

Gilberto Mendes, música eletroacústica e Cage: alguns apontamentos

Denise H. L. Garcia
Depto. Música – I.A. UNICAMP
e-mail: d_garcia@iar.unicamp.br

Sumário:

Este artigo trata da reflexão acerca da classificação de gênero das obras de Gilberto Mendes que utilizam gravador e toca-discos, parte do nosso estudo sobre a produção "eletroacústica" dos compositores do Grupo Música Nova. Partimos de três pontos de vista distintos acerca da questão, formulados por autores brasileiros, para desenvolvermos nosso raciocínio a partir da definição do gênero pelo musicólogo François Delalande e do paralelo entre as obras de Mendes e obras de Jonh Cage.

Palavras-Chave: música eletroacústica brasileira, música contemporânea brasileira

Introdução

Igor Linz Maués, em sua dissertação de mestrado, faz um levantamento histórico da música eletroacústica brasileira que cobre o período 1956 a 1981 (Maués, 1989). Nesse levantamento não poderia faltar o Grupo Música Nova, que evocava, dentre outras premissas, uma música na qual os novos instrumentos estariam incluídos (Cozzella, 1963).

Embora Maués afirme que " os compositores que integraram o Grupo não desenvolveram trabalho mais específico na área" (Maués, 1989:14), em seu catálogo, ele lista 15 obras dos quatro compositores signatários do Manifesto, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella¹. Estas obras e seus autores são nosso objeto de estudo, com o fim de trazer à luz aspectos históricos ainda não evidenciados na bibliografia sobre a música eletroacústica brasileira e tornar mais disponível o acesso a essas obras, seu estudo e interpretação². O nosso ponto de partida, foi justamente a dissertação de Maués e o nosso primeiro compositor estudado é Gilberto Mendes.

O que faremos neste artigo é refletir sobre um problema de ordem conceitual, o qual se acerca desde que iniciamos o estudo com as obras desses compositores: quando se confronta com as obras de Gilberto Mendes, no corpo a corpo com as partituras e suportes, surge a questão de sua classificação de gênero: seriam realmente obras eletroacústicas? A pergunta já surgiu quando, em conversas preliminares com o compositor, este mesmo se perguntou se realmente fez música eletroacústica³.

¹ Não se pode deixar de registrar que, até o presente momento, essa monografia foi o único trabalho mais exaustivo e aprofundado sobre a música eletroacústica brasileira e se deve reconhecer-lhe esse mérito.

² Os dois projetos de pesquisa aqui referidos são: 'Fases da Música eletroacústica: Grupo Música Nova e seu pioneirismo na utilização de recursos tecnológicos' (Aux. Pesquisa FAPESP) e 'Recuperação, produção e restauro das partes eletroacústicas nas obras mistas de Gilberto Mendes' (I.C. FAPESP)

³ Nos primeiros contatos com o compositor quando preparávamos o projeto de pesquisa, ele formulou essa pergunta, sem ter chegado a uma resposta ou sem ser assertivo, crendo possivelmente que o fez foi muito pouco ou muito simples para poder ser chamado de eletroacústica. (depoimentos pessoais do compositor em 2004, não gravados)

Três proposições de autores brasileiros

A postura de Linz Maués é clara: ele adotou a estratégia de incluir e tratar no seu trabalho toda obra que utilize equipamentos eletro-eletrônicos como amplificação (*Materiales* de Willy Corrêa de Oliveira), toca-discos (várias obras de Gilberto Mendes) gravadores analógicos (várias obras de Gilberto Mendes e outros) e mesmo a utilização ao vivo de sons de aparelhos eletrodomésticos (*Objeto Musical* de Gilberto Mendes). Desta forma, Maués deixa muito amplo o conceito de música eletroacústica e o advérbio 'muito' utilizado aqui não tem nenhum julgamento de valor em relação à sua estratégia. Ao contrário, essa estratégia resulta, a nosso ver, da necessidade de uma adaptação conceitual para a especificidade da produção dos compositores brasileiros que, nos anos 60, tiveram contato com as diversas correntes da música europeia e norte-americana, beberam dessas fontes e realizaram produções possíveis, dentro das condições técnicas que dispunham e das poéticas que se deram a liberdade de desenvolver, misturando uma coisa e outra e encontrando resultados criativos e originais. Corrobora essa nossa premissa de ampliação de conceitualização por parte desse autor, sua definição de música eletroacústica citada no início do terceiro capítulo de sua dissertação: "Música eletroacústica é, por definição, aquela que utiliza criticamente o meio eletrônico como forma de expressão"(Maués, 1989: 38). A sua definição se dá desta forma, pelo critério instrumental.

Dentro da escassa literatura que trata desse tema, temos também o precioso livro de José Maria Neves (Neves, 1981). Nesta obra o autor aborda o tema criando uma gradação na obra de Gilberto Mendes:

Durante muitos anos, Reginaldo de Carvalho foi lutador solitário. A parte algumas experiências de utilização de rádios e toca-discos em obras instrumentais (sobretudo pelo "Grupo Música Nova" de São Paulo) ou do emprego de sons sobre fita magnética. Sem muita manipulação (que Reginaldo Carvalho classifica maliciosamente como "música magnetofônica"), pouco se fez no sentido de contribuir para o desenvolvimento da música eletro-acústica no Brasil. A partir de 1963, com a obra "Nascemorre", Gilberto Mendes começará a interessar-se pela música mista, na linha que será depois transportada para a música popular por Rogério Duprat que, em suas orquestrações de músicas dos líderes do tropicalismo, introduzia frequentemente sons concretos. (Neves, 1981:190)

José Maria Neves faz uma distinção: não leva muito em consideração para o desenvolvimento da música eletroacústica no Brasil as obras que se utilizaram de toca-discos ou gravador quando este apenas reproduz sons "sem muita manipulação", mas coloca já a obra *Nascemorre* (1963) de Gilberto Mendes no rol das obras eletroacústicas mistas. De fato, a obra citada se aproxima de uma definição mais "clássica" do termo (como veremos no decorrer do texto), já que utiliza a voz gravada mais manipulada na construção da parte de tape. Desta forma, para Neves, a definição de eletroacústica não se dá pelos meios, mas pela linguagem, traduzida a partir de uma técnica (a manipulação de sons gravados).

Recentemente recebemos do compositor Jorge Antunes, o seu testemunho a respeito do assunto, emitido por email e que nos autorizou a citá-lo em nosso trabalho. Sendo um dos pioneiros da música eletroacústica brasileira e o primeiro compositor a trabalhar com música eletrônica, Antunes é categórico a respeito de Gilberto Mendes :

Gilberto Mendes nunca fez música eletroacústica. O que ele usa em "Cidades", em "Santos Football Music" e outras obras é simplesmente a gravação pura e simples de eventos sonoros sem qualquer manipulação. Ora ele usou gravação de sons de piano, ora usou gravação de narração de uma partida de futebol, ora usou gravação de uma batucada ou charanga de

torcida futebolística. Foi o próprio Gilberto que me passou essa informação. Ele sempre diz: "Nunca fiz música eletroacústica."⁴

Mais radicalmente atrelado à definição da música eletroacústica por meio da linguagem/técnica, Antunes exclui a obra de Gilberto Mendes do repertório nacional do gênero. Para o compositor, a simples utilização de gravação de sons com pouca manipulação (no caso de Mendes sempre há, no mínimo, o corte e montagem como técnica de edição das fitas, tratadas por Maués de forma inclusiva) não configura uma possível classificação como música eletroacústica. Mas a manipulação do som - no sentido de um tratamento que transforme o material sonoro - não pode ser o único critério para a classificação do que é ou não música eletroacústica. Se assim fosse, muitos compositores reconhecidos como compositores de música eletroacústica estariam fora dela e o exemplo mais clássico seria o de Pierre Henry, um dos ícones da música eletroacústica francesa, que diz não manipular os sons gravados com os quais trabalha⁵.

Nessas três citações dos autores brasileiros, notamos três posturas diferentes acerca de uma asserção sobre incluir as obras de Gilberto Mendes que utilizam equipamentos eletro-eletrônicos em um repertório eletroacústico. A definição de música eletroacústica, de fato, torna-se mais difícil e frágil, à medida que tentamos cercá-la e defini-la categoricamente e universalmente, sendo este talvez um exercício improdutivo quando se trata de olhar uma produção singular.

Para pensar esta questão vamos caminhar para dois lados: primeiro buscando as definições dadas por François Delalande, que como, pesquisador do GRM (Groupe de Recherches Musicales), escreveu um artigo no qual buscava uma definição abrangente e cuidadosa da música eletroacústica (Delalande, 1996), mais atrelada à produção musical européia; depois vamos apontar a evidência de uma outra fonte de influência, a mesma que balançou as convicções serialistas nos anos 60: John Cage.

Definição de Delalande e as obras de Mendes

Fazendo considerações muito pertinentes sobre o tema do ponto de vista do domínio instrumental (tecnologias eletroacústicas), sua vizinhança com outros gêneros musicais e do ponto de vista do domínio da linguagem que também a aproxima da música contemporânea instrumental de modo inverso (a instrumental que foi influenciada pelas questões levantadas pela m.e.), Delalande, em seu texto "La musique élethroacoustique, coupure et continuité" nos dá duas definições possíveis da música eletroacústica:

Ela designa primeiramente... uma tecnologia de produção: é a música criada (e não simplesmente conservada, executada ou difundida) graças aos meios eletroacústicos. Exclui-se as músicas que utilizam esses meios apenas como instrumentos (por exemplo, a onda Martenot ou o sintetizador empregado como piano), mas se inclui gêneros populares que, embora não reivindicando o nome, fazem uso de uma realização eletroacústica. (Delalande, 1996: 46)

O autor faz mais uma distinção, no que chama de música eletroacústica erudita: o compositor ele mesmo (e não um arranjador ou técnico) integra os meios tecnológicos no processo de criação. Das obras de Gilberto Mendes que utilizam tape, a que mais se aproxima dessa definição do musicólogo francês seria o Teatro Musical *Atualidades: Kreutzer 70 - Homenagem a Beethoven* (1970). Aqui, dois atores, em personagens de uma violinista e um pianista atuam ao som de um tape, construído a partir das leituras em cinco línguas de trecho de *Sonata a Kreutzer* de Tolstói.

⁴ Antunes, Jorge. *Re: consulta*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <d_garcia@iar.unicamp.br>. Acesso em: 15 dez. 2005

⁵ O compositor afirmou não realizar transformações nos materiais gravados em uma palestra proferida no GRM em 1997.

Mendes dirigiu a gravação a cinco vozes e montou a fita. Não há um tratamento do material gravado além da edição e montagem. Mas o suporte fixo foi criado pelo compositor, por meio eletroacústico, e é uma parte da obra a ser difundida por altos falantes durante a performance.

A obra *Nascemorre* (1963) estaria em segundo lugar na aproximação do conceito de Delalande, uma vez que tem uma parte de tape a ser produzida pelo intérprete, na qual deverá ser gravada e tratada a voz de um tenor interpretando vários fonemas do poema no qual se baseia a música, em tempos diversos e os trechos gravados montados. Aqui o compositor pede o tratamento do material gravado, dentro das disponibilidades técnicas. Por isso que José Maria Neves aproxima esta obra do escopo da música eletroacústica tal qual a entende.

Mas, por outro lado, essa obra não cumpre com a segunda prerrogativa colocada por Delalande, a da feitura do tape pelo próprio compositor. Maués atribui essa questão ao fato de os compositores brasileiros (vários, como Mendes, Oliveira, Escobar, deixaram em partituras suas para instrumento e tape, instruções para que o intérprete realizasse o tape) não quererem deixar sua obra fixada e dar uma certa flexibilidade a cada performance, sendo isso uma influência da música indeterminada. De fato, a influência das poéticas aleatórias foi marcante nos compositores brasileiros do período e as obras de Gilberto Mendes apresentam uma afinidade com as obras de Cage. Tentar uma classificação de sua obra segundo as asserções européias da música eletroacústica não tem, portanto, muito sentido.

Paralelos entre as obras de Mendes e de Cage no domínio instrumental

Assim, embora em *Nascemorre*, primeira obra composta depois do estágio em Darmstadt⁶, haja uma influência visível da música de vanguarda européia, na escrita diagramática, paralela aos diagramas de Stockhausen, no trabalho com os fonemas, como o fascínio fonético das obras de Berio (*Tema - Ommagio a Joyce* de 1958), e sua divisão no coro (como *Il canto Sospeso* de Nono, 1956), a parte de tape Mendes prescreve instruções para a sua realização, assim como o fez Cage em *Imaginary Landscape n.5* (1952), *William Mix* (1952) e *Fontana Mix* (1958).

A utilização de toca-discos e citações de gravações nas obras, como *Cidade* (1964), que prescreve a utilização de 03 toca-discos que vão tocar 15 trechos de músicas das mais diversas origens culturais (indo da Renascença Inglesa a Beatles e Roberto Carlos), também encontra paralelo nas obras de Cage, desde a sua pioneira *Imaginary Landscape n.1* (1939) (tida por alguns autores como uma das primeiras obras eletroacústicas já escritas⁷), que utiliza dois toca-discos com variação de velocidade, assim como *Imaginary Landscape n.3* (1942), que usa além do toca-discos, osciladores, amplificação e microfonação. A citação ou colagem musical de diferentes gravações de músicas de *Cidade*, tem eco da *Imaginary Landscape n.5* (1952) de Cage, cuja partitura pede a colagem de 42 fragmentos de gravações (sem indicações de quais) em 8 canais. Mendes pede em *Cidade* a montagem dos trechos precisos para o tape e sobrepõe os trechos a serem "tocados" ao vivo em três toca-discos simultaneamente. Na sua composição instrumental, como teatro musical para vozes (narradores e cantores), piano, contrabaixo, caixa, prato, três toca-discos, um gravador, aparelhos eletrodomésticos, projeção de slides e cena, a obra *Cidade* se aproxima também de *Black Mountain Piece* (1952) de Cage, tida como um dos seus primeiros protótipos de happening multimídia (narradores, piano, dançarino, gramofone, radio, filme, projeção de slide e pinturas). A grande diferença, e não é pequena, é que enquanto Cage constrói sua "partitura" a partir de operações de acaso nesta última obra e não determina as músicas para a colagem de *Imaginary Landscape n.5*, Mendes escreve para *Cidade* uma partitura tripla (notação tradicional, texto e

⁶ O primeiro estágio de Mendes em Darmstadt ocorreu em 1962. Ele afirma que tenha ido ávido para receber os ensinamentos de Stockhausen, Boulez, Berio entre outros e teve uma surpresa grande, pois o ambiente do Festival se encontrava transtornado com a passagem dois anos antes de John Cage por lá (Mendes, p.69).

⁷ [Http://www.Johncage.info/workscage/landscape1.html](http://www.Johncage.info/workscage/landscape1.html), consultada em 26/05/2006.

diagrama) com indicações exatas, não usando o acaso como processo composicional e com determinação exata dos trechos musicais em quase 100% dos casos.

Em *Santos Football Music* Mendes fez uma gravação de narração de partida de futebol a partir de uma transmissão de rádio que é utilizada nas apresentações da obra. Desta forma, mesmo que, aparentemente esteja apenas utilizando a gravação, há uma montagem da mesma feita ao vivo com três gravadores, estritamente sincronizada com os outros instrumentos na partitura. Desta forma, sente-se nesta, assim como em *Cidade*, um certo gosto pelo que hoje chamamos de 'realização em tempo real' (direta) das partes a serem difundidas pelos equipamentos eletrônicos, do contrário poderia o compositor ter realizado uma montagem em tape dessas partes nas duas obras. A realização em tempo real só passou a ser realmente uma categoria na música eletroacústica depois do desenvolvimento da informática na música, substituindo ou se somando à expressão *live electronics*. Mas o seu conceito já estava presente nessas obras pioneiras de Gilberto Mendes. Classificá-las dentro dos clássicos padrões da música eletroacústica, a que chamamos hoje de música fixada em suporte, seria não ter olhos para vê-las como elas de fato são.

Da mesma forma *Vai e Vem* (1969) para coro, tape e toca-discos, este último difundindo trechos da Sinfonia n.41 de Mozart em diversos momentos da obra. Aqui a parte de tape tem uma presença forte, na medida em que atravessa toda a duração da obra, no entanto, ela apenas reproduz em *loop* um mesmo *pattern* rítmico, gravado em um bongô, devendo também ser produzida pelo intérprete.

Conclusão

Sem termos tido espaço para discutir mais profundamente essas relações e implicações, retornamos à nossa primeira pergunta: podem essas obras de Mendes ser classificadas como música eletroacústica mista? Se Cage é tido como pioneiro da música eletroacústica, mesmo que, segundo Chion, " ele seja antes um descobridor de idéias, antes que de formas ou técnicas" (Chion, 1976: 189), e segundo Paul Griffiths ele se preocupou não tanto com novos sons, mas com o gravador (e o gramofone) como meio (Griffiths, 1995: 27), por que isolar a produção de Gilberto Mendes do domínio da eletroacústica? Por que não partir do conceito de eletroacústica que se justifica pelo critério instrumental como fez Maués? Por que não pode servir a eletroacústica como um guarda-chuva para as mais diferentes técnicas e poéticas, mesmo que isso comporte um confronto sem fim entre os compositores?

Dessa forma, a obra de Gilberto Mendes pode ser considerada pioneira entre nós e não há porque se lamentar de uma "pequena" contribuição sua no gênero da eletroacústica sobre suporte fixo, ou o gênero acusmático, reconhecido por alguns como "a" música eletroacústica. A sua contribuição, na mistura e uso particular dos sons - não possíveis antes da técnica eletroacústica - e nas performances, que prefiguram o desenvolvimento das músicas em "tempo real", são, sem dúvida, testemunhos da riqueza da nossa produção na segunda metade do século XX.

Referências bibliográficas

- Catanzaro, Tatiana (2003). "Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental vocal sob influência da música eletroacústica entre as décadas de 1959-70." Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.
- Chaudron, André. John Cage database. Disponível em <<http://www.Johncage.info>>. Acessado em 26 maio 2006.
- Chion, Michel, Guy Reibel (1976). *Les Musiques Électroacoustiques*. Aix-en-Provence: Edisud; Paris: INA-GRM.

- Cozzella, Damiano et al (1963). *Música Nova. Invenção*. São Paulo, número 3, ano 2, p.5-6.
- Delalande, François (1996). La musique électroacoustique: coupure et continuité. *Ars Sonora*, n.4, p.25-55.
- Griffiths, Paul (1995). *Modern Music and after: directions since 1945*. Oxford University Press.
- Linz Maués, Igor (1989). "Música eletroacústica no Brasil: composição utilizando o meio eletrônico (1956–1981)". Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.
- Mendes, Gilberto (1994). *Uma odisséia musical: dos mares do Sul à elegância pop-art déco*. São Paulo: Edusp.
- Neves, José Maria (1981). *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Schaeffer, Pierre (1973). *La musique concrète*. Paris: Presses Universitaires de France.