

Um percurso pela paisagem sonora de Gilberto Mendes

Marcos Júlio Sergl

Introdução

A partir dos conceitos de Murray Schafer a respeito da paisagem sonora e da concepção de peças comerciais, fazemos uma análise das obras corais *Ashmatour* e *Motet em Ré menor*, de Gilberto Mendes. Ao analisarmos uma peça comercial precisamos ter em mente quer a propaganda lida com elementos do tempo e do espaço na medida em que reúne passado, presente e futuro. O passado fixado na memória, o presente implícito na observação e o futuro na imaginação. *Ashmatour* se vale destes tempos ao utilizar efeitos de dispnéia asmática, o caos provocado por ela e a solução de se viajar com uma empresa especializada, que nos libera do problema. Entra em ação outro elemento, a imaginação. Imaginar, que vem de imago, significa imitar o ato mental do projetar e do antever. A construção do pensamento flui entre desejos e necessidades. No ato de “propagar” existe uma conversa íntima entre o pensar e o fazer. Esse diálogo íntimo, que é a comunicação interna, revela que se faz necessário externar o ato comunicativo. Ao externá-lo, é preciso fazer que ele seja recebido, aceito. Em *Ashmatour*, Gilberto Mendes finaliza a obra com um jingle escrito de forma a induzir o receptor a desejar a viagem e utiliza na assinatura a garota-propaganda padrão, com voz convincente e afetada. Faremos ainda uma comparação da estrutura de *Ashmatour* com os recursos utilizados no *Motet em Ré menor* e em *Nascemorre*. Enfatizamos que nestas três composições Gilberto Mendes se vale de recursos vocais variados, recriados em cada performance de forma inédita, fato que as torna tão interessantes tanto para o emissor quanto para o receptor.

A Paisagem Sonora do Século XX¹

Aprendemos a associar o alaúde à Idade Média, o cantochão ao monastério, o tam-tam ao selvagem, a viola da gamba aos trajes de corte. Como não esperar que a música do século XX seja a das máquinas e das massas, do elétron e das calculadoras? (Pierre Schaeffer, 1966)

O século XX pode ser definido como o século das máquinas, dos aparelhos e das mídias, e, em particular, do culto ao ruído, aliado à eficiência da revolução industrial, da rapidez e da geração

¹ O termo soundscape (paisagem sonora) criado pelo compositor e artista plástico canadense Murray Schafer a partir do termo landscape (paisagem), refere-se a “qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio, etc”. (Schafer, 1977: 274-5)

de mão de obra². Antagônica a isto, a preocupação com a poluição sonora e a destruição sistemática de parte desse universo sonoro ocasionada pela própria explosão sonora pelo acréscimo do ruído a esse universo, leva muitos compositores a centrar-se no silêncio, que adquire novo significado no contexto do discurso musical.

A invasão do barulho iniciada com a revolução industrial no século XIX é a grande marca sonora do século XX. Surgem aparelhos ruidosos: “máquina a vapor, locomotiva, serra elétrica, caldeira, automóvel, britadeira, motocicleta, bate-estacas, avião a jato...” (Valente, 1999: 29). Além de atender ao seu aspecto funcional, a máquina traz a ilusão de domínio do homem sobre a natureza.

É claro que o silêncio há muito deixara de existir nas cidades. Se relacionarmos a aldeia feudal à urbe renascentista, observamos que o número de decibéis evolui na mesma medida em que surgem novas engenhocas facilitadoras da vida cotidiana. A carroça traz consigo muito mais ruído do que o cavaleiro medieval. O calçamento com pedras amplia consideravelmente o impacto sonoro sobre as casas. O aumento populacional nas cidades ocasiona uma explosão de novos sons jamais pensada.

Porém, o advento da máquina traz consigo um novo conceito sonoro. Todo o acoplamento anterior de sons caseiros e urbanos é insignificante perante o poderoso ruído da máquina. Ela é a mola propulsora de um novo pensamento, o Futurismo.³ Os intelectuais do momento aderem a essa novidade instantaneamente.

Luigi Russolo (1885-1947)⁴ manifesta-se exaltado a respeito do ruído. “O ouvido humano chegará no estágio em que os motores e máquinas das nossas cidades industriais serão um dia conscientemente atonais e então todas as fábricas serão transformadas numa orquestra intoxicante de ruídos”. (Russolo *apud* Seincman, 1991: 156)

Esse movimento é diretamente responsável pela penetração do ruído no universo da linguagem musical. Denominado corpo ou *objeto sonoro* (Pierre Schaeffer, 1966), o ruído,

² O século XX incorpora o ruído como um elemento da música, que vem desorganizar as mensagens pré-estabelecidas por normas ultrapassadas e instaurar uma nova ordem sonora. É do cotidiano do homem pós-moderno o som: do tráfego aéreo, de clusters sonoros do trânsito, do caos da guerra e da maquinaria eletro/eletrônica, da linha contínua de sons indesejáveis/indiscerníveis, de efeitos sibilantes das máquinas cortadeiras de grama e de madeira, dos aparelhos de rádio e televisão, do celular, dos encanamentos, de fornalhas, de ar-condicionado. E no centro de tudo, os sons de nossas vozes. Os gritos de medo, da pressa, da falta de tempo, do estresse, da angústia.

³ Nascido em 1909 na Itália, com o primeiro *Manifesto Futurista*, do poeta Marinetti, o futurismo recusa o passado e exalta a velocidade, a máquina, o dinamismo da vida moderna. Os pintores buscam a sensação dinâmica nas formas; os arquitetos procuram facilitar a vida na cidade a partir do movimento e da circulação; a poesia libera as palavras dos versos.

⁴ Em 1910, o compositor e pintor italiano Russolo escreve um dos dois *Manifestos da pintura futurista*. Em 1913, passa a dedicar-se aos problemas sonoros com um manifesto sobre *A arte dos ruídos*. Constrói uma série de intonarrumori, instrumentos entoa-ruído, tais como o crepitador, o zumbidor, o gotejador, o sussurrador, o sibilador e o trovejador.

precursor da música eletroacústica, começa a ser explorado pelos compositores em suas possibilidades timbrísticas.⁵

Com o desenvolvimento das máquinas, as possibilidades de exploração dos timbres vão ser expandidas sobretudo a partir da *música concreta*, nova experiência de Pierre Schaeffer. Com o auxílio de sintetizadores o som pode ser: filtrado, reproduzido em velocidade diferente da execução original, recortado, intercalado, sobreposto com sirenes, acelerado ou retardado. Enfim, o espectro de possibilidades é muito alargado da mesma forma que a eletricidade amplia o volume resultante.

A voz humana é um dos instrumentos mais utilizados pelos compositores do século XX, pois dela pode-se extrair infinitas possibilidades de nuances: quebras rítmicas, gamas de intensidade e mudanças de tom, da posição da língua na boca ao articular palavras e frases, diferentes maneiras de usar os lábios, a abertura da boca, a posição da língua e do véu palatino, sutilezas na velocidade da emissão, mudanças de timbre e de altura, nas regiões grave, média e aguda.

A voz no século XX

Mudar do que é facilmente identificável para o limite do identificável. Ouvi-los (os sons) não os conhecendo de antemão, mas em estado de alerta. Fruir de sua materialidade. SUSPENDER o SIGNIFICADO dos sons multiplicando seus papéis naturalistas-realistas até onde for possível fazê-lo sem nenhum ponto de apoio, até onde nenhuma mensagem possa ser congelada, nenhuma análise possa estar completada... (Minh-ha)

Pelo potencial inesgotável de possibilidades exploratórias de seu instrumento natural, os cantores precisaram se adaptar às propostas inusitadas dos compositores. Eles não somente tiveram que conviver com um novo tipo de música, como também precisaram adquirir a habilidade de cantar numa afinação perfeita em todas as circunstâncias, mesmo em quartos de tom, e mesmo quando não tinham como ouvir a própria voz. Assim, eles acabaram desenvolvendo uma extensão vocal⁶, uma expressividade, uma flexibilidade no timbre e um domínio de efeitos muito distantes das capacidades de seus predecessores.

⁵ Na primeira metade do século XX, diversas composições vão ser dedicadas à exploração das sutilezas de timbre das máquinas, a exemplo de *Parede* (1917), de Eric Satie; *Pacífic 231* (1923), de Arthur Honegger; *Ballet Mécanique* (1926), de Antheil e *Estudo das ferrovias* (da série Cinco estudos de ruídos, 1948), de Pierre Schaeffer.

⁶ Uma extensão acima de duas oitavas é freqüentemente exigida. É por isso, talvez, que vozes “médias” (mezzo-soprano e barítono) são muito usadas, pois elas podem mais facilmente ser estendidas em seus limites tanto para cima ou para baixo.

Muitas das novas práticas vocais estão principalmente direcionadas para conquistar uma variedade de efeito e um contraste de timbre. Anteriormente a voz solo ideal era uma voz com timbre relativamente homogêneo e com vibrato em toda sua extensão, hoje, contudo, tal uniformidade é indesejável. A voz agora deve ser capaz de produzir qualquer grau de vibrato entre um uníssono e um trêmulo entre intervalos distantes. O timbre deve ser variado à vontade: escuro, leve, rico, doce, fino, vibrante, sem tonalidade, e assim por diante. Os compositores freqüentemente indicam as transformações de timbre mais óbvias (por exemplo: murmurando, cantando com a boca fechada ou com a mão sobre a boca, ruídos de consoantes, apenas sons de vogais, tons “aspirados”, sons “rolados”, sons surdos, ruídos de inspiração e expiração, etc.), mas espera-se que o cantor acrescente recursos próprios a estas indicações. Fala, sussurro e fala cantada podem ser introduzidos em passagens cantadas, enquanto palavras são às vezes cortadas em suas consoantes ou vogais, de modo a fazer com que o texto não seja facilmente inteligível. Ornamentos como graciosas notas rápidas e melismas são muito usados, e formam o equivalente moderno do antigo estilo coloratura.⁷

Nas últimas décadas, muita música coral utiliza sons falados com toda uma gama de efeitos tais como sussurros, ruídos com consoantes, sons sem altura definida, gritos, murmúrios, ruídos sibilantes, etc. Às vezes, a fala é indicada com tempo exato de duração, outras vezes diferentes regiões de altura são exigidas (agudo, médio, grave, etc.). Na prática, a diferença entre falar em várias regiões de altura e cantar sons em altura aproximada é similar, se o volume for o mesmo. A distinção real está no fato de que notas cantadas deveriam ser sustentadas no volume e permanecer na mesma altura aproximada encontrada, enquanto os sons falados (a menos que sejam deliberadamente mantidos) tendem a desaparecer rapidamente e são mais modulados em entonação.

A tendência geral, tanto no canto solista como no canto em conjunto, caminha em direção a um som complexo, produzido por muitas subdivisões das partes. A individualidade das partes pode ser tão extrema que apenas um som “total” consegue ser ouvido, sem que nenhuma linha individual seja claramente audível. Essa aparente confusão sonora pode ser criada num contexto que até poderia ser considerada como uma situação musical bastante simples, mas que acaba sendo transformada em massas sonoras aparentemente densas. Na realidade, alguns compositores reduzem-nas quase completamente, confiando na cor das vogais e consoantes para produzir uma “paisagem” emotiva. A cor dos sons pode substituir inteiramente a inteligibilidade do texto.

⁷ Voz flexível e ágil, apta a cantar melismas, série de notas rápidas sobre uma determinada sílaba.

A Visão de Mundo de Gilberto Mendes

Gilberto Mendes, nascido na cidade de Santos em 1922, seguindo a tendência de compositores como Luciano Berio, Dieter Schnebel, György Ligeti, Brian Ferneyhough, Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti, Arvo Pärt e Kristof Penderecki, é um dos compositores brasileiros que aderiu à exploração de todas as possibilidades vocais, despontando como um dos ícones da música erudita contemporânea brasileira. Dono de uma criatividade a toda prova, foi pioneiro no uso de técnicas da música aleatória, concreta e microtonal.

Orientado inicialmente para o nacionalismo – escola dominante na ocasião de sua formação musical -, passou a ser considerado um dos expoentes da vanguarda musical brasileira a partir da obra coral *Nasce e morre*, sobre poema concreto de Haroldo de Campos.

Compositor mais importante do *Grupo Música Nova* pelo conjunto de suas obras, sofreu influência direta do grupo dos poetas concretistas paulistas (com quem mantinha contato), da escola de Darmstadt (Boulez, Stockhausen, Pousseur), além do centro de pesquisas eletroacústicas (Paris, Colônia, Karlsruhe). (Valente, 1999: 167)

Sua iniciação musical até os nove anos foi inteiramente erudita. A música que escutou nos anos de infância foi romântica ou clássica, Chopin, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Mozart, tocada pelas senhoras ou jovens estudantes de piano.

Uma aurora de vida que não poderia deixar de ser determinante na formação de uma personalidade artística um tanto *blue* e francamente eruditizada, elitista mesmo, por que não dizer, voltada ao refinamento, à complexidade fractal, sofisticada, à densidade e intensidade expressivas, à elegância franciscana, como julgo ser a minha personalidade. (Mendes, 1994: 9)

Sua convivência com o Grupo Noigrandes, lançador do movimento nacional de “poesia concreta”, em 1956, possibilitou-lhe produzir composições sobre uma união absoluta entre o oral e o sonoro, entre a esfera do verbal e dos elementos sonoros.

Inicialmente, foi compositor nacionalista por ser este o percurso natural dos jovens estudantes de composição. Durante toda a década de 1950, compôs obras de cunho nacionalista neoclássico, tais como *Sonatina* e *Sonata* para piano, *5 Prelúdios* para piano, *Pequeno Álbum* para piano, *Peças* para clarinete solo e para clarinete e piano, *Canções* e *Ponteio* para orquestra.

Parecem-me exemplificadoras desse tom com clima poli/tonal, que sinto em minhas primeiras obras, as *Peças para Piano n.ºs 1, 2 e 13*, a primeira canção que escrevi, *Episódio* (texto de Carlos Drummond de Andrade, principalmente os compassos finais), as canções de um ciclo de Raul de Leoni, e a canção *Lagoa* (texto também de Drummond). (Idem: 53):

Curiosamente, minha canção *Episódio* e a *Sonatina* têm caráter brasileiro e foram compostas quando eu ainda não estava cismado com os problemas levantados pelo *Ensaio* de Mário de Andrade. Nunca se é inteiramente cosmopolita ou nacionalista, mesmo que se pretenda ser radicalmente uma coisa ou outra. (MENDES, idem: 55)

Estudou com Cláudio Santoro e Olivier Toni. Em 1962, foi bolsista do governo brasileiro no curso de férias de Darmstadt, Alemanha. Aluno das classes de Boulez, Pousseur e Stockhausen, freqüentou os estúdios de música eletrônica de Darmstadt, Colônia, RTF (Paris) e Karlsruhe.

Une-se ao *Grupo Música Nova*, por adotar na época “princípios composicionais já totalmente liberados das técnicas tradicionais, dentro de postura experimental que valoriza a aleatoriedade, a eletroacústica, a percepção pluri-sensorial da obra de arte”. (Neves, 1981: 165-6).

Em sua obra busca desmistificar o ato criador e a preocupação com a comunicação para as massas, aspectos que denotam a influência da poesia concreta, da pop-arte e da arte conceitual em seu pensamento musical.

Divulgador da mensagem de Charles Ives e de John Cage, carrega em sua música essa estética neo-dadaísta. Sua obra carrega esses traços nas críticas à sociedade de consumo, à vida cotidiana, à industrialização desenfreada, à civilização urbana. Críticas feitas com humor, que também demonstram engajamento político. Não a busca de cargos políticos, mas um reflexo de sua visão de mundo. Por não estar preso a determinadas escolas, sua obra também possui absoluta liberdade criativa. “Por desejar fazer de sua música simplesmente um reflexo deste mundo e um testemunho de sua postura experimental, Gilberto Mendes sempre guardou total independência criativa, recusando-se a participar de concursos, a correr atrás de prêmios, de buscar funções oficiais...” (Idem: 166)

Fundador do Movimento Ars Viva de Santos, criou e manteve a Semana de Música Contemporânea e o Festival de Música Nova, com a colaboração de Roberto Martins e do Grupo Ars Viva, eventos que demonstram sua busca por divulgar a música contemporânea e seu cultivo pelas novas gerações de compositores.

Após a fase nacionalista, dedicou-se à música serialista, como atestam as composições “Ricercaire” para dois trompetes e cordas, “Música para doze Instrumentos” e “Rotations” para treze instrumentos”, obras estreadas nas Bienais de Música de São Paulo.

A partir da composição de *Nascemorre*, para coral, em 1963, sobre poema concreto de Haroldo de Campos, Gilberto Mendes assume a postura de vanguardista. A utilização de microtons e estruturas aleatórias, combinadas com instrumentos de percussão, fita magnética e duas máquinas de escrever, gestos e performances, tornam esta obra um marco na composição coral brasileira, inaugurando o *teatro musical*.

]

Sua forma obedece ao modelo de um esquema-processo cibernético de direção, em termos de música corrente. Há uma primeira elaboração, primeira leitura do poema, o “programa”, isto é, sinais de direção por um circuito de direção que passa a absorver e fragmentar todos os elementos fonéticos das palavras da poesia, como aconteceria no circuito de um computador [...] O trabalho, de certo modo

estocástico, joga com as probabilidades e inclui a participação real do intérprete na composição-montagem de um processo-direção musical, cujo desenvolvimento é previsível; porém, em suas particularidades, depende da casualidade. (Mendes, 1994: 77-8)

Já no início, apenas a fixação de faixas de frequência próximas à fala, e não notas musicais com alturas fixas, demonstra que há uma busca pela diversidade. A escrita já não contempla os paradigmas tradicionais. Ao invés de pentagramas e notas, temos gráficos e diagramas, que necessitam de uma bula para sua compreensão. Na próxima peça, “Cidade”, composta em 1964, sobre poema de Augusto de Campos, o compositor inclui toca-discos, gravador, televisor, aspirador de pó, liquidificador e outros aparelhos eletrodomésticos, além do tratamento de voz em diferentes formas, entoada, dublada, gravada, enunciada em diversos idiomas, em emissão operística, como espirro, assobio e dos sons do corpo, como estalos de dedos e correria, “tudo envolvido num contexto cênico, ou melhor: instrumentos, gestos, cenários constituem um todo inseparável, onde as partes não são dispostas hierarquicamente.” (VALENTE, 1999: 180) A mudança na música de Gilberto Mendes a partir de *Nasce e morre* foi radical, pois estão incluídos nela elementos de música aleatória, microtonalismo, música concreta, sons concretos naturais, tudo organizado a partir de novos princípios estruturais.

A obra seguinte, *Blirium*, em três versões distintas: para doze cordas, para doze instrumentos diferentes ou para de um a três teclados e instrumentos iguais e até seis instrumentos diferentes, conduz o intérprete à situação de improvisação permanente, dirigido por um regente.

Cada nova peça de Gilberto Mendes, particularmente a obra coral, propõe distintas soluções sonoras e construtivas, situando o compositor como um dos mais fiéis adeptos da aleatoriedade e da arte total. O som para ele é um ato vital, integrante de um todo mais complexo, a própria vida.

Asthmatour

Dentro da linha de pensamento de integração emissor/receptor duas obras destacam-se na produção de Gilberto Mendes: *Asthmatour* e *Motet em Ré menor*. Ambas estão criadas a partir da ideia da venda de um produto e de um serviço, objeto da propaganda, pois são jingles. Na primeira, Mendes vende a ideia de uma viagem ideal para asmáticos e na segunda, um produto da era do consumismo, da cultura de massa. É claro que, ambas trazem em si uma crítica violenta aos paradigmas do consumismo.

Em *Asthmatour*, o compositor santista inova mais uma vez, ao utilizar:

... uma polifonia de gargarejos, uma frase musical cantada com água na garganta, por todos os cantores; e a mesma frase por solistas, como um anúncio luminoso em movimento, desses que apresentam primeiro o texto inteiro da propaganda, depois só o nome do produto, e ficam repetindo esse ritmo visual. No final, fiz música do som da aflição da asma, da falta de ar, daquela dispnéia, quando são emitidos sons, como que gemidos, durante a difícil inspiração. Termina a peça uma cena dramática, em que um membro do coral – até então disfarçado de ouvinte, na plateia – sossega ao placo e tenta esganar – tirar o ar! – de um cantor, como um torturador tentado obter informações de seu prisioneiro; e, em seguida um *jingle* apregoa os benefícios, para a asma, das viagens aéreas promovidas pela agência turística *Asthmatour*. (Idem: 93-4)

A composição está estruturada em doze quadros, a saber:

Quadro I: desenvolvimento da palavra *ar*, o *leitmotiv* da obra toda. Neste quadro são explorados suspiros, fôlego lento em som grave, estalidos de língua nos dentes, bocejos.

Quadro II: batida de palmas em conjunto, aplausos em cascata, estalidos de língua nos dentes e depois no céu da boca.

Quadro III: assinatura do serviço prestado pela empresa, turismo para asmáticos, sendo pronunciada primeiramente a palavra completa *Asthmatour*, decomposta para apenas *tour* por quatro solistas, com um fundo de portamento cerrado ascendente por todas as vozes masculinas.

Quadro IV: há um diálogo do *leitmotiv* *ar* com a palavra *asma* (*asthma*) , faladas alternadamente.

Quadro V: gargarejos com água em alturas diferentes, enquanto 6 cantores transformam um gemido-suspiro em dispnéia asmática.

Quadro VI, VII e VIII: performance de uso do aparelho contra asma, a “bombinha”, com imitação de seu som característico .

Quadro IX: falado por um solista, respondido por grupos de vozes agudas e grupos de vozes graves, como imitação de uma peça comercial; estalidos de língua junto aos dentes incisivos, aos molares e no céu da boca.

Quadro X: fala dramática com performance cênica; estalidos de língua nos dentes e no céu da boca.

Quadro XI: *jingle*, cantado por todo o coro, com melodia de fácil memorização, típica dos comerciais brasileiros.

Quadro XII: voz em tom de assinatura de peça comercial; finalização habitual do *jingle*.

Notamos, nesta composição elementos característicos das peças comerciais, como o uso da função conativa da linguagem, para criar a necessidade no receptor e da metalinguagem do discurso publicitário. Em tom de revelação da solução de um problema, *Asthmatour* demonstra uma percepção aguçada a respeito da fantasia criada no mundo da propaganda.

Também, destacamos a variedade exploratória de sons, como: estalidos de língua nos dentes e no céu da boca, gargarejos, dispnéia asmática, inspiração forçada, da pessoa que sofre a constante falta de ar provocada pela asma, ao lado de palmas, estalos de dedos e instrumentos de percussão. Gilberto Mendes explora os sons onomatopaicos em suas mais variadas possibilidades, como afirma Heloísa Valente:

É interessante observar que os sons produzidos pelo corpo – que, muitas vezes, confundem-se com sons eletroacústicos – contribuem para sugerir ao ouvinte uma certa paisagem sonora onomatopaica: os diversos estalos de língua são um signo icônico da água corrente de um rio: as palmas fazem lembrar vôo de pássaros. Sobrepondo-se a essa ambiência, sobrepõem-se os outros sons: bocejos, suspiros, exclamações, entrecortados e pontuados pelos crótalos, maracás e pandeiro. (1999: 207)

As três últimas notas do jingle foram reaproveitadas em um jingle da VASP, algum tempo depois de *Asthmatour*, fato que enfatiza o acerto de Gilberto Mendes nesta obra inovadora. Segundo o autor,

...*Asthmatour* tem o espírito de um comercial de televisão e seu texto, escrito pelo meu filho Antonio José, afirma que “o negócio é de pasmar! Conheçam o novo tratamento contra a asma. Viajar! A arma do ar contra a asma”. [...] Nos primeiros quadros compus uma atmosfera sonora rarefeita, *art nouveau*; um bosque de ruídos etéreos, farfalhantes, de pequenos crótalos, pandeiros ao ar, estalidos de dedos, de línguas, palmas de mão batendo como asas de pássaros, suspiros e sussurros, bocejos, uma sugestão de frescura matinal, de ar puro, cortado em dois pontos por uma linha de som horizontal que se alarga e estreita.

Eu coloquei um problema meu em *Asthmatour*. Sofro de asma desde meses de idade, segundo meu pai, que era médico. Naturalmente com períodos de grande melhora, mas ela vem sendo uma velha e eterna amiga do peito. Com a colocação desse problema eu acrescentei outro, ainda: a vergonha que eu sempre tive de usar aquela bombinha clássica (do antigo remédio “Dispneíhal”) na frente dos outros, uma vergonha que eu reconhecia sem cabimento, mas – que fazer? Eu tinha vergonha. Eu introduzi na peça o uso da bombinha por três solistas, num momento destacado, e fui sempre um desses solistas durante todo o período em que cantei no Madrigal Ars Viva, no tempo do Klaus-Dieter Wolff como regente. (Mendes, 1994: 94)

Esta talvez seja a única composição que utiliza este tema tão particular, “fazer o retrato musical da asma e a utilizar como música elementos do processo vibratório não periódico, vale dizer, ruído respiratório produzido nas pessoas atacadas por ela”. (MENDES, idem, 95) *Asthmatour* é uma obra que está na fronteira entre o cantar e o contar (com exceção do quadro XI), entremeados por uma paisagem sonora rica e particular, fato que faz dela uma composição muito apreciada pelos cantores e pelo público. Apresenta características que a aproximam do universo da propaganda, o que faz dela sucesso de público.

Motet em Ré menor

O *Motet em Ré menor*, também conhecido como *Beba Coca Cola*, é outra experiência inovadora na obra de Gilberto Mendes que se apropria das características do jingle. Trata-se de um pregão atual, uma peça comercial para a televisão. O próprio compositor situa de onde surgiu a idéia desta obra:

A experiência radical em *nascemorre*, sem melodias, deveria beneficiar e tornar nova a idéia de utilização de uma velha forma musical, o *motet*, à francesa. À francesa, rápido, porque estavam em meus ouvidos o *Pour quoy me bat me maris?* De Guillaume de Machault, e *Lês Cris de Paris*, de Clement Jannequin, que eu cantava no Madrigal Ars Viva, nesse tempo Jannequin fez uma colagem do cotidiano quinhentista, equivalente à *pop art* destes novecentos, colhido em ruas parisienses [...] Com *Beba Coca-Cola* pretendi um salto do pregão renascentista ao pregão moderno, o *jingle* publicitário para rádio-tevé. (Idem: 102)

Sons onomatopaicos experimentados pelas mais diversas possibilidades, tais como: sons expirados, falados, blocos de repetição do poema, compostos sobre as notas ré-fá-lá-mi bemol, em todas as possibilidades de combinação (somente duas vozes, três vozes, quatro vozes, uma voz...), em dinâmicas extremas (os sete primeiros compassos devem ser executados em fff, os seis compassos seguintes em ppp), sobrepostos por outros efeitos realizados em grupo ou por solistas.

Estas combinações, após algumas repetições (após o compasso 15), fazem o papel de música de fundo (back ground, na linguagem radiofônica) e criam a ambiência perfeita para a exploração das onomatopéias que imitam as diversas etapas da ingestão do refrigerante. A crítica contida no poema concreto de Décio Pignatari,

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

ganha uma caracterização convincente, sendo na verdade uma anti-propaganda, um alerta contra o produto. A entoação do texto sobre as notas mi bemol pelos sopranos, ré pelos tenores, lá pelos contraltos, fá e sol sustenido pelos baixos, nos registros grave e agudo de cada voz, situa-se na fronteira entre a fala e o canto, o *sprechgesang*. Ao mesmo tempo, remete-nos ao som característico da metrópole, quando sobreposta com efeitos como: a emissão da voz em uma altura qualquer, mantida firme no registro central, mais agudo ou mais grave, gerando aglomerados sonoros microtonais; sons falados em entonação dramática; sons expirados; ondulação de sons em torno de um som básico; glissando; entonação grotesca, irritada, rabujenta, arranhando na garganta e cantando desafinadamente desenhos melódicos pré-determinados, em qualquer altura; entonação cacarejada; entonação aflita; emissão vocal similar ao ruído provocado pela ânsia de vômito; arroto.

A repetição do texto soa como um ostinato, em blocos sonoros sequenciais. O próprio autor afirma:

Já é uma peça repetitiva – em cima sempre de um mesmo acorde – quase minimalista, pois corre variando em mínimos aspectos. Blocos sempre de seis compassos com os tempos 3-2-2-2-1. Até o arroto, clímax da peça, depois do qual entre uma imitação falada à base de um ritmo popular em voga na época; e a coda final, quando se abre uma faixa entre os cantores, onde se lê “coca”, e eles gritam a mesma palavra três vezes, com os braços para o ar, como numa competição esportiva ou comício, isto durante os aplausos do público (espera-se...). (Idem: 104)

Esta é uma das obras de vanguarda mais cantadas pelos corais brasileiros. A voz, aqui, ganha um tratamento especial, com a inclusão de diversos ruídos, desprezados pelos compositores tradicionais. O texto do poema, publicado em 1958, em *Noigrandes 4*, foi inspirado na pulsação dos luminosos com o anúncio do produto. (Valente, 1999: 194) O ostinato contínuo remete-nos ao piscar da logomarca. O desenvolvimento da peça referencia exatamente este contínuo sonoro, que passa para segundo plano na medida em que os ruídos se sucedem em solos individuais e coletivos de determinados naipes. Heloísa Valente analisa com precisão a inclusão do ruído em *Beba coca cola*:

Ora, estes sons não são outros senão aqueles que sempre foram banidos da arte. É bom lembrar que, até o século XX, era objetivo da arte vocal dissimular e encobrir o ruído. O que o *Moteto em ré menor* põe em primeiro plano são justamente esses sons. Observando a partitura, nota-se que o arroto, o som mais *abominável* de todos, aparece em destaque, culminando uma cadência em solo. O som desprezível levado a primeiro plano faz dele um elemento extremamente *desimportante*. Concluindo, um breve *teatro musical*, após uma pseudofinalização da peça (indicação B, da partitura), arremata a peça com o discurso falado (*clo-a-ca*) (Idem, 195)

É interessante observarmos que, embora seja uma das composições para coro mais criativas do repertório brasileiro, traz embutidas informações precisas no texto de explicação dos símbolos, que integra a partitura, demonstrando a precisão do foco pretendido por Gilberto Mendes. Ainda, a

dinâmica está indicada com precisão absoluta. Na própria bula, o autor chama a atenção para: “...observar com o máximo rigor a dinâmica indicada...” Seleccionamos aleatoriamente o compasso vinte e nove para comprovar este rigor. Sopranos, tenores e baixos tem a indicação de “*p*”, enquanto o contralto, “*fff*”. Os contrastes de intensidades levados ao extremo – de *fff* para *ppp* – “criam uma nova dimensão espacial que lembra os madrigais renascentistas (busca da “perspectiva”)” e “ondulação melódica em torno de uma banda de frequência equivale ao ornamento de nota isolada como é comum na Renascença e Barroco”. (Idem: 195-6) A clareza na concepção desta obra é evidente, aspecto que notamos em todo o repertório vocal de Gilberto Mendes.

Esta obra foi e é talvez a mais popular do repertório coral brasileiro. O próprio autor afirma:

A obra se tornou tão popular como o poema de Décio Pignatari. Na verdade, é o meu grande *hit*, o maior de todos. Tocada em todo o mundo. Só o Madrigal *Ats Viva*, numa excursão com Klaus-Dieter Wolff, apresentou a peça em Montevideú, Buenos Aires, Santiago e Lima. O CORALUSP, com Benito Juarez, em New York e outras cidades norte-americanas, e também em várias da Europa e algumas africanas. (Mendes, 1994: 104)

Tal popularidade ocorre pelo fato da obra trazer uma mensagem sempre atual, da mesma forma que *Astigmatour*, por ambas incluírem elementos performáticos e por apresentarem um foco absolutamente claro para a crítica da cultura de massa. Refletem o interesse do Grupo Música Nova pela publicidade e pela abrangência junto ao público.

Conclusões

Gilberto Mendes constrói sua obra coral sobre paisagens sonoras claramente definidas, ambientadas por efeitos sonoros que constituem o plano de fundo da metrópole, dos grandes centros urbanos. Obra essencialmente aberta de acordo com os conceitos de Umberto Eco, permite a participação plena dos intérpretes em sua concepção, embora traga determinações precisas em suas partituras. Obra que permite liberdade criativa, pensada a partir da inovação total.

Ao analisarmos as composições corais de Gilberto Mendes, descobrimos em cada uma novas possibilidades de uso do aparelho vocal, em experimentações sempre ousadas.

As propostas performáticas também chamam nossa atenção pelo inusitado do ato e pela facilidade de execução, possível de ser realizada por qualquer pessoa, além de possibilitar a prática do *teatro musical*, que incentiva a participação plena do cantor/ator.

Ousadia, liberdade, criatividade e precisão no objeto em foco são termos que definem com clareza a intenção sonora em cada composição de Gilberto Mendes.

Referências Bibliográficas

- MARIZ, Vasco. 1970. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- MENDES, Gilberto. 1994. *Uma Odisséia Musical: Dos mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo : Editora Giordano.
- MINH-HA, Trinh T. 1991. *When the moon waxes red: representation, cender and cultural politics*. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- NEVES, José Maria. 1981. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi.
- SCHAEFFER, Pierre. 1966. *Traité dès objets musicaux*. Paris: Seuil.
- SCHAFER, Murray. 1977. *The tuning of the world*. Toronto: The Canadian Publishers.
- SEINCMAN, E. 1991. “Tradição, vanguarda, na música futurista italiana”. In: *Revista da USP*, n. 9 (março-abril). São Paulo: Edusp.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. 1999. *Os cantos da voz : entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume.

Marcos Júlio Sergl – Mestre, Doutor e Pós-Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Bacharel em Composição e Regência, pela Universidade São Judas Tadeu, Licenciado em Educação Artística, com habilitação em Música, e Piano, pelo Instituto Musical de São Paulo. Estudou regência com Roberto Schnorrenberg, Robert Shaw e Hugh Ross e participou de cursos de especialização na Áustria e na Espanha. Regente-assistente do Coral Lírico do Teatro Municipal de São Paulo e regente do Coral da Cultura Inglesa de São Paulo. Participante do grupo de estudos Musimídia. Sócio-fundador da Sociedade Brasileira de Musicologia. Presidente da Comissão Julgadora do Programa de Ação Cultural – PAC, relativo a Projetos na área de Música, da Secretaria de Estado da Cultura, no ano de 2006. Professor nos Cursos de Comunicação Social na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação – FAPCOM e na Universidade de Santo Amaro - UNISA. mj.sergl@uol.com.br