

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

Débora da Fonseca Seger

VOZ TANGIDA A VELA E VENTO

Psicanálise, musicalidade e as navegações de Gilberto Mendes

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

PORTO ALEGRE

2011

Débora da Fonseca Seger

VOZ TANGIDA A VELA E VENTO

Psicanálise, musicalidade e as navegações de Gilberto Mendes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Psicologia Social e Institucional

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

PORTO ALEGRE

2011

*A Gilberto Mendes,
voz que me comove.*

AGRADECIMENTOS

Aos amigos e familiares, pelo apoio, incentivo e carinho de todas as horas.

Ao meu orientador Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa, principalmente pela aposta, por todo o incentivo e paciência ao longo deste percurso.

À Prof^a Dr^a Tania Mara Galli Fonseca, à Prof^a Dr^a Ana Paula Melchior Stahl Schmidt, ao Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes e à Prof^a Dr^a Ana Maria Medeiros da Costa, pela disponibilidade com que acolheram meu convite para integrar a banca de mestrado e acompanhar minhas navegações. Também ao Prof. Dr. Francisco Marshall, que, juntamente com a Prof^a Tania, muito contribuiu com sua leitura e observações na qualificação do projeto de dissertação.

Finalmente, ao compositor Gilberto Mendes, pela generosidade com que, juntamente com sua esposa Eliane, me recebeu em sua casa e, principalmente, por tudo que suas obras fizeram por mim.

O primeiro nome da música na Grécia arcaica (sophia)
designava a habilidade de construir navios.

Pascal Quignard

RESUMO

A presente dissertação busca compor possíveis interlocuções entre o campo psicanalítico e musical a partir da temática da voz. Para tanto, explora, primeiramente, as referências à voz e à musicalidade encontradas nas teorizações psicanalíticas, dando especial ênfase à concepção lacaniana de voz como objeto *a* e à pulsão invocante. Em seguida, a pesquisa se aproxima do campo musical, buscando situar transformações sofridas no emprego da voz ao longo da história da música. Finalmente, através das obras do compositor Gilberto Mendes, possíveis articulações e tensionamentos entre as áreas psicanalítica e musical são tecidos, buscando ainda, pontos de encontro entre sua arte de vanguarda e os potentes estudos utópicos.

Palavras-chave: Psicanálise, música, musicalidade, voz, pulsão invocante.

ABSTRACT

The possibility of Interlocution between music and psychoanalysis through the theme *voice* is the focus of the present dissertation. Towards this goal references to voice and musicality as found in psychoanalytical theory are explored with emphasis on the Lacanian concept of voice as object *a* as well as on vocal drive. Changes in voice use along the history of music, and Brazilian composer Gilberto Mendes' works are analyzed in view of probable interfaces with psychoanalysis, and of points of contact between his vanguard art work and today's promising utopian studies.

Keywords: Psychoanalysis, music, musicality, voice, vocal drive.

SUMÁRIO

1. PÉS NA ÁGUA.....	9
2. MAR ADENTRO.....	15
2.1. Freud e as sereias.....	16
2.2. Reik e o terceiro ouvido.....	21
2.3. Lacan e a voz como objeto a.....	24
3. MAR AFORA.....	36
3.1. Entre fala, poesia e música.....	37
3.2. Do canto gregoriano à ópera romântica.....	41
3.3. Provocações na música do séc. XX.....	49
4. O MARINHEIRO E SUAS EMBARCAÇÕES.....	55
4.1. Ao pé do ouvido, ao pé da letra.....	59
4.2. Música para os olhos.....	67
4.3. Ouvindo o <i>imprévisível</i>	72
5. DE PORTO ALEGRE AO PORTO DE SANTOS.....	77
6. REFERÊNCIAS.....	83
7. ANEXOS.....	90
Anexo A: Manifesto Música Nova.....	90
Anexo B: Poema nascemorre.....	93
Anexo C: Poema Coca-Cola.....	94

1. PÉS NA ÁGUA

*Minha voz fará mover-se algo no outro...
ou tornará a cair sobre mim?
(Assoun, 1999, p.39)*

Quantas buzinas, apitos, motores, zumbidos, manchetes, anúncios, que mundo barulhento esse em que vivemos! E, ainda assim, a impressão de que nunca se escutou tão pouco.

Acometidos diariamente por uma avalanche de informações, vagamos por um universo de tagarelice incessante, no qual, paradoxalmente, pouco se diz, pouco se ouve. As palavras seguem se multiplicando, velozes e vazias. Sozinhos, cordas vocais atrofiadas, não é incomum esquecermos nossa própria voz.

As falas prontas, impessoais e maciças, tão comuns na contemporaneidade, invadem nossas vivências, colonizam nosso tempo, fazem estéreis nossas questões. Diante de um discurso totalizante, que jamais hesita, duvida ou silencia para que o diverso ganhe lugar, muitas vezes parece nos restar apenas a muda aceitação de um destino já traçado e que em nada nos diz respeito.

Já na primeira metade do século passado, Walter Benjamin ([1933]1994) anunciava o declínio da experiência com a crescente impossibilidade de transmissão e a desvalorização da herança compartilhada. Enfraquecidos em nossa capacidade de transmitir algo de nossa condição singular no mundo, desconsideramos nossas próprias vivências e desejos em prol de uma cartela medíocre de caminhos prelimitados.

O empobrecimento das experiências de troca, assim, acaba por lançar o sujeito contemporâneo numa posição de devastador desamparo. O buraco deixado pela impossibilidade de partilhar e vivenciar seus encontros, direciona-o cada vez mais para si e seus espaços, numa tentativa desesperada de independência de uma alteridade que lhe é constituinte.

Na contramão desta tendência, as diversas manifestações artísticas apontam para as ambivalências e contradições da condição humana, trazendo à tona o que não se mostra evidente. Reside nesta potência a aproximação do ato criativo com o ato utópico. Nas palavras de Sousa (2002): “Todo ato criativo

é, em última instância, um ato utópico, pois tenta fundar um novo lugar de enunciação e assim recuperar esperanças empacotadas.” (p.41)

É importante salientar que aqui o entendimento de utopia nega a relação amplamente disseminada deste conceito com a prescrição de um futuro ideal. Ao contrário, partimos do entendimento de utopia disseminado nas obras filósofo Ernst Bloch ([1923] 2000; [1959] 2005/2006), em que a prescrição da realidade dá lugar à potência da imaginação que desestabiliza o que está dado, reafirmando a dimensão imprevisível do presente e as virtualidades múltiplas do instante.

Enquanto a repetição e o enrijecimento dos moldes produtores de uma subjetividade dominante configuram uma resistência à vida, proteção infeliz em relação aos riscos do desejo, a arte e a capacidade de inventar remetem à afirmação dos fluxos e devires possíveis nesta mesma pulsação vital. Ao denunciarem falhas e lacunas nos sistemas de saber vigentes, os artistas reabilitam a potência criadora do enigma, indicando que há algo que resiste a toda e qualquer tentativa de captura, restando além do que é possível apreender. Didier-Weil (1997a), questiona: “Como compreender o ato artístico senão como a tentativa feita pelo homem de lutar contra essa ameaça, substituindo ao homem, ameaçado de anonimato pelo saber absoluto, a parte de incógnito que é seu bem mais íntimo?” (p.34)

Segundo o autor, o mesmo corpo que é domesticado em seus movimentos na mecânica repetitiva do cotidiano e que a ciência busca explicar centímetro por centímetro, liberta, através dos movimentos do bailarino, sua dimensão imaterial. Entre saltos e giros, a dança zomba da gravidade e da calibragem forçada dos movimentos automatizados pela repetição.

Da maneira análoga, os olhos, invadidos diariamente por outdoors, televisores e computadores, tantas vezes embriagados pelo excesso de cores e figuras, são surpreendidos pelo pintor, que lhes revela a dimensão invisível do universo ao redor. O artista mostra, através de suas obras, que nem tudo foi visto e que, num mundo saturado de imagens, ainda é possível imaginar.

Os ouvidos, por sua vez, ensurdecidos perante constante algazarra de informações e mandamentos, recebem da poesia a lembrança das potencialidades infinitas do verbo, das virtualidades metafóricas e sonoras da palavra. Porém, se o poeta subverte o uso do léxico, remetendo ao que resta sempre indizível no que se fala e se ouve, é, mais ainda, o músico o

embaixador de uma dimensão inaudita. Cabe ao músico transmitir, no seu fazer com os sons e o tempo, a existência daquilo que permanece inaudito no mundo, sua musicalidade latente.

Entre todas as receitas, modelos, teorias, apesar de todo zunzunzum, blábláblá e trelelé: há um impossível de dizer, há um impossível de ouvir. Em meio a tantas construções de cimento e certezas, são os artistas que nos dão testemunhos deste vazio na escuta, deste além-mar inacessível do qual suas obras podem trazer alguns vestígios. Assim, os artistas e, especialmente, o músico, pode dar a ouvir a voz que resiste além da significação, além do traduzível em palavras, além, até mesmo, do som.

A impossibilidade de captura da música através da palavra inspirou Nietzsche a declarar a música como a mais poderosa entre as manifestações artísticas. Segundo Dias (2005), o filósofo considerava a música a arte que conseguia expressar diretamente a dor e o prazer do querer, apaziguado em um elemento plástico a fim de se tornar menos arrebatador. Para a pesquisadora, Nietzsche pensava a música como uma afirmação da liberdade do espírito, sendo livre da obrigação de veicular um sentido e capaz de despertar no ouvinte seu poder de inventar novas possibilidades de viver e pensar.

Também para Ernst Bloch, a música surgia, entre todas as formas de arte, como arte privilegiada na expressão daquilo que no ser humano ainda está mudo, do inconsciente do ainda não-ser. Ele declara no primeiro volume de seu *Princípio Esperança* ([1959] 2005): “Um chamado e traçado de linhas expressivas muito mais imediato e de maior alcance: a música, a arte de intensidade mais forte do *humanum* utópico.” (p. 26)

Assim, a arte utópica da música para este filósofo carregaria em si a potência de desequilibrar o estabelecido e criar aberturas para outros mundos potenciais. O compositor Sílvio Ferraz (2005) nos fornece mais pistas sobre esta relação ao discorrer sobre seu processo de criação: “Compor é como fazer uma casa. É desenhar um lugar (...) Fazer um território, fazer uma casa ou um nicho é como que deixar claro que ali vive alguém, vive alguma coisa.” (p. 35)

Erguer paredes para deixar claro que ali vive alguma coisa. Arriscamos dizer: dar contorno a um lugar para indicar, ainda que pelo instante evanescente de uma execução musical, que lhe habita uma voz. Mesmo que

desta voz só seja possível perceber o vulto, o sopro, o hálito nas notas e silêncios entreabertos da composição.

Mas o que é uma voz? O que seria essa força que emerge através do canto? O que seria isso que, quando menos se espera, transborda a palavra pronunciada, fazendo vacilar seu significado?

E no texto escrito, o que seria isso que levanta da página, fazendo alçar vôo a letra de um escritor? Haveria voz na linguagem de sinais utilizada pelos surdos? Existiria também algo de voz nisso que excede o gesto e revela, nos movimentos e trejeitos de alguém, uma marca indefinível e singularmente sua?

Acontece que a voz também não se deixa apreender pelas conceituações que diversas áreas do conhecimento procuraram edificar sobre ela. Fugidia, escapa das definições, ultrapassa qualquer tentativa de aprisionamento pelo significado. Volúvel, está nos livros de fonoaudiologia, lingüística, psicologia, filosofia, literatura, música, teatro. Insubordinada, não está em lugar algum.

A psicanálise, tendo sua técnica característica de interpretação centrada na escuta, e, mais precisamente, em um negativo da escuta, não pode se abster de pensar a instância vocal. Como elemento constituinte de uma cena terapêutica que se dá fundamentalmente numa dimensão não-visual, faz questão que a voz, mesmo quando reduzida ao processo de fonação e à sua materialidade sonora, tão pouca atenção tenha recebido dos principais teóricos da psicanálise.

Imerso na defesa desta escuta outra, buscando dar ouvidos ao que no sujeito insiste em fazer soar sem que ele mesmo possa ouvir, o psicanalista acabou, no entanto, também surdo à possibilidade de discutir as implicações da voz no cotidiano de seu ofício. Em sua prática clínica, ela se dá a escutar a todo o momento e não são raros os episódios em que uma frase proferida em um andamento diferente, uma palavra entoada de forma incomum, pausas no andar do discurso, determinam uma intervenção e o rumo de uma sessão psicanalítica. Assim, o psicanalista bem sabe, nas consonâncias e dissonâncias do sonar transferencial ressoa o avesso de um inaudito e se dá a escutar o sujeito do inconsciente.

Seria possível então considerar simplesmente que o analista ouve a música do analisando? É preciso ter cuidado com reduções precipitadas, o psicanalista trabalha com palavras e palavras não são música. No entanto, ao

colocar sua atenção a flutuar na escuta do paciente, faz-se necessário o reconhecimento disto que há de musical nas palavras, seu bailar em temporalidades a-gramaticais, sua inspiração dionísica, como sugere Fédida (1991).

Neste sentido, acreditamos que já é tempo de buscar, na interlocução com aqueles que vivem e pensam o universo musical, compositores e intérpretes, novos caminhos de discussão sobre esta dimensão que ultrapassa as palavras e a escuta, este avesso polifônico e ao mesmo tempo inaudito do mundo. A aproximação com a arte, porém, não traz novidade, uma vez que Freud, desde seus primeiros escritos, fez uso de criações artísticas, principalmente obras da literatura, para dar corpo e forma para suas próprias produções.

A psicanálise na medida em que reconhece e dá escuta ao sujeito em sua singularidade, em seu ritmo próprio, em sua relação fundamental e indissolúvel com a linguagem, se mostra, assim como a arte, engajada na resistência contra o desfalecimento do verbo. Ao sustentar uma práxis que privilegia a escuta do que quase não é dito (mas nunca o deixa de ser, uma vez que se fale), ao voltar sua atenção para o detalhe deixado de lado, a psicanálise põe-se firme na defesa de um discurso outro. Desta forma, também o projeto psicanalítico faz frente ao fatalismo que paralisa, como Sousa (2001) explicita: “O ato artístico e o ato psicanalítico operam como a mão de um escultor do tempo, produzindo interrupções que possibilitem novas leituras da vida, novos caminho e novos sentidos.” (p. 132)

Entretanto, ainda que as discussões psicanalíticas envolvendo literatura e artes plásticas sejam numerosas, os mais importantes teóricos da psicanálise pouco se deixaram interrogar por obras musicais. Esta estranha surdez da psicanálise às questões suscitadas pelo encontro com a música por si só já desperta interesse. Não é, pois, a mesma psicanálise que nos ensina que é precisamente do lugar do qual desviamos que é preciso falar?

É, portanto, no rastro de possíveis articulações e tensionamentos entre o campo psicanalítico e musical, que se situa esta pesquisa. Ainda que este encontro tenha sido evitado por teóricos importantes na área da psicanálise, o silêncio não foi absoluto (nunca é), deixando pistas a partir das quais se faz possível imaginar algumas composições. Para tanto, além da pesquisa teórica abordando, principalmente, o tema da voz e seus tangenciamentos nos

universos psicanalítico e musical, buscaremos na obra do compositor santista Gilberto Mendes, subsídios para nossas problematizações.

Exploraremos, primeiramente, as referências às idéias de voz e musicalidade nos textos psicanalíticos. No segundo capítulo, nossa imersão se dará no campo musical, a fim de situarmos sinteticamente algumas transformações sofridas no emprego da voz ao longo da história da música, navegando até a música do século XX, quando a queda do sistema tonal abre um universo de possibilidades de experimentação que colocará em xeque antigos padrões e ampliará enormemente a concepção de voz musical.

No terceiro capítulo, embarcaremos na arte de Gilberto Mendes ou, como o rebatizou Pignatari(1995, p.199), “Gilberto Mundus, Viajante do Planeta Música”. O compositor e suas obras nos servirão como guias na busca de interlocuções entre as áreas psicanalítica e musical, procurando, ainda, dar a ouvir a voz potente dos estudos utópicos. Suas composições, presentificações singulares de uma corajosa inventividade, constituem o material a partir do qual tentaremos aproximar o arcabouço conceitual psicanalítico e algumas questões suscitadas pela música experimental da segunda metade do século passado.

Iniciaremos essa proposta, oferecendo um panorama sobre vida e produção artística de Gilberto Mendes. Em seguida, partiremos de seu encontro com os poetas concretistas e algumas composições daí derivadas. Neste estágio, buscaremos, principalmente, pensar as relações entre voz, musicalidade e palavra.

Nosso foco, então, se voltará para suas peças que exploram a dimensão musical do movimento, as suas chamadas músicas-teatro. A tentativa aqui será explorar a possibilidade de um entendimento da voz que ultrapasse o aspecto sonoro, situando-nos num mais além de sua materialidade, também a partir da psicanálise. Finalmente, a discussão se dará em torno do conceito de indeterminação em música, particularmente evidente em suas obras que comportam elementos de aleatoriedade.

Para finalizar o percurso proposto, um encontro com o próprio compositor em sua casa em Santos se constituirá em mais um elemento de aproximação com o ofício do músico e o que ele pode nos transmitir através de seu fazer criativo.

2. MAR ADENTRO

A verdade é que essas pessoas detectaram algumas nuances culturais da sinfonia da vida e, mais uma vez, não deram ouvidos à poderosa e primordial melodia das pulsões.¹
(Freud, [1914a] 1974, p.77)

Nossas primeiras viagens se darão em torno os textos psicanalíticos, desde seus registros iniciais com Freud até escritos de autores contemporâneos, em busca de referências à temática da voz e da musicalidade.

Partiremos das elaborações teóricas do criador da psicanálise, que pouco se ateu a explorar a dimensão vocal e, no entanto, fundou e legitimou uma clínica a partir da escuta do inconsciente. Buscaremos, então, ouvir as teorizações de Reik, psicanalista contemporâneo a Freud, sobre o terceiro ouvido atuante na prática psicanalítica.

Indo ainda mais longe, chegaremos aos escritos e seminários de Jacques Lacan, que, ao incluir a voz como objeto pulsional, outorgou-lhe um novo lugar dentro da teoria psicanalítica e forneceu os subsídios necessários para posteriores desenvolvimentos a partir desta conceituação. Além disso, Lacan nomeia este objeto da pulsão de objeto *a*, sendo este um importante conceito que perpassará todo nosso estudo.

Entre as elaborações realizadas em torno da voz concebida como objeto *a*, o trabalho do psicanalista e dramaturgo Didier-Weill receberá nossa visita mais demorada. Sua teorização sobre o papel da musicalidade na constituição do sujeito, assim como suas idéias sobre a fruição musical serão abordadas. O original conceito de nota azul também merecerá nossa atenção ao final do percurso.

¹ A edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud utilizada, muitas vezes traduz o termo *Trieb* por instinto. Nesta citação, a palavra "instinto" foi substituída por "pulsão", uma melhor tradução para *Trieb*. Da mesma forma, ao longo da dissertação, efetuou-se a mesma substituição sempre que necessário.

2.1. Freud e as sereias:

*Meu coração desejava escutá-las; eu pedia aos
companheiros que me soltassem, acenando-lhes com os
sobrolhos; eles, porém, acurvando-se, remavam.
(Homero, trad. 2008, p. 145)*

A relação de Freud com as sonoridades e a musicalidade parece marcada por uma ambigüidade fundamental. Por um lado, sua alardeada insensibilidade ao universo sonoro e declarada não-musicalidade encontra subsídios em diversas fontes, seja através de dados biográficos transmitidos por terceiros, registros de suas correspondências ou até mesmo análises contidas em seus próprios escritos técnicos.

Quando ele tinha cerca de doze anos, sua mãe, descrita por Jones (1979) como “bastante musical” (p. 53), começou a dar lições de piano a sua irmã Rose, alguns anos mais nova. Rose relata que, ainda que o piano estivesse a certa distância do gabinete reservado para os estudos do pequeno Sigmund, ele se mostrou extremamente incomodado com a situação e, argumentando que as aulas estavam prejudicando seus estudos, insistiu que o piano fosse retirado da casa, até que assim se fez.

Já em carta endereçada ao violinista Eduard Silberstein, em agosto de 1976, o jovem Freud se refere ao arco de violino que deveria enviar ao amigo como “amaldiçoado instrumento de tortura” (Freud, 1995, p.186). Mais de duas décadas depois, em agosto de 1898, em correspondência trocada com Fliess, Freud, que naquele período lia o livro de Lipps *Os fatos fundamentais da vida psíquica* e se ocupava da escrita de *A interpretação dos sonhos*, conta ao amigo:

Já li cerca de um terço do livro e estou parado na questão das relações entre os sons, que sempre me perturbou, visto que não disponho das noções mais elementares por causa de minha falta de sensibilidade acústica. (Freud in Lecourt, 1997, p.55)

Neste mesmo sentido, em seu texto *O Moisés de Michelangelo*, Freud discorre de forma esclarecedora sobre sua relação com a arte e, especialmente, a música. Vale transcrever o trecho:

Tenho observado que o assunto de uma obra de arte tem pra mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora,

para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. (...) Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber por que sou assim afetado e o que é que me afeta. (Freud, [1914b]1974, p. 253)

Essa não afinidade com o universo musical, no entanto, foi questionada por Lecourt (1997), que, ao realizar um levantamento minucioso do vocabulário sonoro utilizado nos escritos freudianos, assim como de citações específicas a obras musicais, verificou a insistência no uso de diversas metáforas sonoras e musicais, assim como referências a óperas de Mozart, Wagner e Verdi, além de canções populares e músicas evocadas por pacientes. A autora demonstra, assim, que por mais que Freud afirmasse possuir insensibilidade acústica, seus textos revelam que ele estava longe de ser indiferente à musicalidade, mostrando-se particularmente sensível às letras, sem deixar de valorizar o elemento melódico de certas peças.

É importante considerarmos também, como nos lembra Sabbadini (1996), que Freud viveu em uma Viena que ainda merecia o título de capital da música, pois além da tradição clássica de Haydin, Mozart e Schubert cuja memória ela guardava, a cidade era a casa de ilustres compositores como Bruckner, Brahms e Mahler e os vanguardistas da época Schoenberg, Berg e Webern. Freud teve, inclusive, contatos com o regente Bruno Walter e o compositor Gustav Mahler, realizando breves consultas com ambos.

Enquanto Walter o procurou para solucionar uma paralisia em um dos braços, Mahler foi buscar auxílio em Freud em função das dificuldades que passava em seu casamento com Alma, conforme relata Jones (1979). Em 1910, após desmarcar algumas vezes sua consulta, Mahler encontra Freud em Leyden, Holanda, onde empreendem uma caminhada de algumas horas conversando sobre os conflitos que o compositor enfrentava. Esta foi a única “sessão” que tiveram, mas foi suficiente para que Freud declarasse que,

embora Mahler não tivesse noções de psicanálise, nunca havia encontrado alguém que a compreendesse tão depressa (Jones, 1979).

De qualquer forma, este encontro se deu no terreno de Freud, por assim dizer, o campo da fala. E neste campo, ao contrário do perturbador terreno musical, é a voz que deve se sujeitar à palavra, é o sem-sentido vocal que sofre certo aprisionamento da significação.

Se ao entrar em contato com a música, Freud se ressentia de não poder apreender o que se passava consigo mesmo, sem conseguir explicar racionalmente os efeitos da obra de arte a ponto de gerar um impedimento à própria satisfação na fruição musical, no universo da fala, ele conseguia se permitir uma escuta além. Podemos pensar aqui que a própria psicanálise se constitui na medida em que Freud consegue escutar através dos testemunhos e sintomas das pacientes histéricas vozes que não encontravam ouvidos nos quais pudessem ressoar.

Talvez, justamente por não ser insensível a essas vozes e ao mesmo tempo ser dotado de uma “inclinação mental, racionalista ou analítica”, que Freud tenha reconhecido a necessidade de elaboração de uma teoria que forjasse um lugar possível para acomodá-las entre palavras e explicações, tornando suportável sua escuta. Neste sentido, seria, paradoxalmente, a tentativa de dar conta da musicalidade que transbordava das queixas e sintomas histéricos e da qual, assim como de sua musical Viena, não poderia fugir, o próprio motor propulsor de seu incansável trabalho teórico e clínico na psicanálise.

Porque não podia deixar de ouvir algo além no seu contato com os pacientes, Freud os fez falar. Porque não podia deixar de ouvir algo para além de suas falas, teceu suas palavras e elaborou uma nova teoria para explicar a condição humana. A psicanálise, aqui, talvez possa ser pensada como um instrumento, uma estratégia, tal qual teve que lançar mão Ulisses, para sobreviver ao canto das sereias.

Se, na *Odisséia*, as sereias cantavam seu saber sobre “tudo quanto argivos e troianos sofreram na extensa Tróia pela vontade dos deuses e tudo quanto se passa na terra fecunda” (Homero, trad. 2008, p.145), o canto da histeria traz à tona um saber sobre o sujeito do inconsciente. Enquanto Charcot permanece seduzido pelo sintoma histérico, tomando-o em sua visibilidade, Freud, como aponta Assoun (1999, p.12), “desconstruirá o teatro charcotiano”,

ao demonstrar, com o uso do divã, que, na sessão psicanalítica, não há nada a ser visto. Quando abre mão do uso da hipnose e instaura o dispositivo da escuta como via mestra da clínica, Freud transforma a voz do paciente em elemento indissociável de seu método terapêutico.

No entanto, a voz é pouco explorada por Freud, que volta sua atenção para problematizações acerca da fala. Porém, mencionadas enquanto dimensão acústica das palavras, as imagens sonoras estão para ele na origem da linguagem. Em seu artigo de 1888 sobre as afasias, ele afirma categórico: “Aprende-se a linguagem por via auditiva” (Freud in Lecourt, 1997, p.62). Nota-se aí uma indicação da estreita e precoce ligação entre as sonoridades e constituição do sujeito como ser falante. Diz Freud ([1923]1976):

Os resíduos verbais derivam primariamente das percepções auditivas de maneira que o sistema pré-consciente possui, por assim dizer, uma fonte sensória especial. Os componentes visuais das representações verbais são secundários, adquiridos mediante a leitura, e podem, inicialmente, ser deixados de lado, e assim também as imagens motoras das palavras, que exceto para os surdos-mudos, desempenham o papel de indicações auxiliares. Em essência, uma palavra é, em última análise, o resíduo mnêmico de uma palavra que foi ouvida. (p.34)

Neste mesmo nó originário da linguagem, podemos situar a possibilidade de alguns tipos de trocadilhos e chistes produzidos na fala a partir de semelhanças sonoras e deslizamentos de sentido. Particularmente comuns nas crianças, estes equívocos (palavra derivada do latim que traz em si a idéia de mesma voz, voz igual) fazem rir os adultos, que reencontram, em sua fala, “a antiga pátria de seu primitivo jogo com as palavras” (Freud, [1905a]1977, p.194). É importante ressaltarmos, no entanto, que os jogos com as similitudes sonoras das palavras só se tornam significantes para o ser humano quando em suas articulações com o saber inconsciente.

Para além de uma redução à sua materialidade fônica, a voz aparece nos escritos de Freud que tratam da sintomatologia paranóica e da instancia superegóica. É como voz da consciência ou voz alucinada que ela surge em seus textos e não como voz diretamente articulada à questão pulsional como aparecerá, mais tarde, em Lacan. No entanto, como veremos, Freud abre o caminho para que uma ligação com as pulsões seja imaginada.

Assoun (1999) enfatiza particularmente esta questão, explicitando que o supereu (ou superego) é fundamentalmente de essência vocal. A voz aqui se configuraria como uma espécie de mediador entre a autoridade dos pais e a realidade psíquica do sujeito. Partindo da experiência com pacientes paranóicos, Freud nos fala das origens do ideal de eu (ou ideal de ego):

Pacientes desse tipo queixam-se que todos os seus pensamentos são conhecidos e todas as suas ações são vigiadas e supervisionadas; eles são informados sobre o funcionamento desse agente por vozes que caracteristicamente lhe falam na terceira pessoa (“Agora ela está pensando nisso de novo”, “agora ele está saindo”). Essa queixa é justificada, ela descreve a verdade. Um poder dessa espécie, que vigia, que descobre e que critica todas as nossas intenções, realmente existe. Na realidade, existe em cada um de nós em nossa vida normal. (...) o que induziu um indivíduo a formar um ideal de ego, em nome do qual sua consciência atua como vigia, surgiu da influência crítica de seus pais (transmitida a ele por intermédio da voz)... (Freud, [1914c]1974, p. 113)

Seriam assim, as vozes parentais e, posteriormente, as vozes de autoridade com que o sujeito se depararia durante a vida, que determinariam a voz da moral e da censura interiorizada no indivíduo adulto. Esta atua, para Freud, como voz da consciência e não da pulsão. No entanto, como afirma Assoun (1999, p. 59), “não há vetor da pulsão mais preciso que o supereu: o que ‘fala’ então, pelo supereu, é a voz tão viva quanto desvitalizada da pulsão”.

Para entender esta afirmação é preciso ouvir Freud no que ele estabelece de uma ligação do supereu com o isso, que atua como uma espécie de força motriz de sua ação. Nas palavras de Freud ([1923]1976):

Considerando a importância que atribuímos aos resíduos verbais pré-conscientes no ego, surge a questão de saber se pode ser o caso que o superego, na medida em que é inconsciente, consista em tais manifestações verbais e, se não, em que mais consiste. Nossa tentativa de resposta será que é impossível, tanto como para o superego como para o ego, negar suas origens a partir das coisas que ouviu; pois ele é parte do ego e permanece acessível à consciência por via dessas representações verbais (conceitos, abstrações). Porém, a energia da catexia não chega a esses conteúdos do superego a partir da percepção auditiva (educação ou leitura), mas de fontes do id. (p.69)

Por essa via, é possível concebermos a voz superegóica não apenas como fato de estrutura psíquica, mas também de atualização pulsional, como esclarece Assoun (1999). As vozes, antes percebidas como externas, atuam, agora, internamente, reinvestidas pela potência pulsional do isso (ou id).

Através de problematizações como esta, Freud, independente de sua afinidade ou não com o mundo musical, mostrou uma escuta sensível àquilo que pedia passagem ao discurso médico vigente, buscando obstinadamente transformar em palavras o inaudito que não pôde deixar de ouvir até o final de sua vida.

2.2. Reik e o terceiro ouvido:

Podemos apenas esperar que o paciente encontre por si mesmo a coragem de tornar possível o quase impossível. O resto é silêncio.

(Reik, 1948, p. 122)²

Antes de seguirmos em direção às coordenadas lacanianas, aportaremos na obra deste psicanalista contemporâneo a Freud, Theodor Reik, que tanto se questionou o porquê da música não ter lugar no trabalho de Freud, já que este se baseava quase por completo em impressões recebidas através do ouvido. Reik considerava que este aspecto da clínica que fora negligenciado por quase todos seus colegas de ofício. Sua hipótese, quanto à Freud, é que a música teria um efeito muito profundo sobre ele e que seria deste efeito que ele procuraria se defender ao se distanciar desta manifestação artística (1967).

Reik buscou explorar o aspecto de intraduzibilidade da experiência musical, aspecto mesmo a que Freud creditava sua resistência à música. O autor alude à frase de Schopenhauer de que a música seria a história secreta de nossa vontade para afirmar que a música seria a história secreta de nossas pulsões. Ele considerava a música indefinível em expressões verbais e, por isso mesmo, aparentada com o aspecto vago e intangível próprio do inconsciente e de nossa vida emocional. Diz o autor que, no fruir musical, as pulsações de uma composição se transformam nas nossas e não podem ser captadas por palavras. Discutir o significado de uma música, portanto, estaria

² As citações referentes à obra *Listening with the third ear* (1948) são traduções da autora.

fadado ao fracasso.

Para Reik (1967), no fluir das associações livres e suas flutuações à deriva, poderíamos notar o aparecimento de certos fragmentos melódicos, alguns se apresentando pontuais e fugidios, outros a nos ocupar por muitas horas, devendo tanto uns quanto outros ser levados em conta pela técnica psicanalítica. Utilizando termo de Eduard Hanslick, Reik chama essas melodias que nos eventualmente nos vem à cabeça de um “cantar para dentro”³ (1967, p.100). Seja qual for a mensagem que carrega, diz ele, “a música incidental que acompanha nosso pensamento consciente nunca é acidental” (p.101). É preciso, portanto, que os ouvidos dos psicanalistas estejam preparados para reconhecê-las e não descartá-las. Reik vai ainda além e, marcando com firmeza a dimensão do vazio na escuta psicanalítica, declara: “Para o psicanalista, as melodias escutadas podem ser doces, mas ‘aquelas que não se ouve’ podem não somente ser mais doces como mais significativas” (1967, p.121)

É preciso também saber silenciar, ele sugere. Em meio a tanta tagarelice e poluição sonora gratuita, a sessão psicanalítica ainda deve guardar afinidade com certo tipo de silêncio. Reik pondera que socialmente é comum evitarmos o silêncio, alternamos as falas para que ele não tenha lugar. Daí a dificuldade de suportar o silêncio do analista, uma das razões que leva um paciente seu a classificar a psicanálise como “situação impossível” (1948, p.121).

Acontece que este silêncio existe justamente para que se possa fazer ouvir o que há muito não encontra escuta no paciente. É porque o analista silencia que o paciente pode dar voz a seus segredos mais íntimos e começar a escutar a si mesmo.

Em seus textos, Reik também nos fala de um silêncio constitutivo do próprio sujeito, aproximando-o da idéia de conteúdo recalcado. Eis a imagem que o autor utiliza:

No Pacífico, perto da ilha de Vancouver, existe um estranho lugar chamado de ‘Zona de Silêncio’. Foram muitos os navios que se chocaram com os rochedos deste lugar e repousam no fundo do mar. Nenhuma sirene é forte o bastante para avisar os capitães. Nenhum sinal de fora pode penetrar esta zona de silencio que se estende por

³ As citações referentes ao livro *Psicoanálisis aplicado* (1967) também se constituem em traduções da autora.

muitas milhas. Um navio nessa área está excluído dos barulhos do resto do mundo. O que chamamos de material recalçado em psicanálise pode ser comparado a esta zona de silêncio. (Reik, 1948, p. 123-124)

Aposta, porém, que o trabalho analítico pode fazer ressoar algo desta zona distante. Talvez por isso defenda uma escuta não somente das palavras, mas também de seu avesso: “Seria incorreto, entretanto, atribuir os resultados da psicanálise apenas as palavras. Seria mais correto dizer que a psicanálise mostra o poder das palavras e o poder do silêncio” (Reik, 1948, p.122)

Reik considera que o tratamento de fato acontece através de um “inaudível, mas altamente expressivo diálogo” (1948, p.144) entre o analista e o analisando. Ao psicanalista cabe ouvir o que acontece nos bastidores da cena falada, aquilo que parece insignificante e seria, com facilidade, ignorado. É preciso dar a ouvir o que quase é dito sem barulho, sussurrado, pianíssimo, nas palavras de Reik.

O psicanalista deve trabalhar o ouvido à música do analisando, as peculiaridades de sua voz e seus silêncios, num além das palavras. Para Reik, esta escuta também deve estar atenta às suas próprias vozes, suas intuições e sensações ao longo das sessões. Para o autor, é preciso ouvir com o terceiro ouvido (expressão que ele retira de Nietzsche em *Além do bem e do mal*):

O psicanalista não ouve apenas o que está nas palavras: ele ouve também o que as palavras não dizem. Ele ouve com o ‘terceiro ouvido’, ouvindo não apenas o que o paciente diz, mas também suas próprias vozes interiores, que emergem de suas próprias profundezas inconscientes. (...) Parece-nos que é mais importante escutar o que o discurso oculta e o silêncio revela. (Reik, 1948, p.126)

A insistência de Reik em revelar as limitações no que é possível dizer, colocando em questão o poder absoluto das palavras, sem deixar, no entanto, de valorizá-las, acabará de certa forma ressoando nas elaborações lacanianas.

2.3. Lacan e a voz como objeto *a*:

O caminho do sujeito passa entre duas muralhas do impossível.
(Lacan, [1964]1998, p. 158)

Se, como afirmamos anteriormente, em Freud a voz não aparecia vinculada diretamente ao circuito pulsional, em Lacan ela ganha estatuto de objeto da pulsão e, assim como o olhar, passa a figurar, juntamente com o seio e as fezes, já demarcados por Freud, como aquilo que Lacan especificará como objeto *a*. Para seguirmos este trajeto teórico, no entanto, devemos, antes, retornar brevemente, em Freud e Lacan, ao próprio conceito de pulsão e suas particularidades.

Em 1905, no escrito *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud define pela primeira vez o que entende pelo termo pulsão:

Por 'pulsão', podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-la do 'estímulo', que é produzido por excitações isoladas vindas de fora. Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico. A hipótese mais simples e mais indicada sobre a natureza da pulsão seria que, em si mesma, ela não possui qualidade alguma, devendo apenas ser considerada por uma medida de exigência de trabalho feita à vida anímica. O que distingue as pulsões entre si e as dota de propriedades específicas é a sua relação com as fontes somáticas e seus alvos. A fonte da pulsão é um processo excitatório num órgão e seu alvo imediato consiste na supressão desse estímulo orgânico. ([1905b]1989, p.157-158)

Dez anos depois, em 1915, ele dedica um artigo a explorar as características deste conceito. No texto sobre as pulsões e suas vicissitudes, ele enfatiza o fato da pulsão jamais atuar como uma força de impacto pontual e momentâneo e, sim, como dotada de uma ação constante e incessante. Como Lacan evidenciará mais tarde ([1964] 1998), esta característica impede qualquer assimilação da pulsão numa função biológica, que, diferente da pulsão, obedece ao um ritmo e uma periodicidade definida. Lacan nos diz que na pulsão o que está em jogo não é da ordem de uma energia cinética, talvez sendo algo mais próximo de uma energia potencial. Retomando Freud, ele

afirma: “A primeira coisa que diz Freud da pulsão é, se posso me exprimir assim, que ela não tem dia nem noite, ela não tem subida nem descida. É uma força constante.” (p.157)

Ainda em seu artigo sobre as pulsões, Freud pontua que, uma vez que a pulsão não parte de um estímulo externo, não há como simplesmente fugir dela, já que sua fonte está dentro do próprio organismo. A pulsão aparecerá, em suas palavras, como “uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo” ([1915] 1974, p.142).

Neste mesmo escrito, ele delimita quatro componentes do circuito pulsional: seu impulso (pressão), seu alvo (finalidade), seu objeto e sua fonte. Por impulso de uma pulsão, Freud compreende o fator motor, a quantidade de exigência que ela representa. A fonte pulsional se refere à origem somática, zona erógena, de cujo estímulo ela se faz representante psíquico. Seu alvo é sempre sua satisfação, que só poderia ser obtido eliminando-se a estimulação em sua fonte. Aqui, Freud menciona a existência de pulsões que são inibidas em sua busca pelo alvo, gerando apenas uma satisfação parcial ([1915] 1974, p.143).

O objeto da pulsão, por sua vez, seria a coisa em relação a qual ou através da qual a pulsão poderia atingir seu alvo. Freud afirma que o objeto é o que há de mais variável numa pulsão e não está pré-determinado em sua fonte. Considera também que ele pode ser modificado ao longo das vicissitudes de uma pulsão, enfatizando, inclusive, que estes deslocamentos na pulsão desempenhariam papéis muito importantes (Freud, [1915] 1974).

Através destas colocações, já podemos perceber indícios de uma diferença entre a satisfação visada como alvo pela pulsão, que poderia ser dada através de um objeto, e a satisfação de fato possível de ser obtida, que se mostraria sempre incompleta e estaria mais relacionada ao caminho pulsional em torno de um objeto indiferente do que ao efeito do encontro com um objeto específico. Esta hipótese será trabalhada por Lacan, mas já em Freud é possível vislumbrá-la: “Por mais estranho que pareça, creio que devemos levar em consideração a possibilidade de que algo (...) na natureza da própria pulsão sexual é desfavorável à realização da satisfação completa.” ([1912] 1970, p. 171)

Esta relação do percurso pulsional com uma impossibilidade de realização da satisfação completa será base das torções na teoria freudiana

que permitirão a Lacan se aproximar da idéia de objeto *a*. Ao se questionar sobre o sofrimento dos pacientes, Lacan ([1964]1998) observa que, apesar deles não se satisfazerem com o que são, há algo no que eles vivem, em seus sintomas, que depende, de alguma forma, da satisfação. Não satisfeitos, eles dão satisfação a alguma coisa, elabora. Conclui: “Não se pode dizer, portanto, que o alvo não é atingido quanto à satisfação.” (p.158)

Esta dimensão paradoxal da satisfação chamará a atenção de Lacan e, através dela, ele articulará a função do impossível. Para ele, contudo, “o impossível não é forçosamente o contrário do possível, ou bem ainda, porque o oposto do possível é o real, seremos levados a definir o real como impossível” (p.159).

Se, para Lacan, por um lado, o real se distingue por sua separação do campo do princípio do prazer, por sua dessexualização (o inconsciente é uma realidade sexual, afirmava Lacan na aula anterior), por outro, o impossível está presente, ainda que irreconhecível, como essencial. Ele diz: “A pulsão apreendendo seu objeto, apreende de algum modo que não é justamente por aí que ela se satisfaz” (Lacan, [1964] 1998, p. 159). Ora, reside justamente nessa impossibilidade seu grande diferencial em relação às necessidades biológicas.

Em Lacan, a satisfação da pulsão, portanto, não acontecerá ao atingir o objeto, pois o próprio objeto da pulsão não será outra coisa que “a presença de um cavo, um vazio” (Lacan, [1964] 1998, p. 170). Sua satisfação se daria no contorno do objeto, em seu retorno em circuito a partir da zona erógena correspondente à sua fonte. Diz ele: “O que é fundamental, no nível de cada pulsão, é o vaivém em que ela se estrutura” (p. 168).

Convém aqui lembrarmos que Lacan só irá considerar, dentro do conceito de pulsão, as pulsões sexuais, excluindo as mencionados por Freud como relacionadas à conservação do indivíduo. Ainda sobre o circuito das pulsões, Lacan ([1964]1998) completa:

(...) esse movimento circular do impulso que sai através da borda erógena para a ela retornar como sendo seu alvo, depois de ter feito o que o contorno do que eu chamo de objeto *a*. Ponho que (...) é por aí que o sujeito tem que atingir aquilo que é, propriamente falando, a dimensão do Outro. (p.183)

Como observa Laznik-Penot (1994), Lacan consegue, neste ponto de seu desenvolvimento teórico, articular o conceito de sujeito e sua constituição no campo do Outro através do enlaçamento pulsional. Não será sem sentido, portanto, que todas as chamadas fontes da pulsão, as zonas erógenas, sejam estruturas de borda.

Trazendo à discussão os tempos do percurso pulsional desenvolvidos por Freud, Lacan ([1964]1998) comenta:

Quando ele falar dessas duas pulsões (...) ele se aterá a bem marcar que não há dois tempos nessas pulsões, mas três. É preciso distinguir a volta em circuito de uma pulsão do que aparece – mas também por não aparecer – num terceiro tempo. Isto é, o aparecimento do *ein neues Subjekt* [um novo sujeito] que é preciso entender assim – não que ali já houvesse um, a saber, o sujeito da pulsão, mas que é novo ver aparecer um sujeito. Esse sujeito que é propriamente o outro, aparece no momento em que a pulsão pôde fechar seu curso circular. É somente com a aparição ao nível do outro que pode ser realizado o que é da função da pulsão. (p.169)

Assim, ao retomar o par “ver/ser visto” abordado por Freud, tempos ativo e reflexivo da pulsão, Lacan situa no terceiro tempo “fazer-se ver”, o fechamento do circuito pulsional capaz de fazer advir o sujeito. De uma forma geral, como esclarece Laznik-Penot (1994), o primeiro tempo da pulsão corresponderia a um ir em direção a um objeto externo, o segundo tempo trataria de tomar como objeto uma parte do próprio corpo e, finalmente, o terceiro tempo, incluiria se fazer objeto de um outro (Outro), fazendo advir o sujeito da pulsão. Diz Lacan ([1964]1998): “O sujeito nasce no que, no campo do Outro, surge o significante. Mas por este fato mesmo, isto – que não era nada senão sujeito por vir – se coagula em significante” (p. 187)

O trajeto das pulsões, como explicita Catão (2009), seria, desta forma, possível unicamente pela mediação de um outro (Outro), através do qual as pulsões dariam acesso ao significante em substituição ao objeto impossível de ser encontrado. Seria, assim, exatamente onde o outro (Outro) falha em satisfazer a busca por completude, que o circuito pulsional se estabelecerá em seu eterno circundar o objeto *a*, permitindo advir, na cadeia significante, o que chamamos de sujeito. Vale lembrar: um significante é aquilo que representa um sujeito para um outro significante.

Neste sentido, Lacan ([1964]1998) mostra que o circuito pulsional “nada mais assegura a consciência senão o objeto, a título de algo que deve ser contornado” (p. 171), deixando o sujeito inevitavelmente diante do fato de que “seu desejo é apenas vão contorno da pesca” (p. 174). Na elaboração lacaniana da teoria freudiana das pulsões, portanto, a pulsão deixa de ser um conceito de articulação entre o biológico e o psíquico e passa a se tornar um conceito que articula o significante e o corpo, como observa Laznik-Penot, (1994).

Será, portanto, dentro deste contexto teórico que Lacan situará a voz como objeto pulsional passando a incluí-la na série dos objetos a primordiais, a dizer, seio, fezes, olhar, o falo. Lacan ([1962-1963]2005), no entanto, alerta que é preciso ter cuidado ao pensarmos esta divisão, pois nenhum dos objetos a pode se separar das repercussões que tem sobre todos os demais. Diz ele: “Une-os uma solidariedade íntima, que se expressa na fundação do sujeito no Outro por intermédio do significante, e no advento de um resto em torno do qual gira o drama do desejo...” (p. 266-267)

Surge, portanto, ao lado das pulsões oral, anal, fálica e escópica, a pulsão invocante, que seria, segundo ele ([1964]1998, p. 102), “a mais próxima da experiência do inconsciente”. Respeitando os três tempos do circuito pulsional já expostos, Catão (2009, p.125) propõe a divisão dos três tempos no registro da pulsão invocante nos seguintes termos: ouvir (o chamado do Outro primordial), se ouvir (acontece *a posteriori*, quando o primeiro grito do *infans* retorna da mãe sob a forma de uma demanda) e, finalmente, se fazer ouvir (aparecimento do sujeito da pulsão).

Será, oportunamente, a partir de um texto de Theodor Reik, que Lacan introduzirá a questão da voz. Este artigo escrito por Reik faz referência a um instrumento de sopro utilizado no judaísmo chamado Shofar. Mostrando que não é insensível ao som emitido através deste instrumento, Lacan ([1962-1963] 2005) nos conta que ele desperta “as vias misteriosas do afeto propriamente auditivo, as quais não podem deixar de comover, num grau realmente insólito, todos os que ficam ao alcance desses sons”. (p. 269)

Lacan ([1962-1963] 2005) toma este instrumento como uma espécie de exemplo do que ele compreende por objeto voz. Desta forma, já introduz a impossibilidade de reduzi-lo à simples articulação fonética:

O que sustenta o a deve ser bem desvinculado da fonetização. A lingüística acostumou-nos a perceber que esta não é outra coisa senão um sistema de oposições, com o que ele introduz de possibilidades de substituição e deslocamento, metáforas e metonímias. Esse sistema apóia-se em qualquer material capaz de se organizar em oposições distintivas entre um e todos. Quando alguma coisa desse sistema passa para a emissão, trata-se de uma dimensão nova, isolada, de uma dimensão em si, a dimensão propriamente vocal. (p. 273)

Lacan ([1962-1963] 2005) fala, portanto, de algo que está além da articulação e simples encadeamento fonético, algo que se passa a partir de uma emissão. Esta afirmação também se dá no sentido de diferenciar linguagem de vocalização. Ele cita os surdos para ilustrar a existência de outras vias para que se receba a linguagem além da vocal. No entanto, Lacan ([1962-1963] 2005) enfatiza que “uma relação mais que acidental liga a linguagem a uma sonoridade” (p.299), situando, nesta direção, o papel da sonoridade como possivelmente instrumental.

Ora, qualquer um que já pôde observar uma mãe conversando com seu bebê, pode facilmente perceber que, nesta “comunicação”, o aspecto sonoro não deve ser observado com indiferença. Catão (2009), ao discorrer sobre a forma diferenciada com que mães costumam falar com seus bebês, enfatiza as características prosódicas específicas deste tipo de fala e o poder de atração que os elementos acentuados na voz materna exercem sobre o *infans*. A autora, no entanto, observa que marcas diferenciais de entonação e acento também ocorrem na linguagem de surdos, mostrando que estas dimensões da prosódia materna podem estar presentes mesmo na ausência de som.

De qualquer forma, o fundamental na voz materna reside na transmissão de uma dupla vocação, que, por um lado, cativa o *infans*, por outro, transmite uma ritmicidade que lhe será constituinte. Como explica Catão (2009): “A voz da mãe seduz pela ausência de sentido, pela continuidade musical. Mas é a descontinuidade consonantal da fala materna que portará a lei.” (p. 169)

Portanto, estas duas dimensões veiculadas pela voz materna cumprirão duas funções distintas, porém simultâneas e intrinsecamente ligadas:

A melopéia da voz materna, como objeto que tenta obturar a hiância entre mãe e bebe, ensina ao pequeno *infans* o caminho do gozo. Ao mesmo tempo, seu ritmo escande o real do organismo e, por seu

movimento sincopado, abre a possibilidade da diferença... (Catão, 2009, p. 210)

Para que possa advir como ser falante, o *infans* deve, antes, advir como efeito de musicalidade. Assim, para que isto possa ocorrer é preciso que ao *infans* seja transmitido, pela musicalidade da voz materna, um significante originário que o introduza na alternância ritmada entre presença e ausência Do Outro primordial, criando condições para que, num segundo tempo lógico, ele possa reconhecer a ausência Na presença do Outro, sua incompletude e, assim, adentrar o universo simbólico (Dider-Weill, 1997b).

Segundo Dider-Weill (1997b), se, num primeiro momento, o *infans* se encontra indiferenciado num caos intemporal, é, através das escansões rítmicas transmitidas pela voz da mãe, que ele poderá receber a marca de um nome primordial. Assim, mesmo antes de perceber o sentido dos fonemas, é a percepção de uma simples nota musical escandida na sonata materna, como chama o autor, que inscreverá este primeiro nome, que, no entanto, não corresponde à palavra enquanto representação, a qual ele ainda não tem acesso.

Como acontece com um nome próprio, esse nome primordial aparece como sendo intraduzível, não remetendo a uma significação, mas a nomeação do que há de real no *infans*. A nota musical, da mesma forma, também não pode ser traduzida por outra nota, guardando esta mesma estrutura intraduzível que revela sua relação estreita com o real.

Didier-Weill (1997b) relacionará a emergência deste primeiro nome com o que Lacan chamou, no seminário IX, de traço unário, inscrição do simbólico no real, ainda sem mediação do imaginário. Este traço corresponde ao significante zero de significância, S1, conotando a pura diferença e a descontinuidade que permite a percepção da unidade. Da imersão na indiferenciação totalizante em que se encontrava, o *infans* surgiria agora como aquele que reconhece, na alternância rítmica, ausência ou presença do Um primordial. Desta forma, a partir da relação dos sons entre si, de sua musicalidade, o *infans* acede a esta primeira nomeação que é puramente da ordem da sintaxe.

Porém, num tempo lógico seguinte à inscrição da existência do Um primordial, ao reconhecer que presença e ausência se relacionam de forma sincrônica ao invés de diacrônica como acreditara, o *infans* acessa o

traumático ao escutar a ausência na presença do Outro primordial: Não há Um. Ao descobrir a castração, o pré-sujeito apela à palavra para poder veicular essa sincronia que é revelada pela escuta do furo constituinte do Outro. Através de sua entrada agora definitiva no simbólico, o sujeito pode então sair do trauma com o qual se deparou ao verificar a existência da falta, e pode então simbolizar, em palavra, a sincronia “há e não há Um” (Didier-Weill, 1997b).

Nessa operação, porém, consentirá perder seu acesso direto à materialidade vocal, devendo esquecer a voz recebida, que seguirá a partir daí velada pelo processo de significação (Vives, 2009). Portanto, compreender a voz como objeto *a* implica tomá-la como este real do corpo que se perde na operação de separação constituinte dos campos do sujeito e do Outro e permite o advir do sujeito como efeito de significação.

Para que o objeto voz possa cair, no entanto, é preciso que ele se mantenha como inscrição significante. Situamos aqui a dimensão da letra, uma vez que esta resultará desta queda da voz como som, insistindo como presença do real no simbólico, como explica Catão (2009). Nas palavras da autora:

A pulsão obriga o sujeito a um contínuo movimento em direção à significação. A nomeação de uma coisa por uma palavra protege do investimento pulsional dessa coisa. A palavra protege da pulsão. Sua violência, presente no som, vem a ser dividida pelo sentido a partir do instante em que um som faz série com outro som. Nesse encadeamento, o objeto sonoro perde seu valor de objeto pulsional e se transforma em letra unida a uma outra letra. (p.214)

A voz como objeto *a*, portanto, situada em relação à fala, aparecerá como alteridade do que é dito e virá justamente marcar aquilo que transcende a fonética e a palavra, indicando a existência de um real inaudito e inapreensível. Aponta, dessa forma, não para o que pode ser ouvido e sim para o vazio na escuta, resistente a qualquer tentativa de significação. Como observa Catão (2009, p. 174), “a voz é menos o dito que o querer dizer”, é resto não simbolizável que segue a impulsionar a enunciação e fomentar a cadeia significante que nos constitui.

A experiência de fruição musical, assim, na medida em que esta pode oferecer uma vivência rítmica e melódica, levaria o sujeito a comemorar esse

tempo primordial de sua relação com o Outro, se deparando com uma invocação Outra, que não é de ordem simbólica. O retorno da pulsão invocante no encontro com a musicalidade presentificaria, desta forma, esse tempo pré-histórico, arrancando o sujeito do inconsciente de sua latência e lançando-o nas infinitas possibilidades de seu porvir. Essa invocação aparecerá como um convite irrecusável rumo a um “velho desconhecido”, como explica Didier-Weill (1999):

(...) eis que agora um Outro se dirige a mim, solicitando um ouvinte inaudito a quem faz ouvir essa novidade siderante: “Em ti, estou em minha casa”. Enquanto em minha vida cotidiana eu sentiria como um violador inaceitável quem quer que pretendesse semelhante feito, eis que não somente ouço a música me significar que está em sua casa em mim, mas ouço também, em mim, uma voz inaudita que lhe responde: “Sim, é verdade, estás em casa”. (p. 11-12)

Cabe aqui ressaltarmos a diferença essencial entre a invocação e a demanda dirigida ao Outro. Na dialética da demanda, o sujeito se dirige ao Outro pedindo um significante que dê nome e direção ao seu próprio ser. Ele pergunta ao Outro: *Che vuoi?* Que queres? O sujeito demandante não cessa de exigir uma manifestação do Outro que lhe forneça uma resposta a respeito de seu desejo, bem como um atestado de sua existência. Segundo Vives (2009):

Na demanda, o sujeito está numa posição de dependência absoluta em relação ao Outro, porque ele lhe favorece o poder de ouvi-lo bem ou não. A demanda é compreendida como uma exigência absoluta feita ao Outro para manifestar-se aqui-e-agora. Ao contrário, o sujeito invocante é retirado dessa dependência, pois não se trata mais de uma demanda endereçada a um outro, aí disponível, mas bem de uma invocação supondo que uma alteridade possa advir, de onde o sujeito, pura possibilidade, seria chamado a tornar-se. (p. 187-188)

Dito de outra forma por Didier-Weill (1998):

A diferença entre ambas é que demanda visa a um Outro que deve estar imediatamente presente, ao passo que a invocação dirige-se a um Outro que não está presente senão como por-vir. A pulsão invocante é assim transferência no tempo. (p. 16)

Assim, na invocação o sujeito se dirige por intermédio de um significante a um Outro que ainda não está presente, mas no qual crê (Didier-Weill, 1997b). Na invocação, porém, o sujeito invocado apareceria também como invocante, ele é instantaneamente Um e Outro. Assim, ao ouvir na música não uma palavra, mas uma resposta ao enigma silencioso que nos habita, esta daria testemunho de sua existência, libertando o sujeito do inconsciente, do ainda não-ser, indefinidamente suscetível de advir.

Neste caminho, Didier-Weill (1997b) formula a questão:

O que ocorre quando você escuta uma música que toca? Através de que magia essa mensagem outra tem o poder de induzir em você uma metamorfose? Num primeiro momento, você sente, como ouvinte, que está escutando a música. Mas na medida em que é 'tocado', como se diz, você descobrirá que de fato não é você que escuta, mas que é a música que o escuta, que escuta uma presença de cuja existência você se esqueceu e que, pelo fato de ser escutada, passa a reviver e a lhe ser dada. (p.197)

Para o autor, a música escutaria que ouvimos nela um apelo ao qual não podemos deixar de dizer "sim", não sabendo, porém, a quem dizemos sim e quem em nós diz sim. A música absolutamente estranha não é estranha, entretanto, ao estranho que habita em nós, pelo contrário, lhe é familiar. O autor postula: "Por este 'sim', sou, ao mesmo tempo, o que diz: 'Sim, sou chamado por você' e 'Sim, eu chamo você'" (p. 238)

Na experiência musical, é o significado que perde a sua força diante da pura significância musical. Em invocação, *in vocação*, não é necessário mais perguntar ao Outro aonde ir. Uma direção já emerge diante do sujeito e o chama. Nas palavras de Didier-Weill (1999):

Tudo se passa, com efeito, como se no instante mesmo em que começasse a dançar, ele soubesse aonde tinha que ir, sem ter mais, daí em diante, que perguntar a quem quer que seja por que deveria ir para ali, nem como deveria fazê-lo. (p. 17)

Didier-Weill (1999) explica a idéia de um ponto virtual que aparece no soar musical e que guia este dançar do sujeito, chamando-o de ponto azul. Assim, no encontro com a musicalidade, anuncia-se o aparecimento deste ponto que não está ainda presentificado, mas situado num porvir possível,

convocando o sujeito a existir como pura possibilidade. Neste ponto é esperada a produção da Nota Azul (nome dado em referência à Chopin), onde irá se desenvolver o estado de gozo próprio da experiência musical. Para o autor, a Nota Azul não seria simbolizável, mas sim simbolizante, abrindo para o efeito de todos os outros significantes e despertando um mundo que faz sentido. Ele atribui à Nota Azul uma propriedade de anterioridade, uma vez que ela realiza a promessa da qual as notas anteriores eram portadoras.

A Nota Azul atesta que não é vão esperar pelo gozo e permite esta articulação sincrônica da dialética do Sujeito e do Outro. Como afirma Didier-Weill (1997a):

(...) a magia deste instante parece depender de que ele concretize o fato de que o único encontro possível entre o Outro e o Sujeito está em conjugar através deste instante de suspensão temporal seu único denominador comum: o objeto *a*; como se eles não pudessem encontrar-se senão para comemorar, no reconhecimento do dom do que não têm, a impossibilidade de qualquer moeda de troca entre eles. (p.73)

O músico aqui aparece, para o autor, como aquele que é determinado pela Nota Azul a reconhecer o caminho que o levará a ela, onde terá que inevitavelmente se abolir. Didier-Weill (1997a), em uma passagem muito bonita, fala que o improviso, numa comparação com a arquitetura, teria como viga mestra que o sustenta algo que ainda está por vir, um chamado que o determina antes. Assim, para o autor, é como se:

(...) ao se colocar no instante dos germes do por vir, ele criasse no ouvinte uma forma de espera que tivesse todas as características da esperança: esperança na realização do que seria da ordem de uma promessa na qual ele loucamente se houvesse engajado como criador. Reconheço, dado que estou antecipando, que você tem o direito de esperar de mim que eu encontre aquilo cuja existência lhe faço supor: a Nota Azul. (p.63-64)

A música, para Didier-Weill, seria, portanto, este fator que possibilitaria (às avessas!) o encontro entre Outro e Sujeito, compartilhando a impossibilidade mesma de se relacionarem e o inevitável fracasso de seus avanços em direção ao objeto *a*. Em função disto, ela poderia provocar, ao

mesmo tempo, dois estados da alma, dois movimentos que conjugam um estado de felicidade e simultânea nostalgia psíquica.

Entretanto, Didier-Weill nos fala de música sem em nenhum momento especificar a que música se refere, o que acaba fazendo com que tenhamos de direcionar a ele a crítica que fizera à Freud em seu livro *Nota Azul* (1997a): “Freud pensa o artista sob um ponto de vista eterno, sem o situar como intérprete concreto e singular de seu tempo” (p.9)

Ainda que fique implícito em sua teorização que o autor se refere ao musical em termos vagos de linha melódica e ritmicidade, o fato de simplesmente estas serem tomadas como características universais de uma “música absoluta”, assim como todos os músicos de diferentes épocas e lugares aparecerem reduzidos sob a forma de “o músico”, traz a questão sobre o que poderiam contribuir para pensarmos a voz como objeto *a* e a própria constituição do sujeito, as especificidades das obras musicais e os pensamentos de seus compositores, que há tantos séculos tornam audíveis, na criação musical, suas elaborações em torno da voz.

3. MAR AFORA

O fenômeno da música nos é dado com o único fim de instituir uma ordem nas coisas, compreendendo aí e sobre tudo uma ordem entre o homem e o tempo. Para ser alcançada, exige então necessariamente e unicamente uma construção. Feita a construção, atingida a ordem, tudo está dito.
(Stravinsky in Moraes, 1996, p.19)

Qual a diferença entre navegar mar adentro e mar afora? Parece-nos que algo aí é dito da disposição dos viajantes, disposição que pode tender ao aprofundamento no desconhecido ou à exploração do desconhecido.

Pois a próxima etapa de nossas navegações se dará ao sabor das descobertas, das paisagens pela primeira vez vistas e ouvidas. A trajetória do homem nas relações com a sua voz e com a musicalidade constitui-se em terreno riquíssimo de exploração: tantos períodos, lugares, nomes, contornos em som, silêncio, gestos. Contudo, a empreitada a seguir restringe-se apenas a um apanhado sintético de alguns pontos-chave dentro deste panorama muito mais amplo.

Elaborar um roteiro de viagem é sempre escolher caminhos e, portanto, simultaneamente, elaborar *desroteiros*, deixar outras trilhas de fora. A seguir, os caminhos eleitos para este percurso.

3.1. Entre fala, poesia e música:

*Anterior a toda diferenciação,
indizibilidade apta a se revestir de linguagem, a voz é uma coisa.
(Zumthor, 1997, p.11)*

Em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau (1991) especula sobre o surgimento e evolução das línguas, tendo sua musicalidade como parâmetro importante de análise. O filósofo parte da afirmação de que a voz e o gesto seriam os dois únicos modos de que o homem disporia para agir sobre os sentidos de um outro. Os gestos e sinais visíveis, segundo o autor, tornariam a imitação mais exata, sendo mais eficientes na comunicação das necessidades básicas de sobrevivência do homem, como fome ou sede, por exemplo. Já na transmissão de suas paixões, seria a voz a via de acesso ao outro. Assim, o desejo de expressar amor, ódio, piedade, cólera, teria feito com que primeiros homens criassem a comunicação sonora.

Rousseau (1991) considera que esta disposição em direção ao outro resultou, primeiramente, em uma fala sustentada principalmente em sua dimensão musical:

(...) as palavras possuiriam poucas articulações; algumas consoantes interpostas destruindo o hiato das vogais, bastariam para torná-las correntes e fáceis de pronunciar. Em compensação, os sons seriam muito variados, a diversidade dos acentos multiplicaria as vozes; a quantidade, o ritmo, constituiriam novas fontes de combinações, de modo que as vozes, os sons, o acento, o número, que são da natureza, deixando às articulações, que são convenções, bem pouco a fazer, cantar-se-ia em lugar de falar. (p.166)

Segundo o filósofo, neste tipo de comunicação seria freqüente a onomatopéia, o uso de muitos sinônimos para exprimir o mesmo ser ou objeto em suas variações, assim como poucos advérbios e abstrações para exprimir as mesmas variações. Nesta hipótese, música, poesia e fala teriam surgido juntas:

(...) os primeiros discursos constituíram as primeiras canções; as repetições periódicas e medidas do ritmo e as inflexões melodiosas dos acentos, deram nascimento, com a língua, à poesia e à música, ou melhor: tudo isso não passava da própria língua. (p.186)

Com o tempo, contudo, estas características das comunicações primitivas teriam dado lugar a uma maior complexidade de combinações gramaticais, tornando a língua mais clara e conceitual, porém mais surda às suas virtualidades sonoras. Para Rousseau (1991), esta passagem teria acontecido de forma diferente em cada região, de acordo com as questões relevantes para cada grupo, gerando, assim, as especificidades de cada língua.

O compositor Bruno Kiefer (1984) também discorre sobre as relações entre musicalidade e língua:

(...) na língua falada não há, propriamente, melodia, mas sim o que podemos chamar de melodia embrionária. (...) Cada língua tem sua própria estrutura melódico-embrionária. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo. É sintomático que, na antiguidade, poesia e música eram inseparáveis. (p.44)

Também explorando este antigo parentesco entre poesia e música, desta vez partindo da Grécia antiga, o estudo de Torrano (2003) sobre a Teogonia, intitulado *O mundo como função das Musas*, remonta o período em que a obra foi composta, quando o pensamento racional ainda pré-figurava. Segundo o autor, anterior à constituição da pólis e à adoção do alfabeto, a poética de Hesíodo carrega a marca da oralidade de um tempo em que o aedo, o poeta-cantor, conservava e transmitia a visão de mundo e da própria história a que tinham acesso os homens.

Torrano (2003) ressalta a enorme importância conferida à palavra cantada nesta época, uma vez que ao nome pronunciado pelo aedo era atribuído o poder de trazer consigo a própria coisa nomeada. A linguagem do poeta-cantor tinha a capacidade de fazer advir o ser, que só existia enquanto aparição. Este poder não provinha da voz ou habilidade do aedo e sim da Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas (*Musas*), suas filhas com Zeus. Segundo Torrano (2003): “Voz múltipla e uníssona as Musas, encarnadas na voz do aedo, mais do que ouvida, é percebida: é vivida e vista na arcaica concretude em que se reúnem e se con-fundem o nome e a coisa nomeada.” (p. 95)

O autor enfatiza esta relação, na Teogonia, entre linguagem e ser, sublinhando o poder das palavras poéticas de fazer surgir algo que ali não

estava, de desvelar passado e futuro pelo momento evanescente do canto. Neste mesmo sentido, afirma Jardim (2005):

A música é, assim, em sua substantividade mesma e própria. Dela, a rigor, só se pode dizer que é(...) Ela é a apresentação de si mesma e nesta apresentação se dá o sentido. Dessa forma, por não se apresentar numa dimensão adjetiva, na verdade, a música se dá numa instancia não representativa. Ela é. Ela concreta. (p. 151)

Porém, ainda que a música tenha seguido seu caminho não se deixando aprisionar enquanto representação de algo, a concepção de palavra foi bastante modificada desde os tempos dos aedos. Torrano conta que quase um século após a Teogonia, começa a surgir na poesia lírica “uma nova forma de manifestação da palavra, nascida e própria das novas condições trazidas pela pólis, pela reforma hoplítica, pelo uso do alfabeto.” (p.17). Juntamente com o nascimento da lírica, começa a ser elaborada a linguagem em prosa e a língua grega começa a ser tomada por palavras abstratas. Como explica Torrano: “a linguagem põe-se a caminho de tornar-se abstrato-conceitual, hipotática e desencarnada.” (p.17-18)

Estas transformações na concepção da palavra e sua progressiva redução à representação conceitual desvinculada de sua dimensão musical original, poderiam estar na base, como propõe Barbeitas (2007), do entrave epistemológico que freqüentemente costuma se dar no encontro entre música e linguagem verbal na contemporaneidade. A partir deste rompimento da palavra com o som que lhe é constituinte, o autor compreende a tendência ao isolamento da música no discurso técnico ou, em outro extremo, aos relatos sobre experiências individuais de fruição em discursos povoados de lugares comuns que pouco agregam à continuidade de um pensar a música. Em lugar de exceção, o autor situa algumas formas de poesia que ainda poderiam dar a escutar a musicalidade que habita a linguagem, sem se deixar subordinar por ela.

Se, gradualmente, música e palavra acabaram por se afastar, elas, no entanto, não deixaram de se entrecruzar diversas vezes ao longo da história, trazendo à tona sua antiga afinidade e seu grande ponto de convergência: a voz. A extensa pesquisa do medievalista Paul Zumthor (1997) sobre poesia vocal lança luz sobre muitos destes encontros.

Partindo do princípio de que, ao longo da história, as culturas integraram de modos diferentes os valores poéticos da voz, ele trata de uma ampla e diversa gama de manifestações que carregam em si marcas desta vocalidade, como, por exemplo, as epopéias, a poética dos griots africanos e o canto dos trovadores medievais. O autor defende que o desejo de voz habita toda a poesia, que sempre aspira se fazer ouvir. Diz ele: “Desde seu jorrar inicial, a poesia aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas, ao sair da linguagem ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido.” (Zumthor, 1997, p.169)

Para Zumthor, a voz poética estaria relacionada com uma busca por botar em cena um saber contínuo, sem quebras e homogêneo ao desejo que o sustenta. Vale a citação: “o som purificado se identifica com o “ponto de suspensão”, com o lugar e instante da falta em que (aquém de todas as realizações superficiais) a língua não pode absolutamente ‘falhar’...” (1997, p. 170)

Este botar em cena, está, para o autor, fundamentalmente ligado à idéia de performance. A palavra viva, embalada pela entonação melódica e rítmica da voz e gestualidade do intérprete situaria a performance mais próxima do canto que do dito, fazendo-a oscilar entre estes dois pólos nas diferentes manifestações poéticas. Em suas palavras:

O canto depende mais da arte musical do que das gramáticas: ele se coloca, por essa razão, entre as manifestações de uma prática significante privilegiada (...). No dito, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço. Por isso a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas... (Zumthor, 1997, p. 188)

Segundo o autor, o canto de certa forma glorifica a palavra, mesmo que acarrete perda na transmissão de seu significado. A palavra cantada seria, assim, exaltada menos como linguagem e mais como afirmação de potência.

3.2. Do canto gregoriano à ópera romântica:

Temos um dever em relação à música, que é inventá-la.

(Stravinsky, 1996, p. 55)

Até o século XVII, o desenvolvimento de todos os estilos musicais, religiosos ou profanos, se dava fundamentalmente na área da música vocal. É a partir da voz, portanto, que a música ganhará o status de arte, elaborará sua escrita e percorrerá grande parte de sua história.

Tomado como ponto de partida daqueles que procuram estudar a história da música no ocidente, o canto gregoriano, também chamado de cantochão, era o canto religioso cristão da Idade Média. Do período anterior, há alguns sinais indiretos da música grega, mas pouca informação conseguiu chegar aos nossos tempos. No entanto, é sabido que o canto gregoriano, como o próprio nome indica, originou-se de concepções advindas da cultura grega, pertencendo ao campo modal, juntamente com as canções dos trovadores da época medieval.

Aqui vale fazermos um pequeno parêntese sobre o primeiro dos três grandes espaços da história da música ocidental, na perspectiva da divisão da oitava e das relações intervalares dentro desta divisão. O primeiro grande espaço, como explica Moraes (1983), é chamado espaço modal e, na Idade Média e parte do Renascimento, correspondia a oito modos, cada um dividindo a oitava a sua maneira própria. As composições modais se caracterizam por utilizar um mesmo modo durante toda a peça, recorrendo continuamente, portanto, a mesma relação intervalar. Elas, assim, circulam em torno de um eixo harmônico fixo, produzindo uma experiência de tempo caracterizada pela circularidade e repetição. O tempo musical neste sistema, como que suspenso, retorna sempre sobre si mesmo (Wisnik, 1989). Retomemos então o canto gregoriano.

O cantochão é uma música composta a partir de textos litúrgicos, para ser cantada por vozes masculinas em uníssono e sem acompanhamento instrumental, já que estes não eram permitidos no ambiente religioso. Caracterizava-se por se desenvolver no plano do desenho melódico isolado, aparecendo como um “modo imutável despido de todo ruído e ritmo pulsante, som em estado de máxima sublimação” (Wisnik, 1989, p. 106).

A música profana da época, diferente do cantochão, aparecia com maior regularidade rítmica, maior flexibilidade melódica e, ainda que também essencialmente monódica (uma só voz ou várias vozes numa mesma melodia), às vezes tinha algum acompanhamento instrumental (Medaglia, 2008).

Kiefer (1981) remonta ao século IX o surgimento dos primeiros textos descrevendo indícios de um cantar não monódico, ou seja, foi somente nessa época que tivemos os primeiros registros de um cantar, seja ele de uma ou mais vozes, acompanhado ou não por instrumentos, que não seguisse somente uma única linha melódica. Antes disso, obviamente, homens, mulheres e crianças, quando cantavam juntos, tinham suas vozes separadas por intervalos de oitava. No entanto, o caráter homófono das composições permanecia.

O advento e implantação de uma escrita musical, no início do segundo milênio, foi fator decisivo para que as técnicas musicais pudessem evoluir. Ainda que já houvesse algumas tentativas de escrita desde os gregos, elas eram rudimentares e apenas forneciam orientações gerais para os cantores. Medaglia (2008) conta que foi o padre italiano Guido d'Arezzo o responsável por nomear as sete notas da escala e pela criação do pentagrama que é utilizado até os dias de hoje. Vale destacar, com Menezes (2003), a especificidade da escrita musical em relação à verbal quando de seu surgimento:

Enquanto que a linguagem verbal era, na esmagadora maioria das línguas, expressa por uma grafia (o alfabeto) que dava conta das diferenças sonoras essencialmente timbrísticas, em letras que correspondiam, por convenção, ora às consoantes, ora às vogais (...), a notação da música centrava questão justamente nos elementos prosódicos (entonação, inflexão verbal) da linguagem, os quais não se encontravam representados pela grafia do verbo – a não ser de forma rudimentar... (p. 93)

Neste contexto, a evolução musical pôde dar lugar à polifonia vocal, ou seja, à superposição de linhas melódicas, que determinaria uma guinada na história da música ocidental. Como explica Kiefer (1981), de uma música puramente horizontal, surge a simultaneidade de linhas melódicas que acabará por criar a dimensão vertical de ordenação dos acordes. Com o desenvolvimento da técnica polifônica, começou-se a notar as dissonâncias e consonâncias entre as notas emitidas ao mesmo tempo, dando início à

utilização do contraponto e apontando para o futuro domínio da harmonia (Medaglia, 2008).

No final da Idade Média, surgiu, no período gótico, o movimento musical posteriormente denominado *Ars Antiqua*. Foi aqui que realmente estabeleceu-se a técnica polifônica na independência rítmica e melódica das vozes e os intervalos entre notas superpostas de efeito consonante e dissonante foram codificados (Medaglia, 2008).

No século XIV temos a chamada *Ars Nova*. A polifonia, neste momento, sofisticou-se e ganha novas formas, como, na esfera litúrgica, o chamado moteto isorrítmico. De acordo com Wisnik (1989), o moteto isorrítmico é caracterizado pelo abandono da simplicidade ternária regular do ritmo, que imperava até então, em prol da organização em “séries relativamente longas de valores durativos desiguais que se imprimem ao decorrer da peça, funcionando como padrões recorrentes de organização do tempo” (p.124). O interessante nesta forma é que o padrão rítmico deixará de se ancorar na memória entoativa, que tem base no pulso dançante ou no arco frásico, e irá se produzir a partir de uma memória relacionada à escrita da música, algo semelhante ao que acontecerá muito adiante no serialismo, quando as relações temporais ficarão muito mais visíveis na escrita do que propriamente audíveis em som.

Também a música profana ganha força durante este período devido aos grandes conflitos ocorridos na Igreja, culminando com a cisão do papado entre Avignon e Roma. Segundo Medaglia (2008), as baladas, de estrutura polifônica e baseadas em motivos tradicionais dos trovadores, figuram entre suas formas mais populares. Os madrigais italianos também merecem destaque, sendo cantados na maioria das vezes a duas vozes e a partir de textos poéticos, geralmente, satíricos ou moralistas.

O século seguinte, XV, será a passagem da Idade Média à Renascença e as duas principais escolas musicais desta época serão Borgonha, na primeira metade do século, e franco-flamenca, na segunda. Como conta Medaglia (2008), neste período a música litúrgica desenvolveu-se muito técnica e experimentalmente, trazendo inovações no uso do contraponto e estabelecendo as bases composicionais necessárias para o surgimento da música renascentista.

Será neste próximo período, o Renascimento, que a polifonia vocal alcançará o auge da sofisticação contrapontística e do desenvolvimento

estilístico de linguagens. A liderança da produção musical retorna para a Itália, que produz, além de grande pintura, literatura e música religiosa, música profana de alta qualidade através de seus madrigais renascentistas.

Entretanto, estes madrigais, como pontua Medaglia (2008), não se pareciam com os madrigais *Ars nova*, possuindo características diversas que também se transformaram ao longo da Renascença. Primeiramente, eram harmonizados em três ou quatro vozes, tendendo, porém, mais para um estilo homofônico, a partir de sucessões de acordes com a linha melódica no soprano. Mais adiante, eram compostos para cinco vozes e passaram a abranger uma polifonia mais elaborada, apresentando também maior liberdade no uso do texto. Depois disso, foi possível uma maior liberdade no próprio uso da composição polifônica, que podia aparecer misturada com sucessões de acordes em homofonia, utilização da escala cromática, além do uso de vozes solistas e valorização da dramaturgia nas obras.

No final deste período, surge a figura de Cláudio Monteverdi, compositor fundamental da história da música italiana e figura marcante na transição dos madrigais de tradição renascentista para as óperas do período barroco. Assim o descreve Medaglia (2008):

Em sua carreira, Monteverdi escreveu madrigais contrapontísticos da melhor qualidade e criatividade e, ao mesmo tempo, foi um revolucionário no uso das novas conquistas da música dramática. Criou efeitos orquestrais, ousou nos encadeamentos harmônicos e entrelaçou os elementos operísticos de tal forma que sua música serviu de base para ópera moderna. (p.58)

Antes de voltarmos para a ópera barroca, no entanto, cabe ressaltarmos outra transformação importante ocorrida no final do período renascentista: o desenvolvimento da música instrumental. Se, na origem de sua utilização, os instrumentos se limitavam a acompanhar as melodias vocais, eles, aqui, passam a adquirir independência e participar do desenvolvimento musical a partir de características próprias.

Para Moraes (1983), a possibilidade de desenvolvimento de tramas polifônicas mais complexas, por implicar a organização de vários elementos sobrepostos e percebidos ao mesmo tempo, configurava-se fundamentalmente como um rompimento com a lógica da linguagem oral. Ao transmitir textos cada vez mais ininteligíveis, em função de sua estrutura verticalizada, ela de alguma

maneira teria contribuído para o interesse por criações que permitissem manipulações puramente sonoras, estimulando por via indireta o crescimento da música instrumental.

Também ao desenvolvimento das composições polifônicas, Wisnik (1989) atribui o aperfeiçoamento em direção ao estabelecimento de uma linguagem musical tonal em detrimento da lógica modal. Nas palavras do autor:

A superposição polifônica de vozes melódicas com seus encaixes e desencaixes implica também a regulação, em cada ponto do percurso, dos acordes e desacordos entre os intervalos, a trama das consonâncias e dissonâncias, o que equivale a dizer o acerto 'vertical' das notas simultâneas com vistas à produção de tensões e repousos que definem seu valor harmônico. É justamente a lenta emergência da questão harmônica, isto é, do mecanismo resolutivo, em meio à trama das defasagens polifônicas, ou, em outras palavras, é a emergência da dimensão "vertical" no seio das múltiplas horizontalidades melódicas que irá engendrar o tonalismo. (p. 118-119)

Cabe, aqui, um segundo parêntese explicativo, agora abordando o sistema tonal. Como explica sinteticamente Moraes (1983), no espaço tonal serão utilizados dois paradigmas principais, um nomeado maior, outro menor, baseados respectivamente nos modos de dó e de lá, que servirão de modelo para os demais modos, chamados de tonalidades. Todos os modos, portanto, passam a ter a mesma relação intervalar que um dos dois paradigmas principais. Há, no entanto, como enfatiza Moraes, um grande ganho com esta transformação, já que agora estão disponíveis doze tonalidades maiores e doze menores (no sistema modal, a oitava era dividida em sete partes com intervalos desiguais, aqui passa a ser dividida em doze iguais a meio tom, caracterizando o total cromático) e, principalmente, neste sistema existe a possibilidade de se passar de uma tonalidade para outra, através do processo de modulação. O resultado disso é uma música que passa uma impressão de movimento, numa sucessão encadeada de tensões e repousos, momentos instáveis e recuperação da estabilidade.

Como explica Medaglia (2008), será, então, no início do período Barroco que os conceitos de tonalidade se firmarão, assim como a idéia de uma discursividade musical com início, meio e fim. A predominância da lógica contrapontística polifônica é substituída pela lógica vertical harmônica na

composição das estruturas musicais. Sobre as formas composicionais o autor diz:

As três grandes formas do período barroco foram a ópera, o oratório e a cantata, as três fazendo uso das idéias do período: declamação dramática (recitativo), canção-solo acompanhada (árias e arioso), coros e orquestra (p.54)

Quanto à ópera, era também caracterizada pelos ideais estéticos de grandiosidade e dramaticidade próprios ao estilo barroco. Uma marca dos espetáculos era a exibição de exímio refinamento técnico e virtuosismo dos solistas. Também surgiu uma personalização na relação com a voz ouvida que não era comum em períodos anteriores e a figura específica de cada cantor começou a ganhar maior importância (Valente, 1999).

Ficou especialmente conhecida, nesta época, a figura dos *castrati*, homens cujos testículos eram arrancados antes da puberdade, produzindo um timbre específico de voz, em função da ausência de testosterona. Valente (1999) nos fala mais sobre estes cantores:

As vozes barrocas resultam de um treino espartano que, no fim das contas, não visa outra coisa senão a exibição de um virtuosismo triunfante e artificioso, dissimulando todo e qualquer esforço físico. O que interessa no malabarismo vocal do castrado é a natureza privilegiada do cantor, assexuado como um anjo, mas que conduz a voz para um gênero de sedução para o qual o corpo está privado. (p.136)

Esta estética, como conta Valente (1999), entrará em declínio mais adiante a partir de alguns fatores, como, por exemplo, a proibição da castração, na França, e o surgimento de teatros populares e sua nova estética e do próprio desgaste do gênero.

Figura fundamental na reforma da ópera e superação da estética dos *castrati*, o compositor Christoph Willibald Gluck buscou depurar a ópera da época, subtraindo todos os excessos que haviam sobrepujado a realidade dramática do espetáculo. Suas principais contribuições, segunda Medaglia (2008), foram:

...sua atuação, que trouxe a ópera de volta aos ideais clássicos da época, presentes em outras linguagens, livrando-as dos maneirismos e

dos cacoetes assimilados; eliminou o clima de “fofoca” dos libretos da época, retomando como base os princípios da mitologia grega; retomou a desenvoltura da dramaturgia sonora, eliminando virtuosismos supérfluos e criando uma música que trabalha para a valorização do roteiro e o desenvolvimento emocional das situações, retomou o recitativo, estabelecendo uma boa relação entre ele e a ária; retomou o uso dramático do coro; trabalhou com roteiristas, no sentido de elaborar melhor os personagens (...) Sua maior contribuição, porém, foi a grande qualidade de sua música. (p.93)

Este compositor, no entanto, já faz parte do período clássico, entre os anos de 1750 até 1820, no qual a música instrumental superou a vocal, sendo nesta área que aconteceram as grandes revoluções em termos de forma e estrutura musicais. Como explica Medaglia (2008), a mais importante forma instrumental que amadureceu na época foi a sonata, base para todas as outras que se estabeleceram: sinfonia, quarteto, música de câmara e sonatas para os mais diversos instrumentos. É também neste período que surge a importante figura do maestro à frente da orquestra.

Até mesmo a música religiosa, que até o século XVII havia sido completamente vocal, começa a usar instrumentos musicais com frequência e até mesmo, com exclusividade, em várias composições. A música *a capella*, como era chamada na Renascença, quase desaparece, com poucas exceções como na capela sistina.

Já no século XIX, durante o Romantismo, a ópera volta a se desenvolver enormemente, principalmente na Itália, França e Alemanha. Os elementos cênicos e dramáticos ganharão atenção dos compositores e o talento individual vocal também terá seu espaço. Na Itália, será através do *bel canto* que os interpretes destacarão suas vozes (Medaglia, 2008). Como afirma Valente (1999), será a diva a substituta do lugar deixado pelos *castrati*.

Entre os compositores deste período, podemos destacar Gioachino Rossini comumente apontado como “pai” do *bel canto*, pelo uso que fazia da voz em suas obras e também bastante conhecido pelas óperas cômicas de sua composição. Outra figura importantíssima e extremamente popular na ópera romântica italiana foi Giuseppe Verdi, que, como descreve Medaglia (2008, p.106), “soube como poucos desenvolver musicalmente o caráter dos personagens e a dramatização do teatro musicado”.

Valente (1999) considera que o percurso do *bel canto* conduziu ao surgimento, a partir do Romantismo, de duas correntes aparentemente divergentes no campo da música para vozes. O *lied* alemão e a canção francesa, gêneros importantes do século XIX, figuravam de um lado, a ópera wagneriana e verista ou realista, que ganharia força no final do século, apareciam de outro. A autora analisa estas duas correntes a partir da diferenciação feita por Barthes (1990), a partir de Pánzera, entre voz pronunciada e voz projetada.

Na voz pronunciada, segundo Barthes (1990), é mantida “a coalescência perfeita da linha do sentido (a frase) e da linha da música (fraseado) (...) a música vem antes da língua, ao encontro do que esta tem de musical, de amoroso” (p.251). *Lied* e canção francesa, optando pela simplicidade da forma, seriam músicas para serem pronunciadas. Poderiam, assim, ser cantadas por qualquer voz, “voz que se conforma ao limite modesto do corpo do cantor” fala Valente (1999, p. 137), particularmente sobre o *lied*. Aqui também o texto literário, geralmente criado por poetas para as músicas, tem um papel importante na expressão de sentimentos que habitam o imaginário da maioria dos ouvintes.

De outra forma, na ópera, a voz projetada exige, muitas vezes, uma voz de muitos decibéis, como aponta Valente (1999), e, sendo um gênero dramático, obedece a um conjunto de regras em que determinadas tessituras vocais estão associadas a personagens específicos, tomando, as particularidades do corpo, diferenças sexuais e de idade, por exemplo, papel determinante em sua execução.

Vale aqui dedicarmos algumas palavras à obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, almejada por Wagner. Wagner almejava um novo conceito de dramaturgia, onde os três componentes operísticos (música, poesia e ação cênica) estariam indissociavelmente integrados e teriam o mesmo valor dentro da obra. Esta tentativa, de alguma forma, já prenunciava o afrouxamento de fronteiras entre as diferentes manifestações artísticas no século seguinte. Também sua exploração exacerbada do cromatismo acabará enfraquecendo a qualidade indexical do tom. Nesta época, o sistema tonal, de uma forma geral, já se encontra tão expandido em suas possibilidades, que sua crise e a posterior decadência, são inevitáveis. Wisnik (1989) explica por quais vias ocorreu este processo:

(...) ao mesmo tempo que as relações entre os sons se liberam no interior dos acordes, as relações entre tonalidades são flexibilizadas pelo enriquecimento dos recursos modulatórios. O acirramento dos procedimentos de tensão conduz o sistema ao limite do seu equilíbrio, já que o cromatismo, que procede pela modulação contínua, leva as categorias tonais a mergulhar na ambigüidade – os eixos polarizadores vão se diluindo cada vez mais, e dissolvendo-se sob a dinâmica da perpétua instabilidade, aparecendo como função fugaz de uma transição entre os outros eixos. (p.142)

Desenha-se, desta forma, o caminho que levará à exploração do campo pós-tonal.

3.3. Provocações na música do séc. XX:

...existem músicas que fazem cantar, outras que fazem dançar, outras que fazem ouvir...
(Ferraz, 2008, p.12)

Como declara Wisnik (1989), são muitas as portas pelas quais entrar na música do século XX e no universo pós-tonal. Debussy, Milhaud, Bartok, são algumas que cita o autor. Nossa proposta aqui, no entanto, ainda que exija certas retomadas contextualizantes do cenário musical de cada época, é bastante mais modesta do que empreender um apanhado geral da história da música. Almejamos, tão somente, percorrer algumas passagens desta história, buscando trazer momentos que consideramos importantes nas transformações da idéia de voz musical.

No entanto, cabe, mais uma vez, uma breve recapitulação sobre estes ao quais já nos referimos como os grandes campos onde a música se desenvolveu ao longo da história. A importancia de situarmos estes campos reside no fato de que a voz musical de cada época se expressará dentro das possibilidades e limitações destes sistemas maiores.

No campo modal, o tempo percorrido pela voz musical era apresentado como circular e repetitivo, beirando a imobilidade. O tonalismo, no entanto, traz a concepção de um tempo movente entre zonas de instabilidade e retornos à tônica, entre tensão e relaxamento. O campo pós-tonal, como vimos se dará

com a dissolução desta lógica temporal hegemônica, buscando, assim, outras formas de vivenciar o tempo musical.

Na primeira metade do século, entre as experimentações composicionais que surgiram, foi o serialismo dodecafônico criado por Schoenberg que teve maior alcance e consequências no universo musical. O dodecafonismo consistia em uma série de doze alturas, não hierarquizadas na composição, que deveriam ser tocadas em série sem que nenhuma fosse repetida até que todas fossem apresentadas. O sistema buscava se afastar da idéia de centro tonal e por isso retardava o quanto possível a repetição de cada som. Wisnik (1989) caracteriza assim o dodecafonismo: “A série dodecafônica foge à recorrência melódica, harmonica, rítmica, através de uma organização simultaneísta de todos os materiais sonoros, de natureza polifônica e descentrada” (p.174)

A escuta deste tipo de composição não é linear, melódica ou temática, como aponta o autor, sendo muito difícil para o ouvinte reproduzir o que ouviu. A série e suas variações, retrógrada, inversa e retrógrada invertida, se constituíram como princípio organizador que permitiu uma vasta gama de composições. Mais adiante, a lógica serial foi estendida para outros parâmetros musicais além da altura, sendo esta expansão dos preceitos seriais conhecida como serialismo integral. O universo atonal, portanto, também marcou o fim da primazia da altura como elemento composicional dominante, abrindo espaço para a exploração de outros elementos musicais, como, por exemplo, a duração e o timbre.

Também criação de Schoenberg, datado de 1912, o melodrama *Pierrot Lunaire*, segundo Menezes(2002), representa uma volta ao texto, ao discurso verbal, em busca de um meio de recuperar a discursividade dentro do sistema atonal. Essa aproximação, no entanto, acaba por colocar a própria musicalidade da fala em questão. Schoenberg institui formalmente nesta obra o *Sprechgesang* ou canto falado, nova forma vocal que inventara. Menezes (2002) explica:

Schoenberg desejaria que o executante, respeitando a rítmica prescrita (tal como se tratasse de mero canto) e observando o fato de que a fala deve abandonar as alturas executadas pelas vogais através de pequenas quedas ou ascensões na tessitura (efetuando, pois, pequenos glissandos), não se expressasse através de uma mera fala

'cantabile', mas sim recorresse à fala num modo eminentemente musical. Tal empostação, entretanto, devia tampouco lembrar o canto. (...) realçava que tampouco deveriam os intérpretes recorrer o conteúdos dos poemas para daí subtrair sua maneira de se expressar musicalmente. Os caracteres deveriam independer do significado das palavras. (p.142-143)

Resultaria destas orientações expressas na “partitura” de Schoenberg, de acordo com Valente (1999), um canto-falado que não se apóia nas alturas fixas. Para Wisnik (1989), ao utilizar o canto no limite da fala com o *Sprechgesang* de *Pierrot Lunaire*, Schoenberg traz para o campo melódico todos os ruidismos dos timbres da voz e das entoações.

O compositor Murray Schafer (1991), por sua vez, inclui o *Sprachgesung* em um quadro em que delinea os estágios que percebe entre as diferentes possibilidades sonoras da voz, em que, de um lado, estariam as formas que privilegiam a transmissão de um significado e, de outro, aquelas onde reina o aspecto sonoro. Partindo do máximo significado, ele situa o que chama de estágio-fala (deliberada, projetada, articulada), em seguida vem a fala familiar (não projetada, em forma de gíria, descuidade), logo o que ele denomina de *parlando* (fala levemente entoada, algumas vezes utilizada pelos clérigos). Em uma zona intermediária entre significado e som, estariam o *Sprachgesang* (que, para o autor, seria uma fala cantada, em que curva de altura, duração e intensidade assume posições relativamente fixas) e a canção silábica (uma nota corresponde a uma sílaba). Em direção à máxima sonoridade, viriam então a canção melismática (mais que uma nota para cada sílaba, comum na música do século XIV), os vocábulos (sons puros: vogais e consoantes, agregados ruidosos, canto com a boca fechada, grito, riso, susurro, gemido, assobio, etc.) e finalmente os sons vocais manipulados eletronicamente (p.240).

Vale citarmos como pensador importante desta vocalidade ampliada colocada em questão por Schoenberg, o compositor italiano Luciano Berio que, em sua mais famosa peça, *Sequenza III*, toma o riso como ação vocal cotidiana, reorganizando-o de maneira estilizada e complexa, como afirma Valente (1999).

Wisnik (1989) situa *Pierrot Lunaire* justamente como peça que abre caminho para estas explorações vocais subseqüentes, ampliando as

possibilidades composicionais disponíveis a partir da ruptura com o tonalismo. Nesta mesma direção, o autor cita a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, como outro marco que, de maneira diversa, através da introdução de agregados de acordes, impulsões ruidosas, percussões operando numa métrica irregular, traz à cena musical uma ruidosidade há muito evitada tanto pelo sistema tonal como pelo modal.

Desta forma, o ruído aparece como elemento crucial na renovação da linguagem pós-tonal, marcada pela experimentação dos limites da instância musical. Isto se dá, no entanto, a partir de determinado contexto histórico. Não será coincidência, assim, que a mais variada gama de sons comece a fazer parte da música em plena vigência de uma cada vez mais barulhenta vida urbano-industrial.

Também por volta da metade do século, já proliferam os meios fonomecânicos, elétricos e eletrônicos de produção e reprodução sonora. Wisnik (1989) fornece mais detalhes sobre as consequências do avanço tecnológico:

O desenvolvimento técnico do pós-guerra fez com que se desenvolvessem dois tipos de música que tomam como ponto de partida não a extração do som afinado, discriminado ritualmente do mundo dos ruídos, mas a produção de ruídos com base em máquinas sonoras. É o caso da música concreta e da música eletrônica (...) a primeira (cujo mentor é o compositor Pierre Schaeffer) tinha sua estratégia na gravação de ruídos reais (tomados como material bruto), alterados e mixados, isto é, compostos por montagem. A segunda, que conta entre seus participantes com os nomes de Henri Posseur e Stockhausen (...) toma como base ruídos produzidos por sintetizador, ruídos artificiais... (p. 47-48)

Retomando o fio vocal, Valente (1999, p.164) faz um pequeno inventário das principais transformações sofridas pela voz musical na música moderna, principalmente a partir de 1960. De acordo com a autora, seriam elas:

A introdução do ruído, aqui representado pelos sons anteriormente banidos do universo da arte (arrotos, tosses, gritos) e pela voz mal colocada, isto é, sem a impoção tradicional do bel canto; a utilização dos recursos da eletroacústica, que permite decompor os sons vocais em seus harmônicos, reorganizá-los, submetê-los ainda à sobreposição, aceleração ou retardo, repetição, fragmentação,

retrocesso, etc (...); o rompimento da integridade do texto linguístico, muitas vezes fragmentado, com vistas a uma utilização meramente dos elementos fonéticos (...); eliminação da fronteira entre som vocal e signo linguístico, portador de significação precisa, permitindo à música engendrar gestos (também vocais) como expressão de afetos, subjacentes à expressão verbal; a voz extraída de seu uso cotidiano, banal, sendo submetida a um tratamento musical bem mais complexo, exigindo virtuosidade por parte do executante; a inclusão, na música, de expressões vocais não-linguísticas (gritos, susurros, choro, riso, etc) despojadas de seus valores afetivos e encaradas como elementos expressivos de uma linguagem musical de horizontes mais amplos; também o inverso: expressões emotivas transportadas diretamente para a linguagem musical. (p.164-165)

Além de tantas revoluções na expressão da voz e experimentações que tentaram justamente dar conta do espaço de criação que se abriu após a queda do princípio ordenador tonal, a simples expansão do universo musical para outros territórios explorou as fronteiras de uma musicalidade antes insuspeitada do mundo. Neste sentido, o trabalho de John Cage desponta como aquele que questionou até seus últimos meandros o que poderia a arte musical. Em sua mais famosa criação, 4'33', Cage coloca em cena um pianista que se põe em posição de iniciar sua interpretação, mas acaba por ficar parado nesta mesma posição pelos quatro minutos e trinta e três segundos de duração da obra, levantando e saindo ao final deste tempo. A reação da platéia, seus ruídos, gestos, sua atuação, constituiriam a musicalidade presente na peça, sempre única a cada apresentação.

Bastante presente na obra de Cage, o uso de elementos aleatórios e ao acaso, seja na composição ou na interpretação, foi uma das estratégias experimentadas pelos músicos modernos em alternativa ao sistema serial, que, apesar de dominante na primeira metade do século, acabou também mostrando suas limitações. No lugar do determinismo tonal, a indeterminação surgiu como alternativa, tanto para a escola americana liderada por Cage, como para os importantes compositores europeus Pierre Boulez e Stockhausen.

Um pouco mais adiante, no entanto, será o minimalismo que despontará como técnica freqüente, substituindo a experiência de escuta descontínua do serialismo por outra baseada em pequenas variações a partir de uma estrutura

extremamente repetitiva. Afirma Wisnik (1989): “o minimalismo é uma música francamente iterativa, baseada na repetição de motivos melódicos e pulsos rítmicos que passam por processos de fase e defasagem.” (p. 174)

Enquanto isso, no Brasil, influenciados por este cenário mundial, um grupo de compositores buscava criar uma música de vanguarda original e trazer inovações formais para as salas de concerto brasileiras. Entre eles, estava Gilberto Mendes.

4. O MARINHEIRO E SUAS EMBARCAÇÕES

*Acima de tudo, é preciso viver a música.
A que fazemos, a que ouvimos.
A música que abre um mundo dentro de nós.
(Mendes, 2008, p. 280)*

Fevereiro de 1922, o modernismo brasileiro mostra sua cara no Teatro Municipal de São Paulo na Semana de Arte Moderna. Outubro do mesmo ano, vinha ao mundo, a partir de Santos, Gilberto Ambrosio Garcia Mendes.

Filho de médico e professora, Gilberto Mendes era o caçula de cinco irmãos. O casal sempre teve o hábito e o gosto por viagens e talvez resida aí o primeiro lampejo de um impulso para o novo que guiaria as navegações deste marinheiro por toda a vida (Valente, 2006).

Em 1928, morre seu pai, vítima de septicemia, e a família é obrigada a se mudar para casa de uma tia, São Paulo. Na capital, sua mãe passa quase todos os domingos na casa de uma amiga que tinha uma sobrinha (ou enteada) que iniciava uma promissora carreira de pianista. Nesses encontros, Gilberto Mendes tem seus primeiros contatos com a música erudita:

Ficaram em meus ouvidos como as primeiras músicas de que tive consciência, as sonatas Patética e Ao Luar, de Beethoven, e o 'velho solar', de Schubert. Elas me entristeciam, faziam-me pensar em meu pai morto, mas me davam enorme prazer (...); um prazer inexplicável aquela sensação de tristeza, aquela elevação de alma que me provocavam(...) sentia uma estranha emoção, a ansiedade diante do contato impossível com o transcendente mundo que eu vislumbrava estar por trás daquelas notas musicais. (Mendes, 1994, p. 8)

Freqüentes também na mesma época eram as idas ao cinema com a mãe, onde abria seus ouvidos para música de cinema, também erudita, e mergulhava no universo hollywoodiano dos anos 20, 30 e 40, que seria uma paixão persistente ao longo dos anos. Um pouco mais tarde, nos verões em Santos, conheceria a atmosfera musical dos *fox-trots* americanos e também por eles se encantaria.

Imaginava-se marinheiro, diplomata, brincava de ser jornalista, escritor, mas sua brincadeira favorita era ser regente de orquestra, um *band leader*

americano. Mendes (1994) relata que era pobre, não tinha vitrola, ouvindo a música que o rádio da pensão em que morava com a família tocava ou nos filmes que assistia. Assim, conseguia, muitas vezes, memorizar somente a primeira parte de uma canção:

(...) eu compunha a segunda parte da canção para poder brincar com a canção inteira, regendo-a depois como se estivesse frente a uma *big band*, imitando com a voz todos os instrumentos, a introdução, os 3 *chorus*, os finais elaborados. O que eu não lembrava, eu inventava. (p. 32 e 33)

O interessante deste relato, pequeno trecho de memória, é o que ele traz em broto de tantos momentos do ofício futuro deste compositor. Assistir o músico participando da regência de alguma de suas obras é testemunhar este menino em cena, pura invenção e liberdade. É o menino, em seu quarto de pensão, invocando o homem e todas as canções ainda-não compostas; é o garoto ouvindo o futuro no mar, esboçando a construção de suas primeiras embarcações.

Até chegar ao Conservatório Musical de Santos, ainda viriam, porém, tentativas de cursar as faculdades de Direito e de Sociologia em São Paulo; dissonâncias de uma vida, crescer é assim mesmo, para todos os lados. Com aproximadamente dezoito anos, retorna à Santos e inicia seus estudos de piano. A asma, que trazia consigo desde seu nascimento e que piorava a cada dia em São Paulo, “agradeceu” o retorno à orla santista.

Ao mesmo tempo em que estuda piano e harmonia com professores experientes, presta concurso para Caixa Econômica Federal e ingressa no serviço público, no qual trabalharia como bancário por 34 anos. Ainda que tenha mantido o emprego na Caixa por toda uma vida, o compositor jamais deixou a música, pois, como diria Pignatari (2006), Gilberto Mendes é “declaradamente vocacionado para uma felicidade existencial inseparável da felicidade musical.” (p.44)

Após alguns anos de estudo formal de música, tendo inclusive estudado com Antonietta Rudge, entre outros professores, e com o firme intento de ser compositor, seguiu por conta própria suas leituras e experimentações criativas. Mendes (1994) reconhece que, por não ter uma formação extensa e mais abrangente na área, foi, mais uma vez, obrigado a inventar e que isso não era

uma coisa negativa, pois também foi criando suas técnicas e seus estilos. Diria mais tarde: “Nasci para ser auto-didata” (Mendes, 1994, p. 34).

As primeiras obras do compositor são, em sua maioria, peças para piano solo, além de várias canções para voz e piano, algumas peças para instrumentos desacompanhados e um *Ponteio* para orquestra. Mendes (1994) diz perceber uma propriedade tonal com clima poli/atonal particularmente em algumas destas obras. Santos (1997) sugere que estas peças revelam influência especial das produções de Schumann, Debussy e Prokofieff, mas ressalta que, mesmo alimentado por estes autores, o compositor conseguiu obter resultados expressivos pessoais, conseguindo extrair novos acordes e novas relações sintáticas de uma harmonia tradicional já desgastada e dando os primeiros sinais da inventividade que marcaria sua obra.

As obras pertencentes a esta fase ficaram, por muito tempo, guardadas e esquecidas em um baú na casa do compositor, até que o pianista José Eduardo Martins as resgatou e interpretou em audições no Brasil e fora dele. Menção especial pode ser feita à *Sonatina Mozartiana*, que foi composta em 1950 como uma espécie de paródia à *Sonata Fácil de Mozart* e surpreendeu o próprio compositor por sua originalidade quando foi tocada pelo pianista anos mais tarde. O compositor relata que recentemente esta obra foi aproximada das composições pós-modernistas (Mendes, 2008), deixando margem para pensarmos no caráter antecipatório da construção composicional, de maior alcance que qualquer capacidade projetiva consciente do músico.

Depois deste período, seguiu-se um breve momento em que Gilberto Mendes se ocupou de uma música com maior referência nacionalista no que se refere ao uso de constantes rítmicas e esquemas modais folclóricos (Santos, 1997). Não tardou, no entanto, para que ele se voltasse para o lado das vanguardas que desde cedo lhe atraíram.

Entre 1955 e 1956, o compositor entrava em maior contato com as obras Boulez, Stockhausen e Schaeffer, voltando os ouvidos para o serialismo integral e a música concreta e eletrônica. Ligou-se então a um grupo de musicistas vinculados à Orquestra de Câmara de São Paulo, dirigida, na época, por Olivier Toni. Nesta época, Gilberto Mendes, com mais de trinta anos, diante de suas composições, nunca interpretadas para o público, tinha seus momentos de crise. No entanto, manteve-se firme em seu propósito

criativo, agora incentivado por Olivier Toni. Precisava compor “para merecer ouvir os grandes mestres” (Mendes, 1994, p. 59).

A partir desta ligação com Toni, o músico inicia suas primeiras experiências com o dodecafonismo, que se tornaria tão importante em seu trabalho posterior (Santos, 1997). Em 1962, ele frequenta pela primeira vez os cursos de férias de Darmstadt. Lá, assiste às aulas-conferência de Stockhausen e Boulez, entre outros grandes mestres da nova música, que se insinuava com cada vez mais força no continente europeu e também nos Estados Unidos, através da obra transgressora de John Cage. De volta ao Brasil, trazendo na bagagem as lições de vanguarda aprendidas, vê-se disposto a buscar uma linguagem musical particular, original, uma música nova para o Novo Mundo, iniciando aquela que poderíamos chamar de fase mais radical de seus experimentos composicionais (Mendes, 1994). Vale ressaltar aqui que as peças que receberão nossa maior atenção, um pouco adiante, pertencem, em sua maioria, a este momento mais experimental das composições de Gilberto Mendes e foram escolhidas em função da ampla gama de questões que sua escuta e estrutura impõem.

Assim como ele, outros compositores brasileiros que também haviam participado das aulas de Darmstadt, como Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, ansiavam pela criação de novos signos e formas de invenção musical no cenário brasileiro. Vale lembrar que este desejo de renovação já se expressara anteriormente através do movimento primeiro da música moderna no país, “Música Viva”, liderado pelo pioneirismo de Koellreuter. Em 1963, o mais novo movimento ganhará forma através da publicação na revista de arte de vanguarda *Invenção* o “Manifesto Música Nova” (Anexo A).

O grupo de compositores justificava sua radicalidade na necessidade de um movimento de ruptura que possibilitasse o surgimento de uma nova música. O manifesto afirmava, entre outros posicionamentos, um compromisso total com a contemporaneidade e com o homem contemporâneo, a valorização do concretismo, a importância de uma arte participante, sendo a música uma arte coletiva por excelência, na sua produção e consumo (Mendes, 1994). Imerso nestes valores, militante na defesa de uma nova estética musical e artística, Gilberto Mendes funda na mesma época o Festival de Música Nova de Santos, o qual realizaria anualmente dali em diante, tornando-o uma referência no âmbito da música experimental do Brasil e do mundo. Funda também neste

período, juntamente com Willy Corrêa de Oliveira e o maestro Klaus-Dieter Wolff, o Madriagal Ars Viva, no qual interpretou e cantou algumas de suas principais obras corais desta fase composicional.

Parceria fundamental para o surgimento do movimento, os poetas concretistas oferecem a matéria concreta com a qual seria composta esta nova música, em uma colaboração mútua que Mendes (1994) caracteriza como “artística e fraternal” (p.71). Este será, portanto, nosso ponto inicial de embarque nas obras de Gilberto Mendes.

4.1. Ao pé do ouvido, ao pé da letra:

O significante é o material audível, o que nem por isso quer dizer o som.
(Lacan, [1953-1954]1983, p.281)

A poesia, ao retirar o significante do léxico, libertando-o do aprisionamento do significado, aproxima-se da musicalidade e se afasta do primado do sentido, podendo colocar em jogo a ação da pulsão invocante ao buscar contornar este vazio do objeto voz. Ainda que não tenha abordado a criação musical em suas teorizações, Lacan, ao explorar a criação poética, como observa Didier-Weill (1999), dá sinais de sua não-surdez ao real que se faz ouvir, pelo avesso, na música. Em seu escrito *A instância da letra no inconsciente* ([1957]1998), Lacan diz que “basta escutar poesia (...) para que nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura.” (p.507)

Sendo caracteriza pela proeminência do significante, a poesia se aproxima assim do inconsciente. Como situa Catão (2009), na poesia há “um fazer com o aspecto fônico do significante que não visa o sentido, mas jogar com sua ressonância” (p. 219). Privilegiando a musicalidade ilimitada da significância, em detrimento das amarras da significação, a poesia, assim como a música, faz soar esse inaudito, sobra não pronunciável do real que nos constitui.

No Brasil, o movimento da poesia concreta capitaneado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, na década de 50, também

endossa esta relação fundamental entre poesia e musicalidade. Pignatari ([1950]1975), ao discorrer acerca da passagem da poesia oral para a predominância da poesia escrita, afirma:

Sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito em todos os seus matizes. (p.11)

Ao defender a adoção de uma estrutura poética espaço-temporal em detrimento da estrutura temporístico-linear do verso tradicional em seu plano-piloto para poesia concreta e a exploração da palavra para além de sua carga de conteúdo, empregando-a na integridade de suas dimensões como objeto (Campos, Pignatari e Campos, 1975), a poesia concreta se aproxima das discussões sobre forma que se multiplicavam cenário da música erudita de vanguarda da época. Há, nesta concepção de palavra presente na criação da poesia concretista, pontos de vinculação com a própria teorização lacaniana. Diz Lacan ([1953-1954] 1983):“A palavra ou o conceito não é outra coisa para o ser humano do que a palavra na sua materialidade.” (p.206)

Se, de um lado, os poetas concretistas tomavam posição frente à crise do verso tradicional, os compositores, por sua vez, ainda exploravam todas as possibilidades criativas desencadeadas pela crise do tonalismo. A herança de Mallarmé e a preocupação com a estrutura surgiam como importantes pontos de encontro entre os poetas e compositores de música experimental.

Neste contexto se dará a parceria entre a poesia concreta e a música de vanguarda brasileira, que resultará em várias composições de Gilberto Mendes para vozes. O compositor explica como entende a composição a partir dos poemas:

(...) o que podemos fazer é sentir o clima, o sentido geral de todo o texto e compor uma musica com um clima geral equivalente. O texto deve nos inspirar um diálogo musical com ele, uma resposta, não é para ser sublinhado musicalmente, como um reforço de seu significado. Temos de criar o nosso significado, a nossa musica. O resultado vai ser a linguagem musical dialogando com a linguagem poética. Não uma identificação. (2008, p. 61).

Entre estas composições, *nascemorre*, escrita entre 1962 e 1963, a partir de poema homônimo de Haroldo de Campos (Anexo B), se destaca em sua obra, não só porque foi sua primeira parceria com os concretistas, mas principalmente porque nesta peça que Gilberto Mendes leva às últimas conseqüências o exercício da experimentação musical. Segundo Valente (1999), esta música pode ser considerada um dos marcos da introdução no Brasil dos princípios do serialismo integral, da não-periodicidade, da não-discursividade e da utilização de elementos aleatórios na composição. Tretangberg (1991, p.34) também a situa como uma das peças mais importantes de toda música brasileira.

nascemorre é uma música para octeto vocal, instrumentos de percussão, duas máquinas de escrever e fita gravada (opcional). A estrutura do poema, escrito por Haroldo de Campos em 1958, fornece os componentes que, isomorficamente, vão derivar na organização dos parâmetros composicionais (Mendes, 1994).

A música de Gilberto Mendes se desenvolve a partir do trabalho com os elementos fonéticos da poesia, contando também com a introdução de ruídos em sua composição. É uma obra marcada pela ausência de linha melódica tal como concebida tradicionalmente, com a inexistência de alturas fixas, mas fixação de faixas de freqüência que devem se aproximar da tessitura vocal usada normalmente na fala.

A primeira parte da composição consiste numa leitura do poema na qual tanto os elementos rítmicos quanto a disposição dos cantores diante do público advém da estrutura espaço-temporal indicada na poesia. Esta elaboração parece indicar um primeiro “levante” do poema da folha de papel, explorando os movimentos inferidos a partir de sua organização.

Num momento posterior, a própria estrutura poética começa a ser fragmentada através da apresentação da parte percussiva, que inclui as duas máquinas de escrever, cuja sonoridade remete ao vai e vem das palavras no poema, partindo das imagens que vieram a Gilberto Mendes na própria leitura da poesia, como tiras de palavras que lembravam o telex antigo visto nos filmes, daqueles que o jornalista ia puxando para ler, ou letreiros luminosos em que corriam as notícias em algum lugar como a Times Square (Mendes, 1994).

A partir daí, o trecho gravado (opcional) e o seguinte, onde os cantores, antes dispostos em uma reta, se aproximam formando dois grupos vocais,

realizam uma exploração das possibilidades musicais dos fonemas, onde consoantes e vogais são trabalhadas em blocos sonoros cuja dinâmica é indicada pelo compositor. Esta exploração limite das sonoridades fragmentadas do poema deriva para a última parte da composição, marcada pelo caráter aleatório da estrutura.

Nesta última etapa, vozes e elementos percussivos são divididos em duplas, em que os membros atuam alternadamente entre si, mas simultaneamente, em contraponto, às outras duplas. Em termos gerais, cada cantor deve escolher antecipadamente ou de improviso entre uma série de elementos fonéticos fragmentados da estrutura poética original, também realizando escolhas entre opções indicadas pelo compositor quanto à durações, repetições e pausas. Dentro de uma lógica similar devem proceder os percussionistas, escolhendo grupos de batidas percussivas. No caso de escolhas anteriores à execução, o compositor instrui que devem ser diferentes a cada apresentação.

Se, num primeiro momento, a música elabora uma versão sonora da estrutura rítmica e visual do poema, fazendo saltar do papel a quebra da linearidade entre nascer e morrer sugerida pela obra de Haroldo de Campos, a fragmentação progressiva de elementos da poesia acaba por desembocar na criação pelo grupo de intérpretes de uma nova estrutura poética. A combinação aleatória dos elementos fonéticos previamente determinados pelo compositor (256 no total), somados às possibilidades relacionadas às durações e aos elementos percussivos, revelam, a cada apresentação, uma das múltiplas virtualidades estruturais derivadas da poesia original.

Nas palavras de Gilberto Mendes (1994):

Sua forma obedece ao modelo de um esquema-processo cibernético de direção, em termos de música corrente. Há uma primeira elaboração, primeira leitura do poema, o “programa”, isto é, sinais de direção por um circuito de direção que passa a absorver e fragmentar todos os elementos fonéticos das palavras da poesia, como aconteceria no circuito de um computador; para, em circuitos de comunicação inversa, combinar aleatoriamente todos os sinais possíveis de informação – pelo amontoamento, deformação, trituração, etc.; e, finalmente, reelaborar dialeticamente nova leitura, isto é, novos sinais de direção. Segue-se outro ciclo,. Poderia continuar, infinitamente. (...) O trabalho, de certo modo estocástico, joga com as

probabilidades e inclui a participação real do intérprete na composição-montagem de um processo-direção musical, cujo desenvolvimento é previsível; porém, em suas particularidades, depende da causalidade. (p.77-78)

A estrutura da obra pode fazer com o que o encontro com a proposta composicional seja bastante diferenciado quanto ao intérprete e músicos conhecedores da estética e estratégias de vanguarda, de um lado, e o ouvinte, leigo em termos de teoria e forma musical, de outro.

Ao entrar em contato com a partitura, que não obedece à notação tradicional, como boa parte das composições de vanguarda, mas se faz entender por instruções escritas e novas grafias, o intérprete, apto à leitura musical, pode extrair significado do encadeamento de elementos e, aqui, arriscamos dizer, letras, no sentido laciano, presentes. Logo, a partir desta relação de letra e letra na partitura, o intérprete pode acessar os significantes que lhe permitirão uma leitura do significado, um efeito de significação.

Desta maneira, garante, de alguma forma, seu estatuto de sujeito efeito de significante, podendo, inclusive, arriscar-se nesta decomposição das palavras que a obra exige. Tendo acesso à lógica do discurso do compositor e o seu lugar reservado neste discurso, o intérprete pode se aventurar na experimentação de encadeamentos inéditos na constelação significante que emerge coletivamente a cada execução da parte aleatória da composição. A ruptura com as relações determinadas pela estrutura do poema original faz, das apresentações da obra, campo de tessitura de novas relações entre os elementos disponíveis, possibilitando, ainda que de forma evanescente, a criação de um lugar habitável entre o nascer e morrer.

Já para o ouvinte, talvez seja uma obra de difícil audição, pois, sem acesso à partitura e às possibilidades de leitura a partir do arcabouço teórico da música, ouvindo as palavras desmembradas em seus fonemas, logo após a primeira parte da música, pode não conseguir se situar ao lado da significação. Seu desamparo, no entanto, talvez não se desse se ele pudesse contar com a invocação para lhe garantir um lugar e lhe transmitir uma direção ao longo da audição. No entanto, a estrutura espaço-temporal do poema logo é decomposta e a estrutura da composição musical não oferece contorno melódico ou periodicidade que lhe permitam escutar a pura significância do chamado invocante, podendo tornar total o seu desamparo. Como resultado

desta configuração, seu lugar no tempo poderá se mostrar periclitante, sendo o seu próprio estatuto de sujeito colocado sob ameaça.

Didier-Weill (1997b, p. 82) afirma que o desaparecimento do suporte simbólico é nosso próprio desaparecimento. A proximidade do encontro com o real irreduzível da voz pode, assim, estar relacionada à dificuldade de audição desta obra, assim como de tantas composições experimentais.

Por outro lado, também a partir da parceria com a poesia concreta, surge a composição de Gilberto Mendes melhor recebida pelo público, *Motet em ré menor*, peça para coro *a capella* mais conhecida como *Beba Coca-Cola*, escrita em 1966 a partir de poema de Décio Pignatari (Anexo C) que foi inclusive dançada pelo ballet Stagium. Comenta o compositor (Mendes, 1994):

A obra se tornou tão popular como o poema de Décio Pignatari. Na verdade, é o meu Grande hit, o maior de todos. Tocada em todo o mundo. Só o Madrigal *Ars Viva*, numa excursão com Klaus-Dieter Wolff, apresentou a peça em Montevideu, Buenos Aires, Santiago e Lima. O CORALUSP, com Benito Juarez, em New York e outras cidades norte-americanas, e também em várias da Europa e algumas africanas. (p.104)

É uma peça exclusivamente para vozes, trabalhadas melodicamente sobre o acorde ré-fá-lá-mi bemol, em blocos de seis compassos com os tempos 3-2-2-2-2-1. Ainda que a composição não deixe de ter um caráter repetitivo, “quase minimalista” (Mendes, 1994, p. 104), a gama de vozes e variações propostas é bastante diversificada, incluindo entonações dramáticas, expressando surpresa, indignação ou advertência, sons expirados, ondulações de uma voz em torno de outro som de base, glissando, *bocca chiusa* (boca fechada), entonação grotesca, irritada, rabujenta (como o Pato Donald, indica o compositor), voz cacarejada, entonação aflita (gritando como quem diz “Cuidado!”, explica Gilberto Mendes), até o momento em que sopranos, contraltos e baixos devem transformar o som que vinham produzindo no ruído de uma ânsia de vômito, culminando no arroto do maior número possível de cantores. Um arroto!

Valente (1999) observa com precisão que os sons utilizados nesta peça representam tudo que, ao longo da história da música, foi banido e silenciado. No contínuo sonoro criado em *Beba Coca-Cola*, estes ruídos não só aparecem, como o fazem em primeiro plano. No final da obra, já durante os aplausos do

público, os cantores abrem um faixa onde está escrito “cloaca”, última palavra do poema de Pignatari, repetindo-a três vezes com os braços para o ar “como numa competição esportiva ou comício” (Mendes, 1994, p. 104).

Sobre a inventividade presente na composição, Mendes (1994) explica:

Bati os olhos no poema e senti de imediato o contraponto renascentista, ainda com um leve toque ars nova, as linhas rápidas incisivas, formadas pelas palavras, e logo Pound soprou em meus ouvidos: ‘Make it new!’ (...) Com Beba Coca-Cola pretendi um salto do pregão renascentista para o pregão moderno, o jingle publicitário para rádio-tevé. (p.102)

A crítica à sociedade de consumo e cultura de massa, no entanto, fica implícita tanto na subversão do jingle-mandamento criada no poema como na ousada composição musical. Talvez, inclusive, resida aí um dos atributos responsáveis por trazer a atenção do público que, como mencionado, sempre recebeu muito bem a peça.

Entre os aspectos que podem ter colaborado para boa aceitação da música, podemos traçar algumas diferenças importantes quanto à experiência de escuta radical que *nascemorre* propõe. Em *Beba Coca-Cola*, o contínuo sonoro, a repetição insistente de um acorde e a métrica restrita, garantem ao ouvinte certo suporte numa rede de significância musical.

Além disso, as próprias palavras do poema permanecem reconhecíveis, mas, tomadas poeticamente, jogam com o aspecto sonoro do significante, permitindo estes “maravilhosos monstros absurdos, esta poesia selvagem que são os trocadilhos” (Zumthor, 1997, p.32), que só fazem abrir as possibilidades de leituras. Quanto à presença do humor, freqüentemente apontada em suas composições, Mendes (1994), afirma:

Não sei nem contar anedotas. Acho curioso que algumas de minhas músicas resultem muito engraçadas para o público. Nunca foi minha intenção. Sou formalista, em arte. Pelo menos no começo, meu trabalho é rigorosamente formal, calculado, planejado. Depois eu me deixo soltar, ficar inspirado em cima da minha própria armação estrutural. Coloco num tipo de relação fixa um conjunto de dados escolhidos, sons, gestos, ações; e em correspondência ou oposição móvel um grupo de dados com outro. Elementar, diria Sherlock Holmes. Acontece que uma relação inusitada entre os dados, ou mesmo absurda entre dois grupos, libera um terceiro significado, livre

para a audiência que pode entendê-lo como muito cômico. Da minha parte, pretendo liberar beleza, uma estranha beleza. (p.112-113)

Outra peça muito bem aceita pelo público a qual é atribuída uma dimensão cômica é *Asthmatour*, composta em 1971, a partir de texto de um dos filhos de Gilberto Mendes, Antônio José, que afirma “o negócio é de pasmar! Conheçam o novo tratamento contra a asma. Viajar! A arma do ar contra a asma.” Mais uma vez também, a idéia do jingle, desta vez pertencente a uma fictícia agência de viagens para asmáticos.

O compositor qualifica a obra como um retrato musical da asma, utilizando como música os ruídos respiratórios produzidos em uma crise asmática. Aparecem, ao longo da peça, gargarejos, estalidos de língua, suspiros, sussurros, gemidos, bocejos, inspiração forçada, além de palmas, estalos de dedos, instrumentos de percussão e a própria bombinha utilizada para asma. O fonema “ar” é o *leitmotiv*. Explica Gilberto Mendes (1994):

No final, fiz música do som da aflição da asma, da falta de ar, daquela dispnéia quando são emitidos sons, como que gemidos, durante a difícil inspiração. Termina a peça com uma cena dramática, em que um membro do coral - até então disfarçado de platéia - sobe ao palco e tenta esganar - tirar o ar! - de um cantor, como um torturador tentando obter informações de seu prisioneiro; e, em seguida um jingle apregoa os benefícios, para a asma, das viagens aéreas promovidas pela agência turística *Asthmatour*. (p.93)

Vale lembrar que a asma acompanhou o compositor por toda sua vida, como conta:

Eu coloquei um problema meu em *Asthmatour*. (...) Com a colocação desse problema eu acrescentei outro, ainda: a vergonha que eu sempre tive de usar aquela bombinha clássica (do antigo remédio “Dispnéihal”) na frente dos outros, uma vergonha que eu reconhecia sem cabimento, mas – que fazer? - eu tinha vergonha. Eu introduzi na peça o uso da bombinha por três solistas, num momento destacado, e fui sempre um desses solistas durante todo o período em que cantei no *Madrigal Ars Viva* (...). A partir dessa representação que eu fiz do uso da bombinha, frente não ‘aos outros’, mas agora a todo um auditório, perdi completamente a inexplicável vergonha. (Mendes, 1994: 94)

Sobre este caráter sublimatório da obra, é possível fazer uma associação do leimatív “ar” na peça e, por que não dizer, na vida do compositor, com uma passagem da última aula do seminário X, de Lacan ([1962-1963] 2005), em que ele fala sobre a angústia:

Detenham-se, pois, na consideração desta coisa incrível – a estranheza do salto pelo qual alguns seres vivos saem de seu meio primitivo e passam para o ar. Para isso é preciso um órgão (...) com cujo caráter de neoformação arbitrária no desenvolvimento, por assim dizer, só podemos impressionar-nos. Ele se intromete no interior do organismo e mobiliza toda a adaptação do sistema nervoso, que leva muito tempo para se adaptar com esse aparelho, antes que ele realmente funcione como uma boa bomba. (...) A angústia foi escolhida por Freud como sinal de algo. Será que não devemos reconhecer o traço essencial deste algo na intromissão radical de uma coisa tão Outra no ser vivo humano, já constituída para ele pelo fato de passar para a atmosfera, que, ao emergir neste mundo em que tem que respirar, ele fica, a princípio, literalmente asfixiado, sufocado? Foi a isso que se deu o nome de trauma – não existe outro – o trauma do nascimento, que não é a separação da mãe, mas a própria aspiração de um meio intrinsecamente Outro. (p. 354-355)

Nesta direção, consideramos, com Stahlschmidt (2008), que o contato com o canto e a musicalidade guarda o potencial de possibilitar um encontro com formas primeiras de relação com o Outro. Frente à descoberta deste vácuo na constituição de um meio Outro, frente ao vazio na voz, frente à angústia, frente ao trauma, o negócio é de pasmar! Conheçam o novo tratamento... Cantar!

4.2 Música para os olhos:

... vendo aquilo que não vê, vendo aquilo que ouve...

(Vasse, 1977, p.118)

Será também a partir da colaboração com os poetas concretistas que o elemento cênico começará a ganhar destaque nas obras de Gilberto Mendes. Seu primeiro, e talvez mais complexo, teatro musical ou música-teatro, como prefere chamar, foi *cidade cité city*, de 1964, composta a partir do poema homônimo de Augusto de Campos. O compositor conta que, na época, buscava inspiração em outras manifestações artísticas, como cinema, pintura,

literatura, escultura, arquitetura. Diz ele: “A estrutura de filme, de um quadro, de um palácio, de um livro, poderia me dar a idéia de uma forma musical” (Mendes, 1994, p.133)

Em *cidade cité city*, o compositor utiliza uma grande colagem de citações musicais eruditas e populares, que deverão ser reproduzidas em “toca-discos” ao longo da peça, de acordo com suas instruções. Juntamente com as citações, são utilizados elementos convencionais como cantores solistas, piano, caixa-prato e contrabaixo, e outros menos convencionais como máquinas de escrever, calculadoras, um televisor, um projetor de slides, enceradeiras, liquidificadores, ventiladores e aspiradores de pó, entre outros. As vozes podem aparecer entoadas, dubladas, gravadas, em diversos idiomas, evidenciando também a complexidade composicional da peça. O aspecto cênico permeará toda estrutura da obra desde a ambientação geral de loja, escritório, cenário de jingle, como descrevem as instruções, até a disposição dos elementos no palco e ação dos intérpretes, como descreve o compositor:

Moças postadas ao lado de eletrodomésticos com a postura de vendedoras à espera de compradores. Posturas estudadas, ao extremo de uma estilização tipo ópera chinesa. O regente, ora com funções de gerente, em lugar do podium, tem uma mesa de escritório com uma placa escrito ‘Regerente’ (nome inventado por Augusto de Campos, dando sua contribuição à minha peça), bem visível (Mendes, 1994, p.134)

No final da obra, o regente se transforma em guarda de trânsito, com apito e bastão! Entre os músicos, começa uma correria, brincando de automóvel e descendo à platéia. Enquanto isso, um aspirador de pó (ligado no sentido contrário), espalha rapé entre o público, que, espirrando, passa a fazer parte da composição.

Em texto sobre esta obra e seus recursos cênicos e visuais, o crítico J. Jota de Moraes evidencia uma característica importante da música-teatro, quando afirma que o compositor “acreditando que há semânticas paralelas a estrutura sintática, usa de materiais não-musicais para chegar à música.” (in Mendes, 1994, p. 135). A partir de *cidade cité city*, composta naquela que nós identificamos como a fase mais experimental da obra de Gilberto Mendes, o compositor lançará mão da potencialidade musical de elementos teatrais em várias peças de distintos períodos, seja apenas como recurso pontual mais

evidente em alguns trechos como, por exemplo, no caso de *Asthatour*, ou como fundamento composicional de toda obra.

Em *Ópera aberta*, escrita em 1976, “uma curtição de voz e músculos (contraponto a duas partes) para uma cantora e um halterofilista”, como indica a “partitura”, a música acontece fundamentalmente a partir do jogo cênico, sendo impossível registrar a obra apenas através de áudio. A peça consiste basicamente de uma cantora de ópera, vestida a caráter, que exhibe a potencialidade de sua voz, fazendo exercícios vocais e canta trechos variados de óperas, cuja escolha fica a critério da intérprete, pois, como veremos, não se dará desta forma a música desta obra. Em seguida, entra no palco um halterofilista, também vestido de acordo, que pula cordas, faz exercícios, enfim, se exhibe para uma pequena platéia que também está representada no palco por um grupo de pessoas que deve aplaudir e gritar “bravo!” para as apresentações da “enamorada da própria voz” e do “enamorado do próprio corpo”. A partir de então, num primeiro momento, ambos se ignoram, passando, mais adiante, a contracenar, o que culmina com o halterofilista colocando a cantora sobre seu ombro e, depois de algumas voltas, saindo de cena.

O compositor Rodolfo Coelho de Souza (1983), busca esclarecer, a propósito desta peça de Gilberto Mendes, o que está em jogo na composição destas músicas-teatro que aqui ele chama de teatro musical:

A maior diferença entre o teatro musical e o teatro convencional é que este último tem como fio condutor um argumento lógico, um enredo. O teatro musical não tem um enredo verbalizado e é articulado analogicamente e não logicamente, resultando em situações freqüentemente absurdas. O que nos prende em *Ópera Aberta* é o jogo de semelhanças, analogias e contrastes que percebemos no protótipo da cantora e do halterofilista. É pela analogia dos gestos e dos conteúdos por eles representados que é possível a Gilberto Mendes criar um clima onírico e delirante, de humor e sátira, sem para isso necessitar de um enredo. O teatro musical guarda, portanto, um estrito parentesco com a música e com o teatro, pois da primeira retira a sintaxe do discurso analógico, descartando o suporte sonoro, e do segundo retira o suporte cênico gestual, descartando o discurso lógico-verbal. (p. 44-46)

Esta análise possibilita que pensemos a música-teatro como fundamentada principalmente num certo encadeamento sintático percebido através do jogo de cena teatral, fazendo ouvir, onde aparentemente haveria silêncio, uma espécie de música, uma musicalidade para além do som. Talvez aqui possamos pensar numa instância vocal independente do som, da qual nos falava Lacan.

Didier-Weill (1999) esclarece que o “espírito do significante” (p. 27) poderia ser transmitido pela mãe tanto através do som como através dos gestos, o que aconteceria no caso de uma mãe surda, por exemplo. Se partirmos do entendimento de voz como objeto a discutido anteriormente neste trabalho, tomando-a como o real caído da fala que funda no infans a dimensão do inaudito, é possível acompanhar o autor quando ele diz:

Se há, como supomos, uma continuidade entre o real inaudito do inconsciente e o real do corpo, isso implica que os gestos do corpo materno detêm o poder, transmitindo a parte de invisibilidade desse corpo, de transmitir ao mesmo tempo o real inaudito do inconsciente: o “terceiro ouvido” - o do sujeito do inconsciente – ouve tanto o som que está no movimento quanto o movimento que está no som. (p.28)

O gesto, aqui, daria a ouvir este furo na imagem engendrado por um real invisível que estaria em continuidade ao real inaudito da voz. Nas palavras de Didier-Weill: “existe mesmo uma continuidade entre o real invisível do corpo levado à existência pelo movimento e o real inaudito do inconsciente levado à existência pelo som”. (p.26).

Esta musicalidade sem som, passível de ser ouvida no jogo cênico e visual proposto na música-teatro, traz à tona, mais uma vez a fundamental ligação do musical com a experiência de temporalidade. Didier-Weill, aponta nesta direção, quando diz que esta continuidade entre inaudito e o invisível se funda em um ponto originário comum relativo ao que ele chama de conquista do tempo. Diz o autor: “se a música é o que permite ouvir a existência do ritmo temporal, a dança é o que mostra a passagem do ritmo nesse tempo.” (p.26). Podemos pensar aqui numa visualidade que mostra e, portanto, dá a ouvir algo de uma organização do tempo.

Ao propor composições teatrais em que não há um predomínio da significação, guardando maior parentesco estrutural com a pura significância veiculada na música, Gilberto Mendes faz ouvir a cena, mais do que apreendê-

la em seu enredo. Neste sentido, quanto mais absurdas ou aparentemente sem sentido as situações trazidas pelo compositor, mais devem ser ouvidas em seu clima musical, além de qualquer possibilidade de portar um significado.

Este será o caso, por exemplo, de *Objeto musical – Homenagem a Marcel Duchamp*, de 1972, em que um intérprete se movimenta de quatro entre um barbeador elétrico e um ventilador giratório (que primeiramente fica sozinho em cena, girando durante dois ou três minutos). O intérprete deve ora simular se barbear, ora evocar o símbolo da RCA Victor, como se fosse um cachorro ao lado do ventilador, que remeteria ao gramofone. Os movimentos circulares do barbeador, do ventilador e do próprio intérprete em relação aos objetos dão o tom da composição. Ao final da peça, o intérprete finge urinar no ventilador, como um cão, levantando uma das pernas. O compositor parece levar, nesta obra, a idéia de musicalidade aos seus mais extremos limites, aproximando-se de uma zona de fronteira, onde ela quase já não pode mais ser percebida como tal.

Já em sua bastante conhecida *Santos Football Music*, de 1969, o elemento teatral vem integrar a busca de uma tradução musical do clima de uma partida de futebol, ouvido musicalmente pelo compositor através de uma narração transmitida pelo rádio. Como explica Mendes (1994), esta obra integra os dados mais característicos da música de vanguarda da segunda metade do século, como o som concreto, o som orquestral atonal, sem melodias, a participação do público na execução, novas formas de notação musical, além do aspecto teatral que culmina com a cobrança de um pênalti e a bola lançada em direção ao público.

Santos Football Music é uma peça que traz o estádio de futebol para sala de concerto, fazendo o jogo acontecer entre instrumentistas, regente e espectadores. Sua execução exige dois regentes, um para a orquestra e outro para orientar a participação do público, que é ensaiado dez minutos antes da entrada da orquestra, neste momento que já é considerado pelo compositor como a primeira parte de sua obra. Ao “regente do público” cabe levantar cartazes com indicações específicas para que os espectadores/intérpretes falem, protestem, gritem gol, em determinados momentos da apresentação. Nesta obra, assim como em outras composições de Gilberto Mendes, também ao público é dada a oportunidade de ocupar um outro lugar ou, quem sabe, tão

somente evidenciar seu lugar, antes inaudito, de participante no acontecimento artístico.

A partir de um amplo trabalho de pesquisa nos documentos e esboços composicionais de Gilberto Mendes, Zago (2000), encontrou um pequeno pedaço de papel onde o compositor rascunhava suas idéias sobre *Santos Football Music*, em que ele escreveu duas frases como lembretes e referências para sua composição: “Vale tudo” e “Não ter medo”. As palavras destacadas no papel parecem sintetizar o espírito da obra em questão, assim como o impulso corajoso para ao desconhecido que se faz presente não só nesta composição, mas em toda sua trajetória criativa.

4.3. Ouvindo o *imprévisível*:

As obras já caminham por momentos que não querem saber de onde vieram nem pra onde vão. É sua nova marca o fato de que qualquer caminho tomado é bom desde que surpreendente.

(Mendes, 1994, p.44)

A busca pelo inesperado, *imprévisito* ou apenas vagamente *prévisito*, está nitidamente presente na concepção dos compositores modernos quanto à música experimental, marcando também fortemente a produção musical de Gilberto Mendes. Dentre os recursos e técnicas utilizadas pelo pensamento musical moderno nesta direção, surgem o que Terra (2000) denomina estéticas de indeterminação. Esta nomenclatura abrange a utilização do acaso, do aleatório e a concepção de forma aberta aparecendo tanto na etapa de composição como na de interpretação da música.

Abordada anteriormente, *Nascemorre* é uma das composições de Gilberto Mendes em que a aleatoriedade está presente. No entanto, será com sua série *Blirium* que os recursos composicionais característicos das estéticas de indeterminação serão apresentados de forma mais radical na trajetória do compositor.

A série, escrita em meados da década de sessenta, cujo nome foi criado a partir do anagrama do nome de um calmante vendido na época, é composta pelas versões *Blirium A-9*, *B-9*, *C-9*, *D-9* e *Blirium Total*. Sobre ela, o compositor afirma (Mendes, 1994):

Compus não a música, mas a “máquina” de fazer música. Deixei para o intérprete a composição da música, por meio da “máquina” que inventei, pelo jogo das possibilidades combinatórias, que ela lhe permite, dos dados da ‘programação’ estabelecida por mim. (p.85)

Nesta obra, o compositor leva a música aleatória às últimas consequências, inventando o que ele chama de receita de música, dando visibilidade, assim, ao ato criativo inerente a toda interpretação ao rasurar a margem que separa compositor e intérprete. Sem podermos dizer ao certo quem seria o compositor nas peças oriundas desta série, Gilberto Mendes revela e desestabiliza nossas arraigadas concepções sobre autoria e invenção. Além disso, nos traz uma música que, mais do que qualquer outra em sua obra, denuncia seu caráter de irreduzível abertura, uma vez que se faz nova a cada performance e a cada intérprete, não se deixando capturar jamais pela ilusão de imobilidade da partitura.

Em *Blirium*, a indeterminação é empregada em vários estágios da obra. Já na formação instrumental para a realização da música encontramos uma abertura inusitada, uma vez que mesmo a escolha dos instrumentos caberá ao intérprete, desde que observe as diretrizes dadas pelo compositor. Sua partitura é constituída de explicações escritas, onde Gilberto Mendes detalha cada um dos procedimentos a serem seguidos para a realização da música. No entanto, as instruções nada mais são que orientações e parâmetros, ficando a critério do intérprete escrever sua própria música a partir de suas escolhas. Por exemplo, ao mesmo tempo em que o ponteiro de segundos de um relógio situado ao lado do instrumentista determinará com precisão os grupos de notas a serem tocadas, de acordo com convenção explicada na partitura escrita pelo compositor, o próprio instrumentista tem, em determinado momento, a liberdade de acrescentar aos grupos determinados outro grupo de sua livre escolha. Ao intérprete caberá, também, escolher citações de peças de qualquer tempo ou lugar, que devem ser executadas em momentos de transição, podendo ser escolhidas previamente na “preparação” da música ou improvisadas na hora da execução.

A cada interpretação *Blirium* pode ser, assim, uma nova música, que só existirá naquele instante em que será tocada. O próprio compositor considera que criou uma partitura de uma música que não existe. Talvez pudéssemos pensar a partir disso também numa não-partitura de *imprévisíveis* virtualidades

musicais e esboçar aqui uma articulação com as teorizações sobre o conceito de utopia⁴ presente na obra do filósofo Ernst Bloch.

Situando Bloch ao lado dos chamados utopistas iconoclastas, em contraponto aos teóricos projetistas, Jacoby (2005) ressalta que este primeiro grupo privilegia a escuta do futuro em detrimento de sua visualização, desvinculando o conceito de utopia de uma projeção de futuro a ser alcançado. Ainda que o anseio e empenho pela afirmação da potência utópica se faça presente em suas obras, nelas o futuro não é reduzido a um semblante visualizável; ao invés de determinar o rosto do tempo vindouro, mantém seus ouvidos abertos às suas vozes.

Ernst Bloch afirma em seu livro *The spirit of utopia* ([1923] 2000) que os ouvidos estão ainda mais firmemente encarnados na pele que os olhos (p. 101), discorrendo sobre o poder de penetração e de alcance do material sonoro. Para ele, a música seria o *médium* estético que expressaria do modo mais puro e imediato o elemento utópico que fermenta latente no processo do mundo (Münster, 1997). Por não ter medidas comuns com nenhum outro discurso, não se deixando capturar jamais pela palavra, a música seria, para Bloch ([1923] 2000), uma irreduzível experiência de abertura, que convidaria perpetuamente ao entendimento, ao mesmo tempo em que recusaria ser compreendida em termos não-musicais.

Conforme defende Santaella em seu estudo sobre as matrizes sonora, visual e verbal da linguagem e do pensamento (2005), há, no som, uma preponderância do caráter qualitativo em detrimento da referencialidade e a lógica da matriz sonora caracteriza-se por ocorrer sob o domínio da sintaxe e suas relações intrínsecas. Por esta característica, a autora afirma “não há material mais livre e propício a mais pura experimentação e invenção sintáticas que o som” (p. 80).

Ainda que a lógica da sintaxe não se restrinja ao suporte sonoro, como observamos no caso das músicas-teatro, o som se presta particularmente à exploração das possibilidades da sintaxe até seus limites últimos. As vanguardas musicais do século XX, ampliando enormemente as possibilidades de variação dos elementos musicais constituintes de suas composições, deram

⁴ Vale mencionar recente publicação de Teresinha Prada (2010) que aproxima, a partir de abordagem diversa da proposta aqui, a trajetória de Gilberto Mendes e seu caráter de vanguarda e utopia.

a escutar as virtualidades latentes em seu sistema relacional, alçando, muitas vezes, a própria pré-determinação ao status de questão.

Podemos pensar, com Bloch ([1923] 2000), que a potência utópica da música manifesta-se num fluxo inconcluso, pulsante no que ainda não é, numa aposta no eterno indesignável do vir a ser, convidando a pensar a possibilidade mesma da possibilidade. Em consonância com o filósofo, ao fazer uso radical da aleatoriedade em sua composição *Blirium*, Gilberto Mendes compõe uma peça que jamais se deixa apreender por uma notação ou um intérprete, aparecendo sempre no instante fugidio no tempo, no qual logo desaparece para voltar à sua forma de pura potência, máquina de fazer música que engendra a possibilidade de infinitas virtualidades musicais.

O intérprete, apesar de guiado pelas instruções do compositor, se depara com o abismo diante de seus pés ao não encontrar, na partitura, a música pré-escrita e o instante musical seguinte determinado. Ao contrário, a experiência de execução de uma obra como *Blirium C-9* é, antes, experiência de invenção, onde as relações significantes musicais pré-concebidas na notação, dão lugar a uma rede relacional que se tecerá única a cada interpretação.

No caso específico de Gilberto Mendes, será a partir da série *Blirium* que se prenciará a convivência entre o campo tonal e atonal que marcará a fase atual de sua obra composicional, pois sua armação atonal combinada às citações, muitas vezes tonais, revelou aos seus ouvidos a possibilidade de uma coexistência interessante entre os dois sistemas. Por este caminho, o sistema atonal será, mais tarde, compreendido como uma projeção e expansão do próprio universo tonal, como últimos integrantes da série harmônica (Mendes, 1994).

Para atingir o estado atual, portanto, o percurso na música experimental e aleatória mais radical foi fundamental e talvez aqui possamos pensar na afirmação de Jameson (1977) de que a utopia tem no fracasso sua vocação. A perseguição do signo novo, levada às últimas conseqüências nas experiências do compositor com a matéria bruta atonal/dissonante, não funcionou no sentido de instaurar um domínio da música experimental sobre a música tonal clássica, mas serviu, no entanto, para escancarar as limitações e concepções restritivas do antigo modo de fazer música e, nesse exercício de aprender a desejar o

diferente, acabou abrindo espaço para a busca de outros caminhos composicionais.

Após suas expedições experimentais mais radicais, Gilberto Mendes chegou a enveredar, em algumas obras, para o minimalismo, ao mesmo tempo em que, pouco a pouco, foi desenvolvendo o que hoje é sua marca singular de composição, que é, paradoxalmente, a pluralidade. Sobre seu estilo, comenta:

Na verdade meu estilo é uma técnica *in progress*. A cada nova peça, quando necessário, eu desenvolvo uma outra técnica, específica para os problemas e idéias que essa nova peça me apresenta, mas que também enriquecerá a técnica geral básica. (Mendes, 2008, p. 121)

A obra *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, de 1990, ilustra com competência este momento do compositor. A começar pelo título e suas heterogêneas referências: Ulysses, Joyce e Dorothy Lamour, Grécia, Copacabana, literatura, cinema americano, todos surfando juntos na mesma música. No que se refere à estrutura musical, passagens que vão do tonal ao atonal e que na sua erudição se aproximam em alguns momentos do popular. Sobreposição de estilos, épocas, cenários, culturas; chamados insubordinados, pulsantes e fugidios, resistentes a qualquer significação que lhes tente amarrar.

Atualmente com 88 anos, o compositor relata se sentir brincando com a música e segue em atividade criativa. Reconhecido internacionalmente, tem suas obras publicadas e executadas com sucesso em diversos países. Nem moderno, nem pós-moderno, Gilberto Mendes gosta de se considerar trans-moderno (Mendes, 2008). Com sua inventividade singular e incansável, segue sua trajetória tangida a vela e vento⁵, ajudando-nos a traçar novas e *imprévisas* rotas na busca deste além-mar que, em nós, navega.

⁵ A expressão, também presente no título desta mesma dissertação, foi livremente inspirada em uma passagem do conto *Desenredo* de Guimarães Rosa (1967) em que ele refere uma “*nau tangida a vela e vento*”.

5. DE PORTO ALEGRE AO PORTO DE SANTOS

Esquerda, direita, direita, esquerda. Esquerda, direita, direita, esquerda. Esquerda, direita, direita, esquerda. Caminhando rápido pelas ruas de Santos, eu tentava não esquecer as direções que o recepcionista do flat tinha me dado minutos antes. Eram quase treze horas e estavam me esperando para o almoço. Com o nervosismo esperado para a situação e a minha total desorientação dentro da cidade desconhecida, estava uma pressa enorme de chegar ao endereço, que tremulava numa folha de papel em minha mão.

Nessa mesma folha de papel, estava escrito uma espécie de diálogo ensaiado, que eu esboçara algumas semanas antes, quando liguei pela primeira vez para o compositor. Na ocasião, ele se mostrou extremamente simpático e disponível, fazendo com que eu esquecesse de usar minhas falas ensaiadas. Lembro da minha emoção quando ele atendeu, aquela voz que eu já tinha ouvido tantas vezes em entrevistas e no fantástico documentário realizado sobre a sua obra, chamado *“A odisséia musical de Gilberto Mendes”* (2005), produzido, roteirizado e dirigido por seu filho Carlos de Moura Ribeiro Mendes

Esquerda, finalmente cheguei na rua, já ofegante. Alguns passos adiante e já estava em frente ao edifício. Falei com o porteiro, que me disse que o elevador estava parado, a companhia elétrica de Santos havia anunciado o corte de energia até às quatorze horas daquele dia. Eu sabia deste detalhe, o compositor gentilmente havia me ligado avisando.

Quando já estava mais ou menos no sétimo andar, quase sentando na escada de tão cansada, ouvi uma voz feminina chamando meu nome e o latido de um cachorro. Respondi que estava subindo e segui, encontrando a esposa do compositor, Eliane, e a cadela de estimação do casal, Mel, à minha espera. Dois anos e onze andares depois, eu estava ali, no hall de entrada do apartamento de Gilberto Mendes.

Da entrada eu já avistava o compositor, em pé, corpo inclinado olhando para a porta, decerto curioso para ver, afinal, quem era a tal psicóloga de Porto Alegre que queria tanto encontrá-lo. Eu, com os olhos mareados, não acreditava que finalmente estava ali diante de alguém que eu tanto admirava.

Cumprimentamo-nos, os dois um pouco sem graça com este primeiro contato. Falei um pouco sobre a viagem de avião, depois o trajeto de ônibus.

Enquanto isso, a Mel não parava de latir na minha frente, mostrando clara antipatia por mim, que foi sendo amenizada ao longo do dia.

Em seguida, já almoçamos um peixe delicioso que Eliane havia preparado, um peixe inglês, ela disse. Durante o almoço conversamos sobre o Festival de Música que o compositor fundou e ajuda a organizar todos os anos e sobre a possibilidade do mesmo não acontecer em 2011. Também vieram as primeiras referências cinematográficas, que são uma constante nos escritos e na vida do compositor, um grande conhecedor e apaixonado por cinema, principalmente por filmes americanos das décadas de trinta e quarenta. Além disso, ele me contou que atualmente está escrevendo uma novela e que também fez, recentemente, um papel num filme, existindo perspectivas de atuar em uma próxima produção.

Depois da refeição, fiquei observando as paredes da sala que, como eu já havia visto em algumas imagens, são tomadas por desenhos muito bonitos feitos por Eliane, a maioria retratos do compositor, que já ilustraram, inclusive, capas de seus trabalhos. Sentamos, então, na sala de estar e iniciamos nossa conversa. Primeiro falamos um pouco sobre o Rio Grande do Sul, em função da cesta com doces de Pelotas que eu havia levado. Conversamos brevemente sobre os pampas, os Veríssimo e sua literatura. O compositor comentou que seu último livro, *“Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos rumo à avenida Nevskiy”* (2008), havia sido finalista do prêmio Jabuti, fato que eu desconhecia, apesar de sempre ter achado a obra muito bem escrita.

Logo, passamos a falar sobre o documentário feito por seu filho Carlos, através do qual conheci sua obra, e também sobre a trilha sonora que ele compôs para um filme chamado *“O Dono do mar”*, dirigido por seu outro filho, Odorico.

Começamos, um pouco depois, a falar sobre o início de sua carreira. O compositor contou como foram estes primeiros momentos: *“Em primeiro lugar, eu nunca pensei em ser músico, eu nunca tive essa pretensão. E nem sabia se eu era músico, somente sabia que eu gostava muito de música, desde criança, porque a minha mãe gostava muito, meu pai também. Então eu gostava muito de música, meu pai morreu eu tinha cinco anos de idade, eu era o menor de cinco filhos, então a minha mãe era ‘cinemeira’ e era frequentadora de concertos, de ouvir música erudita nas rádios. Eu me acostumei a isso aí e gostava muito de música, mas também nunca pensei em ser músico, porque*

meu pai morreu com quarenta e sete anos, ele era médico, ele que me pôs no mundo (...) minha mãe ficou com dificuldades financeiras e estudar música envolvia ter um piano e piano é uma coisa meio cara, né, para quem está ruim de vida e minha mãe estava ruim de vida. Naquele tempo, não tinha muito essas coisas de pensões, essas coisas, e meu pai morreu meio moço também, não juntou dinheiro. O dinheiro que ele juntou ele passou com a minha mãe, foi pra Europa, gastaram tudo lá (...) Então eu não pensei realmente nisso, aí pensei em ser advogado, e como eu gostava de arte, de ler, eu comecei a ler muito precocemente, Eça de Queiroz, Machado de Assis (...) e também era contador de histórias (...) Mas, então, de repente um cunhado meu, acho que eu conto isso no livro, disse: mas você não percebeu que você é músico, por que você está estudando Direito?”⁶

O compositor explicou que chegou a cursar dois anos da faculdade, antes que seu cunhado lhe questionasse sobre sua opção e lhe oferecesse as condições necessárias para que entrasse no Conservatório Musical de Santos. Porém, já com quase vinte anos, recém começando a estudar música, foi questionado em sua escolha por sua mãe, que insistia para que o filho tivesse um emprego fixo, preferencialmente, um cargo público, para que pudesse se sustentar sozinho. Assim, Gilberto Mendes realizou concurso e ingressou na Caixa Econômica Federal.

O compositor relatou que não gostava particularmente das atividades, mas o emprego não lhe exigia tanto, só precisando trabalhar à tarde. Continuou com a música, mas só começou a ser conhecido, por volta dos trinta e três anos, quando se ligou aos músicos de São Paulo. Sobre este momento, Gilberto Mendes contou: *“Tive sorte que entrei para um grupo que era muito ligado à poesia concreta, a grandes movimentos literários e artísticos de São Paulo (...) Eu recuperei o tempo perdido rapidíssimamente”*.⁷

Sobre este período anterior aos primeiros sinais de reconhecimento na música, o compositor falou bastante sobre a dispersão em sua dedicação musical causada por seu envolvimento com as notícias da guerra, que ele acompanhava pelos jornais e que tinha consequências diretas no cotidiano de Santos, como blecautes, casos de espionagem, bailes para oficiais de navios que vinham de combates. Tudo isso o fascinava e tomava boa parte de seu

⁶ Mendes, Gilberto. Entrevista concedida a autora em 06 de abril de 2011, inédito.

⁷ *Ibid.*

tempo. Relatando o dia em que os Aliados desembarcaram na Normandia, ele, inclusive, chegou a se emocionar.

Um pouco adiante, já reconhecido na música, levava o que chamou de “*dupla vida*”. Disse ele: “*Um dia eu estava no (teatro) municipal de São Paulo regendo meu Santos Football Music com Eleazar de Carvalho, a peça fazendo sucesso, aquela ovação. No dia seguinte, eu estava na Caixa Econômica, aqui na tesouraria, trabalhando, atendendo um cliente...*”⁸ Ressaltou, no entanto, que a estabilidade financeira e o fato de poder continuar em Santos foram muito importantes.

Os assuntos seguiram diversos: viagens, seu envolvimento com o comunismo, as músicas da mocidade que o comovem até hoje. O compositor falou também sobre o Madrigal Ars Viva, no qual cantou por mais de dez anos. Contou que no período pós-guerra, as pesquisas musicológicas resgataram as obras da Idade Média e Renascença, fazendo surgir muitos grupos corais de música antiga pelo mundo. Este movimento acabou chegando ao Brasil através de gravações e partituras, e, neste contexto, surgiu o Madrigal Ars Viva, que cantava música antiga e música de vanguarda, no que ele chamou de “*uma estranho casamento entre a coisa mais antiga e a mais nova*”⁹. Disse, também, que era uma delícia cantar no grupo, que completa, este ano, seus cinquenta anos de existência.

Perguntei como se deu o encontro com os concretistas e o compositor me explicou que Rogério Duprat era amigo de Décio Pignatari e havia sido o primeiro a musicar uma peça dele. Foram, então, apresentados. Gilberto Mendes contou: “*Acontece que eles, além de poetas, eram muito bem informados. Eles tinham mais informações sobre música contemporânea do que nós, que éramos músicos*”.¹⁰ Segundo o compositor, Décio Pignatari tinha vivido em Paris alguns anos antes e tinha participado do movimento ao qual estava ligado Pierre Boulez.

Como, na época, o cenário musical brasileiro era hostil à música experimental que eles faziam, os compositores acabaram se aproximando dos poetas, com quem estavam mais sintonizados. Além disso, havia a afinidade

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

histórica entre música e poesia. “*Todo músico antigo era poeta*”¹¹, disse Gilberto Mendes. Assim, relatou o compositor, o grupo lançou seu manifesto no caminho do próprio manifesto redigido pelos poetas anos antes.

Gilberto Mendes também falou sobre a música-teatro ou, de uma forma, mais geral, “*sobre a música que está em outras coisas*”¹², quando perguntei sobre a *Música para um jardim*, que ele apenas menciona em seu segundo livro. Sobre esta peça, ele me disse que foi encomendada por um amigo paisagista e se baseou no desenho do jardim dele. Sobre a música-teatro realizada por integrantes do grupo Música Nova, disse: “*A gente queria muito fazer uma música que não é música, mas que evoca uma música. (...) Esse teatro, às vezes, podia ter algo ligado a um som também, a um piano sendo tocado... mas podia a música ser só o resto, o teatro da coisa sem a música.*”¹³

Em seguida, falou sobre *Blirium*, “*um projeto onde o intérprete faz a peça*”.¹⁴ Disse que a partir do encontro do som atonal que surgia na execução da peça, com as citações que deveriam ser feitas pelo intérprete e que poderiam ser de músicas de todos os tempos (modais, tonais), viu que esta mistura poderia “*casar bem*”, lampejo que o conduziu ao caminho para sua música atual. Conversamos, ainda, sobre ecletismo na música pós-moderna e sobre uma certa vocação própria das Américas para a mistura, em função do contato com a África.

O sol já começava a se pôr e os assuntos da conversa passaram então a ser os mistérios do mundo, os questionamentos existenciais e a crença ou descrença em um Deus ou algo maior. Um pouco mais adiante, quando questionado para onde vai a música atual, o compositor respondeu que irá para onde for o homem atual. Falou, ainda, sobre o fato da música em si não guardar nenhum significado, considerando que, paradoxalmente o significado que se dá a ela ou o significado que ela adquire através das circunstâncias, fica muito forte.

Quando começava a anoitecer, Eliane, que havia saído com Mel, retornou, trazendo compras da padaria para o lanche. Em meio a pães e queijos, continuamos conversando sobre os mais diversos assuntos e tentei, inclusive, transmitir um pouco mais sobre o tema da minha pesquisa. Depois do

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

lanche, o compositor me convidou para conhecer o resto da casa, quando então conheci seu famoso piano, assim como o armário onde ele guarda, organizadamente, suas partituras, trabalhos a seu respeito, programas de festivais que frequentou, etc.

Voltando à sala de estar, assistimos a um filme antigo, sua atividade costumeira na maioria das noites. O filme era *Maskerade*, produção austríaca da década de trinta, dirigida por Willi Forst e estrelada por Paula Wessley e Anton Walbrook. Detalhe importante é que todo filme era em alemão e sem legendas, sendo que Gilberto Mendes não fala a língua e eu, apesar de a ter estudado na época de colégio, não lembrava de mais nada, não conseguindo, também, compreender as falas dos personagens. Mesmo assim, vimos o filme até o fim, inferindo, aproximadamente, o enredo da história. Deixamo-nos levar pelas cenas, como se fossem música. Para mim, foi uma experiência singular e, certamente, inesquecível.

Ao final do filme, eu pedi que autografasse os livros que havia levado e continuamos conversando. O compositor me contou sobre suas viagens à Europa de navio e sobre a primeira vez que frequentou o velho continente, durante o Festival da Juventude Comunista. Falou também sobre as aulas ministradas em universidades americanas e o pânico, no primeiro dia de aula numa delas, quando teve que encarar a classe sem saber falar inglês com fluência. Contou-me também sobre a primeira vez que viu neve. Conversamos, ainda, sobre sua vida familiar e muitos outros assuntos. Em meio a tantas histórias, tanta vida nas palavras do compositor, acabei não vendo as horas se passarem.

Quando olhei o relógio novamente, já eram mais de três horas da madrugada. Avisei o horário para o compositor, que também se assustou com o tardar da hora. Decidimos que eu deveria pegar um táxi para o flat, pois meu ônibus para o aeroporto sairia em poucas horas.

No trajeto para o flat, avistei a orla de Santos. Comovida, senti que estava exatamente no tempo e lugar em que deveria estar. Para além de todas as dúvidas enfrentadas ao longo do caminho, aquele instante me tocava de forma inquestionável, onda repleta de certeza e sentido. Um sentido azul.

REFERÊNCIAS

ASSOUN, P-L. O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos iii*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, W. [1933]. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BARBEITAS, F. *A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. Tese de Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada, UFMG, Faculdade de Letras, 2007.

BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 1 [1959]. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 2 [1959]. Trad. Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006

BLOCH. E. *O Princípio Esperança*: vol. 3 [1959]. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006.

BLOCH, E. *The spirit of utopia* [1923]. Stanford: Stanford University Press, 2000.

CAMPOS, A; CAMPOS, H & PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2 ed., 1975.

CATÃO, I. *O bebê nasce pela boca: voz, sujeito e clínica do autismo*. São Paulo: Instituto Langage, 2009.

DIAS, R. M. *Nietzsche e a música*. São Paulo - Ijuí: Discurso Editorial, Unijui, 2005.

DIDIER-WEILL, A. *Invocações - Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

DIDIER-WEILL, A. *Lacan e a clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998.

DIDIER-WEILL, A. *Nota azul*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997a.

DIDIER-WEILL, A. *Os três tempos da lei – o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997b.

FEDIDA, P. *Nome, figura e memória*. São Paulo: Escuta, 1992.

FERRAZ, S. *Livro das Sonoridades [notas dispersas sobre composição]*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERRAZ, S. Prefácio. In: CAESAR, R. *Círculos ceifados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FREUD, S. [1905a]. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In *ESB – Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas*, v. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, S. [1905b]. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In *ESB – Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas*, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

FREUD, S. [1912]. Sobre a tendência universal da depreciação na esfera do amor. In *ESB – Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas*, v. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

FREUD, S. [1914a]. A história do movimento psicanalítico. In *ESB – Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, S. [1914b]. O Moisés de Michelangelo. In *ESB – Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas* v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, S. [1914c]. Sobre o narcisismo: uma introdução. In *ESB – Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas*, v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, S. [1915]. Os instintos e suas vicissitudes. In *ESB – Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas*, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, S. [1923]. O ego e o id. In *ESB – Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas*, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, S. *As cartas de Sigmund Freud para Eduard Silberstein*. Org. Walter Boehlich; tra. Flavio Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

JACOBY, R. *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica* [2005]. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, F. *As sementes do tempo*. Editora Ática, São Paulo, 1977.

JARDIM, A. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

JONES, E. *Vida e obra de Sigmund Freud*. 3. ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1979.

KIEFER, B. *História e significado das formas musicais: do moteto gótico à fuga do século XX*. 4. ed. Porto Alegre : Movimento, 1981.

KIEFER, B. *Elementos da linguagem musical*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

LACAN, J. [1953-1954]. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

LACAN, J. [1957]. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. [1962-1963]. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, J. [1964]. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAZNIK-PENOT, M-C. Por uma teoria lacaniana das pulsões. In: *Dicionário de Psicanálise Freud e Lacan*. N.1. Salvador: Editora Amalgama, 1994.

LECOURT, E. [1992]. *Freud e o universo sonoro: o tique-taque do desejo*. Trad. Estela dos Santos Abreu, rev. téc. Vera Ribeiro. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

MEDAGLIA, J. *Música, maestro!: do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Globo, 2008.

MENDES, G. *Uma Odisséia Musical: dos mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: EDUSP: Editora Giordano, 1994.

MENDES, G. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. Santos: Realejo Edições; São Paulo: EDUSP, 2008.

MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES, F. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MORAES, J. J. *O que é música*. 2. ed. São Paulo : Brasiliense, 1983.

MUNSTER, A. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

PIGNATARI, D. [1950]. Sobre poesia oral e poesia escrita. In: CAMPOS, A; CAMPOS, H & PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2 ed., 1975.

PIGNATARI, D. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Editora Globo, 1995.

PIGNATARI, D. O cavaleiro da musical figura. In: COELHO, F. C (coord.). *Música Contemporânea Brasileira: Gilberto Mendes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

PRADA, T. *Gilberto Mendes: Vanguarda e utopia nos mares do sul*. São Paulo: Terceira margem, 2010.

QUINARD, P. *Ódio á música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

REIK, T. *Listening with the third ear*. New York: Farrar, Straus, 1948.

REIK, T. *Psicoanálisis Aplicado En la vida, la literatura y la musica*, trad. Nora Watson. Buenos Aires: Ediciones Hormé, Editorial Paidós, 1964.

ROSA, J. G.. Desenredo. In *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROUSSEAU, J-J. *Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. 5.ed. São Paulo : Nova Cultural, 1991.

SABBADINI, A. On Sounds, Children, Identity and a 'Quite Unmusical' Man. Presented at a Study Day on Psychoanalysis and Music at the Centre for Psychoanalytic Studies, University of Kent, Canterbury, on 16 March 1996. Disponível em: <http://www.kent.ac.uk/arts/sound-journal/sabbadini981.html>. Acesso em: 04/2011

SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTOS, A.E. *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablumw, 1997.

SCHAFFER, M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

SOUSA, E. Uma estética negativa em Freud in: Sousa, E, Tessler, E & Slavutzky, A. (Orgs). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

SOUSA, E. Por uma cultura da Utopia in: BOETTCHER, C. *Unicultura*, Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2002.

SOUZA, R.C.de. *Música*. São Paulo: Novas Metas, 1983.

STAHLSCHEMIDT, A.P. A canção do desejo: A música na relação pais-bebê. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.

STRAVINSKY, I. *Poética musical em seis lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TERRA, V. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

TORRANO, J. Ouvir ver viver a canção In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

TRATENBERG, L. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

VALENTE, H. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VALENTE, H. Dos silêncios das sereias aos saraus de Sunset Boulevard: a sinfonia solar de Gilberto Mendes. In: COELHO, F. C (coord.). *Música Contemporânea Brasileira: Gilberto Mendes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

VASSE, D. *O umbigo e a voz: psicanálise de duas crianças*. São Paulo: Loyola, 1977.

VIVES, J-M. A pulsão invocante e os destinos da voz. *Psicanálise & Barroco em revista* v.7, n.1 jul. 2009. p.186-202.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAGO, R. Bastidores da criação musical de Gilberto Mendes. *Revista Eletrônica de Musicologia do Departamento de Artes da UFPR*, Vol. 5, no. 1 / Junho de 2000.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo : Hucitec, 1997.

Partituras consultadas:

MENDES, G. [1963]. *Nasce morre*. Washington: Pan American Union. 1966

MENDES, G. [1966]. *Beba Coca-Cola (motet em ré menor)*. São Paulo: Novas Metas, 1979.

Editadas pelo SDP (serviço de Difusão de partituras da ECA-USP):

Blirium C-9 (1966)

Cidade cité city (1964)

Objeto Musical- homenagem a Marcel Duchamp (1972)

Ópera aberta (1976)

ANEXOS

Anexo A: Manifesto Música Nova

música nova:

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen.

atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, suprematismo e construtivismo, max bill, mallarmé, eisenstein, joyce, pound, cummings) – colateralmente, localização de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.

reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento).

comunicação: mister da psico-fisiologia da percepção auxiliada pelas outras ciências, e mais recentemente, pela teoria da informação.

exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. Música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural.

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos “quanta”, probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade.

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e todas as ciências adequadas), e naquilo que esse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas.

como consequência do novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: “sedução” dos regentes, solistas e

compositores, suas carreiras e seus públicos – o mito da personalidade, enfim). Redução a esquemas racionais – logo, técnicos – de toda comunicação entre músicos. Música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.

educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. Educação não como transmissão de conhecimentos, mas como integração na pesquisa.

superação definitiva da freqüência (altura das notas) como único elemento importante do som. Som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. Música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos “alea”, acaso controlado). Reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento etc... os chamados “estilos” fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in “plano piloto para poesia concreta”, grupo noigandres).

elaboração de uma “teoria dos afetos” (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no “jingle” de propaganda, no “stand” de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica – informação estética. ação sobre o real como “bloco”: por uma arte participante.

cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex. atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. Participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

São Paulo, março 1963.

damiano cozzella

rogério duprat

régis duprat

sandino hohagen

júlio medaglia

gilberto mendes

willy correia de oliveira

alexandre pascoal

*Texto extraído do livro Uma Odisséia Musical (1994), de Gilberto Mendes, p. 73-74, originalmente publicado em: Invenção. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, Nº 3, junho 1963.

Anexo B: Poema nascemorre

nascemorre
 (*Haroldo de Campos*)

se

nasce

morre nasce

morre nasce morre

renasce, remorre, renasce

remorre, renasce

remorre

re

re

desnasce

desmorre desnasce

desmorre, desnasce, desmorre

nascemorrenasce

morrenasce

morre

se

*Poema presente na compilação CAMPOS, A; CAMPOS, H & PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2 ed., 1975. p.58

Anexo C: Poema Coca-Cola

Coca-Cola

(*Décio Pignatari*)

beba coca cola

babe cola

beba coca

babe cola caco

caco

cola

c l o a c a

*Poema presente na compilação CAMPOS, A; CAMPOS, H & PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2 ed., 1975. p.85