



II FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

EDI
NO
KRIE
GER
&
GIL
BERTO
MEN
DES



festival de música
contemporânea
brasileira



- Anais - II FMCB

COMPOSITORES HOMENAGEADOS

Edino Krieger
Gilberto Mendes



18 A 21 DE MARÇO DE 2015



EDITORIAL

COORDENAÇÃO GERAL

Dra. Thais Lopes Nicolau

EXECUÇÃO E CAPTAÇÃO

Sintonize Produtora Cultural

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Dra. Thais Lopes Nicolau

Dra. Iracele Vera Lívero

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Dra. Thais Lopes Nicolau

DIREÇÃO EXECUTIVA

Douglas Lopes NicolaU

DIREÇÃO DE PROJETO

Maurício Moraes

ELABORAÇÃO, EDITORAÇÃO E FORMATAÇÃO

Dr. Guilherme Sauerbronn

Dra. Thais Lopes NicolaU

DIAGRAMAÇÃO

Izabelle Alvares

COMITÊ CIENTÍFICO

Dr. Acácio Piedade (Udesc)

Dr. Achille Picchi (Unesp)

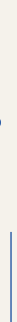
Dra. Adriana Lopes (USP)

Dra. Iracele Vera Lívero (Unesp)

Dr. Sérgio Gallo (Georgia State University)

Dra. Thais Lopes Nicolau (MSU Denver)





Catálogo: Biblioteca Nacional

Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB)
(VOLUME II. : 2015, Campinas, SP)

Anais [recurso eletrônico]: Edino Krieger Gilberto Mendes
II Festival de Música Contemporânea Brasileira
18 a 21 de março, Campinas, SP, FMCB, 2015

Modo de acesso: disponível online
ISSN: 2526-5784



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	8
-------------------	---

EDINO KRIEGER & GILBERTO MENDES

<i>Concerto de encerramento: Edino Krieger & Gilberto Mendes e a música brasileira do século XX E XXI</i> Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, Victor Hugo Toro, Francesca Anderegg, Thais Nicolau, Douglas Nicolau, Gilberto Mendes e Edino Krieger	9
--	---

<i>Recital de abertura e bate-papo com os compositores homenageados</i> Ana Carolina Sacco, Douglas Lopes Nicolau, Edino Krieger, Gilberto Mendes, Jairzinho Teixeira, Thais Nicolau, Valdeci Merquiori	10
---	----

EDINO KRIEGER

Apresentações Artísticas

<i>As músicas de Edino Krieger e Gilberto Mendes para percussão solo</i> Rubens José de Oliveira Júnior.....	11
---	----

<i>Canções de Edino Krieger para Soprano e Violão</i> Manuelai Camargo e Cyro Delvizio	12
---	----

<i>Edino Krieger – Obra para Violão solo</i> Thiago de Campos Kreutz	13
---	----

<i>Estudos brasileiros para piano</i> Ingrid Barancoski	14
--	----

Comunicações Orais

<i>A obra para violão solo de Edino Krieger e seu contexto nos períodos criativos</i> Thiago de Campos Kreutz e Eduardo Meirinhos	15
--	----

<i>Detalhamento analítico da obra Sonata Para Piano a Quatro Mãos de Edino Krieger</i> Giovana Carneiro e Denise Zorzett.....	16
--	----

<i>Pensando a composição musical no Brasil nas críticas musicais de Edino Krieger</i> Ednésio T. P. Canto.....	18
---	----



<i>Sonatina para Piano de Edino Krieger: Pensando elementos composicionais em relações de Tempo e Espaço</i> Ednésio T. P. Canto.....	19
--	----

<i>Técnicas Estendidas na obra para violão de Edino Krieger: Elementos percussivos e suas notações gráficas</i> Ricardo Henrique	20
---	----

Mesa-redonda

<i>Brasilidade e diversidade composicional: Edino Krieger</i> Achille Picchi	25
---	----

<i>Brasilidade e diversidade composicional: Edino Krieger e seu lugar na história da música brasileira</i> André Egg	29
---	----

<i>Recital comentado: Música de Câmara de Edino Krieger</i> Edino Krieger	39
--	----

GILBERTO MENDES:

Apresentações Artísticas

<i>Camerata Profana</i> Amanda Ferraresi Nascimento, Enrico Ruggieri, Tahyná Oliveira	40
--	----

<i>Lira de Ambrosia – Um Happening para dois Gils</i> Adriana Bernardes e Antônio Eduardo Santos.....	41
--	----

<i>Recital de Violão com obras de Gilberto Mendes</i> Teresinha Prada	42
--	----

Comunicações Orais

<i>A ‘Forma em Janelas’ em Vai e Vem de Gilberto Mendes</i> Fernando Magre, Alexandre Ficagna e Tadeu Taffarello	43
---	----

<i>As obras eletroacústicas mistas de Gilberto Mendes</i> Denise H. L. Garcia e Clayton Mamedes	45
--	----





<i>Ashtmatour, de Gilberto Mendes: a obra como instrumento de musicalização</i> Denise Castilho de Oliveira e Susana Cecilia Igayara.....	47
--	----

Mesa-redonda

<i>Gilberto, persona gratíssima</i> Flo Menezes.....	49
---	----

<i>Recital comentado: Música de Câmara de Gilberto Mendes</i> Gilberto Mendes	53
--	----

<i>CRÉDITOS</i>	54
-----------------------	----





APRESENTAÇÃO

Em sua segunda edição, o Festival de Música Contemporânea Brasileira (FMCB) teve o prazer de homenagear dois grandes compositores da música contemporânea brasileira: Edino Krieger e Gilberto Mendes, figuras importantíssimas no desenvolvimento da música brasileira do século XX.

O Festival manteve sua estrutura inovadora, unindo pesquisa à performance e proporcionando o contato direto com os compositores homenageados. Essa dinâmica possibilitou oferecer uma visão global da vida e obra dos compositores homenageados por meio de atividades complementares incluindo palestras, mesas-redondas, comunicações orais e apresentações artísticas.

Em parceria com o Sesc, Instituto de Artes da Unicamp e Secretaria de Cultura de Campinas, a Sintonize Produtora Cultural realizou quatro dias de atividades dedicados à vida e às obras de Edino Krieger e Gilberto Mendes. Tendo a democratização da cultura como um dos principais objetivos do II FMCB, as atividades foram oferecidas gratuitamente e foram abertas não só ao público acadêmico, mas também à população em geral. A intenção foi proporcionar oportunidades para que o público se aproxime da música erudita brasileira e com isso se interesse em aprender e estudar mais sobre o desenvolvimento da música contemporânea em nosso país.

A abertura do II FMCB aconteceu no dia 18 de março, no teatro do Sesc Campinas e foi seguida de uma apresentação musical e um bate-papo com os dois compositores homenageados, Gilberto Mendes e Edino Krieger, que contaram um pouco sobre suas trajetórias profissionais e pessoais. Os dias 19 e 20 de março foram sediados na Unicamp, onde foram realizadas atividades como palestras, mesas-redondas, comunicações orais e apresentações artísticas além de um Recital Comentado pelos próprios compositores homenageados.

O encerramento do Festival aconteceu no dia 21 de março, no Teatro Municipal José de Castro Mendes contando com um Concerto especial da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. O evento também teve uma contrapartida social, oferecendo uma oficina de musicoterapia e uma mostra musical para as crianças do Centro Infantil Boldrini de Campinas.

GOVERNO FEDERAL, MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SINTONIZE APRESENTAM:



CONCERTO DE ENCERRAMENTO

Edino Krieger & Gilberto Mendes

e a música brasileira do século XX e XXI

Sendas de outro um (1977)

Ernst Widmer

(1927-1990)

Concerto n° 1 para violino e orquestra (1940)

Camargo Guarinieri

(1907-1993)

Francesca Andereg, violino

Abertura Issa (1995)

Gilberto Mendes

(1922-)

Canticum Naturale (1972)

Edino Krieger

(1928-)

Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas

Victor Hugo Toro, regência

Francesca Andereg, violino

Thais Nicolau, mestre de cerimônia

Douglas Lopes Nicolau, mestre de cerimônia



Recital de abertura e bate-papo com os compositores homenageados

Peças para piano e saxofone
Valsinha de roda (1978)
Luz (1995)
Francisco no Choro (2006)

Edmundo Villani-Côrtes
(1930 -)

Thais Nicolau, piano
Jairzinho Teixeira, saxofone

Toccata (1985)

Ricardo Tacuchian
(1939 -)

Ana Carolina Sacco, piano
Valdeci Merquiori, viola

3 Sonetos de Drummond (2002)
Textos de Carlos Drummond de Andrade
I - Os Poderes Infernais
II - Carta
III - Legado

Edino Krieger
(1928 -)

Ana Carolina Sacco, soprano
Thais Nicolau, piano

Saudades do Parque Balneário Hotel (1980)

Gilberto Mendes
(1922 -)

Thais Nicolau, piano
Jairzinho Teixeira, saxofone alto

Edino Krieger, comentários
Gilberto Mendes, comentários
Douglas Lopes Nicolau, mestre de cerimônia



festival de música
contemporânea
brasileira

As músicas de Edino Krieger e Gilberto Mendes para percussão solo

Rubens José de Oliveira Júnior

UFMG – somnaveia@hotmail.com

Quasi un rondo (1995)

Gilberto Mendes

(1922 -)

Rubens de Oliveira, vibrafone

Variações Carnavalescas (2004)

Edino Krieger

(1928 -)

Rubens de Oliveira, marimba



festival de música
contemporânea
brasileira

Canções de Edino Krieger para soprano e violão

Manuelai M. M. Camargo

Mestre em Etnomusicologia na UFRJ – manuelaicamargo@gmail.com

Cyro M. Delvizio

Doutorando na ECA-USP – cyrodel@gmail.com

Balada do desesperado (Henry Murger/Castro Alves) (1954)	Edino Krieger
Desafio (Manuel Bandeira) (1955)	Edino Krieger
Três Sonetos de Drummond (2002)	Edino Krieger
I - Os poderes infernais	
II - Carta	
III - Legado	

Todas as obras foram transcritas do piano para violão por Cyro Delvizio

Manuelai Camargo, soprano dramático

Cyro Delvizio, violão clássico



Edino Krieger: obra para violão solo

Thiago de Campos Kreutz

Fundarte – thiagokreutz@yahoo.com.br

Prelúdio (1955)

Edino Krieger

(1928 -)

Ritmata (1974)

Edino Krieger

(1928 -)

Romanceiro (1984)

Edino Krieger

(1928 -)

Passacalha para Fred Schneider (2002)

Edino Krieger

(1928 -)

Alternâncias (2008)

Edino Krieger

(1928 -)

Thiago de Campos Kreutz, violão



festival de música
contemporânea
brasileira

Estudos brasileiros para piano

Ingrid Barancoski

UNIRIO – ingridbarancoski@gmail.com

Étude de synthèse (2004)

Gilberto Mendes

(1922 -)

Estudos intervalares

Edino Krieger

Das terças (2001)

(1928 -)

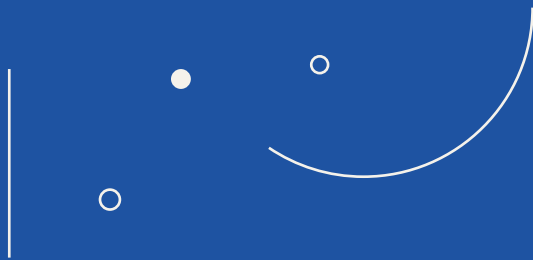
Das sétimas (2013)

Das oitavas (2013)

Estudo magno (1992)

Gilberto Mendes

Ingrid Barancoski, piano solo



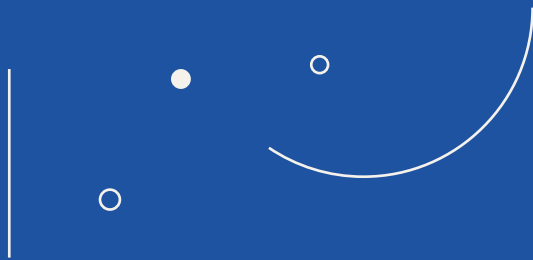
A obra para violão solo de Edino Krieger e seu contexto nos períodos criativos

Thiago de Campos Kreutz
Fundarte – thiagokreutz@yahoo.com.br

Eduardo Meirinhos
EMAC/UFG – emeirinhos@gmail.com

Até o momento Edino Krieger compôs cinco obras para violão solo: Prelúdio (1955), Ritmata (1974), Romanceiro (1984), Passacalha para Fred Schneiter (2002) e Alternâncias (2008). Essas obras, cronologicamente, contemplam três dos quatro períodos composicionais do compositor. Estes se caracterizam pela utilização de elementos de diferentes vertentes composicionais e estéticas, tais como: serialismo, vanguardas europeias dos anos 1920, indeterminação, neo-classicismo e elementos de música brasileira. Uma vez que a Ritmata mostra-se como obra de especial destaque dentro do repertório do violão e, além disso, outras obras vêm gradativamente recebendo atenção de intérpretes e musicólogos, a relação destas com a produção do compositor mostra-se de notável relevância.

Com intuito de evidenciar essa relação, o trabalho foi dividido em duas partes. Na primeira, são expostas as características e obras referenciais de cada fase do compositor. Para tal foi realizado um levantamento bibliográfico onde destacam-se os trabalhos musicológicos de PAZ (2012), RODRIGUES (2006) e TACUCHIAN (2006), além de depoimentos do próprio compositor. Na segunda parte é realizada uma análise musical estilística, baseada nos preceitos propostos por WHITE (1976), das obras para violão com intuito de evidenciar suas principais características (Macroanálise), bem como os elementos específicos relacionados às fases composicionais (Análise intermediária e Microanálise). Nos resultados encontrados ressaltamos a contextualização com maior clareza da obra para violão solo de Edino Krieger dentro da produção geral do compositor, evidenciando a importância desta obra não somente no âmbito da escrita pioneira sob diversos aspectos para o instrumento, mas também como marcos divisórios na sua trajetória composicional.



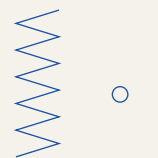
Detalhamento analítico da obra: Sonata para piano a quatro mãos (1953) de Edino Krieger

Gyovana de Castro Carneiro
EMAC/UFG - carneiro.gyovana@gmail.com

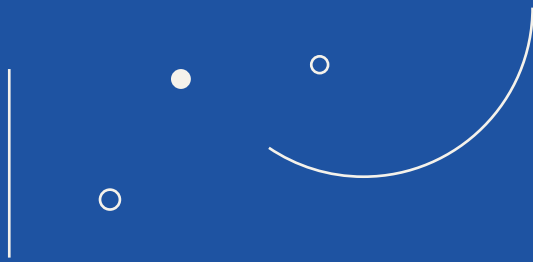
Palavras chave: Música Contemporânea Brasileira, Edino Krieger, 2015, artigo, apresentação, comunicação oral, sonata, piano a quatro mãos, detalhamento analítico.

Esta comunicação relata o detalhamento analítico da obra *Sonata para piano a quatro mãos* de Edino Krieger, destacado participante do Grupo Música Viva, que embora discípulo e defensor das ideias inovadoras de Koellreutter, sempre manteve sua independência com relação a ortodoxia e a liberdade na aplicação dos novos princípios composicionais. Detentor de vários prêmios como violinista e compositor, complementou seus estudos nos Estados Unidos e na Inglaterra, experiência que trouxe consequências estéticas consideráveis para sua obra. Voltou ao Rio de Janeiro no início da década de 1950, onde trabalhou como terapeuta musical no hospital do Engenho de Dentro e integrou o quadro de colaboradores da Rádio do Ministério da Educação e Cultura e da Rádio Roquete Pinto. Posteriormente, exerceu a função de crítico musical dos periódicos *Tribuna da Imprensa* e *Jornal do Brasil*, sendo considerado um dos mais respeitados cronistas da vida musical brasileira. Além disso, foi diretor do Instituto Nacional de Música da FUNARTE por vários anos, e presidiu a Academia Brasileira de Música e o Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro. Edino Krieger é um dos destacados promotores e divulgadores da música brasileira e um compositor nacional e internacionalmente reconhecido. Paralelamente a essas atividades culturais, desenvolveu sua produção composicional, que abrange música sinfônica, música de câmara, coral e instrumental. É de 1953 a *Sonata para piano a quatro mãos*. A presente investigação objetiva apresentar uma análise interpretativa dessa *Sonata para piano a quatro mãos* que, segundo informa o compositor Aylton Escobar¹¹ “é bastante significativa para o catálogo de obras de Edino Krieger, uma vez que serve de pontuação para a carreira do compositor catarinense, qual seja do seu rompimento com os princípios técnicos e estéticos do serialismo, que orientaram toda uma primeira fase de importantes trabalhos, de 1944 a 1952. Caracterizada por pequenas formas livres e uma linguagem experimental”, a Sonata pode ser dividida em quatro seções que se apresentam sem grandes contrastes, utilizando o mesmo tema, formado por dois motivos principais que são trabalhados contrapontisticamente, com o uso de aumentação, imitação, espelhamento e retrogradação.

11 Comentários do compositor Aylton Escobar no CD: Celina Szervinsk e Miguel Rosselini, CD “Piano a 4 Mãos”, 1993, Edição do Próprio Duo (CNPJ 02.104.848/001-96).



Em seu início, ela se apresenta sobre um eixo tonal de mi, tratado de modo bastante livre, lembrando uma ambientação tonal-modal do tipo hindemithiano, e que, depois de muitas mudanças de centro harmônico, encerra o movimento sobre o eixo de la. Esta relação de quarta justa, entre um eixo tonal e outro, pode ser um indicativo da valorização deste intervalo na textura sonora desta obra. A peça desenvolve-se em andamento Moderato, com indicação de alargando no compasso 31 e largamente no compasso 34, o que é compatível com o caráter melódico desta obra. A dinâmica predominante da obra é "p" e "mf", havendo, ocasionalmente, mudanças para "pp" "f" e apenas um fortíssimo "ff" no final da primeira seção e um fortissíssimo "fff" no final da obra. No que tange a agógica há poucas indicações, destacando-se o poco allargando no compasso 15, Allargando no compasso 31, e Poco rit nos compassos 37 e 39. O fraseado é bastante regular e obedece um princípio construtivo binário, apresentando motivos construídos de 2+2 compassos. As frases geralmente contêm dois membros com motivos que são constantemente reutilizados dentro de uma métrica predominantemente regular; e a articulação é marcada minuciosamente ao longo de toda obra pelo compositor, usando ligaduras tanto para a articulação propriamente dita, como para indicação de fraseado. No decorrer da obra ocorrem algumas alternâncias entre staccato e legato, sendo este último sua articulação predominante. O compositor não faz indicações de dedilhado e pedalização. A obra em destaque é certamente uma das principais do repertório brasileiro para piano a quatro mãos e ao apresentar uma análise interpretativa da *Sonata para piano a quatro mãos* de Edino Krieger, visa-se, a partir deste estudo de caso, contribuir com professores e interpretes interessados no repertório brasileiro para piano a quatro mãos.



Pensando a composição musical no Brasil nas crônicas musicais de Edino Krieger.

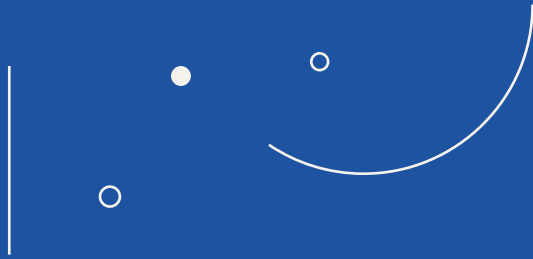
Ednéσιο Teixeira Pimentel Canto

Universidade Federal do Pará – ednesio.composicao@gmail.com

O presente trabalho pretende abordar as críticas musicais do compositor brasileiro Edino Krieger, com o objetivo de compreender e identificar nestas, aspectos de um “ideal de composição” ou elementos que possam ser tratados como noções musicais que o compositor defende enquanto características estilísticas nacionais. Referimo-nos às sete críticas selecionadas na íntegra, encontradas nos anexos do segundo volume do livro de Ermelinda Paz, sobre o compositor.

Para tal, pretendo utilizar, uma breve análise contextual na qual os escritos se inserem, além da análise dos próprios escritos do autor, tratando como referencial teórico a abordagem de García Canclíni (2013) sobre as relações artísticas e culturais contemporâneas, e seus exemplos na América latina. Tal discussão pretende levantar questionamentos sobre a composição musical nos dias atuais, a importância e o papel de Edino Krieger e entender relações entre identidade musical nacional ou coletiva e o “trajeto antropológico” (Gilbert Durand), contrastando as demandas socioculturais atuais com os antigos ideais e estereótipos sobre o *Metier* “d’O compositor” e sua relação com o produto/obra que o mesmo cria. Ao abordar questões pertinentes à produção musical erudita da época, Edino Krieger, com sua diversidade de atuação, como trata Ermelinda Paz, traz a tona um dos principais embates sobre composição musical brasileira, qual seja: a utilização da técnica dodecafônica nas composições brasileiras, as divergências entre as concepções de uma época em que veementemente se falava da criação de uma música nacional.

Além desses aspectos diretamente ligados à composição musical, é possível encontrar temas transversais, porém não menos importantes, como a educação musical no Brasil; a formação de músicos, intérpretes e mesmo compositores. É nesta perspectiva que se aplicam os conceitos de Canclíni, ao discutir Culturas Híbridas; e o conceito de trajeto antropológico, posto pelo “teórico do imaginário”, Gilbert Durand.

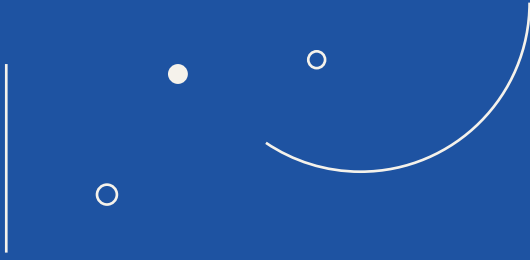


Sonatina para piano de Edino Krieger: pensando elementos composicionais em relações de tempo e espaço.

Ednéσιο Teixeira Pimentel Canto

Universidade Federal do Pará – ednesio.composicao@gmail.com

O trabalho pretende analisar a obra para piano solo, *Sonatina*, do compositor brasileiro Edino Krieger, com o objetivo de abordar elementos tais como textura, altura, harmonia, rítmica, entre outros, com perspectivas conceituais de tempo e espaço, seguindo uma leitura fenomenológica da escuta e da percepção a partir da identificação de técnicas composicionais empregadas na obra. Partindo das abordagens conceituais de tempo e espaço principalmente de Kato (2012), do pensamento de Kant (1999), de outros conceitos encontrados em Menezes (2010; 2012), e utilizando o apoio visual da partitura para realizar as análises e desferir as proposições, e estas sendo tratadas como (re)interpretação da obra, sendo utilizado para tal Danto (2014) e Umberto Eco (1997). Dentro dos dois movimentos da obra serão destacados elementos que permitirão a exemplificação e a aplicação dos conceitos, entrelaçados em tempo e espaço, que iniciarão um desenvolvimento de categorias. Partindo inicialmente do conceito colocado por Umberto Eco sobre obra aberta trabalha-se a reinterpretação dos elementos constituintes da obra em questão, baseando-nos primeiramente na escuta e posteriormente utilizando o apoio visual da partitura. A partir desta primeira análise estabelece-se *formas referências*, que serão utilizadas para manter o elo de ligação entre toda a estrutura ao final da reinterpretação. Essas formas referências constituem em sua generalidade formas que estabelecem uma relação fixa entre o tempo e o espaço, como são estabelecidos a partir da primeira análise. A relação de tempo espaço é observada como fator conceitual predominante, baseado no conceito do “aqui=agora”, de Kato. [estranho que, tendo citado tantos autores referenciais no início do texto, o autor acabe efetivamente utilizando apenas Eco e Kato. Tive uns problemas de configuração por conta da diferença de versão entre seu arquivo e meu Word e as correções ortográficas e gramaticais que fiz no texto foram incorporadas automaticamente. Só pra você saber que eu trabalhei...]



Técnicas estendidas na obra para violão de Edino Krieger – elementos percussivos e suas notações gráficas

Ricardo Henrique Serrão

Unicamp – Ricardo-hs@hotmail.com

Orientação: Profa. Dra. Denise Hortência Garcia

Ritmata (1974)

O primeiro compasso de *Ritmata* inicia-se com a técnica do *Martellato* de mão esquerda e direita que consiste basicamente em realizar a articulação de um ligado ascendente buscando a sonoridade percussiva das cordas sobre os trastos bem como as sonoridades transientes resultantes desta. Estes *martellatos* estão associados a recursos idiomáticos tradicionais, como por exemplo, a utilização de intervalos em ressonância entre duas cordas, também conhecido como efeito *Campanella*.



Figura 1 – Martellatos de mão esquerda e direita (C.1)

Os próximos elementos percussivos se apresentam através de golpes percutidos no tampo, onde são exploradas duas regiões do tampo do violão, destacadas em sua notação pela disposição no pentagrama e pelas digitações para o dedilhado de mão direita (*a-i-a-p*).



Figura 2 – Percussão no tampo (C.31)

Dois diferentes timbres se mesclam nos compassos 45-47 através de golpes percutidos de mão direita e mão esquerda no tampo do violão, estando em evidência que a mão esquerda deve manter pressionada uma nota de baixo (F#).

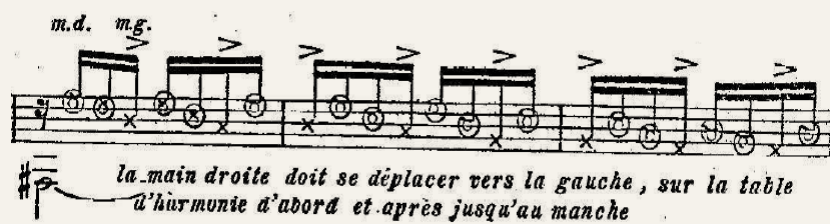
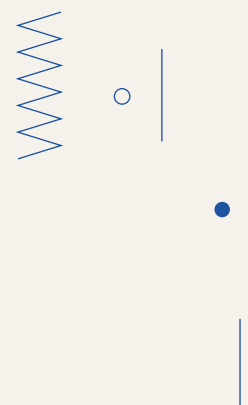


Figura 3 – Percussão no tampo com mão direita e mão esquerda (C.45-47).

Outro exemplo interessante está no compasso 48, onde golpes percussivos sob as cordas contra a escala conduzem um movimento ascendente *ad libitum* sob as três primeiras cordas do instrumento. As alturas não indicam notas reais, mas ilustram o movimento ascendente em uma espécie de *glissando percussivo* que, além da sonoridade percussiva, permite uma vasta gama de sonoridades transientes.



Figura 4 – Percussão sob as cordas contra a escala (C.48).

Passacalha para Fred Schneiter (2002)

A peça possui estrutura formal como constituinte de um tema e nove variações desenvolvida sobre características da *Passacalha* barroca onde um *baixo ostinato* serve de base para o desenvolvimento das variações.



Figura 5 – Passacalha para Fred Schneiter – Tema inicial sob linha melódico nos baixos (C.2-11).

Dentre as nove variações da peça, algumas utilizam-se de elementos percussivos do violão. Como um primeiro exemplo, encontramos na quinta variação, dois timbres de percussão sobre o tampo do instrumento sugeridos através de notações específicas, diferenciação das mãos e das alturas no pentagrama, o que permite interpretarmos como a descrição de dois timbres distintos (graves e agudos) aos golpes percussivos no tampo do instrumento.



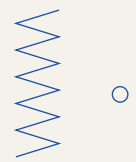


Figura 6 – Passacalha para Fred Schneiter – Var. 5, Dois timbres de percussão no tampo (C. 67)

O segundo exemplo de elementos percussivos pode ser encontrado na variação sete, um recurso muito presente nas figuras de acompanhamento em música popular brasileira onde ataques percussivos, principalmente nas cordas graves com o polegar direito, percutem as cordas sobre a escala estabelecendo uma condução harmônica e percussiva.



Figura 7 – Percussão sob as cordas na escala com mão direita (C.90)

Na variação de número 9 encontramos uma ampla utilização dos elementos percussivos através de golpes no tampo. Nesta variação temos os elementos percussivos como principal *mote* para a sessão em um desenvolvimento contrapontístico com o baixo ostinato.



Figura 8 – Passacalha para Fred Schneiter – Variação 7 - Baixo ostinato sob elementos percussivos (C.105-112).

Concerto para dois violões (1994)

Durante todas as sessões em que as percussões no tampo estão presentes, a exploração é de três diferentes timbres descritos sobre três alturas distintas no pentagrama.





Figura 9 – Três timbres de Percussão no tampo (C. 37-42)

É curioso destacar que durante todo o desenvolvimento dos elementos percussivos na obra, não foram aproveitadas as notações gráficas desenvolvidas na peça *Ritmata*, escrita vinte anos antes deste concerto.

As hipóteses são as de que devido aos elementos percussivos serem exclusivos golpes no tampo, a escrita de um x sobre três alturas distintas (Grave, médio e agudo) do pentagrama se torna simples, ou então, o compositor deixou para que os performers tomassem a decisão de explorar e escolher diferentes timbres percussivos para a sessão.



Figura 10 – Desenvolvimento motivico sobre três timbres de percussão no tampo (C. 179-182)

Os golpes percussivos no tampo são transpostos para o naipe das cordas.

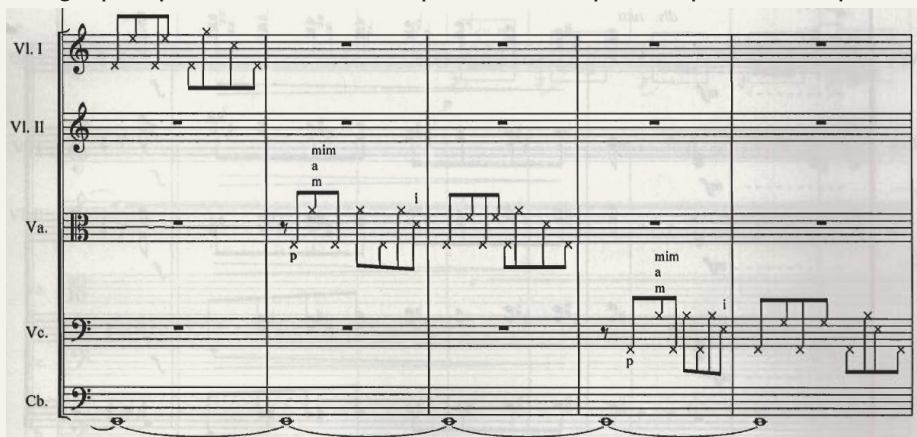


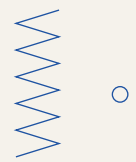
Figura 11 – Golpes percussivos no naipe das cordas (C. 188-192)

Alternâncias (2008)

Os elementos percussivos desta peça não estão híbridos com outros recursos idiomáticos do violão, conforme podemos encontrar em grande parte das peças para violão do compositor. Além disso, as regiões do tampo não estão especificadas, o que permite diversas interpretações com relação às regiões percussivas no tampo do violão.



Figura 12 – Notação utilizada para percutir o tampo.



Notações utilizadas pelo compositor:

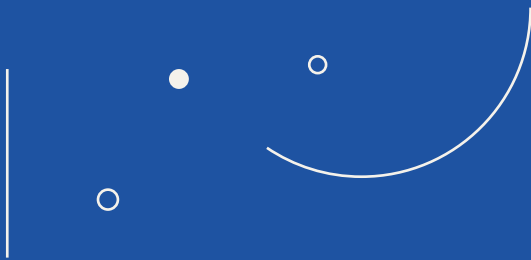
Obra	Técnica	Notação
Ritmata (1974)	Percutir tampo com mão direita (dedo anelar)	
Ritmata (1974)	Percussão sobre as cordas contra a escala com mão esquerda	
Ritmata (1974)	Percussão sobre as cordas contra a escala com mão direita	
Passacalha para Fred Scheinder (2002)	Percussão sobre as cordas contra a escala com mão direita	
Passacalha para Fred Scheinder (2002)	Percutir tampo com mão esquerda	
Passacalha para Fred Scheinder (2002)	Percutir tampo com mão direita	
Concerto para 2 violões e cordas (1994)	Percussões sobre o tampo – Grave/Médio/Agudo	
Alternâncias (2008)	Percutir tampo com mão direita	

REFERÊNCIAS

SILVA, Mario. *“Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello.* Tese de Doutorado. Unicamp, 2014.

PROGRAMAS RADIOFÔNICOS

ZANON, Fabio. *Violão com Fabio Zanon: Edino Krieger e Ronaldo Miranda*, n.48. Cultura FM: São Paulo, 2006.



Brasilidade e diversidade composicional: Edino Krieger.

Achille Picchi

Instituto de Artes da UNESP/SP, achillepicchi@gmail.com

Nestas notas, falando como compositor e pesquisador de música brasileira, gostaria de coligar alguns pensamentos, observações e admirações sobre e em torno deste gigante da composição nacional, Edino Krieger.

Num artigo para o Jornal *O Globo* do Rio de Janeiro de 6 de Setembro de 1972, Edino Krieger escreveu que há uma contestação à ideia de que a música pode ser tratada como universal: “ela é tudo menos universal. O que vemos é, de fato, uma grande multiplicidade de culturas musicais nacionais, de estilos e escolas que se caracterizam pela diversidade de seu conteúdo, não obstante a universalidade dos meios de produção de som que utilizam” (PAZ, 2012, p.197).

Em que pese o fato de que nacional, nacionalismo, brasileiro e brasilidade terem sido (e, mesmo, continuem a ser) termos que suscitam não poucos e nem simples estudos e polêmicas – quando não reações –, a partir de nosso modernismo de um modo ou de outro eles surgiram na música, como em outras manifestações artísticas.

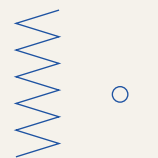
Estas notas obviamente não são o local de digressões maiores que se possam fazer a respeito, mas como elemento que surge com frequência na obra e na vida pública de Edino Krieger, comenta-se sua verve nacionalista.

O caráter que se imprime na obra de arte é, claramente, inclinação e posição do artista e não da arte. Assim, a vivência, a visão de mundo e, mesmo, a ideologia do criador é material e *modus faciendi* do caráter da obra.

Já demonstrado pelos antropólogos e sociólogos, o ambiente circunstante de criação e vida do artista criador – portanto uma regionalidade – irá sempre permear o processo e a expressão deste. O que, numa rápida ilação, já se pode ver na brasilidade como um fenômeno endógeno e não generalizante, pois este último, como se sabe, participa do político e o geopolítico como nacionalismo de Estado.

Poderíamos aqui traçar um caminho curioso do que se possa chamar brasilidade. Primeiro, a colônia. Os portugueses e sua tradição religiosa trouxeram, através dos jesuítas, certo tipo de expressão vocal. Porém, em contato com os autóctones – e querendo, naturalmente, modificá-los ética e moralmente – fizeram resultar numa nova possibilidade vocal.

Com a vinda dos negros africanos e suas relações rítmico-melódicas essa visão corpórea, sensualista, recortada do cantar, de desenrolar musical, quer se queira ou não, vai influenciar a,



digamos assim, música do povo e instituir visões regionalizadas dos brasílicos, ainda não brasileiros, que vão se esparramar pelos criadores vindouros. O fato é que estes últimos vão se instalar na miscigenação, ou seja, serão, nesse momento, mulatos. Assim, afeitos ao ambiente bem como ao aprendizado, imprimindo a originalidade.

Depois o gosto português pela ópera italiana, em especial a napolitana, vai invadir gosto, comportamentos pessoais e vocais, atitudes e relações interpessoais.

Daí nascem ideias melódicas originais e adaptadas ao ambiente: a modinha, o lundu, o maxixe. E, novamente, a miscigenação, o culto ao espontâneo.

Após a Independência – e durante a vigência dos “impérios” – teremos o intercâmbio com a cultura europeia por meio dos visitantes do velho mundo, da educação no exterior (mormente no centro do mundo na época, Paris) e da centralização cultural e descentralização educacional em várias regiões de um país que já se enxergava continental.

Começa então a imigração. Vêm os estrangeiros, muitos transplantando suas culturas e *weltanschauung*, outros, novamente, miscigenando Europa e América colonial, buscando sínteses, trazendo o que sabem por antiguidade e aprendendo o que nunca imaginavam existir, resultando brasileiros por associação ou por justaposição.

Então, após a República, juntamo-nos ao mundo que corre a transformar-se, sempre e rapidamente.

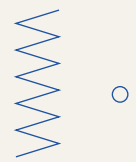
O modernismo busca inovar – mas não quer mudar, quer ser Brasil. Somente que original. Surgem as nacionalidades da brasilidade. Os italianos nacionalistas (Guarnieri, Mignone), os espanhóis nacionalistas (Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos), os alemães da reação (Koellreutter), os portugueses do folclore (Mario de Andrade, Guerra-Peixe) – todos em busca da realização da brasilidade, uma realidade construída, é fato, mas a partir de uma preocupação nacionalizante da vanguarda.

Nada disso se afasta de um primordial patriotismo fundamental, por naturalização ou por nascimento, que perpassa seja qualquer que seja a cultura musical, estilo ou escola, como disse Edino Krieger.

Debalde são os embates entre os que creem que sabem o que é brasileiro advindo da música do povo e os que creem que é música brasileira também a liberdade criadora que olha em volta do mundo e se apropria de meios de produção sonora universal (novamente no dizer de Edino Krieger). Acaba, por fim, vencendo a expressão, a sensibilidade e maestria do compositor. E de sua produção, de sua obra, como influência contrária, aparece a verdade da diversidade composicional: a brasilidade é o que resulta da construção dela própria num misto de rigor e expansão.

Num encontro realizado na UNI-RIO, em 1996, o compositor Almeida Prado revelou: “eu me considero um compositor cem por cento eclético” (...). Gostaria aqui de me apropriar da expressão daquele compositor e aplicá-la, agora cento e um por cento, a Edino Krieger.

A sensação a que me remete, toda vez que ouço e apreendo uma obra qualquer de Krieger, é sempre de preocupação com o inteligível. Ele procura, constantemente, através da construção e seu controle, o caminho claro para que possamos segui-lo na jornada, entender logo o que nos quer passar. Faz-me lembrar Paul Valéry: “certas obras são criadas para ter seu público. Outras criam seu público” (VALÉRY, 2001, p.17). Obra constituída de profundo *métier* e engenhosidade – mas não somente aquela de articulação da destreza mas, ainda com Valéry, a engenhosidade que se transforma em genialidade quando se manifesta na simplicidade (VALÉRY, 2001).



A música brasileira tem mostrado que sempre, dentro da produção de um compositor, há algo que se destaca e permanece, seja por razões certamente próprias à obra, seja por também razões que ocorrem à obra por aclamação, ou de intérpretes ou de ouvintes ou mesmo outras fontes. E se cristalizam.

Foi assim com o *Samba* de Alexandre Levy; foi assim com o *Garatuja* de Alberto Nepomuceno; com o *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos; com o *Batuque* de Lorenzo Fernandez; com as *Danças Brasileira, Negra e Selvagem*, de Camargo Guarnieri; com a *Congada*, de Mignone.

Edino Krieger também entra para este panteão, mantendo viva a chama da permanência mítica de uma obra: a *Sonatina* para piano. Obra de espantosa simplicidade e formidável realização, já deslocou-se de seu eixo como produção pianística (para cujo repertório transformou-se num clássico nacional) caindo no gosto e inexcusável posição de obra que criou seu público. E já teve transposição orquestral por outro cuidadoso músico-compositor, Aylton Escobar, como pleito de admiração, segundo ele mesmo me confessou.

Desde os princípios dodecafônicos, passando ao pós-tonalismo com influências dos movimentos de 1930 e 1940 (Bartók, Hindemith, Copland) até as linguagens seriais e pós-seriais, vemos características da brasilidade e da diversidade do compositor.

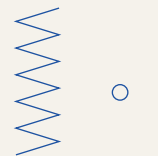
Por primeiro, o ritmo, elemento aglutinante da já mencionada miscigenação civilizacional brasileira. E sempre - desde a *Sonata n.º 1* de 1954, para piano, transformada em *Divertimento* para cordas em 1959, ao *Ludus Symphonicus* de 1966 (especialmente o último movimento, *Toccata Metálica*) para grande orquestra, passando pelo *Estro Armonico* de 1975 para orquestra, as *Sonâncias II* para violino e piano, a *Sonata* para piano a quatro mãos, o *Trio Toccata* para violino, violoncelo e piano, as *Imagens de Nova Friburgo* para orquestra de cordas de 1988 – por tudo ele permeia e imprime marca definitiva.

Depois, algo melódico. A busca da linha, do imaginário melódico, quando não melodia propriamente dita, ou da construção protocantada – uma mensagem captada pela enorme intuição do mestre catarinense advinda das vivências brasileiras. Presente mesmo em obras importantemente constituídas com elementos não melódicos, sequer definidos completamente, como *Canticum Naturale* de 1972, para orquestra, construída com cantos de pássaros, ruídos ambientais e outros materiais sonoros, na primeira parte chamada *Diálogo dos Pássaros*; na segunda parte, chamada *Monólogo das Águas*, busca dimensionar sonoramente o grande rio Amazonas, onde até mesmo numa voz sem palavras há uma direção linear do canto primordial do país.

Cito estas obras, dentre tantas outras, por situar nelas imensa importância tanto em si mesma dentro da realização de Edino Krieger, como para a produção do Brasil pós-séculos XX e XXI.

Mencionei mais atrás a grande intuição do nosso compositor com o envolvimento com as coisas brasileiras (o folclore, a música popular, a literatura, a sociedade). Mas deixo aqui, ainda uma vez, a mensagem, com Valéry, de que a intuição sem inteligência é um acidente. E inteligência é tudo que podemos detectar no caudal da obra de Edino Krieger.

Lembro que ao poeta e crítico Ezra Pound em seu *ABC da Literatura* (POUND, 2006, p.42) classifica em seis categorias os criadores e recomenda como “elementos puros da criação” as primeiras duas: os inventores e os mestres. Embora falando de escritores, a troca por compositores para além de possível nos resulta bastante esclarecedora. Diz Pound que os INVENTORES são os

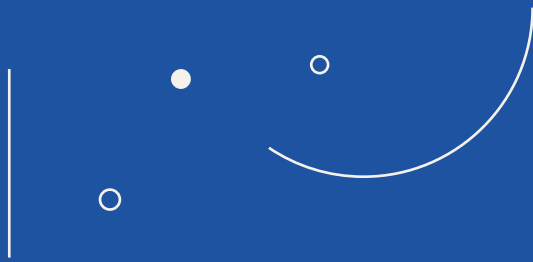


criadores que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido daquele. E os MESTRES são os criadores que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores.

Lembrando do que escreveu o embaixador Vasco Mariz em sua *História da Música no Brasil* (MARIZ, 1981, p.274) a respeito de Edino Krieger: “é um músico sério e consciencioso: suas obras são bem acabadas” e “sua obra, sempre bem elaborada e cuidadosamente terminada, parece provar-nos que é possível obter uma fusão feliz do dodecafonismo e neoclassicismo”, podemos reunir num só criador, cujo estro e gênio já se enraizaram na cultura musical nacional, as duas principais categorias poundianas: Edino Krieger – inventor e mestre.

REFERÊNCIAS

- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- PAZ, Ermelinda. *Edino Krieger: Compositor, Produtor Musical, Crítico*. Rio de Janeiro: SESC Departamento Nacional, 2012. 2 Vols.
- VALÉRY, Paul. *Tel Quel*. Paris: Gallimard, 2001.



Brasilidade e diversidade composicional: Edino Krieger e seu lugar na história da música brasileira

André Egg

UNESPAR / Campus Curitiba II – contato@andreegg.org

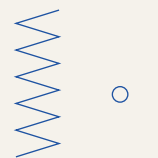
O convite para participar da mesa-redonda “Edino Krieger: brasilidade e diversidade composicional” me levou a uma reflexão ensaística sobre a tensão entre brasilidade e diversidade, e a forma como se posicionaram em relação a estes polos alguns compositores-chave da música brasileira. A ideia central é de que Edino Krieger se posiciona de maneira diferenciada em relação a estas questões, já na década de 1950, quando se consolida como um compositor relevante no cenário nacional, e contribui para superar certo paradigma de brasilidade que constitui percalço quase incontornável no trabalho dos compositores de gerações anteriores.

Para fazer esta reflexão, e chegar a alguma conclusão sobre o papel de Edino Krieger no reposicionamento destas questões, este texto faz primeiro uma discussão histórica do problema da brasilidade como se apresentou para os compositores desde as décadas anteriores.

De início, a questão da brasilidade não esteve posta como um problema estético. Talvez não se possa falar, no século XIX, em brasilidade como características musicais propriamente identificáveis. A questão da brasilidade estava ligada ao próprio problema da consolidação de um Estado Nacional, e as dificuldades em se pensar a nação que se constituía no regime monárquico regido pela dinastia dos Bragança. Assim, o Brasil surgiu como um Estado autóctone ao separar-se de Portugal, mas mantinha-se governado pela mesma casa dinástica que a metrópole da qual pretendia se separar. Na verdade, enquanto no continente europeu o Estado Português passava por uma Revolução Liberal e chamava o rei, então residente no Rio de Janeiro, a retornar a Lisboa e jurar sobre a Constituição, o Brasil nascia como refúgio das tradições monárquicas que a Revolução Francesa e as Guerras Napoleônicas iam sepultando na Europa.

Vivemos então a dicotomia de sermos o último refúgio do Antigo Regime, ao passo que a Europa caminhava a passos largos para sistemas políticos de novo tipo. Na música isso tinha repercussões muito claras. A Europa Ocidental vivia o momento mais agudo de um processo de constituição da música como sistema cultural autônomo, os compositores passando a ocupar um novo lugar de prestígio social e seu trabalho passando a gozar de liberdade estética nunca antes imaginada. A descrição deste processo está bem trabalhada por Blanning (2011).

Ao contrário do que ocorria na Europa, onde se impunha o modelo da sinfonia e da sonata – obras de música absoluta a serem fruídas intelectualmente, o Império Brasileiro continuava a cal-



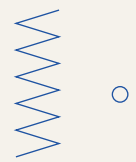
car sua atividade musical sobre as instituições da cômte, privilegiando a ópera e a música litúrgica. O Rio de Janeiro, a partir da transferência da monarquia portuguesa em 1808, se transformava numa capital européia, com a vinda da Real Capela de Lisboa, músicos, cantores e o compositor Marcos Portugal, bem como diversos músicos de outras procedências para trabalharem principalmente como professores. O mais ilustre destes visitantes estrangeiros foi sem dúvida Sigmund Neukkom, que desenvolveu parte significativa de sua carreira nos trópicos, sendo o primeiro cronista a publicar textos na Europa sobre música brasileira – um assunto então ainda bastante incipiente.

Para os cronistas do século XIX, havia pouca dúvida de que compositor brasileiro era o Padre José Maurício, representante musical da nacionalidade incipiente. Não que houvesse na sua música alguma característica instrínseca passível de representar uma nacionalidade, mas o fato de ser nascido na colônia, de ter sido elogiado pelo austríaco Neukkom e de ter pretensamente rivalizado com o português Marcos Portugal, foram o suficiente para estimular as biografias e a colocação de seu nome no posto de primeiro compositor brasileiro.

Formado até hoje não se sabe muito bem como, o fato de José Maurício ter surpreendido agradavelmente o musical príncipe regente quando de sua chegada ao Rio de Janeiro, foi o primeiro motivo de orgulho nacional na música. Apesar do seu interesse pela música de Haydn e Mozart, e de seu trabalho de música absoluta em *Aberturas* ou no *Método de pianoforte*, o trabalho de José Maurício só se desenvolvia plenamente na música religiosa que servia à corte, com forte influência da escrita operística napolitana. (Para um ótimo panorama da vida musical na corte jonina, cf MONTEIRO, 2008)

Por outro lado, a crise do período regencial, com o fim temporário das turnês de companhias operísticas italianas, e o fechamento da orquestra da Imperial Capela por falta de financiamento, levaram a um colapso da música religiosa e litúrgica. Ou, trocando em outras palavras, com a abdicação de D. Pedro I a falta de um rei em torno do qual se organizasse a vida política e cultural provocaria uma paralisação na atividade musical típica da corte: o teatro de ópera e a música religiosa na Capela Real. Essas atividades só seriam retomadas plenamente com o casamento de D. Pedro II com uma princesa melômana, em 1853, levando à retomada das temporadas de ópera e da orquestra da Imperial Capela. Mas, como demonstra o excelente estudo de Lino Cardoso (2006), a crise da música de corte levava ao desenvolvimento de formas autônomas de produção cultural, em atividades organizadas pela Sociedade Beneficente Musical.

Quando os músicos assumiam o encargo de organizar a vida musical, percebia-se que davam menos valor às representações culturais de corte (ópera e música religiosa) e privilegiavam as formas de maior significação cultural na Europa de então – *Sinfonia*, *Sonata*, *Concerto*, *Quarteto*. Estabeleciam-se aí, nas décadas de 1830 e 1840, as primeiras tensões entre brasilidade e diversidade composicional. Onde a brasilidade nascente era intrínsecamente ligada às representações de cômte, e a diversidade pode ser identificada já então com a preocupação em estar atualizado em relação às produções européias. Estabeleceu-se aí, talvez, uma polarização que teria caráter estrutural na música brasileira – as noções de brasilidade ficando atreladas a formas musicais mais arcaicas, enquanto a atualização em relação à produção universal acabava sendo vista como estrangeirismo ou como formas culturais sem lugar na formação nacional.



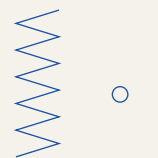
Como demonstra o estudo de Azevedo e Souza (2003), o período a partir da década de 1870 foi justamente o de maior florescimento das sociedades de concerto e das lojas de música, diversificando a vida de concertos e publicações justamente no período de crise terminal da monarquia e conseqüente empobrecimento das atividades do Teatro de Ópera e da Capela.

Como compositor, o maior produto do Império foi Carlos Gomes. Para as gerações formadas no século XX, ele tornou-se quase um anti-modelo, excessivamente italianizado e pouco representativo de brasilidade. Interpretações desse tipo podem ser vistas nos manuais tradicionais de História da Música Brasileira, especialmente os trabalhos de Vasco Mariz (1982) e José Maria Neves (1982), para os quais Carlos Gomes e a geração da Primeira República eram excessivamente europeizados, porque não construíam uma representação do nacional baseada no folclore, como seria preconizado a partir da década de 1920 por diversos intelectuais.

Este tipo de abordagem vem sendo corretamente problematizada nos estudos mais recentes. Para o caso de Carlos Gomes, especialmente os trabalhos de Mammi (2001) e Nogueira (2006) demonstram que havia em sua produção um alto grau de brasilidade e também uma importante dose de diversidade composicional. Mammi aponta para o uso por Carlos Gomes de técnicas envolvidas com a música de banda militar, as danças de salão (polca e quadrilha) e a modinha – ou seja, uma síntese que representava ao mesmo tempo a brasilidade nascente e uma importante atualização estilística. Nogueira, por outro lado, aponta para a vocação sinfônica de Carlos Gomes, realizada nas aberturas e partes instrumentais de suas óperas. A falta de oportunidade para a música sinfônica em meios musicais que apresentavam uma hipertrofia do operismo, caso do Brasil e da Itália na época de sua atividade profissional, não deixava escolha ao compositor.

Do mesmo modo, no primeiro período republicano o público brasileiro presenciou a atividade de compositores formados na Europa e atualizados em relação às melhores técnicas de composição disponíveis em sua época. Em termos de diversidade composicional, a geração de Lorenzo Fernandes, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald ou Glauco Velasquez foi a primeira a experimentar uma suficiente profissionalização capaz de permitir a atividade de compositor-professor-regente dedicada exclusivamente ao ideal clássico-sinfônico. Seriam os primeiros compositores no país a não precisarem fazer música religiosa nem música de salão para obterem renda do trabalho. Por outro lado, esse afastamento das formas mais arraigadas na tradição brasileira já existente nos maxixes e nas modinhas, se permitia um alto grau de atualização em relação à produção européia, produzia uma geração que seria questionada pelo movimento modernista como pouco ligada à demanda por uma música nacional.

Foi exatamente no longo período de hegemonia modernista (que grosso modo pode ser identificado no período compreendido entre as décadas de 1920 e 1970 – cf NAPOLITANO, 2014) que a questão da brasilidade se impôs como atributo incontornável para quem pretendia estabelecer-se como compositor no Brasil. O primeiro compositor a viver plenamente a identificação com este ideal foi Villa-Lobos, que logo a partir de sua consagração em Paris, durante duas estadas na década de 1920, tornou-se um novo modelo de compositor brasileiro, rapidamente substituindo Carlos Gomes no pódio de grande nome da música nacional. (Sobre o processo de consolidação da carreira do compositor em Paris, e de como isso articulou sua brasilidade,



conferir GUERIOS, 2003 e FLECHET, 2004. Sobre a posição assumida por Villa-Lobos no ideário modernista, ver CONTIER, 1988 e WISNIK, 1983)

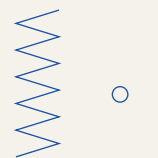
De certo modo, pode-se afirmar que a fórmula de brasilidade obtida por Villa-Lobos nas suas composições parisienses atendia ao mesmo tempo a uma técnica atualizada, mais ou menos nos moldes da música moderna que se fazia em Paris na época, e também a um referencial de brasilidade exótica, demandada também por uma Paris sedenta de manifestações culturais não-europeias. Esta postura assumida por Villa-Lobos perante os europeus foi criticada por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, quando acusa Villa-Lobos de representar uma falsa brasilidade:

Mas no caso de Villa-Lobos por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista. (...) Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora Villa-Lobos era um grande compositor. (ANDRADE, 1972, p. 14)

Logo nas primeiras páginas de seu mais importante livro teórico, Mário de Andrade posiciona Villa-Lobos como autor de um exotismo fácil para agradar exigências que o escritor deprecia - "o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia" (p. 14). Irônicamente os textos de Mário de Andrade seriam por décadas usados à revelia para justificar a defesa de uma brasilidade bastante restritiva, apoiando-se na posição de crítico ferrenho que o escritor exercia em relação às produções que ele não considerava que exercessem a necessária função social na música brasileira. Francisco Mignone também tinha sido alvo de crítica semelhante por parte de Mário de Andrade, em texto escrito a propósito da temporada lírica financiada pela prefeitura de São Paulo, publicado no jornal oposicionista *Diário Nacional* e depois reunido em 1933 no volume *Música, doce música*. (ANDRADE, 1963. Sobre os embates da crítica de Mário de Andrade no período de afirmação do modernismo, ver EGG, 2014.)

E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. (ANDRADE, 1963, p. 202)

Trechos de textos de Mário de Andrade passariam a ser citados fora de contexto inúmeras vezes com o intuito de reforçar as exigências de brasilidade. O compositor brasileiro não mais trabalharia em paz com suas questões estéticas. Dele seria exigido, cada vez mais, que se posicionasse como um representante de brasilidade. Assim, duplamente inspirados – pelo modelo composicional fornecido por Villa-Lobos e pelo rigor crítico de Mário de Andrade e outros intelectuais, os que quiseram ser compositores no período do modernismo precisaram lidar com o pólo da brasilidade em primeiro plano. A diversidade composicional seria severamente prejudicada.



Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri estabeleceram no período varguista um novo modelo de brasilidade na música de concerto, onde os desenhos rítmicos inspirados na música popular, a citação de melodias folclóricas, o figurativismo harmônico melódico e os efeitos instrumentais seriam protagonistas em detrimento de qualquer experimentalismo formal. A posição do compositor como signo de brasilidade seria reforçada pelas políticas públicas do regime varguista, tanto no pólo interno com a nacionalização do projeto do Canto Orfeônico como no pólo externo com a seleção de obras representativas para apresentação em eventos patrocinados ou organizados pelo Ministério das Relações Exteriores. Não por acaso, o autor mais representativo de uma historiografia nacionalista da música brasileira – Vasco Mariz, alternava a carreira dileitante de cantor e crítico musical com a profissão de diplomata. E seguia uma linha teórica instaurada primeiro por Luiz Heitor Correa de Azevedo, modernista que assumiu importantes cargos no Estado Novo e depois passou a representar o Brasil na União Panamericana em Washington e na UNESCO em Paris.

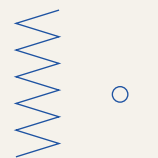
Nos anos 1930-45 instaurou-se uma coincidência de intenções entre intelectuais, músicos e o Estado brasileiro, de modo que a questão da brasilidade assumia o primeiro plano, em detrimento das questões relativas à diversidade composicional, à pretensão de universalidade ou à atualização estética frente ao resto do mundo.

Precisamente contra esse conservadorismo musical instaurado plenamente durante o Estado Novo, iria se insurgir o movimento Música Viva, liderado por Koellreutter. A partir de 1944 o grupo formado principalmente pelos compositores Guerra Peixe, Claudio Santoro, Eunice Katunda e o então jovem aprendiz Edino Krieger, iria provocar uma situação de ruptura com os meios musicais tradicionais. O modo como esta nova geração entrou em conflito com os modernistas estabelecidos e suas implicações políticas, foram desenvolvidos em minha dissertação de mestrado (EGG, 2004).

Num curto período entre 1945 e 1948 o Grupo Música Viva adotou a técnica dodecafônica de composição como forma de marcar uma ruptura com a brasilidade restritiva preconizada pelo modernismo associado ao Estado Novo. Para exemplificar com um trecho do manifesto que o grupo publicou em 1946:

“MÚSICA VIVA”, admitindo, por um lado, o nacionalismo substancial como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas. (“Manifesto 1946”, in EGG, 2014, p. 208)

Mas uso da técnica dodecafônica e a oposição ao nacionalismo conservador duraram pouco. Os alunos mais velhos de Koellreutter – Claudio Santoro e Guerra Peixe, que se estabeleciam no cenário nacional nesta época chamando a atenção para suas obras, dentro e fora do país, romperam com o professor a partir de 1948. Abandonando a técnica dodecafônica, que passaram a atacar violentamente em diversos textos, Santoro e Guerra Peixe transitaram para o folclo-



rismo que se estabeleceria como corrente hegemônica na década de 1950. Nesta movimentação acabaram se somando à tendência representada pelos modernistas da geração anterior, como deixou claro Camargo Guarnieri em sua *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*:

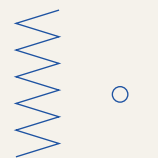
Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de grande valor e talento, como Cláudio Santoro e Guerra Peixe, que felizmente, após seguirem esta orientação errada, puderam se libertar dela e retornar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileiras, e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais. (*in* EGG, 2004, p. 209.)

A violência dos termos adotados por Camargo Guarnieri não era nada incomum à época, e marcou a aproximação entre o nacionalismo de esquerda e de direita. Santoro e Guerra Peixe abandonavam o dodecafonismo no fim da década por necessidade criativa – documentos da época demonstram que os compositores tiveram dificuldade de lidar com o público restrito envolvido nas atividades do Música Viva e com a pouca penetração da música dodecafônica que produziram entre o público e a crítica brasileiros. Mas outra motivação viria se somar: comunistas militantes, o abandono da vanguarda e do círculo pessoal de Koellreutter também teria motivação política, uma vez que a partir de 1948 o PCUS começaria a submeter os intelectuais “progressistas” aos ditames estéticos do Realismo Socialista (MORAES, 1994 e GIANI, 1999).

Neste cenário, as posturas assumidas por Edino Krieger merecem destaque. Ao contrário de Santoro e Guerra Peixe, que foram estudar com Koellreutter quando já eram compositores de considerável domínio técnico, Edino Krieger chegou ao Rio de Janeiro em 1943, na época em que completava seus 15 anos de idade, para estudar violino, e acabou se matriculando por acaso no curso livre de composição ministrado por Koellreutter (PAZ, 2012, p. 36ss).

Aprendendo composição antes mesmo de dominar a teoria musical, a harmonia e, muito menos, o contraponto, Edino Krieger experimentou de forma radical a ideia de diversidade composicional defendida e praticada por Koellreutter. O Conservatório Brasileiro de Música onde Edino foi estudar violino e acabou aluno de composição de Koellreutter, era dirigido por Lorenzo Fernandez um dos expoentes do nacionalismo conservador que marcou o Estado Novo. O diretor do CBM recusou o diploma do curso, com o qual Edino Krieger comprovaria o cumprimento das atribuições para qual recebia bolsa de estudos de seu estado natal – Santa Catarina. O motivo: o curso de Koellreutter era um “curso livre”, ou seja, não fornecia diploma, pois era considerada



uma temeridade pretender dar formação em composição a quem não tivesse passado pelas cadeiras de teoria musical, solfejo, harmonia, contraponto e orquestração.

Por outro lado, um compositor como Guerra Peixe, que tivera toda a formação tradicional antes de estudar com Koellreutter, queixava-se que aprendera um monte de técnicas que não serviam para a composição moderna. No artigo “Aspectos da música popular”, escrito par o *Boletim Música Viva* nº 12, de janeiro de 1947, Guerra Peixe se refere ao ensino tradicional de composição nos conservatórios do Rio de Janeiro nos seguintes termos:

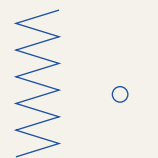
○ ensino, nos nossos conservatórios, é todo submisso a uma rotina que nos veio dos conservatórios europeus. Se o nosso compositor popular quiser estudar a teoria dos sons, terá de se conformar em imitar (muito mal) Bach e Beethoven, durante os longos anos do curso. Será difícilimo para ele ter que se subordinar a um programa estandardizado e todo fundamentado em fórmulas, para imitar desde a harmonia até a orquestração o que redundava em um verdadeiro suplício chinês. (in EGG, 2014, p. 46-47.)

As dificuldades não se apresentavam apenas para o compositor popular, pois mesmo um compositor clássico como Guerra Peixe considerava um “suplício chinês” estudar as técnicas tradicionais e não se sentir preparado para lidar com os dilemas composicionais de seu tempo. Por isso a busca de uma nova formação com Koellreutter, e a importância do aprendizado da técnica dodecafônica.

Mas Guerra Peixe era um compositor de formação nacionalista, que tinha no dodecafonismo uma espécie de “desintoxicação” técnica. Com o dodecafonismo o compositor podia se libertar das limitações impostas por sua formação tradicional. Tanto que mesmo após sua conversão ao folclorismo, abandonando a técnica de Schoenberg, Guerra Peixe continuou defendendo os doze sons como exercício composicional, capaz de colocar o estudante diante de problemas técnicos que a formação tradicional não conseguia resolver. Em 1950, quando já morava no Recife, trabalhando como arranjador na Rádio Jornal do Comércio e recolhendo material que depois viria a ser a base de seu livro *Os maracatus do Recife*, Guerra Peixe ainda defendeu o dodecafonismo como uma boa ferramenta da aprendizagem técnica, em entrevistas para Haroldo Miranda publicadas no jornal local sob o título “Guerra Peixe, sua vida e sua música” (09/07/1950, cf EGG, 2014, p. 128).

Se a técnica dodecafônica teve um papel tão importante na formação de Guerra Peixe, que já tinha formação na escola nacionalista e que veio a abandonar o dodecafonismo e o Grupo Música Viva para compor com o movimento folclorista que se consolidava, quanto mais não foi importante como processo para um jovem como Edino Krieger.

Tendo começado a aprender composição já sob o signo da abertura estética e da diversidade composicional preconizadas por Koellreutter, pode-se dizer que a formação tradicional não fez falta a Edino Krieger. E assim, ele veio a representar nos anos 1950 um importante papel, uma vez que não fetichizou as técnicas de composição como tanta gente estava disposta a fazer nas disputas que se desenharam naquela época em torno das técnicas composicionais – ou, mais precisamente, em torno das posições que cada um pretendia assumir como compositor ou professor no cenário musical brasileiro.



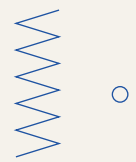
Tendo estudado com Koellreutter entre 1946 e 1948, neste ano Edino Krieger foi indicado por seu professor e selecionado por uma comissão para ir aos EUA custeado pelo Departamento de Estado, participando do Festival de Verão em Tanglewood (onde estudou com Aron Copland) e depois passando um ano como aluno na Julliard School em Nova York. Mesmo estudando com grandes professores nos EUA, Edino Krieger continuou valorizando o aprendizado com Koellreutter, como se pode ver no depoimento dado mais tarde à pesquisadora Ermelinda Azevedo Paz, sua principal biógrafa, quando ela perguntou se a formação tradicional lhe fez falta quando foi estudar nos EUA:

Não fez falta mesmo! Eu estudei normalmente! Estudei [com Koellreutter - subentendido] Harmonia Tradicional, baixo cifrado, estudei Harmonia Funcional, que é a Harmonia do Sistema Rieman, depois estudei a Harmonia Acústica, que são princípios de Harmonia que foram estabelecidos por Hindemith. Na verdade, não deixei de ter essa base de conhecimentos teóricos. Apenas a dinâmica dessa informação era diferente: em vez de você passar três, quatro anos estudando harmonia, à medida que o Koellreutter sentia que o aluno assimilava, ele passava para outra fase. Ele ia adiante, empurrando o aluno para frente. Estudei também contraponto, desde as regras de princípios de construção de um *Cantus Firmus* (todos os princípios fundamentais da construção melódica você encontra no canto *firmus*: os princípios de elasticidade, os princípios de compensação...), depois Contraponto a 2, 3 e 4 vozes, Contraponto misto, florido... Quer dizer, tudo isso que você aprende em cinco anos, quatro anos, sei lá quantos anos, a gente aprendia não necessariamente em tanto tempo. À medida que você ia assimilando esses conhecimentos, ia utilizando-os em exercícios de criação. (...) Resumindo, a base mesmo veio desse trabalho sistemático com o Koellreutter. Em termos de composição, de técnica, a base eu aprendi com ele. (PAZ, 2012, p. 46)

Voltando ao Brasil em agosto de 1949, Edino Krieger soube pairar acima da confusão armada em torno do dodecafonismo. Quando Camargo Guarnieri escreveu sua *Carta aberta*, Edino Krieger era crítico musical no jornal *Tribuna da Imprensa*, e foi uma das vozes mais sólidas em defesa da liberdade criativa e da diversidade composicional, rejeitando a opção, que se tornava majoritária com a adesão de Santoro e Guerra Peixe, de sufocar a diversidade em prol da brasilidade folclorista, compreendida como a única possível.

Em texto publicado na *Tribuna da Imprensa* em 23/11/1950, respondendo à divulgação da *Carta aberta* de Guarnieri, Edino Krieger faz um libelo à diversidade composicional e à liberdade estética:

A visão estreita do sr. Camargo Guarnieri não lhe permite assimilar que a linguagem e o estilo independem da técnica de composição utilizada, podendo-se conceber a possibilidade de se criar, com a utilização da técnica dodecafônica, um estilo absolutamente nacional e despido de quaisquer



influências exteriores. A verificação dessa possibilidade encontramos-na em obras como o *Trio de Cordas* do compositor brasileiro Guerra-Peixe, em que se encontram claramente definidas as características da nossa música em sua essência psicológica, evidenciando a inconsistência das suposições que atribuem à imitação fotográfica do folclore a possibilidade exclusiva para a criação de um estilo especificamente nacional.

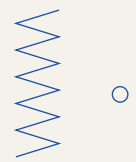
Em sua Carta Aberta, o sr. Camargo Guarnieri se confere, entretanto, o título de juiz absoluto, de ditador estético da arte musical brasileira, transformando o período histórico do nacionalismo musical em nosso país em viseiras estéticas para os jovens compositores, pretendendo limitar a sua liberdade de decidir por si mesmos quais os meios técnicos que utilizarão para a formação da sua personalidade e, conseqüentemente, para a emancipação da música brasileira. (in PAZ, 2012, vol. 2, p. 189)

E não foi apenas em seus textos como crítico que Edino Krieger assumiu uma posição destacada por seu equilíbrio num cenário tão polarizado. Em seu trabalho como compositor, ele assumiu o protagonismo de ser o primeiro músico a confrontar a hegemonia da tradição modernista e consolidar-se como compositor mesmo sem passar pelas referências do nacionalismo conservador que havia se tornado obrigatório no Brasil desde os anos 1930. A consolidação da reputação de Edino Krieger se deu cumulativamente em torno de obras escritas em linguagens composicionais muito distintas, revelando que a diversidade composicional era um valor de grande importância para o seu trabalho, e que não deveria ser entendido como oposto à brasilidade, como pretendiam os modernistas articulados no Estado Novo ou os folcloristas dos anos 1950.

Passando primeiro pela técnica dodecafônica na segunda metade da década de 1940, em obras como as que foram apresentadas nos concertos *Música Viva* e que lhe valeram a bolsa do Departamento de Estado dos EUA, Edino Krieger transitou para um neoclassicismo mais livre, que não pagava tributo ao folclorismo vigente. São obras representativas deste neoclassicismo descomprometido com o folclorismo, a *Suíte para cordas* (1954), o *Quarteto nº 1* (1955) ou o *Divertimento para cordas* (1959).

Mas a grande demonstração de abertura veio quando Edino Krieger passou a dialogar com a Escola Polonesa, impactado principalmente pela obra de Penderecki, no decorrer das décadas de 1960 e 70. Ali Edino Krieger soube estar a par das pesquisas estéticas mais ousadas que se faziam no mundo de então, e criou obras que terminaram por evidenciar a total obsolescência do nacionalismo conservador ou do folclorismo como referências de brasilidade. Mais uma vez, a música brasileira aprendia a dialogar com o mundo e com seu tempo, abandonando posições restritivas e coercitivas. Edino Krieger deu demonstração cabal destas possibilidades em obras fundamentais como *Ludus Symphonicus* (1966), *Canticum Naturale* (1972), *Rimata* para violão (1974) e *Estro Armonico* (1975).

Para quem aprendeu composição no Brasil depois dos anos 1970, as obras de Edino Krieger se tornaram uma referência de como contornar o dilema de brasilidade sem abrir mão da diversidade composicional. Por ter feito isso, merece um lugar todo especial na História da Música Brasileira.



REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- AZEVEDO E SOUZA, Carlos Eduardo de. *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. Tese de doutorado, IFCS-UFRJ, 2003.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- CARDOSO, Lino. *O som e o soberano: uma história da depressão musical pós-abdicação (1831-1843)*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2006.
- CONTIER, Arnaldo. *Brasil novo: música, nação e modernidade (os anos 20 e 30)*. Tese de livre-docência, FFLCH-USP, 1988.
- EKG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado, PPGHIS-UFPR, 2004.
- _____. "Embates modernistas na crítica musical de Mário de Andrade nos anos 30." in CASCU-DO, Teresa; GAN, Germán (orgs.). *Palavra de crítico. Estudos sobre música, prensa e ideologia*. Aracena, España: Doble J, 2014. p. 83-103.
- FLECHET. Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- GIANI, Luiz Antonio. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira. 1945-1958*. Tese de doutoramento, FCL-UNESP Assis, 1999.
- GUERIOS, Paulo. *Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- MAMMI, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto. Música e sociedade na corte do Rio de Janeiro. 1808-1821*. São Paulo: Ateliê, 2008.
- MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.
- NAPOLITANO, Marcos. "Arte e política no Brasil: história e historiografia" in EKG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. xv a xlvi.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1982.
- NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodrama. Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: UNESP, 2006.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. 2 volumes. Rio de Janeiro: SESC, 2012.
- WISNIK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo." In *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.



Recital comentado: música de câmara de Edino Krieger

3 Miniaturas (1947)

Edino Krieger

(1928-)

Brielle Frost, flauta
Thais Nicolau, piano

Quarteto de cordas n.1 (1º. Mov.) (1955)

Edino Krieger

Esdras Rodrigues, violino
Eduardo Semêncio, violino
Emerson de Biaggi, viola
Lars Hoefs, cello

Brasíliana (1960)

Edino Krieger

Emerson de Biaggi, viola
Mauricy Martin, piano

Sonâncias II (1975)

Edino Krieger

Luiz Amato, violino
Achille Picchi, piano

Trio Tocata (2011)

Edino Krieger

Esdras Rodrigues, violino
Lars Hoefs, cello
Achille Picchi, piano

Edino Krieger, comentários



festival de música
contemporânea
brasileira

Camerata Profana

Amanda Ferraresi Nascimento
ECA-USP – amandaferraresi.n@gmail.com

Enrico Ruggieri
ECA-USP – eruggieri@gmail.com

Tahyná Oliveira
ECA-USP – tahyna.oliveira@yahoo.com.br

Urubuqueçaba (2008)

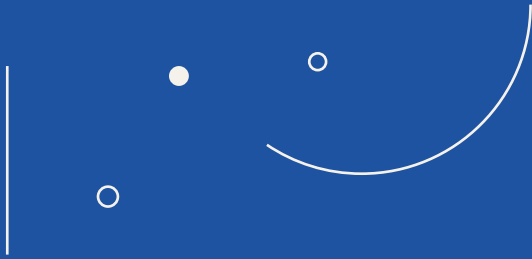
Gilberto Mendes
(1922 -)

Tahyná Oliveira, flauta
Mariana Carvalho, piano

Sinfonia de Navios Andantes (2009)

Gilberto Mendes
(1922 -)

Iago Dacol, I violino
Chico Mattos, II violino
Felipe Galhiardi, viola
Amanda Ferraresi, violoncelo
Vânia Ornelas, contrabaixo
Enrico Ruggieri, piano
André Ramos Sanches, fagote
Bruno Demarchi, trompa
Efraim Santana, clarinete
Tahyná Oliveira, flauta
Rommel Monteiro, marimba e bongô
Gabriel Xavier, regência



Lira de ambrosia: um happening para dois Gils

Adriana Bernardes
Unicamp - bernardes.adrianax@gmail.com

Antonio Eduardo Santos
Unisantos - anted57@gmail.com

Peças para piano

- I Estudo de Síntese (2004)
- II Prelúdio 1 (1945)
- III Prelúdio 2 (1950)
- IV Prelúdio 4 (1953)
- V Prelúdio 5 (1953)

Gilberto Mendes
(1922-)

Antonio Eduardo Santos, piano

*Justaposição (2014)

Gilberto Mendes/Gil Nuno Vaz

(1922-) (1947-)

- I Für Babette - Estudo de síntese com excerto de cardápio da Confeitaria Colombo
- II A Canção do Rei de Tule - prelúdio 1
poema de Martins Fontes
- III A Derradeira Lágrima - Prelúdio 2
poema de Paulo Gonçalves
- IV Eu vi Narcina um dia - Prelúdio 4
poema de José Bonifácio
- V Cruel Pastora - Prelúdio 5
poema de Alexandre de Gusmão

**Primeira audição mundial de cinco peças de Gilberto Mendes com justaposição de Gil Nuno Vaz - Ciclo de Canções integrante do álbum Canções dos Santos da Casa 2014.*

Antonio Eduardo Santos, piano
Adriana Bernardes, voz



festival de música
contemporânea
brasileira

Recital de violão com obras de Gilberto Mendes

Teresinha Prada

Universidade Federal de Mato Grosso - teresinha.prada@gmail.com

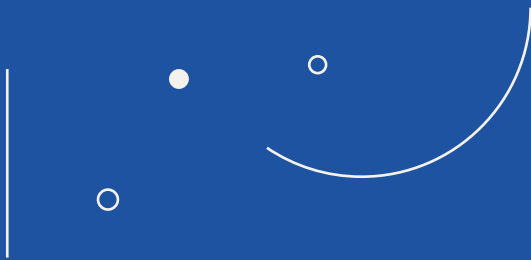
Blirium C9 (1965) Gilberto Mendes (1922-)

Teresinha Prada, versão para violão e suporte fixo

Preludio (2002) Gilberto Mendes (1922-)

Quasi una Passacaglia (2002) Gilberto Mendes (1922-)

Teresinha Prada, violão solo



festival de música
contemporânea
brasileira

A “forma em janelas” em *Vai e Vem* de Gilberto Mendes

Fernando Magre

USP - fernandomagre@usp.br

Alexandre Ficagna

UEL - aficagna@uel.br

Tadeu Moraes Taffarello

UEL - tadeutaffarello@uel.br

Vai e Vem (1969) é uma peça de Gilberto Mendes para coro misto, solistas, fita magnética, toca-discos, flauta e instrumentação variada opcional sobre três poemas concretos de José Lino Grünewald. Segundo o pianista e pesquisador Antonio Eduardo Santos (1997), uma das fases da carreira composicional de Mendes é chamada de “Experimentalismo”, sendo caracterizada pela aproximação do compositor com a aleatoriedade, a música concreta, o teatro-musical e o happening. Grande parte destas características está presente em *Vai e Vem*.

Entender como o compositor organiza a partitura nos ajuda a compreender também a organização da peça, sobretudo se utilizarmos a terminologia por ele empregada. São utilizados três tipos de notação: 1) gráfica; 2) tradicional; e 3) textual.

A notação gráfica é utilizada nos chamados “blocos sonoros”, que estão representados por retângulos com símbolos de crescendo ou decrescendo em seu interior, enumerados de I a X. O texto utilizado são as palavras “Vai” e “Vem”, de um dos poemas de Grünewald. Para os blocos ímpares, o compositor propõe um grande decrescendo a ser realizado pela massa coral, em acordes de quatro sons, nos quais designa uma nota específica para cada naipe. Nos blocos pares o coro deve fazer um grande crescendo formando um cluster o mais dissonante possível, com as notas sendo escolhidas aleatoriamente pelos cantores. Cada bloco deve durar entre 25 e 30 segundos, sendo divididos em 20 colunas que indicam as pulsações para o regente. Os blocos são também divididos em 15 linhas, que representam os chamados “acontecimentos musicais”.

Os acontecimentos musicais são fragmentos distribuídos de modo aparentemente aleatório nos blocos sonoros. Cada linha é atribuída a um solista. Esses fragmentos são escritos em notação tradicional e são dotados de referencialidade, explicitadas pelo compositor na partitura textual com indicações como: “homenagem a Webern”, “à maneira dos musicais da década de 30”, “à maneira medieval”, etc. (MENDES, 1972). Um destes solistas fica encarregado de operar um



toca-discos com um trecho de gravação de Mozart, enquanto os outros devem executar os demais fragmentos, vocais ou instrumentais.

O 15º acontecimento musical, uma gravação em loop de um ritmo tocado ao bongô, difere dos demais por ser o único que permanece praticamente ininterrupto durante a peça, sendo interrompido somente quando surgem as chamadas “intervenções”.

As intervenções são interrupções repentinas e momentâneas da textura sonora antecedidas por silêncios, nas quais surgem fragmentos musicais contrastantes construídos sobre os outros dois poemas de Grönewald, grafadas separadamente em notação tradicional. Ao todo são 6 intervenções, cujos momentos de execução são representados com letras maiúsculas e flechas sobre os blocos sonoros. Assim como os acontecimentos musicais, elas não possuem regularidade aparente, havendo blocos interrompidos por uma, duas, ou nenhuma intervenção.

Os três poemas de Grönewald utilizados na peça propõem uma estrutura periódica em sua construção, seja estabelecendo uma circularidade (como nos casos de “vai e vem” e “a frase ao lado é verdadeira”), seja através da permutação de palavras com sentido de direcionamento temporal em “presente, passado, futuro”. Da mesma maneira, Gilberto Mendes explora na obra periodicidades, mas em diferentes níveis formais: 1) periodicidade regular em nível micro (a gravação dos bongôs); 2) periodicidade regular em nível macro (os blocos sonoros); 3) periodicidade irregular em nível micro (os acontecimentos musicais); e 4) periodicidade irregular em nível macro (as intervenções).

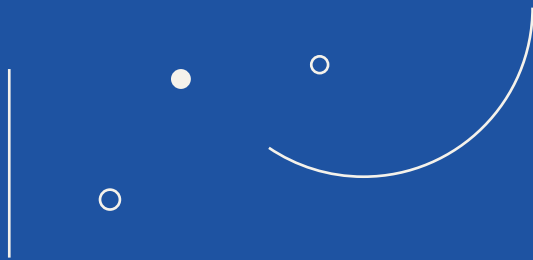
O efeito obtido pelo compositor, sobretudo com as periodicidades irregulares, revela na obra um tipo de organização musical que remete ao que o compositor italiano Salvatore Sciarrino (1998) chama de “forma em janelas”.

Em seu livro *Le figure della musica*, Sciarrino propõe o conceito de figuras que seriam organizações, sonoras ou visuais, com lógicas próprias, que incluiriam “princípios conceituais, abstratos, e talvez não exclusivamente acústicos ou musicais” (SCIARRINO, 1998, p. 19). Segundo o estudioso da obra de Sciarrino, Graza Giacco (2001, p. 58), as figuras não são somente “perceptíveis, mas representam as modalidades próprias à nossa maneira de perceber, à nossa fisiologia – logo, às estruturas perceptivas.” No caso da “forma em janelas”, trata-se de uma forma ligada à tecnologia, uma vez que se consolida com aparatos como a fotografia, o rádio, o computador, a televisão, etc.

No caso específico da música, trata-se de um processo de organização marcado pela intermitência, pela imprevisibilidade e pelo contato de blocos estranhos entre si, estabelecendo uma descontinuidade da dimensão espaço-temporal em uma espécie de discurso anti-retórico.

Estas características são encontradas em *Vai e Vem* em dois tipos diferentes de janelas: a) as seis intervenções que interrompem a textura sonora em momentos imprevisíveis e contrastantes criam janelas de descontinuidades sonoras; b) os diversos “acontecimentos musicais” referenciais, que aparecem na peça em momentos inesperados, criam janelas para outros contextos musicais.

O que se percebe, portanto, é que a observação da “forma em janelas” na peça auxilia a revelar não apenas seu modo de organização, mas um pensamento composicional que perpassa a obra de Gilberto Mendes.



As obras eletroacústicas mistas de Gilberto Mendes

Denise Garcia

Departamento de Música I.A./Ciddic/Cocen - Unicamp - d_garcia@iar.unicamp.br

Clayton Rosa Mamedes

Departamento de Música I.A./Ciddic/Cocen - Unicamp - mamedes@iar.unicamp.br

O presente projeto teve como objetivo fazer uma investigação acerca das incursões na música eletroacústica realizadas pioneiramente pelo compositores do Grupo Música Nova nos anos 60 e 70¹. Pretendeu-se também neste projeto o estudo, a restauração, a atualização dos meios tecnológicos das partes para tape e toca-discos e reconstrução possível das obras em meios digitais, a disponibilização dessas obras para performance, divulgação, estudos e pesquisas futuras².

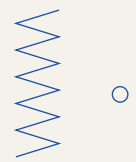
A pesquisa partiu do primeiro levantamento do repertório eletroacústico brasileiro realizado por Igor Linz Maués em sua dissertação de mestrado que classificava as obras dos compositores brasileiros segundo classificações de praxe no período. Desta forma, as obras mistas de Gilberto Mendes foram classificadas como; música para coro e eletrônica (*Nascemorre* e *Vai e Vem*); música eletroacústica em eventos multimídia (*Cidade*, *Son et Lumière* e *Atualidades: Kreutzer 70*); e música para grandes conjuntos e eletrônica (*Santos Football Music*).

Segundo nossos estudos, uma definição de música eletroacústica construída sob o ponto de vista da produção europeia não se encaixa na música de Gilberto Mendes. Mas, por outro lado, observando-se a produção de John Cage, encontra-se um paralelo claro de suas obras pioneiras no gênero eletroacústico com as obras mistas de Gilberto Mendes: partes de tape das obras devem ser realizadas pelos intérpretes através de instruções determinadas pelo compositor na partitura; utilização de toca-discos e citações de repertório; colagem musical de citações de obras do repertório; happenings cênicos, teatro musical multimídia.

Baseados em um amplo estudo de conceitos da música eletroacústica, elaboramos uma nova tabela classificatória que reclassifica a obra de Mendes de forma bastante diferente da classificação de Maués citada acima, se bem que seguindo ainda o critério instrumental: obras que utilizam equipamentos elétricos (*Cidade*); obras que utilizam tape e toca-discos com reprodução de músicas instrumentais ou sons incidentais, somadas a instrumentos acústicos (*Cidade*, *Vai e Vem* e *Santos Football Music*); música para suporte fixo, mista ou solo (*Nascemorre* e *Atualidades Kreutzer 70*).

¹ Projeto de pesquisa: Faces da música eletroacústica brasileira: o Grupo Música Nova e seu pioneirismo na utilização de recursos tecnológicos (FAPESP 04/14269-2)

² Projeto de Iniciação Científica: Recuperação, produção e restauro das partes eletroacústicas das obras mistas de Gilberto Mendes (Fapesp 04/14756-0)



As obras eletroacústicas de Gilberto Mendes apresentam algumas características comuns: três delas, *Nasce morre*, *Vai e Vem* e *Cidade* foram criadas a partir de poesias concretas. A proximidade de Mendes com outros compositores do Grupo Música Nova foi muito enriquecedora para os compositores, que viram na poesia concreta um caminho para criar uma música brasileira de vanguarda que não fosse apenas cópia dos paradigmas da vanguarda europeia. A segunda característica comum entre as obras mistas de Gilberto Mendes é que todas apresentam um grau variado de abertura, já proveniente da concepção de uma partitura-roteiro. A terceira característica comum, consequência da mesma concepção aberta, é que três delas têm um certo nível de colagem/montagem que deve ser realizada pelo intérprete: *Nasce morre*, *Vai e Vem* e *Cidade*. A quarta característica é que as mesmas obras citadas acima trazem na partitura as indicações para que a parte de tape seja produzida pelo intérprete.

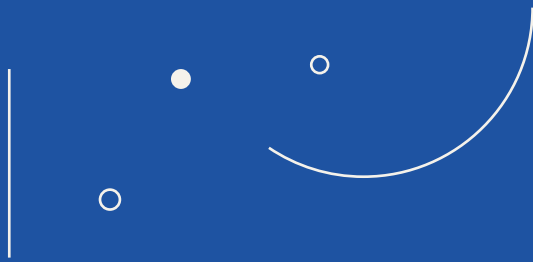
No projeto de atualização das mídias, foi previsto primeiramente a substituição de equipamentos analógicos já fora do mercado (toca-discos e gravador de fita magnética) por computador, com a programação de aplicativos que substituísse de forma simplificada as diversas mídias. O software encontrado como mais adequado para essa substituição foi o MaxMSP como ambiente de programação, por facilidade de uso, estabilidade e possibilidade de compilar o *patch* em um aplicativo externo gratuito, de forma a disponibilizar de forma ampla para músicos que queiram interpretar as obras.

No projeto de atualização das mídias realizou-se também gravação, montagem e restauro das partes de áudio que compunham as obras. Uma outra prerrogativa era que a concepção dos aplicativos deveria permitir índices de abertura e variação nas performances, isto é, a não fixidez para as partes eletroacústicas, de forma a respeitar as concepções estéticas das obras. Os critérios prévios para a construção dos aplicativos foram: facilitar o trabalho de performance por parte dos intérpretes; construir uma interface de uso simples e intuitivo e não modificar as propostas estéticas originais das obras. Os aplicativos foram projetados para trabalhar em hardwares MacOS com sistema operacional OS X.2 ou superior, mas os patches serão disponibilizados conjuntamente para performances em Windows com possibilidades de modificações pelo intérprete.

O trabalho de atualização das mídias foi realizado nas obras *Nasce morre*, *Cidade*, *Vai e Vem* e *Santos Football Music*. Os patches são disponibilizados gratuitamente pelos autores, depois de autorização do compositor.

REFERÊNCIAS

- GARCIA, D. H. L., MAMEDES, Clayton Rosa. “*Cidade*” de Gilberto Mendes: o toca-discos como instrumento musical In: 10. Simpósio de Computação e Música, Belo Horizonte, 2005, v.01. p.264 – 270
- GARCIA, D. H. L. *Gilberto Mendes, música eletroacústica e Cage: alguns apontamentos* In: XVI Congresso da ANPPOM, 2006, Brasília. v.1. p.496 – 500
- GARCIA, D. H. L. *O Grupo Música Nova e a mídia eletroacústica: revisão de conceitos e proposta de classificação* In: XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2007, v.01. p.1 – 12
- GARCIA, D. H. L. *Santos Football Music: um Divertimento alla Mendes* In: XIX Congresso da ANPPOM, Curitiba, 2009, v.01. p.460 – 463
- MAMEDES, Clayton Rosa, GARCIA, D. H. L. *A parte de tape nas obras mistas de Gilberto Mendes: Cidade, Vai e Vem e Nasce morre*. In XVI Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006.



Astigmatour, de Gilberto Mendes: a obra como instrumento de musicalização

Denise Castilho de Oliveira

Universidade de São Paulo – denise.musica@gmail.com

Susana Cecilia Igayara-Souza

Universidade de São Paulo – susanaiga@gmail.com

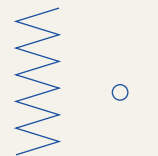
Este trabalho apresenta resultados parciais de pesquisa desenvolvida em projeto de Iniciação Científica e em trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música. A metodologia incluiu atividades práticas e referenciais teórico-analíticos, apoiando-se nos pressupostos do método de pesquisa-ação, no qual se apoia também, a metodologia desenvolvida pelo *Comunicantus: Laboratório Coral*.

A pesquisa teve por objetivo analisar de que maneira a obra *Astigmatour* contribui para a aprendizagem musical. *Astigmatour* (1971) é uma peça escrita para coro e percussão, dividida em 10 quadros e grafada, majoritariamente, em notação não tradicional. A partitura utilizada na pesquisa foi elaborada por Adriana Alexandre Francato e apresentada como parte de sua dissertação de mestrado - 32 anos após a composição da obra - sob a orientação do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, que foi aluno de Gilberto Mendes, e discutida com o compositor.

Nosso trabalho partiu do pressuposto de que é possível utilizar a notação não tradicional, aliada à prática da música contemporânea, como instrumento musicalizador. Compreendemos o processo de musicalização como um processo que desperta nos educandos habilidades e potencialidades musicais.

Durante a preparação da obra, foram realizados onze ensaios (com registros escritos e audiovisuais) com o Coral da ECA-USP e uma apresentação. Este trabalho contou com sessões de orientação com a Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza sobre metodologia de pesquisa participativa e definição dos protocolos de documentação de pesquisa, e também sessões de orientação prática em regência coral com o Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

No que diz respeito aos referenciais teórico-analíticos, destacamos como importantes para a análise musical da obra a dissertação de Adriana Francato e obras teóricas do compositor Gilberto Mendes. Como parte das referências conceituais sobre a notação do século XX, temos: Silvio Augusto Crespo e Yara Caznok. No que diz respeito aos autores relacionados à educação musical, destacamos Violeta Gainza e Murray Schafer - sendo que este último faz uma importante ligação do canto coral e da notação não tradicional com a aprendizagem musical.



Na análise do material, levantamos conceitos musicais explorados na obra e abordados nas atividades práticas, tais como: altura; duração do tempo cronológico e proporcional; métrica; intensidade; timbre e textura.

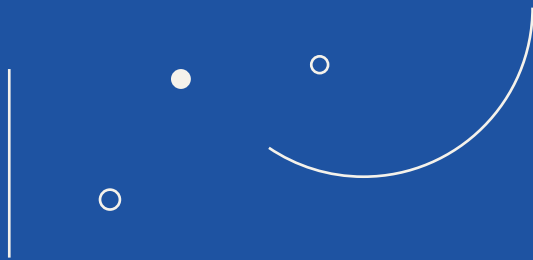
Constatamos que, em um primeiro contato, as novas grafias aproximam os coralistas da obra. Por intermédio desse contato visual, o coralista compreende a proposta do compositor, todavia, realizá-la coletivamente exige outros passos, como um trabalho de escuta coletiva, exploração timbrística e controle da duração cronológica muito grande, o que requer, tanto do regente quanto do cantor, um controle interno do tempo.

Ressaltamos a importância da criatividade no processo de aprendizagem musical. Verificamos que obras vinculadas à indeterminação e à aleatoriedade, como *Astigmatour*, possuem um caráter improvisatório que demandam, durante a preparação das peças, atividades específicas de experimentação musical. Gainza (2002:56)¹, ao defender a improvisação como técnica pedagógica, diz que a improvisação, em suas formas livres e pautadas, contribui para a internalização das formas musicais e ao mesmo tempo, promove a absorção de novos materiais e estruturas por meio da exploração e manipulação criativa dos objetos sonoros.

Identificamos o coro como um espaço de musicalização, no qual é possível realizar um trabalho educativo aliado à *performance*. Vimos que a prática musical aproxima o coralista e o estudante de música da música contemporânea, que é pouco difundida no âmbito da educação musical tradicional. A partir da realização da peça, por exemplo, um dos coralistas do Coral da ECA-USP utilizou a obra como referência para uma composição.

A pesquisa também demonstrou que é possível, em um ambiente de educação coral, adquirir conhecimentos básicos para a abordagem da leitura e interpretação de partituras contemporâneas e ampliar a experiência de notação não tradicional com coralistas.

¹ GAINZA. Violeta Hemsy de. *Pedagogía Musical: Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. 3ª Edição. Buenos Aires: Lumen, 2002.



Gilberto, *persona gratissima*

Flo Menezes

Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp – flo@flomenezes.mus.br

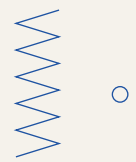
O que proponho aqui é um brevíssimo depoimento pessoal, desproporcional ao tamanho da alma sobre a qual versam essas poucas linhas.

A devoção e afeto que sinto por Gilberto Mendes fazem-me sentir como um membro de sua família e de suas trincheiras. Neste pequeno texto, explico ambas as matizes de tal dupla asserção.

Tive o privilégio de conhecer Gilberto quando eu ainda era muito pequeno. Nasci em 1962; Gilberto, em 1922. São, portanto, 40 anos de diferença etária, quatro gerações, e Gilberto poderia ser meu pai ou mesmo meu avô. Acabou vertendo-se, isto sim, em um “tio”, elo mais genérico de parentesco a quem chamamos de costume as pessoas que nos são animicamente tão próximas.

Filho do poeta Florivaldo Menezes, que hoje tem seus 84 anos e que também tornou-se um grande amigo de Gilberto, vivi em minha casa, em minha primeira infância e até minha adolescência, memoráveis noitadas de encontros intelectuais, nas quais circulavam, até altas horas da madrugada, personalidades da *intelligentsia* paulista ou atuante em São Paulo, principalmente em torno do núcleo artístico de maior valor e substância cultural entre nós nas esferas do saber erudito: o concretismo. Muitos amigos de meu pai encontravam-se corriqueiramente em bares e, a cada ocasião, na casa de um dos artistas, aos moldes dos famosos encontros intelectuais da Viena ou de Paris de fim do século XIX e início do século XX, e um dos locais desses encontros era justamente minha casa. Pintores ilustres como Alfredo Volpi (cuja casa meu pai visitava frequentemente e em cujo ateliê cheguei a vislumbrá-lo em pleno trabalho de pintura quando eu ainda era uma criança, um privilégio de muito poucos), Hermelindo Fiaminghi, Luiz Sacilotto e Orlando Marcucci, e poetas concretistas como Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Villari Herrmann, entre outros (como por exemplo Paulo Leminski, que certa vez pernoitou em casa com sua esposa), frequentavam minha casa com assiduidade, cujos debates, às vezes exaltados e sempre permeados de declarações bombásticas e parciais como rezam de (bom) costume as personalidades dos grandes artistas, estendiam-se pelas madrugadas adentro e eram recheados com a presença dos filhos desses criadores, ainda crianças ou adolescentes, num ambiente intelectual e numa convivência de ideias e presenças físicas marcantes de que raramente se tem notícia nos dias de hoje, em que a internet aproxima pessoas que estão distantes de nós ao preço de nos distanciar radicalmente de pessoas que poderiam estar tão próximas. Esses tempos, analógicos, não voltam mais...

E em meio aos músicos, as personalidades de Olivier Toni, Willy Corrêa de Oliveira e

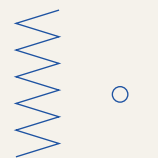


Gilberto Mendes estavam sempre ladeando esses encontros, ou fazendo parte deles, efetivamente. Embora menos presentes que os poetas e os pintores, de tempos em tempos as personalidades desses três músicos, sobretudo a de Willy e, em menor medida (por ter sempre morado em Santos), a de Gilberto, marcavam suas atuações em meio às acaloradas discussões estéticas e por vezes ideológicas, o que não dizer pelos seus feitos, muitas vezes fazendo emergir novas obras do entrecruzamento da obra individual desses geniais artistas: poema de um que se baseava no quadro de um outro, e cuja poesia servia de material à composição de um terceiro...

Foi a partir deste convívio que me foi tão caro já em minha infância que, mais tarde, acabei por fazer a III Bienal Internacional da USP nas férias de verão de 1978, aos meus ainda 15 anos, frequentando as classes de harmonia, percepção, análise e composição com pupilos das classes de Composição de Willy e de Gilberto, o que teria me permitido meus primeiros contatos profundos e analíticos com teorias da música contemporânea e com a obra de Anton Webern, ainda grande ícone da vanguarda musical àquela época. Uma experiência tão marcante quanto as memoráveis vivências da infância e adolescência das quais guardamos lembranças e climas que os tempos não conseguem desmanchar, além de, via de regra, dilatá-los em duração e espaço.

Lembro-me que, à mesma época, cheguei a pegar o ônibus na Estação do Jabaquara e descer a Serra para, em Santos, ouvir concertos do Madrigal Ars Viva com estreias de obras corais de Gilberto e de Willy (algumas delas baseadas em poemas visuais de meu pai) em uma das memoráveis edições do Festival Música Nova, criado e animado por Gilberto. Quando hoje comparo aquela minha atitude e esforço, em plena adolescência, com a letargia de muitos de meus alunos, os quais, tendo concertos do Studio PANaroma às suas (ralas) barbas, com a nossa portentosa orquestra de alto-falantes PUTS, sequer se dignificam a estarem presentes em pleno Teatro do Instituto de Artes da Unesp, sou assolado por um sentimento de desânimo e, ao mesmo tempo, de inconformismo...

Todas essas inesquecíveis experiências levaram-me a optar pela USP quando da época de meu ingresso na Universidade, ainda que, ao final dos anos 1970, tivesse eu sido acometido por forte dúvida se não seria o caso de tentar o ingresso como estudante junto à Unesp, pois lá atuava, na área da Composição – e malgrado a forte presença da corrente regressista do nacionalismo musical brasileiro, tão “europeizante” quanto às vanguardas, porém ao contrário dessas essencialmente anacrônico –, o francês Michel Philippot, um dos primeiros músicos a atuar na vertente da *musique concrète*, a mesma que eu, na adolescência, escutava com paixão e arrebatamento ao mesmo tempo em que descobria a *elektronische Musik* e a música de Stockhausen, de Berio e de outros da Escola de Darmstadt (a mesma que freqüentou Gilberto e Willy, tornando-se aqui, ambos, seus porta-vozes), introduzindo tais feitos musicais a meus amigos do movimento de esquerda secundarista quando nos reuníamos em torno da vitrola de meu pai (eu, como músico, era o único, dentre meus irmãos, que tinha permissão para “mexer na vitrola” em sua ausência). A dúvida se dissipou quando Willy, um pouco pego de surpresa e mesmo em alguma medida abalado quando lhe expus meus conflitos, exerceu certa “pressão” para que eu me tornasse seu aluno na USP, o que, diga-se de passagem, foi a melhor coisa que poderia ter me acontecido! Com Willy aprendi, creio, tudo que sei em termos de Composição Musical, e se assim afirmo, a despeito do fato de

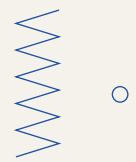


que Gilberto era um dos dois professores da área no Departamento de Música daqueles anos, é porque foi com Willy que efetivamente tive aulas de Composição, a maioria em sua casa aos domingos à noite, adentrando as madrugadas de domingo para segunda-feira, em sua cozinha (literal e metaforicamente), abrindo sobre a mesa minhas partituras, vendo seu dedo indicador deslizar sobre o grafite de meus manuscritos, borrando-os ao mesmo tempo em que me apontava problemas que eu fazia emergir e soluções que eu, às vezes ainda delas inconsciente, encontrava para problemas apontados em aulas anteriores. Uma das experiências mais ricas de minha vida...

Com Gilberto, devo dizer, tive na época um contato bem menor e certamente bem menos assíduo. Certa vez, ressentido, Gilberto virou-se a mim e me disse – decerto com exagero proposital e com certo tom provocativo, para ver minha reação –, dentro de um carro em que viajávamos juntos para algum lugar, que “eu não gostava dele”, porque nunca falava que eu tinha sido seu aluno de Composição. Mas não podia tê-lo feito, porque de fato não fui. Gilberto não tinha tanta vontade quanto Willy de ser Professor de Composição. Era mais um interlocutor, um introdutor notável de experiências composicionais, abrindo-nos horizontes diversos e feitos históricos no cenário da Música Nova, mas não se sentindo necessariamente paciente ou à vontade para posicionar-se diante dos problemas de escritura de um jovem aspirante a compositor. Pelo menos comigo, foi assim.

Com o tempo, entretanto, fui aprendendo a ver que as grandes aulas de Composição não se restringem ao artesanato da escritura, à sua dimensão estética. Elas se valem, e devem se valer, de uma dimensão *ética* profundamente enraizada nas opções estéticas do criador em gestação em debate e confronto com as de seus mestres. E, nesse aspecto, o espírito generoso e profundamente humanista de Gilberto foi uma lição inesquecível para minha formação. Como empreendedor na criação e direção do Festival Música Nova, inúmeros compositores tiveram suas primeiras estréias no Brasil (eu, por exemplo), além de terem tido contato não só com a Música Nova em suas mais distintas vertentes, como também com compositores, músicos e ensembles de todo o mundo que vinham a seu convite para o Festival. Óbvio está que Gilberto sempre impingiu ao Festival seu recorte estético e refletiu nele suas opções e visões pessoais, da mesma forma como, evidentemente, o Festival serviu para a divulgação sistemática de sua própria música. Mas quem sequer ouse em questionar uma atitude com esta é porque jamais fez algo que chegasse a um décimo do que realizou Gilberto, *por todos nós*, em prol da divulgação da Música Nova em seus mais distintos contextos e matizes. É plenamente legítimo impingir ao que organizamos *nossa* visão de mundo e *nossas* atitudes e “crenças” estéticas, assim como é legítimo e louvável que se promova a própria música, a música de sua própria autoria, desde que nela acreditemos como criadores, desde que a amemos. Gilberto agiu sempre da forma mais lisa e transparente na condução de *seu* Festival e, assim fazendo, propiciou a incontáveis artistas de várias gerações as inesquecíveis experiências das diversas edições deste que, até muito pouco tempo atrás, era o maior evento do gênero na América Latina, mais precisamente até quando Gilberto decidiu, por sua idade avançada, a infelizmente se retirar da condução ativa de seu Festival.

Ao longo de todos esses anos de convívio, aprendi com Gilberto uma das lições mais lindas e substanciais que um jovem pode aprender com um Mestre de seu calibre: que a *autenticidade* de suas motivações estéticas e políticas, por mais que delas se possa, em alguma medida, dis-

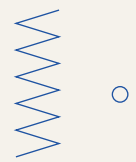


cordar ou se distanciar, traduz-se como *conditio sine qua non* da própria autenticidade artística, pois só assim pode-se exercer a Arte sem comprometimentos espúrios, sem concessões fáceis e com uma profunda verdade de linguagem e de espírito, para expressarmos-nos em termos aparentemente vagos e genéricos. Por tal viés, vislumbramos o teor profundamente, radicalmente *humanista* de seu longo percurso e, na esteira do que a humanidade produziu de mais progressista, de seu teor genuinamente *marxiano*. Gilberto é um autêntico *comunista*, no melhor e até mesmo mais ingênuo sentido desta designação: irradiou suas convicções estéticas e ideológicas sempre acreditando no Homem, possibilitando a muitíssimos a manifestação de suas obras ou de suas atuações como artistas, sacudindo e fazendo o meio musical brasileiro acordar para as mais diversas tendências da Música Nova, doando enorme parte de sua energia e de seu precioso tempo à realização de um Festival do qual todos nós nos beneficiaríamos, e o fez generosamente, humanisticamente, *comunisticamente*.

Quando aponto certa “ingenuidade”, faço-o em atitude decerto um pouco presunçosa. Um compositor que lhe deve tanto e que é tão mais jovem, como eu, não pode pretender diagnosticar em um Mestre de seu calibre uma ingenuidade à qual eu mesmo estivesse, como comunista que também sou, imune. Faço-o por um viés crítico que me afastara, ideologicamente, tanto de Gilberto quanto de Willy em diversas ocasiões em que discutíamos o papel histórico das esquerdas e, em particular, do stalinismo. Pertencendo a duas gerações (Willy é 20 anos mais novo que Gilberto) de comunistas brasileiros ligados ao PC, ambos nutriram, assim como por exemplo meu pai e mesmo o professor de ambos (tanto de Willy quanto de Gilberto), Olivier Toni, simpatia pela atitudes de Stalin e dos partidos stalinistas, que aqui chegavam como porta-vozes da resistência do pensamento marxista em meio às atrocidades do fascismo, ainda que pelo viés da falsificação ideológica e histórica que tinha por objetivo a ocultação de suas próprias atrocidades. Poucos dentre os intelectuais entre nós – como por exemplo os gênios de um Mário Pedrosa ou de um Lívio Abramo – tiveram, por volta da metade do século passado, a visão aguda de perceber o quão Trotsky e o trotskismo, e somente eles, representavam como salvaguarda *autêntica* (para utilizar-me mais uma vez desta figura) do projeto marxista revolucionário. No entanto, é difícil e até mesmo injusto, hoje – quanto mais se conhecermos personalidades como a de Gilberto, que irradia autêntica *bondade* –, infligir certa “culpa” pela adoção de tal ou tal corrente ideológica ou até mesmo partidária, quando as atitudes de toda uma vida apontam para a conclusão contrária, pois esta mesma vida revela-se plena de atitudes de caráter íntegro. A inversão de uma tal situação demonstra-se, porém, como algo pateticamente possível, em que o discurso, de uma aparente lisura marxista inquestionável, revela-se habitado por atitudes genuinamente traiçoeiras ou de caráter dúbio, em uma palavra, por atitudes genuinamente reacionárias.

Assim é que diferenças entre o trotskista que fui – e que, em certa medida, continuo sendo – e o “stalinista” que talvez tenha sido ou, em dada época ou circunstância, se afirmado um Gilberto Mendes acabam quase que por se diluir pela e diante da força do potencial *simbólico*, fundamentalmente de esquerda, que se alastra e se expande a partir de suas realizações, sejam elas obras, sejam elas feitos como o radicalmente democrático Festival Música Nova.

É conhecendo o homem que se pode, verdadeiramente, balizar suas reais atitudes e o teor radicalmente humanístico que delas emana, ou que delas deixa de emanar. No caso de Gilberto, esta emanação, humanística, marxiana, é uma feliz evidência.



Talvez pareça apelativo o episódio que quero, aqui, narrar em breves palavras, à guisa de conclusão desta singela homenagem a este meu Mestre, pelo fato em si e por suas bifurcações passadas, presentes e futuras. Mas o faço assim mesmo, como depoimento que quer desvelar um pouco do teor deste espírito único. Em fins de julho de 2000, quando perdi meu irmão aos seus 40 anos (o saudoso poeta Philadelpho Menezes) em um estúpido acidente de carro, Gilberto me ligou. Ele o vira crescer, como a mim, ainda que a certa distância e, claro, sem que tivesse mantido com ele um contato mais estreito, ao contrário do que ocorrera comigo. A meu pai, não teve coragem de telefonar. Anos atrás, eu era criança quando, em companhia de meu pai e de Willy, recebemos, na casa do cineasta nosso amigo Clemente Portella, a dramática notícia do suicídio de um dos filhos de Gilberto, um dos mais trágicos acontecimentos de sua vida. Lembro-me como hoje do súbito e inesperado sentimento de tragédia e tristeza que assolou a todos nós, pelo fato em si, mas também e sobretudo pela preocupação com Gilberto, e a consternação profunda que acometera seu companheiro de viagem, Willy. Já nesta ocasião de muitos anos depois, quando deste seu telefonema, mal conseguimos nos falar. Evocando aos soluços aquela triste revivência, contra a qual a tragédia daquele momento inexoravelmente o arremessava, choramos juntos, convulsivamente, apenas isso; por vários minutos, minutos que pareciam e ainda parecem hoje, há/a quinze anos de distância, uma eternidade, pela intensa tristeza e comoção, mas também pelo reconforto e aconchego daquele seu gesto, cujo amparo refletia, profundamente, um teor emotivo e humano como o amor que sentimos e compartilhamos pela Música... Pois chora-se, ao menos daquela maneira, apenas com quem verdadeiramente se ama.

Não apenas tenho a reconhecer e enaltecer publicamente o grande valor desta Alma, mas sobretudo a agradecer a ela por tudo o que nos continua, ainda hoje, a proporcionar e a ensinar, como Músico (e isto já bastaria...), mas também, e talvez sobretudo (porque isto já bastaria!), como Homem: Gilberto, *persona gratíssima!*



Recital comentado: música de câmara de Gilberto Mendes

Blirium C 9 (1965)

Gilberto Mendes

(1922-)

Fernando Hashimoto, vibrafone

Meu amigo Koellreuter (1984)

Gilberto Mendes

Fernando Hashimoto, marimba

Thais Nicolau, piano

Ana Carolina Sacco, soprano

Urubuqueçaba (2003)

Gilberto Mendes

Brielle Frost, flauta

Thais Nicolau, piano

Rimsky (2003)

Gilberto Mendes

Esdras Rodrigues, violino

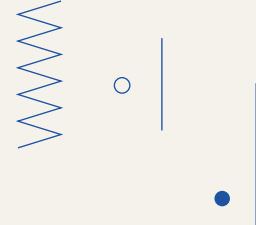
Eduardo Semêncio, violino

Emerson de Biaggi, viola

Lars Hoefs, cello

Tamara Goldstein, piano

Gilberto Mendes, comentários



PRODUÇÃO:



APOIO:



PARCEIROS:



HOTÉIS OFICIAIS:



PATROCÍNIO:



REALIZAÇÃO:

