

Santos Football Music: um Divertimento alla Mendes

Denise H. L. Garcia

Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas
d_garcia@iar.unicamp.br

Palavras-Chave

Gilberto Mendes, Música orquestral brasileira

RESUMO

Este artigo traz uma análise da obra *Santos Football Music*, para orquestra, público, cena e três fitas magnéticas de Gilberto Mendes, na qual o objetivo é demonstrar que a obra traz não apenas um caráter cênico, transferindo para o espaço da música de concerto um evento cultural de massa, mas que, antes disso, o compositor se mostra aqui um escutador do mundo e nos oferece uma obra que mistura e sobrepõe diversas poéticas da música do século XX.

I. UM DIVERTIMENTO ALLA MOZART?

Estreada em 1973, pelo Maestro Eleazar de Carvalho, a quem a obra foi dedicada, *Santos Football Music* é, ao lado de *Moteto em Ré menor* (conhecida como *Beba Coca-Cola*) uma das obras ícones do repertório de Gilberto Mendes. Assinalada pelo compositor na partitura como um Divertimento “alla Mozart”, a obra apresenta no entanto características que me induzem antes a afirmar que ela seria um Divertimento “alla Mendes”. Primeiramente, o caráter de leveza, amenidade e entretenimento que tinha um Divertimento do século XVIII, fosse para uma festa da nobreza ou uma inauguração qualquer, não é dado na obra de Mendes pela parte musical orquestral, mas pelos outros elementos, principalmente a participação do público e a performance cênica dos músicos e regente. Tampouco é este Divertimento uma obra para pequeno *ensemble* de músicos como os Divertimentos mozartianos; aqui, a partitura pede grande orquestra, três equipamentos de áudio espalhados pelo espaço teatral, participação do público e ainda um conjunto musical que fica no meio do público realizando animações musicais típicas dos jogos de futebol, como pedias rítmicas recorrentes de batucada (denominada pelo compositor de charanga). Mesmo Divertimentos escritos no século XX para orquestra, como os de Bartok, Stravinski ou Bernstein aproveitam elementos de música para dança nas obras, mantendo a ligação com sua origem na Suite barroca. Tirando a “charanga” no meio do público, cujo ritmo não é escrito na partitura, não há outros elementos de música de dança em *Santos Football Music*. Mas não há dúvida de que a obra transforma o espaço de concerto em um momento de euforia e que no final o público se comporta como em um espetáculo popular e não como em um concerto de música sinfônica.

Isso acontece porquê a atenção do público está antes colada em sua própria participação: regido por um segundo regente este lhe apresenta cartazes indicando diversos tipos de intervenção sonora típicas de um jogo de futebol, que deve realizar em momentos precisos da música. A atenção do público está também ficada nas narrações dos jogos de futebol difundidas pelas caixas de som e nas cenas

interpretadas/improvisadas pelos músicos da orquestra. Acredito que o público, na euforia de sua participação “brincante”, não consiga escutar ativamente, de fato, toda a ocorrência musical da obra durante sua performance. A bem dizer é uma obra sem público, já que este também é performer. Pode não haver quem se sente na sala exclusivamente para fluir atentamente a obra. A identidade com o futebol transforma a performance musical em uma festa e parece que não apenas no Brasil.

O que tem de extraordinária essa obra é o fato do compositor ter trazido de maneira tão singular para dentro do espaço do concerto, o ambiente sonoro de um evento de massa, o futebol. Gilberto Mendes é antes de tudo um escutador do mundo e nisso ele se assemelha aos compositores de música eletroacústica com afinidades com a ‘escola’ schaefferiana. Ele ouve como música tanto aquilo que se convencionou chamar de música, como outros eventos sonoros e nisso ele se coloca também ao lado de John Cage: a narração de um jogo de futebol é escutada como música e a manifestação sonora das torcidas em um jogo de futebol também é escutada e tratada como música. Porisso o compositor chama a parte de tape (gravação da locução radialista de futebol) de música concreta e a parte da performance do público como uma espécie de música concreta ao vivo, com uma escritura de colagem e montagem, típica dos primórdios da música feita em tape (MENDES 1994, p. 126 e p.132) (1).

Em seu livro, Gilberto Mendes cita uma crítica de José Miguel Wisnik, quando este fala do aspecto de ‘profanação’ do espaço de concerto, “ruptura escandalosa de uma regra, o ritual do concerto” (Wisnik, apud MENDES, 1994, p.125), enquanto que uma outra citação, de J. Jota de Moraes, alude ao fato de que esta música se despe do ar “casmurro e cavernoso” que normalmente habita o espaço do concerto. De fato, além de o público fazer o papel inverso do de um concerto normal, (no qual mal pode tossir ou se mexer na cadeira), tendo então que fazer um “barulho” organizado, a figura do maestro é também dessacralizada nesta obra: o regente, que se mantém na primeira parte em sua função normal, de repente cabeceia uma bola de futebol que é jogada dos bastidores e assume o papel de árbitro, apitando em uma performance teatral de alguns músicos com a bola e trave e expulsa um dos músicos com cartão vermelho.

II. A ESCUTA DA OBRA

Mas um outro comentário de Wisnik citado por Mendes talvez o agrade mais: a questão da polifonia, ou seja de uma “simultaneidade de vozes diferentes e a ocorrência simultânea de vários planos sonoros”, fazendo uma ponte com um dos pilares da escrita musical no Ocidente (Wisnik, apud

MENDES, p.124). Wisnik não menciona que essa polifonia não é aquela do contraponto escolástico, mas uma simultaneidade à qual o mundo contemporâneo dos centros urbanos está sempre exposto e quase nunca atento, a simultaneidade de diversos materiais e planos sonoros, diversos não apenas nas fontes sonoras, mas também nos sentidos, nas origens culturais distantes, em junções semânticas que normalmente não fazemos quando imersos nesse ambiente tão familiar. É preciso um exercício, uma “escuta reduzida” por parte do ouvinte, para “entender” essas “disparidades” como uma polifonia, como música (2). E é esse exercício ao qual Gilberto nos convida, trazendo esses elementos, díspares em suas funções originais, mas destituídos dessas funções quando colocados juntos no ritual do concerto. Não é nossa intenção conduzir uma leitura semântica da obra. Queremos apenas nos ater à questão do compositor que escuta e oferece essa escuta ao seu público. E também à costura dos diferentes elementos que compõem a obra.

Talvez porque a obra de Gilberto Mendes convide mais facilmente a uma leitura semântica, poucos comentaristas se atenam a de fato escutar o que está soando em *Santos Football Music*. No entanto, quando nos atemos a essa escuta, tomamos de fato um choque: não há nada de uma escrita em estilo de “Divertimento” na parte orquestral – nada tomado da leveza da música de dança, nada que ilustre ou comente o que está acontecendo musicalmente fora da orquestra. Em apenas dois momentos, pode-se perceber uma proximidade de perfil sonoro do material orquestral com o material sonoro produzido pelo público: o primeiro quando se sobrepõe ao ruído de conversas multiplicadas em baixa dinâmica do público (partes C na partitura), o som iterativo de curtos impulsos por sopros e cordas em uma determinada banda de tessitura; em um segundo momento, quando o público grita “gol”, à maneira dos radialistas locutores, e toda a orquestra constrói simultaneamente bandas de sons rápidos em glissandos (partes H da partitura). O glissando constitui o elemento de semelhança de perfil entre esses tantos materiais. Essa influência de um material (as vozes) para a geração do outro (a orquestra) não tem um caráter de comentário semântico, ilustrativo, extra-musical. Ela é puramente pensada em parâmetros musicais, de modelização do sonoro. Nada além.

A bem dizer, é isso que o compositor sempre comenta em entrevistas ou por escrito, mas que não gostamos de reconhecer: que sua música não tem humor, que ele é um estruturalista, etc. É lógico que quando assistimos ao próprio compositor regendo “O último tango em Vila Parisi” (MENDES, Carlos, 2006) – no qual ele desce do pódio e tira uma linda violinista para dançar um tango à frente da orquestra – é impossível imaginar que o compositor não tenha humor, não tenha leveza, revirando do avesso a instituição musical erudita de forma irônica (no lugar de agredir o público, o rebelde dança, exibindo seu próprio lado “clown”) e não se e nos exponha à simples alegria de viver que tanto encanta a nós, seus fãs declarados. Acho que sua insistência em afirmar que não põe humor em sua música, vem talvez do receio de que críticos, músicos e público não tomem sua música a sério. Vide uma outra crítica de um concerto em Varsóvia, citada por Gilberto: “não se sabe se nos encontrávamos à frente de uma obra musical, mas, em todo caso, era engraçado” (MENDES 1994, p.128).

Santos Football Music mistura, a meu escutar, materiais conflitantes, tanto do ponto de vista semântico, quanto sonoro e de escritura. O compositor os enumera:

Santos Football Music integra, numa só experiência quase todos os dados mais característicos da música de vanguarda... como o som concreto (em fitas magnetofônicas, as três locuções esportivas), o som orquestral atonal, sem melodias (um magma sonoro em permanente transformação...), a participação do público na execução da obra, (...) a teatro musical...; a qual ainda agrega uma charanga no meio do público, que toca ritmos de escola de samba, à maneira que se ouve no estádio. (MENDES 1994, p.126)

III. ANÁLISE DA PARTITURA – PARTE ORQUESTRAL

A música se inicia com um pulso reiterado do piano com um acorde dobrado em oitavas (Mib em primeira inversão) primeiramente em *ppp* e aos poucos vai crescendo em dinâmica, acrescentando mais notas até tornar-se dois clusters em *forte* a *fostíssimo* em amplo campo de tessitura. Por volta do 14º segundo do pulso do piano, ainda em *mf*, os outros instrumentos iniciam a constituição de um bloco de sons contínuos e lisos em crescendo com as nove notas que completam, juntamente com o acorde de Mib do piano, os 12 sons da escala cromática, acopladas em acordes menores, diminutos, aumentados, pelos diferentes registros da orquestra:

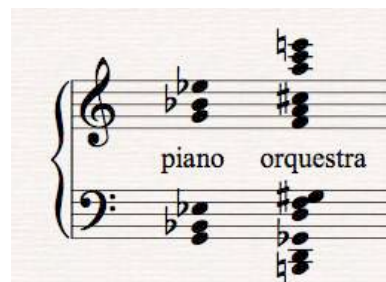


Figura 1: notas do bloco 1

Nada desse dois elementos sonoros (o pulso e o bloco de sons contínuos) remete a qualquer idéia extra-musical. É antes uma “jogo” de escritura: colocado um elemento típico da música tonal (triade) contrapõe-se a ele um gesto atonal (textura em doze tons). A resultante sonora desse bloco é de crescente tensão e nos situa não em uma possível tensão de uma partida de futebol, mas em uma típica tensão da escrita cromática atonal. É aí que o início da música nos situa: música erudita do século XX. A entrada pois do material ‘A’ do público (cantando simultaneamente variados motivos melódicos típicos com nomes de time de futebol), por volta do 23º segundo, constitui-se como elemento estranho no tecido musical da orquestra: os dois não se complementam, mas antes se chocam.

Toda a música é permeada de silêncios gerais, de interrupções, aqui também a escrita se dá em blocos, não há musicalmente uma linearidade evolutiva, os elementos se transformam, se alternam, não há ponto culminante na parte orquestral. É o desenvolvimento cênico, a partir do momento em que entra a bola em cena, que cria um ápice e um final. Musicalmente há uma mera interrupção. Tanto é que, depois de saírem quase todos os músicos e regente da cena, depois de o público ter aplaudido, ainda ficam três músicos

reproduzindo um pequeno bloco já apresentado na página 5 da partitura.

Após esse primeiro bloco orquestral, dá-se uma interrupção, um curto pedal acórdico do piano com duas notas sustentadas no violino e trombone solo que dão lugar a um jogo rítmico entre piano e bongô, como uma figura recorrente ao longo da peça. O piano realiza esse pedal rítmico sobre 5 notas e novamente os instrumentos de sopro e corda vão completar com sete notas as 12 da escala cromática:



Figura 2: notas do bloco 2

O que notamos de diferente neste bloco, no que tange à distribuição das alturas, é que desta vez o compositor não está distribuindo os doze tons da escala cromática de maneira triádica, mas priorizando intervalos de sétima e meios tons.

A partir do próximo bloco, o compositor vai abandonar a montagem de simultaneidades utilizando todos os doze tons da escala cromática. Novos materiais começam a surgir. Primeiramente ele indica, dentro de uma determinada banda de frequência (uma terça menor), a produção de sons iterativos muito rápidos e instáveis, inclusive em afinações microtonais para os sopros. Esse material será recorrente nos sopros ao longo de toda a peça, variando de instrumento a outro. O equivalente a esse material dos sopros nas cordas será a execução em sons contínuos com flutuações microtonais, irregulares, acrescidos de trinados e trêmolos dentro também de uma banda de frequência semelhante (uma terça que depois se amplia). Esses materiais nas cordas também serão recorrentes ao longo da peça e eles irão se sobrepor uma vez mais na página 10 da partitura.

Ao mesmo tempo em que começa a trabalhar com bandas de frequência (e não mais puramente com notas da escala temperada), Mendes adota intervalos atritantes nas notas contínuas e outras figuras com alturas fixas: intervalos de segunda menor, sétima maior, constrói sons em uníssono/oitava como montagem de um único timbre. Por vezes, enquanto um instrumento trabalha com uma determinada banda de frequência, outros instrumentos apresentam jogos iterativos escritos com notas dentro dessa mesma banda e que sobrepostos de forma irregular uns sobre outros, anulam os perfis melódicos individuais para se transformarem em uma massa sonora dentro dessa banda. Há certas figuras que ocorrem no meio da montagem de outras apenas uma ou duas vezes. Mas essa variação de materiais não aponta para um desenvolvimento ou uma linearidade formal da peça. A escrita se caracteriza antes por alternância, colagem, montagem variada desse material. A escrita de diversas dessas figuras não é estrita, no entanto o compositor determina a banda de frequência, e mais ou menos o tipo de articulações de devem ser executadas pelos intérpretes.

A partir da página 21 da partitura entra uma figura de tutti da orquestra, para a qual não há uma notação estrita, apenas a indicação de execução de trêmolos, notas rápidas (piano em cluster) em glissando, sem determinar qualquer campo de tessitura ou banda de frequência para os instrumentos. Essa figura será também recorrente e fará parte da montagem a partir desse ponto até o final da peça.

IV. A PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO

Regidos por um segundo regente, a parte da participação da audiência também é composta de figuras, ou sons: cantar (A), emitir sons de vogais (B), falar baixo (C), protestar forte (D), gritar “mais um” (E), som sibilino “SSSS” (F), som de boca fechada “MMM” (G), gritar “Goal” em glissando descendente lento (H), qualquer ruído (I). Esses materiais são tratados na escrita musical como uma montagem de tape, entram e param abruptamente como o corte na fita magnética e não de uma maneira orgânica como seriam as manifestações em um estádio de futebol. São considerados materiais sonoros, texturas/figuras, como as figuras nos instrumentos da orquestra.

V. A PARTE DE TAPE

Os três toca-fitas difundem em pontos determinados da sala de concerto o mesmo material sonoro: a gravação de uma locução em rádio de um jogo de futebol, com o timbre característico de uma emissão de rádio e a fala típica dos locutores esportivos. Como cada tape se inicia e interrompe em diferentes pontos, em nenhum momento haverá uma sincronia da locução nos diferentes pontos do teatro.

No que concerne ao jogo de difusão durante a performance da obra, o compositor atua nesta e em obras em que utiliza o toca-discos, com os riscos e as características da performance em tempo real, uma clara preferência poética. A maneira como pensa a espacialização e as assincronias entre as difusões das partes dos tapes só podia ser solucionada na época, da maneira como está na partitura, com três diferentes tapes.

CONCLUSÃO

Com essa difusão dos três toca-fitas, o compositor confronta mais um e o principal elemento de contraste com as partes sonoras da orquestra. Percebemos aqui a junção de espaços culturais diversos: as partes musicais da orquestra, em sua maioria, representando o espaço da alta-cultura; os materiais sonoros produzidos pela participação do público e a “charanga” como sons típicos experimentados em um estádio de futebol; as partes difundidas pelos tapes (locução de jogo de futebol emitida por rádio) traz a escuta do evento em outro espaço (casa, bar, carro) em uma descrição pormenorizada e bastante codificada. Essa junção estaria correlata ao que François Bayle chama de “lien de lieux”: a união possível em música de espaços sonoros distantes no ambiente natural e social (Bayle, 1994, p.117).

Com relação à emissão radiofônica especificamente, o compositor nos religa ainda a outra questão: o jogo reconstruído através do relato oral de um lado e da escuta cega (portanto, acusmática) de outro. O rádio teve uma importância enorme no tempo anterior à transmissão televisiva. E o ouvinte, privado da visão, reconstrói

mentalmente as jogadas apenas através do relato aural. É esse universo cultural e até mesmo afetivo que o compositor coloca no mesmo espaço com os outros elementos. Mas, não devemos esquecer, e este foi o ponto de partida para a composição, Gilberto Mendes nos conta em seu livro que escutando a locução radiofônica, escutou música:

Em outra vez, eu vinha de São Paulo para Santos e o rádio do carro – era um domingo – irradiava um jogo de futebol, e, de repente, eu senti uma grande música no rapidíssimo falar do locutor, narrando a partida. Era como que um canto falado em “rectus tonus”, em boa parte do tempo, ascendendo e descendendo segundo a emoção provocada no locutor pelos lances que ele descrevia. (MENDES, 1994, p. 126-127)

Desta forma, embora o compositor não descarte e mesmo utilize as referências culturais extra-musicais dos elementos que une nesta obra, ele as pensa, acredito, como música. Não houve uma pretensão da parte do compositor em compor uma obra eletroacústica mista nos moldes mais tradicionais do gênero. Por isso não há um tratamento sonoro na gravação que transforme o material gravado. A idéia é trazer um documento, com o sua cor sonora típica e suas referências. Unindo esses contextos culturais diferentes eles nos coloca diretamente diante do nosso tempo e cabe a nós o fruir da música tanto no que ela traz de alegria brincante quanto de reflexão estética.

NOTAS

1. Tanto Gilberto Mendes, quanto Willy Corrêa de Oliveira chamam suas obras para tape de ‘música concreta’ pela razão errada: embarcam na idéia de que a palavra ‘concreta’ se refere ao tipo de material sonoro ser retirado de outros fenômenos ou fontes de origem não musical e não ao que quis dizer Schaeffer com o termo – o trabalho direto com o material sonoro, concretamente e não abstratamente mediado por uma notação em pauta musical.

2. A palavra entender aqui está sendo usada como no francês “entendre” no contexto das quatro escutas de Schaeffer: *ouïr*, *écouter*, *entendre*, *comprendre*. Ver Schaeffer 1966. A “escuta reduzida” foi também proposta por Schaeffer, apoiado na ‘epoché’ da Fenomenologia de Husserl que consistia em perceber um fenômeno ou objeto ‘suspendendo’ ou seja, deixando de lado a sua função básica para apenas observar o fenômeno em suas qualidades.

REFERÊNCIAS

- BAYLE, François. *Musique Acousmatique – propositions... positions*. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1993.
- GARCIA, Denise. *Faces da Música Eletroacústica Brasileira: o Grupo Música Nova e a mídia eletroacústica*. 2007. 96f. Relatório de Pesquisa – Fapesp.
- MENDES, Gilberto. *Santos Football Music*. Para orquestra e tape. Partitura. Brasília: Sistrum I.C. Edições Musicais, 1979.
- MENDES, Gilberto. (1994) *Uma Odisséia Musical: dos mares do Sul à elegância pop-art déco*. São Paulo: Edusp.
- MENDES, Carlos. (2006) *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*. Filme em DVD. São Paulo: Berço Esplêndido.
- MENDES, Gilberto. *Surf bola na rede, um pente de Istanbul e a música de Gilberto Mendes*. CD584008. São Paulo: Eldorado, s.d.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.