

“O meu amigo Koellreutter” de Gilberto Mendes

Yuka de Almeida Prado

A obra “O meu amigo Koellreutter” foi composta para voz feminina, marimba e piano, em 1984, em comemoração ao septuagésimo aniversário de Hans-Joachim Koellreutter. Koellreutter é conhecido por sua atuação como professor de vários compositores e educadores de música no Brasil desde o final da década de 30 do século passado. Este trabalho traz à tona a influência de uma certa musicalidade japonesa nesta obra de Gilberto Mendes. Nela podemos encontrar as nuances sutis do pentatonismo numa forma minimalista. Este estudo faz parte da tese de doutorado em andamento intitulada “A Poética Japonesa na Canção Brasileira”. O trabalho é fundamentado no conceito hermenêutico de Paul Ricoeur da “decifração do sentido oculto através do sentido aparente” (Ricoeur, 1999: 4), no termo “fusão de horizontes” de Hans Georg Gadamer (*apud* Ricoeur, *op. cit.* p. 115), na “análise da canção” de Deborah Stein e Robert Spillman (Stein, Spillman, 1996) e no DVD *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*, de Carlos Mendes.

Contexto histórico-musical

Gilberto Mendes, compositor nascido em 1922, ano da famosa *Semana de Arte Moderna*, representa um marco na história da música brasileira como um dos maiores nomes da segunda metade do século XX. Suas obras são expressões instigantes da música brasileira sem deixar-se levar por estereótipos externos ou manipulados de brasilidade. Revelam antes uma pluralidade de influências nesta teia de interligações sem fronteiras das criações artísticas, não obstante sua inequívoca singularidade.

Na Semana de 22, ao lado de Oswald de Andrade, Mário de Andrade lidera o movimento que “inaugura a consciência da necessidade da renovação estética no Brasil e desenvolve o debate sobre o vínculo intrínseco da arte com as questões sociais, através da concepção da brasilidade” (Machado Neto, 2004: 2). No Brasil, eclodia a manifestação artística cujo preâmbulo teve início nos anos anteriores buscando uma

distinção da posição brasileira em relação à européia. O impasse sobre onde resgatar os elementos nativos e os conceitos de brasilidade e da não-brasilidade tornaram-se questões fundamentais da identidade nacional.

Intelectuais e artistas reuniram-se na busca da identidade musical brasileira. Procuram responder pontualmente à complexa questão: *quem somos nós, afinal?* De antemão, chegou-se ao seguinte denominador comum: o povo brasileiro não é constituído exclusivamente por uma só etnia, já que antes somos caracterizados pela miscigenação.

Assim, cabe a questão: seria possível pensar o Brasil hoje como um fenômeno cultural extra-europeu ou extra-ocidental? Ainda hoje, seria mesmo possível pensar o próprio Oriente sem o Ocidente? Até que ponto um artista europeu poderia ser considerado enquanto personalidade mais legítima como descendente da tragédia grega do que um americano, africano ou asiático? Ou então, o que poderia ser considerado genuinamente nosso? Mário de Andrade se debruçou com afinco sobre essa questão, elucidando parte de sua essência:

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o canto-chão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produtos de migrações pré-históricas se conclui que não existe arte européia... por tudo isso, música brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico (Andrade: 1928, 16).

As fronteiras entre o autóctone e o alienígena tornam-se “borrados”, como diz Renato Ortiz (Ortiz, 2000: 13), neste contexto moderno. As reflexões tornam-se intensas na busca da identidade nacional. Aliada à preocupação com a identificação da música nacional estava a renovação estética, pois havia entre os jovens paulistanos da Semana de 22 uma consciência de que a arte brasileira deveria ser transformada radicalmente. A Semana de Arte Moderna no Brasil passou para a história como o episódio que inaugurou simbolicamente o modernismo – não obstante Villa-Lobos já ter sido moderno bem antes disso. A então denominada “arte futurista” correspondia às exigências de uma nova linguagem, adequada ao ambiente do século: à velocidade, à simultaneidade, à máquina. Assim como a sociedade se renovava com a nova realidade, a arte abria para si um novo horizonte técnico-estilístico. Essa atmosfera de

transformação desencadeou um certo tipo de recusa do passado, uma vez que as novas forças, além de irreversíveis, se propagaram, criando assim uma nova linguagem poética, uma nova relação com o mundo, uma crítica da sociedade e, especialmente, uma crítica do papel desempenhado pela arte como ornamento de uma burguesia refratária às transformações.

A Semana de Arte Moderna, além de ter sido um dos pontos de partida para a perspectiva da identidade musical brasileira, foi também terreno fértil para o desdobramento e a formulação de respostas. Formou um cenário para a percepção entre uma arte já viciada e as novas propostas de transformação, dando espaço para uma arte de caráter nacional em seu tempo.

O autodidata Gilberto Mendes é fruto deste fértil terreno. Esteve eventualmente sob orientação de Cláudio Santoro e Oliver Toni, mesmo que em ambos os casos as aulas não tenham sido numerosas nem sistemáticas. Participou também dos cursos de férias de Darmstadt, no início dos anos 60 do século XX, tendo assistido concertos e aulas de Boulez, Stockhausen e Pousseur. Ele próprio afirma:

Nós viemos de Darmstadt assim devidamente dispostos a não fazer aquela música que a gente ouviu lá. Não que estivéssemos contra aquilo, de jeito nenhum, aquela música até nos impressionou muito, foi até um grande choque, choque no bom sentido da palavra, porque abriu as nossas mentes mais ainda, porque elas já estavam abertas neste sentido, para o novo. A lição deles era fazer o novo, mas a gente queria fazer uma música que não tivesse nenhuma coisa a ver com a música européia (DVD *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*).

Em 1963, Gilberto Mendes, juntamente com Rogério Duprat, Willy Corrêa, Regis Duprat, Júlio Medaglia e outros lançaram o manifesto *Música Nova* na revista *Invenção* dos poetas concretos. Influenciado pelo arrojo de Darmstadt e pelas propostas de John Cage, começou a realizar projetos de *anti-música* e de espetáculos musicais cênicos, destacando-se como precursor no Brasil da música aleatória e do teatro musical, incluindo-se a pesquisa fonética (em especial nas obras corais). Acima de tudo, é considerado um dos principais precursores da música pós-moderna em todo o mundo. Segundo Alain Van Kerckhoven:

(...) a sua facilidade de digerir uma grande quantidade de linguagens, de digerir uma grande quantidade de influências e de restituir isto tudo sob a forma de peças que são realmente de uma grande acessibilidade muito, muito ampla, eu creio que isto, de verdade, é um sinal de pós-modernismo. Gilberto Mendes, na família dos compositores pós-modernos, faz o papel de pioneiro. Talvez com Piotr Lachert. Mas penso que ele lançou algo que é muito importante, mas penso que lançou, mas isto ele é quem pode dizer, que o lançou sem se dar conta disto (*in DVD “A Odisséia Musical...”*).

Segundo Régis Duprat, Gilberto Mendes é magistral na convivência da pluralidade. Ao ler o *Manifesto Música Nova* percebe-se que as vertentes que sucederam ao movimento da música nova são já pós-modernas. O manifesto já indicava a necessidade de haver um respeito pela pluralidade, ao contrário do hermetismo reinante em Darmstadt.

Em 1962, Gilberto Mendes funda e torna-se diretor artístico e programador musical do Festival Música Nova de Santos – o mais antigo em seu gênero em toda a América e um dos mais antigos de todo o mundo.

Sua obra foi executada nos cinco continentes, principalmente na Europa e EUA. Destacam-se, para orquestra, “Santos Football Music” e o “Concerto para Piano e Orquestra”; para grupos instrumentais, “Saudades do Parque Balneário Hotel”, “Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamoura”, “Longhorn Trio”, “Rimsky”; para coro, “Motet em Ré menor - Beba Coca-Cola”, “Ashmatour”, “O Anjo Esquerdo da História”, “Vila Socó Meu Amor”, e inúmeras peças para piano e canções.

Gilberto Mendes é doutor pela Universidade de São Paulo, onde ministrou aulas no Departamento de Música de São Paulo da Escola de Comunicações e Artes até se aposentar. Seu livro *Uma Odisséia Musical* foi publicado pela EDUSP. É membro honorário da Academia Brasileira de Música e do Colégio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, com sede no México.

Segundo Augusto de Campos, o poeta:

eu considero que na música moderna e contemporânea no Brasil há alguns pólos mais ou menos decisivos. Um pólo, ou um ponto de irradiação, seria o Villa-Lobos, outro, o Koellreutter, e outro, o Gilberto Mendes. Não só pelas composições musicais, mas toda essa espécie de envolvimento generoso que ele teve com a música contemporânea através dos festivais de música nova que ele organizou ao longo de 40 anos (*in DVD A Odisséia Musical...*).

Paralelamente a este processo da busca por uma poética pessoal construída a partir de influências cosmopolitas, Gilberto Mendes se encontra com outro agitador cultural ávido também na busca de questões instigantes em relação à modernidade: Hans-Joachim Koellreutter. Koellreutter nasceu em Freiburg, na Alemanha, em 1915, e atuou inicialmente como flautista. Radicou-se no Brasil em 1937, período de Getúlio Vargas, em virtude do regime nazista que assolava seu país. Na década de 1940, ao lado de Eunice Catunda, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Edino Krieger, tomou parte do movimento Música Viva. Koellreutter entrou em contato pela primeira vez com a música do Oriente na década de 50, principalmente com a música clássica da Índia e com o *gagaku* do Japão, o que permitiu reforçar alguns ideais já implícitos como a “estética do impreciso (tendências substituem ocorrências definidas) e do paradoxal (fundem-se conceitos estéticos aparentemente contraditórios)” (Koellreutter: 1983, 11).

Koellreutter encontra no Japão um modelo de que poderia ser chamado de um amalgamento de contradições entre o tradicional e o novo, o ocidente e o oriente, e que se entrelaçam de uma forma harmoniosa. E essa poética não se deixa levar pelos rumos pré-estabelecidos.

Tais ideais são, por exemplo: concentração extrema da expressão, economia de meios, renúncia ao prazer exclusivamente sensorial, clareza e precisão, liberação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido, assimetria, forma aberta e variável e outros conceitos mais (Koellreutter: 1983, 17).

São afirmações que revelam nas correspondências com o Prof. Satoshi Tanaka – professor de alemão na Universidade Meisei, Tóquio - que resultaram em uma publicação que nomeou como *Estética: à procura de um mundo sem “vis-à-vis”*. Trata-se de uma coletânea de doze cartas entre ambos, entre 1974 e 1976, nas quais fazem reflexões em torno das artes do oriente e do ocidente. Ambos analisam também os parâmetros que estabelecem os processos culturais do conservadorismo e da renovação.

A análise musical

Obra composta em outubro de 1984, para piano, voz feminina (mas sem texto, composto apenas por vocalizes) e marimba, “O meu amigo Koellreutter” contempla a forma A-B-B1-B2-Coda. Não há armadura de clave nem muito menos qualquer tonalidade definida na obra, uma vez que se trata de uma rara fusão de um certo gosto melódico japonês idealizado (e o unísono predominante entre marimba e canto é antes um tempero timbrístico de linguagem) com um acompanhamento ao piano efetuado por acordes com fundamentos tonais mas não funcionais (mesmo que às relações tonais estejam sempre acrescentadas notas estranhas ao contexto tonal da nota fundamental de cada acorde). Na parte B, a mão esquerda do piano, prossegue em quintas paralelas ou acordes sem as terças de Dó M, Ré M, Lá M (as terças estão nos acordes na parte da mão direita do piano ou na melodia entoada pela voz) nos compassos 9 a 12; 21 a 24; 25 a 28; 29 a 32; 33 a 36; 37 a 40. Ou seja, como módulos que se repetem.

O conjunto pentatônico que aparece nesta obra é formada pelas notas Dó, Mi, Fá#, Lá, Si e uma pequena variação de Mi, Fá, Lá, Si e Dó, que em se tratando de conjuntos pentatônicos poderíamos classificá-lo também como o segundo conjunto, pois há uma transposição do primeiro conjunto para o segundo e uma alteração da nota Fá# para Fá como se pode verificar na Figura 1.

Gilberto Mendes oferece sugestões na partitura para a sua execução da seguinte forma:

para piano, voz feminina e marimba (em uníssono) com baquetas de feltro trançado – sempre piano, igualmente sonoro, tudo na mesma intensidade, tranqüilo, sem acentuar tempos fortes – voz *senza vibrato*, como um instrumento, bem legato, canta sobre a vogal “a”, com a boca preparada para “o” – marimba realiza: ≠ tremolo sobre a nota indicada e  (símbolo abreviado ) este ritmo – ordem de execução: ABB1B2 Coda, somente na parte B repetir 4 vezes os 4 compassos iniciais, isto é, dobrar ritornello.

Gilberto Mendes apresenta Koellreutter inserido em uma atmosfera sonora oriental nos 44 compassos da obra. Podemos defini-la como sendo talvez uma canção sem palavras, pois uma canção, na maior parte das vezes, é um acasalamento entre música e texto. Entretanto, segundo Valente, uma voz pode revelar mais verdades que o conteúdo do texto (Valente: 2004, 4). É o instrumento mais primitivo, mais humano. Um “a” pode representar o primeiro choro do bebê, o grito de alegria ou de dor, uma gargalhada ou um suspiro de prazer.

A *Bachianas Brasileiras n.º 5* de Heitor Villa-Lobos é um exemplo de sentimento profundo evocado por um vocalize em “a”, de uma voz que ecoa no sentido aparente, mas desvenda o sentido oculto da obra. Uma voz que antecede a descrição de um entardecer de uma paisagem tropical, entoando um sentimento nostálgico e melancólico. Voz esta que provoca a sensação profunda e dolorosa do passar inevitável do tempo.

Gilberto Mendes expressa em “O meu amigo Koellreutter” a busca de algo incessante e persistente de Koellreutter no Oriente. Esta sonoridade “oriental” é identificada pela estrutura minimalista e pentatônica da obra. A década de 80 é marcada pela introdução do minimalismo no Brasil. Segundo o compositor Rodolfo Coelho de Souza, a primeira fonte de impacto do minimalismo foi a obra de Gilberto Mendes e não, como às vezes se imagina, a música dos americanos. O minimalismo faz lembrar aspectos orientais de sonoridade pela sua característica repetitiva, remetendo à atmosfera meditativa das religiões e filosofias orientais.

A voz *senza vibrato*, em uníssono com a marimba, entoa vocalizada a frase melódica que se inicia sempre com um conjunto pentatônico ascendente, seguido de

uma pausa, o que gera um estado de suspensão e sugere questionamento. Essa frase melódica se constitui de quatro compassos que se repetem regularmente com pequenas variações até a coda (ver Figura 2). O aspecto timbrístico etéreo gerado pela junção da voz e marimba se harmoniza com o acompanhamento acórdal minimalista do piano.

The image shows a musical score for measures 9 to 12. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano right hand (treble clef), and a piano left hand (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 9 is marked with a box containing the letter 'B'. The vocal line features a melodic phrase with slurs and accents. The piano accompaniment includes chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand with notes marked 'Ped.' (pedal). Dynamics include piano (*p*) and accents (*≠*).

Figura 2: Compasso 9 a 12

Em compasso 2/4 e semínima igual a 52, os acordes da mão direita do piano são de semínima com ligaduras, e os da mão esquerda, colcheia e colcheia com ligaduras. Sobre esses acordes, a voz se desliza em semicolcheias. Em síncopa, quase todos os acordes da mão direita provocam o deslocamento da acentuação rítmica, gerando uma certa instabilidade, uma sensação flutuante que caracteriza com sutileza a atmosfera japonesa, um estado de vir-a-ser sucessivo.

A voz é entoada ao longo da obra em “a”, com boca preparada para o “o”, conforme orientações do próprio compositor. Sugere assim, uma sonoridade velada, oculta que na mistura com a marimba, transcende a identificação da forma sonora isolada de cada instrumento.

Uma canção sem palavras como essa de Gilberto amplia nossas dimensões interpretativas justamente por não ter uma esfera delimitada pelo poema. São sugestivas como tantas obras de Gilberto. Há aquelas sem partituras determinadas, compostas como se fossem “receitas de música”, e exemplo disso temos no “Blirium”, o “Objeto Musical”, “Pausa e menopausa” ou a “Ópera Aberta”, cuja execução é indicada meramente por instruções.

Em uma das correspondências de Koellreutter com o Prof. Tanaka, Koellreutter afirma ter rejeitado sempre a idéia do som pelo som. Para ele, o som e o silêncio formam pólos complementares. O silêncio como elemento fundamental da música, sem a qual a vivência musical não é possível. Mas, não é o silêncio no sentido da não existência do som, e sim no sentido de *seijaku*, ou seja, calma interior e equilíbrio, como fundo originário da vivência espiritual.

O silêncio, nesta obra de Gilberto Mendes, aparece como pequenas pausas de semicolcheias entrecortadas por entre os grupos de notas de semicolcheias na parte vocal, determinando respirações curtas e rápidas. Este movimento rítmico sugere um estado de ansiedade ou de busca “À procura de um mundo sem ‘vis-a-vis’” (nome dado à publicação das correspondências entre Koellreutter e Tanaka). No entanto, a estrutura minimalista concedida ao piano, apesar de sincopada, vai acalmando, finalizando sem a parte vocal nos últimos seis compassos, levando finalmente à atmosfera de quietude, de calma interior.

Considerações finais

Pode-se afirmar que Gilberto Mendes escreve o que ouve dentro dele, sem estar engajado por este ou aquele movimento poético, quer seja pensando na música brasileira ou japonesa, como afirmou Caio Pagano em uma de suas considerações em relação ao compositor santista. O próprio Gilberto Mendes declara: “Fazer arte, para mim, é pôr em ordem o material que eu tenho a minha mão” (*in DVD O Odisséia Musical ...*). E exemplifica ao discorrer sobre a sua obra “Blirium”, fundamental na sua produção musical, pois foi composta quando estava preocupado com a estrutura, construção, rigidez, série; com ela, conseguiu superá-las, mas mantendo todos os fundamentos. “Blirium” é nome de um remédio da época, objetivando dar um nome pop quebrando assim um pouco da rigidez das estruturas. Dentro da obra, Gilberto permite citações, elementos tanto da *neue musik* à Darmstadt como também da música de John Cage. Mas suas citações eram músicas de qualquer tipo. Da Antiguidade grega à Idade Média, da Ars Antiqua e Ars Nova ao Romantismo, de manifestações populares (um tango ou um saudosismo do lídio nordestino tipicamente sincopado), de linguagens ocidentais ou orientais ou ainda não raramente que remontam às mais complexas

estruturas eruditas ou “maquinações de vanguarda”. Todas estas fontes são temperos de linguagem para Gilberto Mendes. Nessa conjuntura, ele sentiu então a possibilidade de conviver conjuntamente num mesmo tempo em sua obra com os mais variados sistemas musicais de diferentes épocas históricas e lugares geográficos, e, assim, viabiliza em sua monumental obra os vários estilos poéticos da música de todos os tempos num conglomerado que não deixa de sustentar paradoxalmente uma singular unidade.

Essa é a sua maneira de introduzir descompromissadamente elementos alienígenas, aparentemente paradoxais em um processo de desfacelamento das bordas, muros, permitindo livres acessos a qualquer contexto musical através dos tempos e por meio dos mais diversos costumes do cotidiano humano, por mais distantes que pareçam estar. E com maestria consegue inserir às vezes uma pitada de humor, o espírito lúdico e a identificação de uma linguagem solitária.

No DVD *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*, o compositor é identificado como “criador de uma nova linguagem”, “o milagre da música contemporânea brasileira”, “um compositor descontraído”, “uma referência internacional muito importante para o pensamento criativo da música do século XX”, “um criador independente que soube achar suas próprias diretivas”, “um pioneiro da pós-modernidade”, “um magistral na convivência da pluralidade”, “o grande introdutor do minimalismo no Brasil”, “compositor que nunca desacreditou da própria arte”, “compositor que pertence ao patrimônio da humanidade”, dentre muitas outras qualificações.

Entretanto, Rui Vieira Nery, musicólogo português, define:

é um autor que junta o cosmopolitismo, o acompanhamento das tendências de vanguarda mais importantes de seu tempo com uma capacidade de inserção na comunidade, nas raízes locais, que nunca passa por folclorismo, mas que está presente numa identidade muito forte brasileira, sem precisar agitar a bandeira, que consegue digerir todas as escolas sem ficar preso a nenhuma e que consegue marcar uma individualidade artística muito forte ao longo de toda sua carreira. E essa independência de espírito, essa capacidade de ser cidadão do mundo, e cidadão do Brasil ao mesmo tempo e de ser um criador independente, que soube achar suas próprias diretivas, eu acho que é realmente, um exemplo (*in DVD A Odisséia Musical...*).

Condizente com algumas tendências referenciais da música do século XX, “O meu amigo Koellreutter” reflete o amálgama de concepções só aparentemente divergentes entre sistemas e linguagens, sobrepostas e multifacetadas, assim como a reverberação da miscigenação de várias representações humanas.

Referências bibliográficas

Andrade, Mario de. 1928. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora.

Koellreutter, H. J. 1983. *À procura de um mundo sem “vis-à-vis” - reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. São Paulo: Editora Novas Metas Ltda.

Machado Neto, Diósnio. 2003. *A Semana de 22 de uma viagem pelo interior de São Paulo* (cópia datilografada do trabalho apresentado no I Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto). Ribeirão Preto: Departamento de Música de Ribeirão Preto da ECA-USP.

Ortiz, Renato. 2000. *O próximo e o distante. Japão e modernidade - mundo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Ricoeur, Paul. 1990. *Interpretação e Ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

Stein, Deborah & Spillman, Robert. 1996. *Poetry into Song*. New York – Oxford: Oxford University Press.

Valente, Heloísa de Araújo Duarte. 1999. *Os Cantos da Voz*. São Paulo: Annablume.

Artigo na internet

Valente, Heloísa de Araújo Duarte. 2004. “Música é informação! Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor”. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular – Rio de Janeiro 2004*. [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/HeloisaValente.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/HeloisaValente.pdf), Consulta: 08/2008.

Gravação em DVD

A Odisséia Musical de Gilberto Mendes. DVD. Produção Berço Esplêndido. Carlos de Moura Ribeiro Mendes (direção). 2002 e 2005.

Biografia

Yuka de Almeida Prado, natural do Estado do Paraná, é neta de japoneses. Seu *début* como cantora foi no Theatro Municipal de São Paulo, em 1983, sob a regência de Jamil Maluf, interpretando um dos três anjos da *Flauta Mágica* de Mozart. Graduiu-se em Canto Lírico pela Faculdade de Música Kunitachi, em Tóquio (Japão), onde se especializou também no Centro de Pesquisa de Canções Clássicas Japonesas e Francesas. Como solista vem se apresentando no Brasil e no Exterior (Japão, Taiwan, Áustria e Portugal), interpretando repertório camerístico e sinfônico. É mestre em musicologia pela ECA-USP com a dissertação “A voz do crepúsculo na canção *Akatonbo*, de Kosaku Yamada e *Bachianas Brasileiras No. 5*, de Heitor Villa-Lobos”, onde atualmente cursa o doutorado. Desde 2005, é professora de canto no Departamento de Música de Ribeirão Preto da ECA-USP. yuka@usp.br