

## Paisagens sonoras da cidade de Santos

Marcos Júlio Sergi<sup>1</sup>

### Resumo

A partir dos conceitos de Murray Schafer a respeito da paisagem sonora, vamos deslindar a obra musical dos compositores santistas Gilberto Mendes e Gil Nuno Vaz. Ao analisarmos uma obra musical precisamos ter em mente que a mesma 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* de Gilberto Mendes, por exemplo, 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. Gil Nuno Vaz, na obra *Suave Maria*, mescla vozes cantadas com vozes faladas, resultando em uma sonoridade similar à de um culto. É nosso objetivo apresentar as músicas para coro destes dois compositores, que se valem 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.

### Abstract

From the concepts of Murray Schafer regarding soundscape, let's use to untangle the musical work of songwriters Gilberto Mendes and Gil Santos Nuno Vaz. When considering a musical work we need to bear in mind both the same deals with elements of time and space in that it brings together past, present and future. The past set in memory, this is implicit in the observation and the future in the imagination. *Ashmatou* Gilberto Mendes, for example, if worth of these times to use effects of Dyspnea asthmatic, the chaos caused by it and the

<sup>1</sup> 1 Universidade de Santo Amaro – UNISA; Pós-Doutor em Comunicações pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

solution to travel with a company that specializes in releases of the problem. Kicks in another element, the imagination. Imagine, that comes from imago, means mimic the mental act of design and preview. The construction of thought flows between wants and needs. In the Act of "propagate" there is an intimate conversation between thinking and doing. This intimate dialogue, which is the internal communication, shows that one does need to externalize the communicative act. To extern it, you must do it to be received, accepted. In *Ashmatour*, Gilberto Mendes ends the work with a jingle written so as to induce the receiver to want to travel and uses signing the standard poster girl, with compelling voice and affected. Gil Nuno Vaz, in *Suave Maria*, sung voices merges with spoken voices, resulting in a sound similar to a cult. It is our goal to present the songs for chorus of these two composers, using vocal resources varied, recreated in every performance in ways never before possible, fact that makes them so interesting for both the sender and the receiver.

### **Palavras-chave**

Oralidade/sonoridade; paisagem sonora; ambiências sonoras.

### **Keywords**

Nonspeaking/sonority; soundscape; sound spaces.

### **A Paisagem Sonora do Século XX<sup>2</sup>**

*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 de mão de obra<sup>3</sup>. Antagônica a isto, a preocupação com a poluição sonora e a destruição sistemática de parte desse universo sonoro ocasionada pela própria

<sup>2</sup> 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)

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.<sup>4</sup> Os intelectuais do momento aderem a essa novidade instantaneamente.

Luigi Russolo (1885-1947)<sup>5</sup> 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)

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.

Esse movimento é diretamente responsável pela penetração do ruído no universo da linguagem musical. Denominado corpo ou *objeto sonoro* (Pierre Schaeffer, 1966), o ruído, precursor da música eletroacústica, começa a ser explorado pelos compositores em suas possibilidades timbrísticas.<sup>6</sup>

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)*

Nos últimos cinqüenta anos, os cantores passaram a conviver com uma nova grafia musical e códigos sonoros diferentes dos encontrados na música tradicional, além de adquirir a habilidade de cantar a afinação perfeita em todas as circunstâncias, mesmo em quartos de tom, e mesmo quando não tem como ouvir a própria voz ou eles dificilmente podem ser ouvidos no contexto da obra.

<sup>6</sup> 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; *Pacific 231* (1923), de Arthur Honegger; *Ballet Mécanique* (1926), de Antheil e *Estudo das ferrovias* (da série Cinco estudos de ruídos, 1948), de Pierre Schaeffer.

Assim, eles acabaram desenvolvendo uma extensão vocal<sup>7</sup>, uma expressividade, uma flexibilidade no timbre e um domínio de efeitos muito distantes das capacidades de seus predecessores.

Padrões rítmicos irregulares, fortes contrastes dinâmicos e grandes saltos de intervalos são características da música da segunda metade do século XX e da primeira década do século XXI. Novos termos e formas de emissão foram incorporados ao vocabulário do canto, tais como: tom respirado, quase sussurrado; sons cantados e sussurrados tão curtos quanto possível; risada; aspirar, engasgando; estalos com a boca; tosse; emissão com as mãos sobre a boca. Os aspectos enigmáticos da notação, no entanto, tem um propósito – estimular a criatividade e evitar a exatidão em excesso.

Na realidade, alguns compositores reduzem-nas quase que completamente, confiando na cor das vogais e consoantes para produzir uma “paisagem” emotiva. A cor dos sons pode repor inteiramente a inteligibilidade do texto. Ou seja, o texto apenas serve como material sonoro musical, material o qual por sua própria cor recria a emoção original da concepção.

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.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Voz flexível e ágil, apta a cantar melismas, série de notas rápidas sobre uma determinada sílaba.

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. O que está em jogo na emissão vocal é o “efeito” e a “cor”.

### **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 *Nascemorre*, 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 Damstadt (Boulez, Stockhausen, Pousseur), além dos centros 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 tonal 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, frequentou 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 “Ricercare” 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 do 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 morre* foi radical, pois estão inclusos nela elementos de música aleatória, microtonalismo, música concreta, sons concretos naturais, tudo organizado a partir 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.

### **Asthatour**

Dentro da linha de pensamento de integração emissor/receptor duas obras destacam-se na produção de Gilberto Mendes: *Asthatour* e *Motet em Ré menor*. Ambas estão criadas a partir da idéia da venda de um produto e de um serviço, objeto da propaganda, pois são jingles. Na primeira, Mendes vende a idéia 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 *Asthatour*, 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 platéia – sosbe ao placo e tenta esganar – tirar o ar! – de um cantor, como um torturador tentado obter informações de seu prironeiro; e, em seguida um *jingle* apregoa os benefícios, para a asma, das viagens aéreas promovidas pela agência turística *Asthatour*. (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 *Asthatour*, 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 transforma 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, *Asthatour* 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 *Astmatour*, fato que enfatiza o acerto de Gilberto Mendes nesta obra inovadora. Segundo o autor,

...*Astmatour* 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 *Astmatour*. Sofro de asma desde meses de idade, segundo meu pai, que era médico. Naturalmente com períodos de grande melhoria, 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 “Dispnéinhal”) 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) *Astmatour* 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 *Lés 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 susinado 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 seqüenciais. 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 3-2-2-2-2-1. 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 “cloc”, 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 Montevideu, 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.

### **Gil Nuno Vaz**

Gil Nuno Vaz tem um percurso diferente do traçado por Gilberto Mendes. Conforme seu depoimento, não teve formação institucional em música.

*Nasceu em Santos, em 1947. Iniciou sua carreira artística em festivais de música popular.*

*Desde criança já ocorriam frases musicais. Foi estudar piano com uma professora particular durante dois anos, na adolescência, para colocar no papel essas idéias. Teve aulas de canto na escola de formação básica, o antigo ginásio. “O resto foi por conta própria, lendo,*

ouvindo, conversando.” Pela súmula de seu currículo observamos que tem uma vida profissional diversa da atividade musical.<sup>9</sup>

“Em 1973 formou o grupo *Quorum*, formado por artistas de diversas áreas, passando desde então a criar peças multimídia, de ação musical e interativas. Produtor cultural, elaborou montagens cênico-musicais, desenvolveu e apresentou programas de arte alternativa para rádio, e escreveu artigos sobre música para jornais e revistas.”<sup>10</sup>

Estuda as mais diversas escolas musicais e afirma que quando compõe acaba incorporando trechos de composições de cada uma dessas escolas. A composição surge espontaneamente. “Um texto pode desencadear uma melodia, às vezes leva a pensar numa estrutura toda primeiro, às vezes segere um clima ou ambiente sonoro, às vezes um processo (citações, imitações, entre outros). Às vezes, várias composições são feitas a partir de um mesmo processo, idéia ou material. Por exemplo, a série *Temas de Cinema*, que resultam da transposição de técnicas e processos cinematográficos para a linguagem musical, ou *Paralaxe*, que são obras em que se estabelecem relações entre parâmetros musicais e movimentos espaciais. E ao mesmo tempo componho canções sem qualquer estrutura ou processo pré-definido.

De sua extensa lavra musical destacamos: *Suave Maria; Requiem; Ave Maria; Acróstico para Guido D`No Belo Eridano Azul; Canção de Cor; Es tu do es tu do; Samba-Exaltação; Um dia do homem*.

Em suas obras joga com os vários sentidos de cada palavra, como no caso de *Canção de cor*, na qual um motivo melódico é repetido diversas vezes para evidenciar a pluralidade de possibilidades interpretativas; com a mistura de elementos de escolas musicais de origem variada, como na obra *Um dia de homem*, “uma espécie de cantochão minimalista no estilo de marcha-rancho”; com desconstruções musicais e poéticas, a exemplo de *Requiem*, na qual “enquanto a melodia dissolve-se em pontos e pulsos sonoros e as palavras do texto perdem sua articulação vocálica, a poesia perde, na fala, a articulação consonantal”; com a citação de obras da Idade Média e da Renascença, como no caso da obra *Es tu do es tu do*, na qual utiliza

<sup>9</sup> 9 Doutor em Comunicação e Semiótica (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001) em Artes. Graduado pela Universidade Católica de Santos em Ciências Econômicas e Comerciais (1969), em Comunicação: Publicidade e Propaganda (1974) e Comunicação: Jornalismo (1983). Atualmente é professor da Universidade Católica de Santos, coordenando a Cátedra Giusfredo Santini de Comunicação e Artes, e editor científico da Revista de Estudos de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Produção bibliográfica em Marketing, Música, Mídia e Literatura. Produção cultural em Música (composição) e Literatura. Pesquisador do MusiMid - Núcleo de Estudos de Música e Mida, vinculado à ECA-USP.

<sup>1</sup> 10

Encarte do CVD Madrigal Ars Viva “Música nova pra vozes”

“trechos da cláusula **Benedicamus Domino** e **Le Jeu de Robin et Mariton (Adam de La Halle)**, da Idade Média, e do moteto **Scaldava il Sole (Luca Marenzio)**, da Renascença,... alterados pela inserção da série dodecafônica do Concerto para Violino e Orquestra (**Alban Berg**)”; ou do **Acróstico para Guido D`Arezzo**, “construída sobre as sílabas iniciais de cada verso do **Hino a S. João**”. (Ibidem)

*Percebemos uma aproximação entre a obra musical de Gil Nuno Vaz e Gilberto Mendes, bem como com as composições de Roberto Martins. Ao sugerir uma escola de composição santista, que incluiria vários outros nomes importantes no contexto da música erudita brasileira, ele não acredita em uma unidade.*

*Porém, ao analisarmos as obras dos dois compositores observamos algumas constâncias, como a desconstrução da prosódia em função de adaptar o texto a determinadas estruturas rítmicas; o uso constante da fronteira entre o cantar e o contar (voz cantada/voz falada – nova forma de uso do sprechgesang?); longa repetição de motivos melódicos e/ou rítmicos (música minimalista?). Um estudo mais aprofundado, que foge do objetivo deste artigo, nos permitirá criar parâmetros para apontar estes elementos e técnicas que compõem a especificidade/universalidade dos compositores santistas.*

## **Conclusões**

Gilberto Mendes e Gil Nuno Vez constroem sua obra coral sobre paisagens sonoras claramente definidas. 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 suas composições corais, 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 destes compositores santistas.

## **Referências Bibliográficas**

BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music – The Avant-garde since 1945*. Oxford, Oxford University Press, 2a ed, 1987.

- 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.