações simbólicas podem ser feitas unindo os sons aos números, e não apenas às pedras preciosas como o exposto neste modelo. As densidades de metais por exemplo (em relação à densidade da platina, o compositor franco-americano Edgard Varèse criou uma interessante obra para flauta solo intitulada por *Densité 21,5* datada de 1947), datas de descobrimento ou fundação de uma cidade, estado ou país, números de telefones ou datas de nascimento ou morte de parentes amigos, mestres ou celebridades, números de residências, códigos postais, números de *Internet Protocols* (IP), etc. A lista é praticamente inesgotável como são os incontáveis estímulos do ambiente em que se vive e a imaginação humana. Isto pode ser facilmente adaptado a partir deste modelo, dependendo apenas do grau de inventividade de quem irá desenvolvê-lo.

## Exemplo 82

## Canone das Estruturas

Flauta  $\frac{4}{4}$  I II III IV V VI VII VIII IX I II III IV V IV VII VIII IX

Oboe  $\frac{4}{4}$  I II III IV V VI VII VIII IX I II

Fagote  $\frac{4}{4}$  I II III IV V VI VII VIII IX I

Trompa  $\frac{4}{4}$  I II III IV V VI VII VIII IX I II III IV V VI VII

Trompete  $\frac{4}{4}$  I II III IV V VI VII VIII IX I II III IV

Violino  $\frac{4}{4}$  I II III IV V VI VII VIII IX I II III IV V

Viola  $\frac{4}{4}$  I II III IV V VI VII VIII IX I II III IV V VI VII VIII

Violoncelo  $\frac{4}{4}$  I II III IV V VI VII VIII I II III IV V VI VII

Sintetizador  $\frac{4}{4}$  asdhkjhasdjhaskjdhtkdkjhtksjdhtlaksjd

A utilização dos aparelhos celulares por parte do público, no momento da *performance* final feita pelo “montador”, pode também ser realizada no âmbito deste modelo, pois, este aparelho de comunicação tão popular hoje em dia, possui características também musicais, a partir das incontáveis variáveis possíveis, e não propriamente da reprodução de músicas previamente gravadas. Neste aspecto, esta utilização passa a ser considerada como uma ação musical relevante, realizada por parte do público com a

utilização da improvisação, de acordo com o que pudemos constatar através de temporada no Teatro SESI HOLCIM em Belo Horizonte, onde propusemos esta participação no âmbito do espetáculo sonoro-visual “Paisagem Lunar: *Moonscape*.”<sup>220</sup> A contabilidade musical relativa à macroestrutura deste modelo fica estabelecida da seguinte maneira:

Tabela VII

<p>* <b>Estrutura I a IX</b> = 3 compassos cada (3 X 9 = 27 compassos, que são tocados por cada um dos nove instrumentos)</p> <p>* <b>Estrutura I a IX</b> = 27 compassos X por 2 = 54 compassos cada. Última entrada: Fagote, compasso 25.</p> <p>* <b>Total de compassos</b> da primeira entrada do primeiro instrumento ao último compasso do último instrumento = 78.</p> <p>* <b>Unidade de tempo</b> com a semínima = 60, teremos o tempo de duração da obra em 5 minutos e 20 segundos.</p>
--

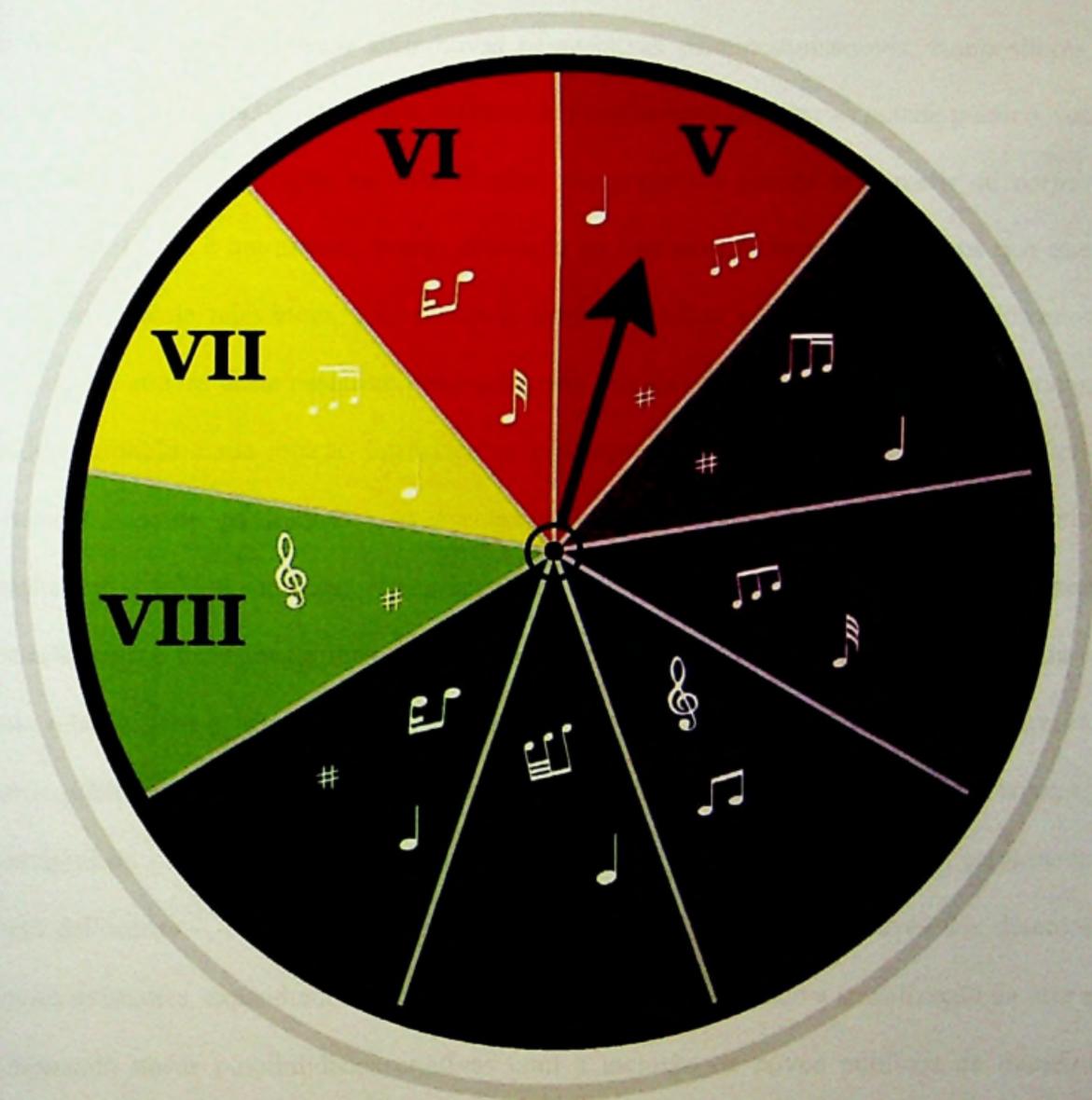
Para cada uma das nove estruturas sugerimos a elaboração de três compassos<sup>221</sup> utilizando os elementos sugeridos, acrescentando as variadas articulações e dinâmicas existentes.

<sup>220</sup> O projeto sonoro-visual *Paisagem Lunar: Moonscape* de autoria de Andersen Viana originou-se no ano de 1996 onde foram pré-desenvolvidas onze obras musicais para teclado sintetizador. As mesmas possuem alto grau de imprevisibilidade e indeterminação. Posteriormente, a partir destas obras musicais fixadas em formato digital, outros criativos na área do audiovisual, teatro, artes visuais e técnicos de som e luz, foram chamados para participar de um todo multidisciplinar, onde o público foi convidado a participar com solos de celulares, com uma resposta bem interessante, principalmente por parte dos mais jovens. O resultado final englobou um filme projetado em telão o qual foi desenvolvido a partir de quadros à óleo, com textos científicos, poesia em francês e português, esculturas em grandes tamanhos e cenografia com luz apropriada. A estréia deste trabalho experimental deu-se no dia 01 de outubro de 2009.

<sup>221</sup> Não existe *a priori*, uma limitação da quantidade de compassos, pois isto vai depender da duração que o compositor pretende dar à obra. Calculamos que um mínimo razoável esteja em torno de 3 minutos com a possibilidade de expansão até várias horas. Neste último caso, as estruturas deverão ser ampliadas através dos

Através da figura 8 – com diâmetro real de 1,50m – podemos perceber mais claramente a síntese do modelo composicional no que tange à visualidade.

Figura 8

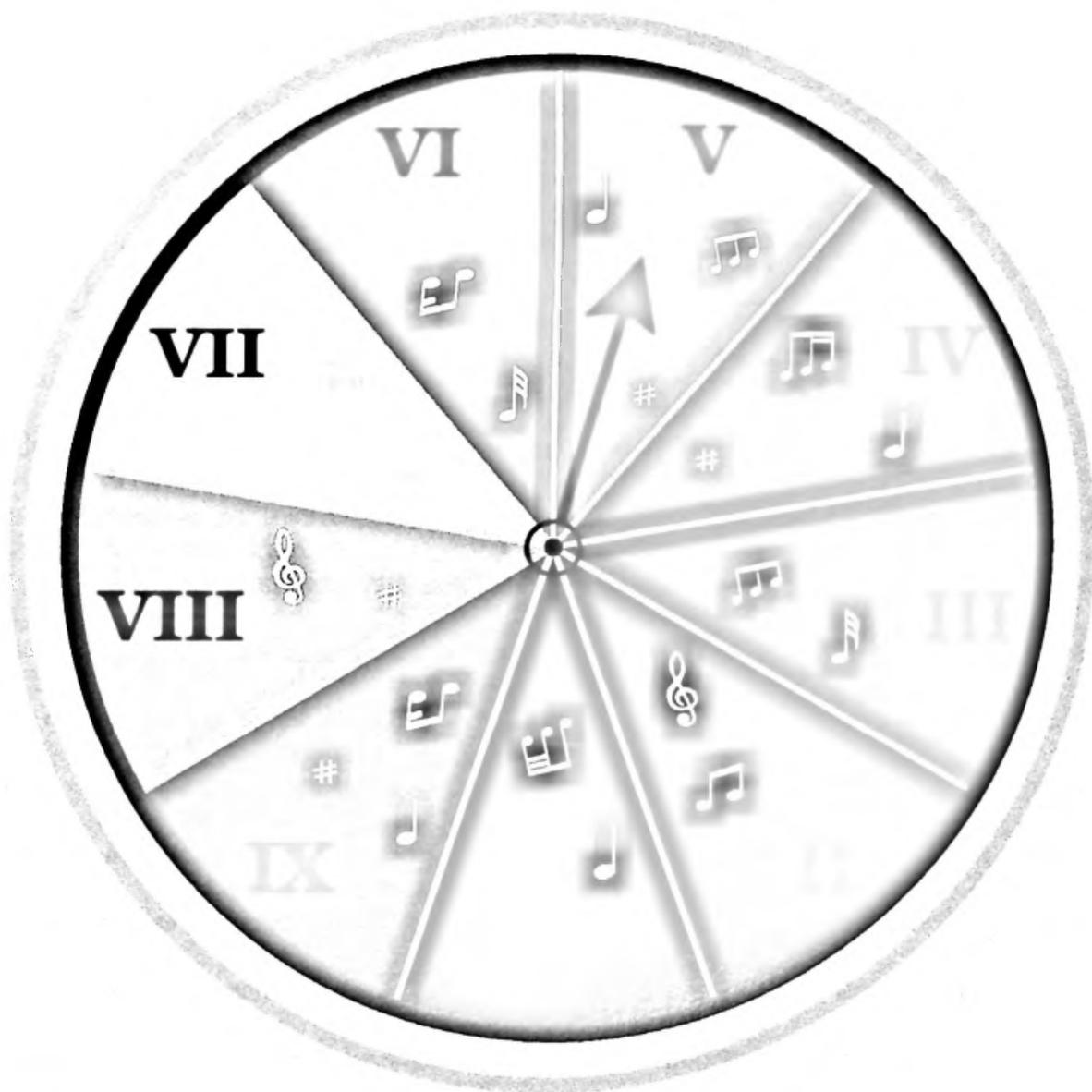


I a IX = cada número representa um dos nove instrumentos escolhidos, bem como uma das nove estruturas sonoras que contém três compassos cada.

números de compassos. Sugere-se parcimônia neste particular, com objetivo de se evitar uma monotonia musical.

Através da figura 8 – com diâmetro real de 1,50m – podemos perceber mais claramente a síntese do modelo composicional no que tange à visualidade.

**Figura 8**



I a IX = cada número representa um dos nove instrumentos escolhidos, bem como uma das nove estruturas sonoras que contém três compassos cada.

---

números de compassos. Sugere-se parcimônia neste particular, com objetivo de se evitar uma monotonia musical.

## Conclusão

A partir da observação e análise de fenômenos relativos à inclusão musical de público na obra musical brasileira, observamos a importância de se ter maiores informações e ferramentas que pudessem abrir novas perspectivas para pesquisadores, compositores, críticos e especialistas da área; com objetivo de proporcionar também ao grande público, sua participação e a integração na obra musical em propostas inclusivas a partir do *corpus* estudado. Como é um assunto pouco abordado na literatura musical, acreditamos que este trabalho seja de relevância, pois pretende ampliar o olhar sobre os variados fenômenos discutidos através desta pesquisa, principalmente por abordar temas transversais tais como: indeterminação e sua relação intrínseca ao pensamento inclusivo; o enfoque pedagógico-musical baseado na tradição das escolas de música ocidentais *versus* o pensamento inclusivo; a notação musical específica destinada a incluir determinados públicos e sua relação com o pensamento inclusivo-musical e, finalmente, os traços variados da cultura e sua relação com o pensamento inclusivo. Observamos também, que a quebra da barreira entre público e artista proporciona uma maior aproximação entre estas partes, aparentemente antagônicas – independente das estruturas arquitetônicas dos templos de fruição, geralmente bem delineadas –, onde qualquer um pode participar da obra de arte através dos diversos meios existentes, expandindo o sentido de obra musical e ampliando a socialização da arte e ampliando novas possibilidades criativas com a inclusão de novos públicos de maneira criativa. Se isto resultará futuramente em profícuas e valorosas ações musicais socializantes criativas, ainda deveremos observar e analisar mais detalhadamente obras e fatos produzidos. Contudo, constatamos a importância da necessidade de se ter uma mente sempre aberta para os fenômenos inclusivos na pós-modernidade – o que poderá afetar

sobremaneira a criação musical –, sobretudo os compositores, que devem possuir um estado psicológico mais aberto à novas propostas criativas, do que a maioria dos outros profissionais da música.

Foi possível verificar que os três compositores principais constantes desta pesquisa – Widmer, Vinholes e Mendes – confirmam a relação intrínseca que existe entre arte e a sociedade, onde as constantes mudanças desta mesma sociedade são refletidas através da percepção de cada indivíduo em maior ou menor grau. Estes compositores utilizaram a participação efetiva do público como parte expressiva e integrante da obra musical, onde nos foi possível identificar determinados atos musicais aliados a fatores extra-musicais (ao anarquismo político, por exemplo), expandindo o pensamento composicional e a inclusão musical do público em diversas direções, desenvolvendo isto juntamente a outras estratégias criativas, de igual valor artístico.

Os variados processos criativos utilizados nas obras, seus modos especiais de inclusão musical de uma platéia ávida por participação, suas maneiras inovadoras direcionadas não somente aos músicos, musicólogos e pesquisadores, mas também ao público em geral; faz com que as obras em questão sejam importantes referências sobre o antigo paradigma obra-autor-intérprete-público. As atitudes inclusivistas destes três compositores concorrem para o amadurecimento do pensamento composicional brasileiro, ainda na luta para se impor no mundo no âmbito da alta cultura como uma nova inteligência musical. Tarefa esta muito mais difícil para nós, o povo novo da América Latina, mas que não deixa de ser mais bonita e desafiadora, também por ser mais sofrida e aguerrida do que a de outros povos.

A procura – desde o início da década de 1950 até a atualidade – por uma justificativa plausível de uma nova proposta musical, que tenha um arcabouço teórico

substancioso como modo de se conseguir abrir novas perspectivas criativas, é algo que tem se mostrado importante na atualidade. Novas possibilidades se abrem em um mundo em veloz e constante transformação, onde as artes e mais especificamente a música, sofreram e sofrem grandes transformações. Velhos paradigmas tais como a relação intérprete-compositor a partir da “obra aberta”, sofreram mudanças radicais nos últimos quarenta anos, culminando com a *free improvisation* até a criação de instituições dedicadas à “música livre”.

Um dos últimos pilares poderia ser a questão da dissolução completa da noção verticalizada existente (artista-público), um dos objetivos conceituais a serem atingidos através desta pesquisa. Contudo, não existe apenas uma direção para que isto possa ocorrer, mesmo porque os diversos sistemas composicionais baseados no pensamento criativo individual são ainda bastante sólidos, contando com ampla difusão através das diversas instituições de ensino. Nossa proposta, através das respectivas análises das obras selecionadas, demonstra que as possibilidades expressivas exploradas pelos compositores brasileiros foram reconhecidas internacionalmente como relevantes e como propostas únicas no gênero. Todavia, tudo isto deverá ainda ser mais bem estruturado, a partir de pesquisas tais como a que ora apresentamos.

O modo de inclusão do público de forma criativa e participativa conseguida por Ernst Widmer em *Rumos*, acaba por se desenvolver através da criação de uma obra artística com uma função também pedagógico-musical, algo raro no âmbito da criação musical de vanguarda. Longe dos hermetismos acadêmicos e jogos intelectuais desenvolvidos por este público específico, o compositor usa textos informativos através de uma linguagem extremamente simples, até mesmo de apelo popular – a exemplo de Claude Debussy<sup>222</sup> em

---

<sup>222</sup> O próprio Widmer reconhece a importância do pensamento de Debussy, citando textualmente o compositor francês em *Rumos*.

seu livro *Monsieur Croche* –, ultrapassando as fronteiras do convencionalismo. Para tanto, o compositor utiliza estéticas populares e eruditas, meios novos e antigos, com fins a atingir objetivos múltiplos: o artístico e o pedagógico, para finalmente atingir a platéia assistente – ou o “grande público” –; finalizando por incluí-lo na proposta de forma criativa. Através da execução deste trabalho, o compositor acaba por expandir o sentido da obra musical ao humano, ao participativo, ao inclusivo, quebrando a secular barreira existente entre platéia e artista.

As *Instruções 61 e 62* de Luiz Carlos Lessa Vinholes, através da utilização de um elemento chave, “o colaborador” (de acordo com a nomenclatura do compositor), possibilita diversos tipos de leituras e discussões. Contudo, em todas elas o(s) intérprete(s) e público, atua(m) também como co-criador (es), desestabelecendo relações verticalizadas bem sedimentadas. Ao serem criadas, estas obras, de cunho autônomo, independente e anárquico (contudo, sem pretender estabelecer o caos), subverteram a ordem musical pré-estabelecida entre o compositor, o intérprete e a platéia, de forma especial no Brasil, a partir do ano de 1961, com reflexões sobre este particular oriundas no início da década de 1950. Caso aqueles que fazem e escutam a música ousem transpor as barreiras e as amarras da tradição, a obra de Vinholes possibilita novas possibilidades nos âmbitos do fazer e do pensar a nova música, a partir de uma paleta musical e social ampla: a inclusividade. A partir destas premissas, os compositores não mais estariam ligados a padrões antigos quase totalitaristas, mas seriam completamente livres para descobrir novos caminhos, novos horizontes criativos (a procura pela liberdade da expressão criativa nos remete ao anarquismo político e aos conceitos preconizados também pelo grupo *Fluxus*).

Já o compositor Gilberto Mendes se diz a favor do desenvolvimento de uma consciência plena de si mesmo como personalidade criativa nova, de uma forçosa

originalidade e da criação de uma linguagem pessoal. Com esta obra, o compositor santista traduz o processo de assimilação e reestruturação artística – o que nos remete a manifestos brasileiros compostos no século XX –, como forma de conhecimento e reconhecimento de novos pensamentos, novas técnicas e conceitos, especialmente os oriundos do velho continente e sua posterior tropicalização. Contudo, Mendes pretende ir ainda mais além: propõe a invenção de novas estratégias criativas como um novo ser de um novo mundo. Podemos concluir que esta força primordial – de certo modo impulsionada por paradigmas europeus existentes junto a outros fatores ocasionais locais – tenha colaborado para o desenvolvimento de uma obra ímpar na música brasileira tal como foi *Santos Football Music*, onde diversas possibilidades criativas encontram-se simultaneamente, tais como a música concreta, a música aleatória, a música atonal orquestral, a “música teatro”, uma charanga típica de jogo de futebol... Esta obra propõe excelentes ferramentas de se obter efeitos sonoros complexos de uma grande massa sonora, com o uso de diversos sistemas musicais concomitantes, a partir da identificação de um dos maiores símbolos da cultura nacional.

Através desta pesquisa foi possível comprovar a importância das estratégias composicionais utilizadas na música brasileira, onde a inclusão do público ocupa um lugar de destaque no âmbito da música culta mundial; e seus compositores, líderes de um pensamento musical que a cada dia demonstra maiores e melhores estratégias inclusivas, de acordo com o que acontece na sociedade pós-moderna e, de maneira especial, na sociedade brasileira. O envolvimento do público através das estratégias utilizadas nas obras em questão concretiza algo similar ao movimento político anarquista: de maneira absolutamente socializante. Encontramos o mesmo pensamento presente também em outros autores e compositores tais como os que apresentamos através desta pesquisa, e nos foi possível

perceber que o anarquismo político está conectado também ao pensamento de Widmer, Vinholes e Mendes nestas três obras específicas, as quais pretendem subverter a execução pública bem comportada, explanando de maneira concisa, a idéia da “obra aberta”. Ou seja, os compositores abrem novas possibilidades de inclusão musical ao grande público (entenda-se absolutamente todos os extratos da sociedade), de modo diverso ao que comumente acontece nos templos de fruição com uso dos meios tradicionais, expandindo este anarquismo em direções sociais e musicais mais amplas, ampliando o espectro da ação artística a um público que geralmente é preterido de ações musicais socializantes, fazendo com que seja criado um movimento de forças único através de obras musicais de grande magnitude.

Como já foi dito anteriormente, existe na atualidade, uma ânsia pelo participativo, pelo inclusivo, pelo humano, pela quebra de todo tipo de barreira – muito mais do que nos períodos anteriores – o que pode ser facilmente constatado através dos diversos meios disponíveis, nos variados extratos da sociedade como um todo, com reflexo também nas universidades. O modelo composicional proposto neste trabalho vem dar prosseguimento às estratégias e metodologias adotadas pelos compositores estudados, através de uma teoria criativa que possa gerar obras musicais inclusivas. A mesma pode ser facilmente aprendida e disseminada no âmbito das escolas de música por pesquisadores, professores e alunos.

Contudo, a visualidade e o uso da tecnologia é algo que tem se mostrado hegemônico na pós-modernidade, o que não existia na época em que a grande maioria dos autores compuseram a grande maioria das obras estudadas nesta pesquisa. A partir destas premissas, desenvolvemos este modelo musical em forma de roleta pictórica, com a utilização também de um teclado sintetizador, *software* musical e *hardware* específico (à

escolha do “montador”, entre os diversos produtos disponíveis no mercado globalizado) como ferramentas de apoio, bem como celulares que serão acionados pelo público (estes últimos, máquinas populares que têm se mostrado capazes de produção sonora pré-fabricada de certo valor sonoro). Isto vêm a ser um desenvolvimento considerável do ponto de vista teórico-estrutural, onde novas propostas inclusivas musicais surgirão a partir do desenvolvimento deste modelo *a posteriori*, por pesquisadores, compositores, estudiosos da área e alunos.

Estamos conscientes de que esta pesquisa deverá ir ainda além do que foi apresentado através destas páginas. Apesar de um ou outro compositor brasileiro da atualidade discordar da existência do valor artístico da estratégia composicional de inclusão do público na obra musical, observamos que esta pesquisa proporcionou um avanço significativo sobre este aspecto da composição musical brasileira, abrindo novas perspectivas para outras análises e concepções relativas à inclusividade musical, pois existe uma carência de material sobre o assunto. Neste particular, outras possibilidades que ofereçam uma melhor compreensão deste particular da composição musical brasileira poderão ser desenvolvidas por pesquisadores no futuro, com fins de se obter uma visão mais apurada dos fenômenos criativos abordados, bem como novas perspectivas que poderão se abrir a partir da realização de novas pesquisas.

## Referências Bibliográficas

- Academia Brasileira de Música. 2009. *Acadêmicos: Jocy de Oliveira*. Em: [www.abmusica.org.br/acad32nov.html](http://www.abmusica.org.br/acad32nov.html) acessado em 22/09/2009.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Acadêmicos: Jorge Antunes*. Em: [www.abmusica.org.br/acad22nov.html](http://www.abmusica.org.br/acad22nov.html) acessado em 24/09/2009.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Acadêmicos: Ricardo Tacuchian*. Em: [www.abmusica.org.br/acad29nov.html](http://www.abmusica.org.br/acad29nov.html) acessado em 23/09/2009.
- Alaic. 2009. *Boletim Alaic*. Em: [www.eca.usp.br/alaic/boletim3/entrevista.htm](http://www.eca.usp.br/alaic/boletim3/entrevista.htm) acessado em 23/01/2009.
- A Bíblia Sagrada. 1969. *1 Samuel 18:6-10*. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil
- Andrade, Mário. 1944. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Andrade, Osvald. 1928. *Em Piratininga, Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha*. São Paulo: Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1.
- Antunes, Jorge. 1982. *A Correspondência Entre os Sons e as Cores*. Brasília-DF: Thesaurus Ed.
- \_\_\_\_\_. 1999. *O Silêncio*. Revista Opus nº6 da Anppom. Em: [www.anppom.com.br/opus/opus6/antunes.htm](http://www.anppom.com.br/opus/opus6/antunes.htm) acessado em 25 de agosto de 2009.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Sinfonia das Buzinas*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Correspondência eletrônica com o autor*. Brasília-DF.
- Associação Cultural Claudio Santoro. 2009. *Vitae Breve*. Em: [www.claudiosantoro.art.br/Santoro/open.html](http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/open.html) acessado em 19/09/2009.
- Bezzera, V.A. 2001. *Estilos*. Em: [www.ejazz.com.br/detalhes-estilos.asp?cd=57](http://www.ejazz.com.br/detalhes-estilos.asp?cd=57) acessado em 26/01/2009.
- Boulez, Pierre. 1986. *A Música Hoje*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva Ltda.
- Brindle, Reginald Smith. 1987. *The New Music The Avant-garde since 1945*. Segunda edição. Oxford: Oxford Music Press.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Musical Composition*. Second Edition. Oxford: Oxford Music Press.

- Cabral, Sérgio. 1997. *Pixinguinha: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Cage, John. 1995. *For the Birds John Cage. In a Conversation with Daniel Charles*. London: Marion Boyars Inc.
- \_\_\_\_\_. 1990. *The Charles Eliot Norton Lectures, in I-VI*, Cambridge: Harvard.
- \_\_\_\_\_. 1985. *De Segunda a um Ano*. Trad. de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec.
- Campos, Augusto e Haroldo; Pignatari, Décio. 1958. *plano piloto para poesia concreta. Noigandres 4*. São Paulo: edição dos autores.
- Candé, Roland. 2001. *História Universal da Música Vol.I*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Cardoso, Lucy. 2009. *Entrevista com o autor*. Salvador.
- Cervo, Dimitri. 2005. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: UFSM.
- Chomsky, Noam. 1997. *A Minoria Próspera e a Multidão Inquieta*. Trad. De Mary Grace Fighiera Perpétuo. Brasília-DF: Editora Universidade de Brasília.
- Cope, David. 1997. *Techniques of the Contemporary Composer*. E.U.A.:Schirmer Thomson Learning.
- Costa, Valério Fiel da. 2004. *O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Campinas: UNICAMP.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Correspondência eletrônica com o autor*. Campinas.
- Cravo, Mario. 2009. *Biografia Resumida*.  
Em: [www.cravo.art.br/pohistorico.htm](http://www.cravo.art.br/pohistorico.htm) acessado em 22/09/2009.
- Cross, Milton. 2002. *O Livro de Ouro da Ópera*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A.
- Cupani, Alicia. 2006. *Tudo está dito? Um Estudo Sobre o Conceito de Obra Musical*. São Paulo: UNESP.
- Dallin, Leon. 1982. *Techniques of Twentieth Century Composition*. Sacramento: California State University.
- Debussy, Claude. 1989. *Monsieur Croche*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Della Corte, Andrea. 1943. *Disegno Storico Dell'Arte Musicale*. Torino-Itália:G.B. Paravia & C.

- Del Pozzo, Maria Helena Maillet. 2007. *Da forma aberta à indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano*. Campinas: UNICAMP.
- Ellipsis Arts. 1995. *Vozes de Mundos Esquecidos: Música Tradicional dos Povos Indígenas*. Compilado e editado por Larry Blumemfeld. New York: Ellipsis Arts.
- Enciclopédia Itaú Cultural. 2008. *Fluxus*.  
Em: [www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic) acessado em 30/01/2009.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Happening*.  
Em: [www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm) acessado em 16/08/2009.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Qorpo-Santo Biografia*. Em: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) acessado em 26/09/2009.
- Ewen, David. 1969. *The World of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- FIFA. 1994. *The History of Football - The Origins*. Em: [www.fifa.com/classicfootball/history/game/historygame1.html](http://www.fifa.com/classicfootball/history/game/historygame1.html) acessado em 27/02/2010.
- Forsyth, Cecil. 1982. *Orchestration*. New York-N.Y.: Dover Publications, Inc.
- Fórum Social Mundial. 2004. *O que é o FSM*. Em: [www.forumsocialmundial.org.br](http://www.forumsocialmundial.org.br) acessado em 16/11/2008.
- Freire, Paulo. 1996. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra.
- Gomes, Wellington. 2002. *Grupo de Compositores da Bahia Estratégias Orquestrais*. Salvador: UFBA.
- Grout, J.Donald e Palisca, Claude. 2001. *História da Música Ocidental*. Lisboa-Portugal: Gradiva Publicações.
- Industrial Music Library. 2004. *Musique Concrete. Origins of the Electronic & Industrial Music*. Em: [www.undergroundmusiclibrary.blogspot.com/2004/12/musique-concrete.html](http://www.undergroundmusiclibrary.blogspot.com/2004/12/musique-concrete.html) acessado em 29/10/2008.
- Jung, Carl G. 1964. *Man and His Symbols*. London: Aldo Books Limited. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A.
- Koelnischen Kunstverein. 1970. *Happening & Fluxus – Materialien*. Koeln: Archiv Sohm, Markgroeningen.

- Kostka, Stefan e Payne, Dorothy. 2004. *Tonal Harmony*. Fifth Edition. New York.N.Y.: MacGraw-Hill.
- Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music*. New York-N.Y.: Shirmer Books.
- Leibowitz, René. 1949. *A Evolução da Música de Bach a Schoenberg*. Porto: Editorial Presença.
- Lima, Ana Paula Felicíssimo de Carvalho. 2007. *Arte e vida de mãos dadas: percepção e criação em Fluxus*.  
Em: [www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c37a.pdf](http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c37a.pdf) acessado em 16/11/2008.
- Lima, Paulo Costa. 1999. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. Salvador: FAZCULTURA/COPENE.
- Magia Comunicações. 2002. *As Primeiras Transmissões*.  
Em: [www.tudosobretv.com.br/histortv/histormundi.htm](http://www.tudosobretv.com.br/histortv/histormundi.htm) acessado em 04/09/2009
- Maia, Mario de Souza. 1999. *Serialismo, Tempo-Espaço e Aleatoriedade: a obra do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes*. Porto Alegre: Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Mann, William. 1987. *A Música no Tempo*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Massin, Jean e Brigitte. 1997. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Mendes, Gilberto. 1975. *Ars Viva e Caio Pagano, dois legítimos intérpretes da Música Nova*. Jornal A Tribuna em 08 de Outubro de 1975.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Conheça a fabulosa arte do Japão neste curso*. Jornal A Tribuna em 30 de Junho de 1976.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Santos Football Music*. Sistrum Edições Musicais: Brasília D.F.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art/Déco*. São Paulo: Edusp.
- Mendes, Carlos de Moura Ribeiro. 2005. *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*. São Paulo: Berço Esplêndido.
- Neto, Mario Cravo. 2009. *Biografia*.  
Em: [www.cravoneto.com.br/po/biografia/biografia.htm](http://www.cravoneto.com.br/po/biografia/biografia.htm) acessado em 22/09/2009.
- Nogueira, Ilza Maria Costa. 1997. *Ernst Widmer: Perfil Estilístico*. Salvador: UFBA

- Oliveira, Alda. 2009. *Correspondência eletrônica com o autor*. Salvador.
- Oliveira, Jocy de. 1986. *Dias e caminhos seus mapas e partituras*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Oliveira, Willy Corrêa de. 1969. *Kitsch*. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A..
- Nunes, José Luiz Paes. 1996. *Biografia*. Em: <http://zecapaes.sites.uol.com.br/homepage.htm> acessado em 09/09/2009.
- Paschoal, Hermeto. 2009. *Biografia*. Em: [www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp](http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp) acessado em 09/09/2009.
- Rameau, Jean-Phillipe. 1971. *Treatise on Harmony*. New York, N.Y.: Dover Publication.
- Raynor, Henry. 1981. *História Social da Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Rego, Waldeloir. 2000. *Capoeira Angola*. Em [www.capoeiradobrasil.com.br](http://www.capoeiradobrasil.com.br) acessado em 25/01/2009.
- Reyer, J.H. 2005. *Medicina psiônica: estudo e tratamento dos fatores causativos da doença*. São Paulo: Cultrix.
- Ribeiro, Agnaldo. 1973. *(Im)previstus*. Salvador: Manuscrito.
- Ribeiro, Artur Andrés. 2004. *Uakti - Um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte.
- Ribeiro, Darcy. 1995. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro, Gisele. 2007. *Arte, Ruído, Linguagem Oral e o "Real"*. Em: [www.bilboquet.es](http://www.bilboquet.es) acessado em 23/01/2009.
- Richter, Frederico. 1980. *Jogos Criativos*. Porto Alegre: Manuscrito.
- Rogers, Bernard. 1970. *The Art of Orchestration*. Westport-Connecticut: Greenwood Press.
- Roscilli, Antonella Rita. 2004. *Il Sogno Della Colonia Cecilia in Brasile*. Roma: Patria Indipendente.
- Sachs, Curt. 1927. *La Música En La Antigüedad*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Santoro, Claudio. 1972. *Divertimento para um público jovem e orquestra*. Edition Savart: Brasília D.F.

- Santos, Antonio Eduardo. 1997. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Anablume Editora.
- Santos, Robson. 2009. *Música Clássica Contemporânea Brasileira*. Belo Horizonte: Manuscrito.
- Sato, Cristiane A. 2006. *Bomba Atômica – GENSHIBAKUDAN*. Em: [www.culturajaponesa.com.br/htm/bombaatomica.html](http://www.culturajaponesa.com.br/htm/bombaatomica.html) acessado em 03/09/2009.
- Schafer, Murray R. 1994. *Hacia Una Educación Sonora*. Buenos Aires: Pedagogías Musicales Abiertas.
- Siqueira, Jairo. 2007. *Criatividade e Inteligência*. Em: [www.criatividadeaplicada.com/2007/01/29/42/](http://www.criatividadeaplicada.com/2007/01/29/42/) acessado em 03/11/2008.
- Smetak, Walter. 2001. *Simbologia dos Instrumentos*. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak.
- Solomon, Larry J. 1998. *Sounds of Silence*. Em: [solomonsmusic.net/4min33se.htm](http://solomonsmusic.net/4min33se.htm) acessado em 18/10/2008.
- Só Filme Antigo. 2009. *O Cinematógrafo*. Em: [sofilmeantigo.blogspot.com](http://sofilmeantigo.blogspot.com) acessado em 04/09/2009.
- Souza, Rodolfo Coelho. 1983. *Música*. São Paulo: Editora Novas Metas.
- Stiller, Andrew. 1985. *Handbook of Instrumentation*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Stravinsky, Igor. 1996. *Poética musical*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Sua Pesquisa. 2009. *História do Futebol*. Em: [www.suapesquisa.com/futebol](http://www.suapesquisa.com/futebol) acessado em 11/09/2009.
- Tacuchian, Ricardo. 1972. *Aviso*. Rio de Janeiro: Manuscrito.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Libertas Quæ Sera Tamem*. Rio de Janeiro: Manuscrito.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Entrevista com o autor*. Rio de Janeiro.
- Tame, David. 1984. *O Poder Oculto da Música*. São Paulo: Editora Cultrix.
- UFCG. 2006. *Pieter Bruegel, o Bruegel o Velho*. Em: [www.dec.ufcg.edu.br/biografias/PieterBr.html](http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/PieterBr.html) acessado em 11/10/2009.
- UFBA. 2009. *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*. Em: [www.mhccufba.ufba.br](http://www.mhccufba.ufba.br) acessado em 19/09/2009.

- Universidade Nova de Lisboa FCSH. 2005. *Kitsch*. Em: [www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/K/kitsch.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/K/kitsch.htm) acessado em 21/09/2009.
- Valle, Gerson. 2003. *Jorge Antunes, uma trajetória de arte e política*. Brasília: Sistrum Edições Musicais.
- Viana, Andersen. 2007. *A escrita para violão por compositores e arranjadores não violonistas*. Belo Horizonte:manuscrito.
- Vinholes, Luis Carlos Lessa. 2007. *Correspondência eletrônica com o autor*. Brasília. D.F.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Curriculum Vitae*. Brasília. D.F.: manuscrito.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Síntese biográfica*. Brasília. D.F.: manuscrito.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Correspondência eletrônica com o autor*. Brasília. D.F.
- Viva Trust. 2005. Revista *Cultura y Transformación Social*. San José. Costa Rica.
- Veiga, Manuel. 2007. *A Quarta Escola Presente e Futuro da Escola de Música da UFBA*. Org.: Oliveira, Alda e Regina Cajazeira. Salvador: SONARE.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Nossa Música*. Em: [www.manuka.com.br/artigos/veiga/veiga1.htm](http://www.manuka.com.br/artigos/veiga/veiga1.htm) acessado em 26/01/2009.
- Widmer, Ernst. 1972. *ENTRONcamentos SONoros, Ensaio a uma didática da música contemporânea*. Salvador: Manuscrito.
- \_\_\_\_\_. 1971. *Rumos op.72* Salvador: Manuscrito.
- Wikipedia. 2008. *Ego*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Ego](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ego) acessado em 23/12/2008.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Belle Époque*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Belle\\_Époque](http://pt.wikipedia.org/wiki/Belle_Époque) acessado em 28/12/2008.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Olga Savary*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Olga\\_Savary](http://pt.wikipedia.org/wiki/Olga_Savary) acessado em 18/01/2009.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Oligarquia*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Oligarquia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Oligarquia) acessado em 18/01/2009.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Luigi Pirandello*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Pirandello](http://pt.wikipedia.org/wiki/Luigi_Pirandello) acessado em 20/01/2009.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Luigi Russolo*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Luigi\\_Russolo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Luigi_Russolo) acessado em 23/01/2009.

\_\_\_\_\_. 2009. *Marcel Duchamp*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Duchamp](http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp) acessado em 17/08/2009.

\_\_\_\_\_. 2009. *João Paulo II*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Papa\\_João\\_Paulo\\_II](http://pt.wikipedia.org/wiki/Papa_João_Paulo_II) acessado em 09/09/2009.

\_\_\_\_\_. 2009. *Valério Fiel da Costa*. Em: [pt.music.wikia.com/wiki/Valério\\_Fiel\\_da\\_Costa](http://pt.music.wikia.com/wiki/Valério_Fiel_da_Costa) acessado em 19/09/2009

\_\_\_\_\_. 2009. *Frederico Richter*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Frederico\\_Richter](http://pt.wikipedia.org/wiki/Frederico_Richter) acessado em 20/09/2009.

\_\_\_\_\_. 2009. *Agnaldo Ribeiro*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Agnaldo\\_Ribeiro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Agnaldo_Ribeiro) acessado em 20/09/2009.

\_\_\_\_\_. 2009. *Willy Corrêa de Oliveira*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Willy\\_Corrêa\\_de\\_Oliveira](http://pt.wikipedia.org/wiki/Willy_Corrêa_de_Oliveira) acessado em 20/09/2009.

\_\_\_\_\_. 2010. *Rodolfo Coelho de Souza*. Em: [pt.wikipedia.org/wiki/Rodolfo\\_Coelho\\_de\\_Souza](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Coelho_de_Souza) acessado em 28/02/2010.

Wood, Enid. 2005. *Shinichi Suzuki 1898-1998 A Short Biography*. Em: [www.internationalsuzuki.org/shinichisuzuki.htm](http://www.internationalsuzuki.org/shinichisuzuki.htm) acessado em 22/10/2008.

Woodcock, George. 1983. *Anarquismo: uma história das idéias e movimentos libertários*. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda.