

# As várias vozes da voz: sobre o experimentalismo na obra de Gilberto Mendes

Heloísa de Araújo Duarte Valente

*Resumo:* A presente comunicação pretende apontar, através da obra experimental vocal do compositor Gilberto Mendes, a incorporação de elementos voco-performáticos, ruídos originariamente não-musicais e outros, como consequência da implantação de uma paisagem sonora, estética e musical, que somente teria surgido na segunda metade do século XX. Para tanto, a abordagem se apoiará em conceitos de Paul Zumthor, R. Murray Schafer, além de depoimentos do próprio compositor.

## Introdução: entre o ruído e o silêncio...

O século XX é marcado pela proliferação das tecnologias. É o século das máquinas, dos aparelhos e das mídias, particularmente do som. Pela primeira vez na história, a paisagem sonora é o palco de ruídos contínuos, gerados pelas máquinas a combustão, elétricas e outras que surgirão pelos anos afora. Igualmente, faz-se possível a escuta à distância e o armazenamento dos sons, os mais diversos. Essas transformações afetarão a vida do cidadão comum, de maneira avassaladora e definitiva.

Antes de seguir adiante, faz-se necessário definir alguns pontos-chave. O primeiro deles, já citado, é o conceito de *paisagem sonora*, estabelecido pelo compositor canadense R. Murray Schafer: “*todo e qualquer ambiente acústico, não importando sua natureza*” (Schafer, 2001). A paisagem sonora está condicionada às variáveis espaço-temporais e tende a tornar-se progressivamente mais barulhenta. Essa informação *a priori* induz-nos a crer que a escuta terá de incorporar o aumento contínuo de ruído – o que implica uma constatação fatídica: nossa escuta apreende o barulho crescente, mesmo que de maneira inconsciente. Sendo assim, o presente é mais ruidoso que o passado e será, provavelmente, mais *silencioso* que o futuro... Esta verificação triste para muitos - sobretudo aos cidadãos interessados na preservação ecológica - leva a outra, não menos desconcertante, de ordem cognitiva, estética e ideológica: não é possível ouvir a música do passado como tal, pois os hábitos perceptivos modificaram o ouvido e, conseqüentemente, o corpo. A escuta *arqueológica*, como denominam alguns é, no fim de contas, uma ilusão... um projeto irrealizável...

Colocadas estas observações iniciais, de chofre, ressalto que a acolhida do barulho deu-se de maneira entusiasmada, inicialmente pelos futuristas, já na década de 1910. Tanto é verdade, que muitos compositores passaram a incorporar sons outrora

banidos da arte como timbres musicais. O surgimento da máquina entusiasmou uma série de composições no período compreendido entre os anos de 1920 e 1930, mas estas não conseguiram se firmar no âmbito das obras de maior relevância. Das que se consolidaram no repertório da música de concerto, podemos citar *Pacific 231*, de Honegger (1923), *Ballet Mécanique*, de Antheil (1926). O resultado mais interessante do período, no entanto, surgiria em 1931, com *Ionization*, de Varèse, composta para 37 instrumentos de percussão. Com *Ionization*, ficou estabelecido que o parâmetro da altura (frequência) não seria mais uma *conditio sine qua non* para a criação musical.

Se a paisagem sonora vem constantemente mudando, com ela mudam também os gostos e as concepções artísticas. Na música, a própria noção de instrumento musical, também foi adquirindo novos significados, ao longo do século XX. sendo incorporados os sons do corpo do instrumento (caixa, percutida com arco, objetos implantados etc.). A voz, primeiro instrumento musical *natural* (pois, encontra-se no próprio corpo humano, sem a necessidade de extensões) também passará por transformações, que se estenderão da música à poesia (fonética, sonora etc.).

\*

\*   \*

Se a primeira metade do século XX recebeu o barulho com euforia, o mesmo não se pode dizer do período pós-guerra, pelo menos no que tange à música de concerto. Por essa época, o interesse dos compositores vai centrar-se no silêncio. Sua sensibilidade captava o congestionamento da paisagem sonora e negava o barulho tão bombardeado durante a Segunda Guerra com o aparato bélico. Some-se, ainda, um outro fator não menos importante: a tecnologia estava criando aparelhos de gravar e reproduzir música com excelente padrão sinal/ruído, o que tornava possível a escuta silenciosa em alta fidelidade acústica.

Nesse ponto, cabe indagar: como é uma música silenciosa? Debussy já havia experimentado timbres e intensidades em *pianíssimo*... e Cage já estava ciente de que o silêncio, objetivamente, não existe - tal foi a conclusão a que havia chegado, no início da década de 1960, após tentar escutá-lo no interior de uma câmara anecóica<sup>1</sup>. A

---

<sup>1</sup> Nessa sala que reduz a praticamente zero a reverberação e a interferência de sons externos, isolado de qualquer interferência sonora, Cage podia perceber dois sons nítidos: um grave (o da circulação sanguínea) e um agudo (o do sistema nervoso). Abstraída toda e qualquer fonte sonora, excluída a

exemplo de Webern, os compositores buscam os detalhes mais sutis perceptíveis dos harmônicos mais afastados, do som fundamental, de maneira a obter novas ambiências e texturas sonoras. A tensão criada pela expectativa em conseguir discernir os sons quase inaudíveis também será um objetivo almejado pelos compositores – atitude que a música pleiteia para poder ser percebida enquanto evento sonoro. Ligetti, Ferneyhough são alguns dos nomes mais conhecidos, dentro dessa linhagem.

## **A voz do século XX**

A voz também ampliou seus paradigmas a partir das experiências realizadas pelos poetas. Primeiro pelos futuristas e dadaístas, no início do século, com a poesia oral e fonética. Reação à poesia escrita, a poesia oral encontrou no *valor da voz*, apregoadado por Hugo Ball (1916), os *Poemas par Gritar e Dançar*, de Pierre Albert-Birot (1917-1918), a *Ursonate*, de Kurt Schwitters (1922-1927), a preocupação com os recursos expressivos da voz, destituída de seus valores lingüísticos. Nessa época encontram-se ainda alguns experimentos tentando unificar poesia e música, como é o caso da *música verbal*, de Michel Seuphor (1926), acompanhada por russolofone.

A poesia sonora teve, igualmente, sua cota de participação importante, no que diz respeito à ampliação do conceito de voz em termos estéticos. Surgiu no final da década de 1940, muito proximamente aos experimentos de Pierre Schaeffer e Pierre Henry com a música eletroacústica (1948) nos estúdios da Radio France. Tomando a voz em sua materialidade pura, explorada no seu aspecto sonoro, por intermédio da manipulação dos recursos da eletroeletrônica, a poesia sonora conseguiu reunir um conjunto de obras que poderiam ser encaradas como obras musicais.

O experimentalismo levado a cabo pela poesia e pela música também vai contribuir para um esfacelamento das fronteiras entre as duas artes. Lembrando que uma característica da arte do século XX em geral é justamente a eliminação de fronteiras nos domínios artísticos, o que propiciou o surgimento da chamada arte *multimídia*, podemos constatar que a música, de sua parte, também contribuiu para esse novo redimensionamento. O conceito de *voz musical*, por exemplo expandiu-se consideravelmente: “*A voz não é mais palavra ou canto; é tudo que sai da boca, tudo*

---

interferência restam sempre os sons do próprio corpo, os sons que marcam o ritmo da vida, sons que, não isolados de outros sons mais intensos, dificilmente podem ser percebidos.

que é fraco demais para sair e que se pode tomar por microfones de contato, é a voz natural no espaço acústico, a voz sonorizada, a voz registrada, a voz “telefonada”, manipulada, a voz conduzida por ondas, a voz dos outros povos, das outras culturas(... . Não existe mais uma voz, mas vozes” (Clozier, apud Chopin, 1979: 277). Luciano Berio parece compartilhar dessa mesma idéia, ao afirmar: “*Considero a voz falada como um instrumento dentre outros. A partir do Pierrot Lunaire de Schoenberg, a voz falada não é mais exterior à música*”. (Berio, apud Stoianova, 1985: 72).

Essa nova dimensão que a voz adquiriu possibilitou ainda o surgimento de artistas que constroem suas obras num campo flutuante entre poesia e música, artistas que não poderiam ser classificados, a rigor, como músicos ou poetas. Não raramente, atuam nos dois campos simultaneamente. Um caso é o belga Leo Küpper. Desde 1965 pesquisando as novas possibilidades da expressão vocal (fonemas, alofones, fonatomos, logatomos, micro-sons fonéticos), seu nome figura tanto no rol dos autores de poesia sonora (cf. Chopin, 1979: 273-274), quanto nos de Música Nova.

Dado que o panorama dos cantos da voz, principalmente a partir da década de 1960, vem-se ampliando de forma bastante difusa, poderíamos citar alguns dos procedimentos mais significativos, a fim de melhor ilustrar essa abordagem:

- a utilização dos recursos da eletroacústica, que permite decompor o som vocal em seus harmônicos, reorganizá-los; submetê-los ainda à sobreposição, aceleração ou retardo, repetição, fragmentação, retrocesso etc.; inclua-se nesse item a recuperação do ruído, banido do bel canto;

- a eliminação da fronteira entre som vocal e signo lingüístico, portador de significação precisa, permite à música engendrar gestos (também vocais) como expressão de afetos, subjacentes à expressão verbal;

- a voz extraída de seu uso cotidiano, banal, submetida a um tratamento musical bem mais complexo, exige virtuosidade por parte do executante. A musicalização do banal implica em sua análise, em sua ruptura em sua reorganização. É o que afirma Berio: “*Tudo que chega ao nível da virtuosidade da voz falada me interessa muito . (...) Pois eu acredito muito na virtuosidade : ela permite a mudança de nível, o deslocamento das coisas do nível da emissão banal ao da percepção ‘transfigurada’.* Sobretudo quando a virtuosidade está ligada a um controle de velocidade bastante excepcional”<sup>2</sup> (Berio, apud Stoianova, 1985: 72).

---

<sup>2</sup> Um exemplo bastante fiel, nesse sentido, é a *Sequenza III* (1966). Esta obra constitui um marco fundamental na história da música vocal dos últimos decênios, tendo sido objeto de vários estudos. Assim

- a inclusão, na música, de expressões vocais não-lingüísticas (gritos, sussurros, choro, riso etc.) despojados de seus valores afetivos e encarados como elementos expressivos de uma linguagem musical de horizontes mais amplos (vide por exemplo *Visage*, *Sequenza III*, de Berio).

- o emprego de uma escritura progressivamente mais complexa (Ferneyhough, por exemplo) que cria assim uma tensão emotiva no executante, de modo a obter com isso uma forma expressiva, no momento da execução da obra. Note-se que os problemas que se referem à notação, envolveriam, aqui, uma outra abordagem... Bem como a ausência dela, quando o que é apresentado ao executante se restringe a uma série de instruções, em língua vernácula (partitura-bula). Um exemplo disso é a *Ópera Aberta*, do brasileiro Gilberto Mendes. Nesta obra, o intérprete compõe, à sua maneira, a sua versão da obra, seguindo as *instruções*, em linguagem verbal, expressas de modo bastante genérico – o que aumenta, a ambigüidade interpretativa e, conseqüentemente, torna a obra, de fato, *aberta*

## **Performance**

Para se compreender a música experimental vocal que se dominou a criação artística do século XX em diante, faz-se necessário recorrer às idéias de Paul Zumthor. O erudito, de origem suíça, morou na França na Holanda e no Canadá. Motivado pelos estudos relativos à poética da Idade Média, estudou a oralidade, em suas múltiplas acepções, tendo publicado uma vasta bibliografia. Sua teoria estende-se praticamente a todas as manifestações relativas ao tema. A voz cantada inclui-se, plenamente; mais ainda, quando considerada em suas múltiplas formas de expressão e recepção. Nesse ponto, o conceito de *performance* é fundamental, uma vez que leva em conta não apenas a execução da obra, mas também a reação do receptor e o papel dos meios de transmissão da mensagem poética, nela incluídos componentes tão fundamentais, como a importância do corpo, da ttilidade; ou ainda, as diferentes formas de recepção que se obtêm a partir da performance mediatizada tecnicamente. Aí passam a serem incluídas

---

sendo, poupamo-nos de apresentar aqui uma análise que, no presente momento, não passaria de uma versão reducionista. Alertemos, somente, que essa obra de Berio, assim como outras obras, recebeu a valiosa contribuição de Cathy Berberian, cantora que descobriu novas vozes da voz. Para o próprio autor, a *Sequenza III* é o próprio riso, em suas múltiplas gradações, desenvolvido na escritura: estilização do riso fixando-o em alturas aproximadas; articulações rápidas simulando o falado, notas longas cujo timbre varia por conta de mudança de vogal etc.

as funções do microfone, dos alto-falantes, das condições de fonofixação da matriz sonora, etc..

Zumthor é um dos raros teóricos que dão conta da voz em suas múltiplas acepções. Isso permite que territórios ambíguos como os limiões que tangem a poesia e a música em suas bordas possam ser analisadas sem a necessidade de *encaixotar* uma ou outra em departamentos: veja-se - ou melhor, *escute-se* a dificuldade em diferenciar poesia sonora de música experimental vocal, sobretudo a partir da segunda metade deste século. Somente com a adoção do pensamento zumthoriano é possível entender a função de elementos estranhos à música *no interior* da composição<sup>3</sup>, como elementos musicais. Em outras palavras: o instrumental para se pensar as manifestações da oralidade, oferecida pelo autor, é que permite uma abordagem coerente da música do último século em diante.

Para concluir este breve panorama sobre a música experimental vocal contemporânea, passo a uma breve exemplificação. Assim, opto pela obra de Gilberto Mendes, compositor que, ao meu entender, dialoga plenamente com o pensamento de Zumthor. E que aproximações se podem fazer entre ambos? Inúmeras. Tanto Zumthor como Mendes são prolíficos na sua produção e manifestam grande entusiasmo com o novo, com a sua produção intelectual e artística. A descoberta de novos mundos, novas culturas, novas paisagens do intelecto, assim como a *mistura* entre linguagens e estéticas até díspares entre si também são traços comuns. A obra de Mendes, além de capital dentro do panorama mundial apresenta, em sua totalidade, uma demonstração dos conceitos zumthorianos. Antes, citemos algumas notas sobre Gilberto Mendes.

## **A voz dos Mares do Sul**

Gilberto Mendes (1922) é, sem a menor sombra de dúvida, um dos mais importantes compositores da música contemporânea brasileira. Pioneiro, no país, no domínio da música aleatória, concreta, microtonal, é considerado o maior compositor brasileiro da atualidade, por várias razões. Além da linguagem originalíssima que criou - e, que continua desenvolvendo, jamais interrompeu sua atividade artística. Aliás, sua produção artística segue com afinco, sem pausa. Reconhecido internacionalmente, o santista Gilberto Mendes tem recebido muitas homenagens, no Brasil e no exterior,

---

<sup>3</sup> gritos, suspiros, formas de emissão vocal estranhas à impostação do canto lírico, por exemplo

sendo honrado com a Medalha do Mérito Cultural (2003) e Imortal, pela Academia Brasileira de Música (2001).

Compositor mais importante do *Grupo Música Nova* pelo conjunto de suas obras, sofreu influência direta do grupo dos concretistas paulistas, com quem mantinha contato, da escola de Darmstadt (Boulez, Stockhausen, Pousseur), além dos centros de pesquisas eletroacústicas (Paris, Colônia, Karlsruhe). É um dos marcos, na história da música do nosso país, na introdução dos paradigmas do serialismo integral, da não-periodicidade, da não-discursividade; do aleatório na construção formal; de sons não-musicais, desde os produzidos pelo corpo humano (respiração, estalidos de língua no céu da boca, nos dentes, gargarejos etc.), aos *ready made* e *gadgets* inusitados, além de instrumentos preparados e fita eletromagnética. Mendes travou um fértil diálogo com os poetas concretistas, o que lhe valeu a composição de algumas célebres parcerias, como *nascemorre* (1963), sobre poema de Haroldo de Campos, *Santos Football Music* (1965), *Motet em ré menor* (1966), *Asthatour* (1971), a série *Blirium - A9, B9, C9, D9, Total* (1965).

A partir da década de 1980, desenvolve um novo modo de compor, ao que parece, motivado por um universo de escuta onírico, onde um copioso repertório de idéias e memórias atende a um elemento motivador, não raro, extra-musical. Assim é que cada obra pleiteia sua técnica específica de composição. Daí reside a diversidade e o contraste entre peças como *O anjo esquerdo da história* (1997), *Vai e Vem* (1969), *Salada de frutas* (1998)... Aqui, a semântica musical tem um peso importante:

*Mexer com significados musicais, modernos e antigos, costurar estilemas que podem ser de velhos fox-trots, motetos medievais, lieder alemães, ou até de música de Java, do Afeganistão, em continuidade ou sobrepostos, de todo jeito, em cima de um pano geral que é a minha linguagem musical básica, forjada no estudo e prática de técnicas estruturais, abstratas, seriais. Faço parcimoniosamente citações de fragmentos de outras músicas somente quando concluo serem pertinentes, tornaram-se entidades que visitam a minha criação musical<sup>4</sup>.*

Uma chave para a compreensão desse universo tão diversificado encontra-se no universo de escuta do compositor: Gilberto Mendes ouve de toda música, de todos os gêneros e estéticas: Bach, Schumann, Stravinsky, mas também, Jannequin, Nino Rota, Tchaikowsky, Duke Ellington, Peer Raben. Fred Astaire, Linda Ronstadt, os Beatles, Henry Mancini, Osvaldo Fresedo, Oscar Peterson... Um universo de escuta que prepara uma urdidura composicional capaz de sobrepor tempos, não apenas nas suas unidades

---

<sup>4</sup> Cf. documento inédito, cedido pelo compositor

internas, mas também os tempos da história e as diferentes estéticas históricas. Assim, uma mesma obra pode comportar elementos diretamente colhidos de músicas da banda de Eddy Duchin, passando por Raoul Roulien, os musicais de Hollywood, as *big bands* de Tommy Dorsey e Benny Goodman, o cabaré alemão, os tangos germânicos de Hollander e Peer Raben –mas também tudo o que as mídias trouxeram aos seus ouvidos – das *czardas* das orquestras de Marek Weber e Dajos Béla, de Roberto Luna a Roberto Carlos, dos boleros edulcorados ao *rap*.

Em relação à temática, pode-se observar uma variedade sem precedentes: sua obra abarca as idéias mais variadas: além das paródias e paráfrases (*A lenda do caboclo-a outra.*, 1987; *TVgrama 1*, 1995), encontram-se as inspirações da mais íntima experiência pessoal (*Saudades do Parque Balneário Hotel* 1981)), temas despreziosos e prosaicos (*Salada de frutas*), até os mais veementes protestos contra os seus princípios éticos e estéticos. Assim, não poupa críticas à sociedade de consumo, aos valores burgueses, à postura de políticos de cepas as mais diversas. diversas obras. E sua atitude resulta sempre em música interessante (*Mamãe eu quero votar*, 1984; *Vila Socó, meu amor*, 1984; *O anjo esquerdo da história*, 1997). Passo, neste momento, a uma breve exposição sobre algumas obras experimentais vocais.

## **Ouvindo vozes**

### ***nascemorre (1963):***

*Sobre poema concreto de Haroldo de Campos, obra composta sobre estruturas aleatórias, microtons, tendo como meios de expressão octeto vocal, instrumentos de percussão, fita magnética (opcional) e duas máquinas de escrever.*

*nascemorre* é uma obra pioneira. É um dos marcos, na história da música vocal, ao introduzir os paradigmas do serialismo integral, da não-periodicidade, da não-discursividade, do aleatório, na construção formal. É igualmente a porta de entrada do gesto e da ação (*performance*) como *teatro musical*.

O aspecto que chama a atenção, logo de imediato, é a inexistência de *alturas* fixas (as notas musicais), mas somente a fixação de faixas de frequência, que devem se aproximar da tessitura normalmente utilizada pela fala. Assim sendo, toca diretamente no problema da notação: a obra tendo sido composta a partir de blocos microtonais exige uma escritura diferenciada, verdadeiros gráficos e diagramas que possibilitem a

execução prevista pelo compositor. O pentagrama tradicional, neste caso, torna-se totalmente insuficiente e obsoleto.

A introdução do ruído como elemento estrutural é evidente quando observamos não apenas a função das maracas e bongôs, como também das batidas de pés e as máquinas de escrever (conforme demonstra a partitura anexa).

A estruturação do poema de Haroldo de Campos é a fonte geradora de todos os elementos estruturais da peça, como lembra o próprio Gilberto Mendes: “*estruturas temporais (medidas de 1,2,4 ,e 6 ou 1,3,6 e 9 tempos = sílabas) estatístico-polífonas de elementos sonoros (consoantes) ou periódico-polífonas (vogais); estruturas direcionais (estereofonia = direção visual das linhas da poesia) e do crescendo e decrescendo*” (Mendes, 1994: 77).

Quanto às possibilidades expressivas da voz, havemos de notar as 4 formas de emissão, altamente contrastantes em intensidade; em especial, o som aspirado em *fortissimo*. Aqui Mendes age zumthorianamente, ao perceber nuances como a percepção de um *n* embutido na pronúncia do *d* (cf. instruções gerais)- aliás, essa manifestação fonética é muito freqüente nos cantores de bolero... Coincidência, apenas, ou *intromissão* da *música barata* no alto repertório? Gilberto Mendes demonstra muito prazer em criar esse entrecruzamento estéticos...

### **Motete em ré menor (1966):**

*Coro a cappella, sobre poema concreto de Décio Pignatari.*

Também conhecido como *Beba Coca Cola*, é uma das raras peças de vanguarda pertencente ao repertório de uma boa parte dos corais brasileiros. G. Mendes dá a essa peça um tratamento especial à voz, incluindo sonoridades ainda hoje banidas do universo estético-musical da nossa cultura: arrote, glissando com voz nasalada, falas estridentes - “*como o pato Donald*” - além da ação cênica. Em outros termos, mescla diversos níveis da oralidade, incluindo a voz impostada, a caricatura, o ruído. Tudo isso, mantendo o *tempo giusto* esperado para o gênero musical (moteto). Durante a execução, o madrigal mantém-se posicionado na sua formação convencional (sopranos-contraltos-tenores-baixos), em fileiras alinhadas.

O sucesso dessa composição de G. Mendes - como o próprio compositor admite, seu maior sucesso, assegurando a inclusão de seu nome em dicionários de música contemporânea - permite-nos traçar um breve comentário acerca do texto

polêmico de Décio Pignatari: O poema de Décio Pignatari é um clássico da poesia concreta. *Coca Cola* foi publicado em *Noigandres 4*, 1958, juntamente com o *plano piloto para a poesia concreta*. Ao contrário de algumas interpretações equivocadas, o poema se inspirava na pulsação dos luminosos em todo o mundo, anunciando o produto. Isto foi difícil de ser compreendido desse modo por parte de um vasto público não-esclarecido. (Franchetti,1993:20). Entretanto, esse equívoco perdurou por bastante tempo, dificultando mesmo a edição da partitura (Mendes, 1994:107).

O *Motete em ré menor* é, na sua essência, “(...) *um salto do pregão renascentista ao pregão moderno, o jingle publicitário para a rádio-tevé*” (Mendes, 1994:102). Trata-se de uma peça exclusivamente vocal, sem a inclusão de sons de outra natureza afora aqueles executados pela voz. No entanto, essa voz é encarada de diversos modos. Embora demarcada melodicamente pelo acorde *ré-fá-lá-mi bemol*, ainda circunscrita ao pentagrama, metricamente restrita, com blocos rítmicos de seis compassos com os tempos 3-2-2-2-1, a quantidade de vozes que despontam é bastante rica e diversificada: ondulação melódica, sons aspirados, um *bocca chiusa* (boca fechada) que ataca um glissando da região mais aguda à mais grave; a entoação “*grotesca, irritada, rabujenta (como o Pato Donald), arranhando na garganta*” por parte de um tenor; outra voz de tenor *cacarejada*; e mais outra “*aflita, como quem diz: Cuidado!*”, conforme indica textualmente a partitura. E mais: sopranos, contraltos e baixos devem transformar o som musical em algo semelhante ao ruído provocado pela ânsia de vômito, seguido do som (ao vivo ou gravado) de um arroto (indicação A, da partitura). Concluindo, um breve *teatro musical*, após uma pseudo-finalização da peça (indicação B, da partitura) arremata a peça: o regente volta-se à platéia, para receber os aplausos. Mal estes se iniciam, seis cantores erguem as letras C-L-O-A-C-A e falam, em coro, como se fosse uma manifestação política: *clo-a-ca*), três vezes.

### **Asthatour (1971):**

*Para vozes e percussão (pandeiro, maracas, crótalos) e ação teatral, sobre texto de Antônio José Mendes.*

Metalinguagem da propaganda, incluindo um *jingle* no final, explora intensamente os sons respiratórios, vocais e bucais: estalidos de língua no céu da boca, nos dentes, gargarejos, inspiração, dispnéia asmática ... além, é claro, da enunciação característica do discurso publicitário. Esta obra oferece, assim, um material abundante

para a abordagem do ruído - produzido pelos instrumentos de percussão, pelas palmas, estalos de dedos e, sobretudo, pelo modo especial em que são trabalhados os ruídos da boca e da voz, alguns utilizados de modo bastante peculiar. Senão apontemos alguns:

Quadro I: desenvolvimento sobre o motivo *ar*, o *leitmotiv* de toda a peça. Exploração dos suspiros, em fôlego lento em som grave; estalos de língua, batendo nos dentes anteriores; bocejos.

Quadro II: os estalidos modulam para o céu da boca.

Quadro V: gargarejos em alturas diferentes; inspiração imitando a dispnéia asmática;

Quadro VI a VIII: aparelho para dispnéia (*bombinha*).

Quadro IX: falado (imitando a linguagem da propaganda); estalidos de língua: junto aos dentes incisivos, aos molares e junto ao céu da boca.

Quadro X: falado dramaticamente (teatro musical), acrescido de elementos cênicos. Retomada aos estalidos dos quadros I e II.

Quadro XI: cantada, *jingle*; aqui a voz é cantada de acordo com o seu padrão tradicional.

Quadro XII: falado, imitando a emissão afetada das garotas-propaganda.

É interessante observar que os sons produzidos pelo corpo - que, muitas vezes confundem-nos com sons eletroacústicos - contribuem para sugerir ao ouvinte uma certa paisagem sonora onomatopaica: os diversos estalos de língua são um signo icônico da água corrente de um rio; as palmas fazem lembrar vôo de pássaros. Sobrepondo-se a essa ambiência, sobrepõem-se os outros sons: bocejos, suspiros, exclamações, entrecortados e pontuados pelos crótalos, maracas e pandeiro. Curiosamente, *Asthmatour* poderia constar hoje dos catálogos de música para relaxamento, *ambience music* da *New Age*, tão em voga nesta virada de século...

A despeito de interpretações individuais, vale mencionar o depoimento do compositor sobre sua obra:

*Outra obra de fácil comunicação com o público é Asthmatour, na qual experimentei uma polifonia de gargarejos, uma frase musical cantada com água na garganta, por todos os cantores; e a mesma frase por solistas, como um anúncio luminoso em movimento, desses que apresentam primeiro o texto inteiro da propaganda, depois só o nome do produto, e ficam repetindo esse ritmo visual. No final, fiz música do som da asma, da falta de ar, daquela dispnéia, quando são emitidos sons, como que gemidos, durante a difícil inspiração. Termina a peça uma cena dramática, em que um membro do coral - até então disfarçado de ouvinte, na platéia - sobe até o palco e tenta esganar - tirar o ar! - de um cantor, como um torturador tentando obter informações de um prisioneiro; e, em seguida, um jingle apregoa os benefícios, para*

*a asma, das viagens aéreas promovidas pela agência turística Asthmatour. E as três notas finais ascendentes da melodia lembram curiosamente aquelas notas finais de um jingle da VASP, criado algum tempo depois do meu, falando da mesma coisa, de viagens aéreas.*

*De um modo geral, Asthmatour tem o espírito de um comercial de televisão e seu texto, escrito pelo meu filho Antônio José, afirma que “o negócio é de pasmar! Conheçam o novo tratamento contra a asma. Viajar! A arma do ar contra a asma”. O fonema “ar” é o leitmotiv. Nos primeiros quadros compus uma atmosfera sonora rarefiada, art nouveau; um bosque de ruídos etéreos, farfalhantes, de pequenos crótalos, pandeiros ao ar, estalidos de dedos, de línguas, palmas de mão batendo como asas de pássaros, suspiros e sussurros, bocejos, uma sugestão de frescura matinal, de ar puro, cortada em dois pontos por uma linha de um som horizontal que se alarga e se estreita (Mendes, 1994: 93-94).*

## **Ópera Aberta (1976):**

*Para cantora e halterofilista*

Esta *curtição de voz e músculos* como o próprio G. Mendes a designa é uma das suas obras mais discutidas. Homenagem a Umberto Eco e sua *Obra Aberta*, esta peça conserva o título italiano, a fim de manter a duplicidade semântica. Trata-se de um contraponto em duas partes (já que não podemos utilizar a expressão habitual *a duas vozes*), escreve G. Mendes no cabeçalho da partitura-bula.

Na verdade, trata-se de um contraponto *a dois corpos*. Corpo-voz (cantora), corpo-silêncio (halterofilista). No caso da cantora, verifica-se o estereótipo das muitas escolas de canto que aplicam a técnica da respiração torácica, dividindo, desse modo, o corpo em zonas ou *carcaças*. Tais técnicas transformam o tórax uma espécie de *armadura* de músculos, capazes de armazenar a maior quantidade de ar possível, de modo a garantir à cantora a emissão de sons longos ... e de preferência agudos, por longo tempo (os sons agudos exigem uma boa sustentação muscular que depende do fôlego!), que nada mais é que a marca emblemática do virtuosismo vocal –traço indissociável da *performance* operística convencional. O corpo da cantora assume atitudes muito semelhantes àsquelas adotadas pelo treinamento militar: ao exhibir o seu fôlego (sua força), que se acumula no tórax enrijecido, é capaz de desafiar um *macho*... Ao escancarar a boca, ela domina o espaço acústico e detém o poder, porque cobre o território audível. A técnica faz dela soberana e objeto de culto.

O halterofilista, de sua parte, exhibe seu imenso tórax, seus músculos (também forte símbolo de virilidade, é bom lembrar) que se desenvolvem graças à sustentação de um peso - ou melhor - massa, utilizando a nomenclatura correta da física. Sua voz restringe-se a alguns sons guturais, inevitáveis quando ergue os halteres mais pesados.

Seus lábios se espremem; sua fronte brilha de suor. Seus membros não podem tremer, nem demonstrar fraqueza ou vacilação. Tal como a cantora, o halterofilista é resultado de esforço e treinamento ferrenho, sem medir as dificuldades para chegar ao resultado final.

A *Ópera Aberta* estrutura-se segundo uma dualidade. De um lado, o virtuosismo que se obtém da tensão do fôlego, sonoro e tonitruante; do outro, o virtuosismo dos músculos, tensos, num quase-silêncio (salvo os gemidos durante o levantamento dos halteres). A esse quadro insólito poderíamos mesmo designar como uma espécie de *triumfo do corpo* sobre seus limites naturais, corpos estes transformados em objetos de desejo e contemplação. A cantora e o haterofilista adotam uma postura narcísica em relação à sua arte e, acima de tudo, à sua técnica, à sua virtuosidade: “*a cantora de ópera é, antes de tudo, uma enamorada da própria voz*” e “*o halterofilista é um enamorado do seu próprio corpo*” (Mendes, 1994:141).

A *Ópera Aberta* é, pois, uma peça que tem como tema uma sátira ao trabalho de bastidores empreendido pelo músico-atleta sob a forma de uma paródia, uma vez que, tudo aquilo que mostra é, tão-somente o exercício, a ginástica, representado pelos vocalizes que entrecortam as árias de ópera. Em outras palavras, evidencia as *desimportâncias* do trabalho do cantor (e do músico *virtuose*, de um modo geral) sob a forma de um teatro musical.

### **Conclusão: entre o ruído, o silêncio e...**

O estudo da voz é uma possibilidade infinita, como diria o poeta Leopoldo Marechal, sobre o tango. O estudo da voz cantada desdobra-se em várias vertentes, não cessando de multiplicar-se: o corpo abre-se em várias camadas, através das mídias, fazendo-o reverberações, ecos, timbres diferenciados, manipulados, até *corrigidos, retocados, embelezados* pela tecnologia... Mas também o corpo se reconfigura, com o passar dos tempos pois, como já frisei no início, ele se molda à escuta da paisagem sonora. Assim, a cadeia que une performance-escuta-cognição-estética parece interminável...

Este texto procurou problematizar uma questão que se apresenta, para muitos, como mera questão de musicologia histórica. Proponho considerá-la dentro de um contexto mais complexo, onde os pressupostos estéticos assentam-se sobre outras bases, ainda que nem sempre reconhecidas pela hegemonia acadêmica. Pleiteio a semiótica da

música, através da semiótica da cultura. A tarefa é longa e difícil. Contudo, o pensamento de Zumthor e a obra de Mendes sinalizam para novas maneiras de enfrentar o problema de maneira aprazível e até lúdica. Para isso, faz-se necessário *ouvir* a obra de ambos, dentro da sua complexidade.

### **Referências bibliográficas:**

- BERNARDINI, A.(org.) (1980): *O Futurismo Italiano - Manifestos*. São Paulo : Perspectiva.
- CHOPIN, H. (1979): *Poésie Sonore Internationale*. Paris : Jean-Michel Place.
- FRANCHETTI, P. (1992): *Alguns aspectos da poesia concreta*. Campinas: Editora da Unicamp.
- KOELLREUTTER, H. J. (1990): *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento.
- MORAES, J. J. (1983): *Música da Modernidade*. São Paulo: Brasiliense.
- MENDES, G. (1994): *Uma odisséia musical: dos Mares do Sul à elegância pop/ art déco*. São Paulo: Edusp; Giordano.
- RUSSOLO, L. (1986): *The Art of Noises* (trad. B. Brown). Nova Iorque: PrendagoPress.
- SCHAFER, R. M. (2001): *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp.
- STOIANOVA, I. (1985): *Luciano Berio: chemins en musique* (La Revue Musicale). Paris: Richard Masse.
- VALENTE, H. (1999): *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume.