

GILBERTO MENDES: O MEU AMIGO KOELLREUTER VIAGEM ÀS NASCENTES DOS SENTIDOS

GILBERTO MENDES: MY FRIEND KOELLREUTTER A JOURNEY TO THE SPRINGS OF THE SENSES

Maria Yuka de Almeida Prado
Universidade de São Paulo
yuka@usp.br

Resumo

Gilberto Mendes (1922-2016), compositor brasileiro da segunda metade do século XX, criou a obra *O meu amigo Koellreutter*, para voz feminina, marimba e piano, no ano de 1984, em comemoração ao septuagésimo aniversário de Hans-Joachim Koellreutter. Trata-se de uma canção sem palavras em que a ausência de texto faz aflorar as múltiplas interpretações, não delimitadas por um código verbal específico. Vislumbra-se, dessa forma, a universalidade dos sentidos primordiais da voz. Nela se evidenciam as nuances sutis do pentatonismo numa estrutura minimalista, trazendo à tona a influência de certa musicalidade japonesa. O compositor da canção, na busca por uma poética pessoal, a ser construída a partir de influências cosmopolitas, encontra-se com outro agitador cultural, ávido também na procura de questões instigantes em relação à modernidade: Koellreutter. Nasceu na Alemanha, em 1915, atuando inicialmente como flautista. A vinda ao Brasil, em 1937, deveu-se ao nazismo que assolava o país. Professor de vários compositores e educadores de música no Brasil, fez parte do *Música Viva*, intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural. O contato com o Japão, na década de 1950, permitiu-lhe vivenciar um modelo de sincretismo entre o tradicional e o novo, o ocidente e o oriente. Gilberto Mendes encontra, nessa fusão cultural de Koellreutter, um motivo para a sua composição musical, recriando de forma lúdica, a partir de uma perspectiva brasileira, um modo de traduzir o Japão. Da imanência à manifestação, a atmosfera japonesa ganha corpo na produção da canção brasileira.

Palavras-chave: Canção brasileira; Gilberto Mendes; Hans-Joachim Koellreutter; Brasil e Japão; análise musical para performance

Abstract

Gilberto Mendes (1922-2016), a Brazilian composer of the second half of the twentieth century, created the work *O meu amigo Koellreutter* for female voice, marimba, and piano in 1984 to commemorate the seventieth birthday of Hans-Joachim Koellreutter. *O meu amigo Koellreutter* is a song without words in which the absence of text brings out multiple interpretations not limited to a specific verbal code. One glimpses thus the universality of the primary senses of the voice. The subtle nuances of pentatonicism combined with a minimalist structure reveal the influence of a certain Japanese musical style. With *O meu amigo Koellreutter*, Mendes, in search of his own compositional poetics built from cosmopolitan influences, encounters another cultural activist also eager to introduce thought-provoking ideas regarding modernity: Koellreutter. Koellreutter was born in Germany in 1915 and worked as a professional flutist during his early years, moving to Brazil in 1937 due to the Nazi rule in Germany. In Brazil as a professor of various composers and music educators, Koellreutter formed an integral part of the *Música Viva*, a musical movement of intense artistic, educational, and cultural revitalization. Contact with Japan in the 1950s allowed him to experience a model of syncretism between both the traditional and the new and East and West. In Koellreutter's cultural fusion, Gilberto Mendes finds a purpose for his own style of musical composition, suggesting in a playful manner, from a Brazilian perspective, a new way of decoding Japan. The influence and history behind Mendes' *O meu amigo Koellreutter* demonstrates how, from imminence to manifestation, a Japanese atmosphere is embodied in the production of the Brazilian art song genre.

Keywords: Brazilian art song; Gilberto Mendes; Hans-Joachim Koellreutter; Brazil and Japan; musical analysis for performance.

Introdução

Este artigo parte de uma constatação inicial de conjunção de vozes. Gilberto Mendes, compositor brasileiro, se volta à poética japonesa, por meio do encontro com Koellreutter, alemão radicado no Brasil, com intenso contato, no contexto contemporâneo, com a cultura oriental. Essa confluência de vozes define a proposta deste trabalho em envolver-se com matrizes em interlocução.

O que dizer então sobre a canção sem palavras, tal como na obra de Gilberto Mendes? Por que um compositor opta por um vocalize ou um *bocca chiusa* renegando o poema? Há exemplos de vocalizes que se tornaram notórios tais como o *Vokaliz, Op. 34, n.º 14* de Serguei Rachmaninov (1873-1943) e a *Bachianas Brasileiras n.º 5* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). O *Vokaliz* foi dedicado ao soprano coloratura Antonina Nezhdanova. Quando ela expressou desapontamento pela ausência de texto, Rachmaninov replicou lisonjeiro: “Que necessidade há nas palavras, quando você será capaz de comunicar tudo melhor e mais expressivo que qualquer pessoa por meio da sua voz e interpretação?”¹ (KIMBALL, 2006, p. 465).

Segundo Eni Orlandi, “quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o ‘pensamento’, a introspecção, a contemplação, etc.” (ORLANDI, 2007, p. 35), e acrescenta em outra passagem que:

o silêncio de que falamos aqui não é ausência de sons ou de palavras [...]. O silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indicio de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do vazio da linguagem como um horizonte e não como falta (*op. cit.* p. 68).

Podemos constatar, então, que a ausência de texto na canção enriquece as múltiplas interpretações, justamente porque não está delimitada por um idioma (língua) determinado. Chega-se, dessa forma, à universalidade dos sentidos primordiais da voz: a escuta da voz da

¹ “What need is there of words, when you will be able to convey everything better and more expressively than anyone could by your voice and interpretation?”

mãe como o primeiro vínculo de comunicação com o mundo e o primeiro choro como o suspiro dramático da existência.

A voz tem suas peculiaridades. Cada um tem a sua — tão autêntica como a impressão digital. A voz *é*, portanto, *primeva*, conduz-nos, quem sabe, a uma esfera profunda dos abismos da existência. Um “a” pode representar assim, o primeiro choro do bebê, o grito de alegria ou de dor, uma gargalhada ou um suspiro de prazer. E se pensarmos no canto — a voz enquanto instrumento da arte — aí sim já temos condições mais definitivas da existência revelada, já que a arte potencializa a verdade (no sentido antigo da *αλεθεια*)² singular, enquanto linguagem (manifestação existencial). (ROJAS et. al, 2015, p. 259)

A *Bachianas Brasileiras n.º 5* de Villa-Lobos é exemplo de sentimento profundo evocado por um vocalize em “a”, de uma voz que ecoa no sentido aparente, mas desvenda o sentido oculto da obra. Uma voz que antecede a descrição de um entardecer de uma paisagem tropical lânguida, entoando um sentimento nostálgico e melancólico. Voz essa que provoca a sensação profunda e dolorosa do passar inevitável do tempo.

Ao ouvirmos uma voz, sabemos muitas vezes sobre o estado d’alma do interlocutor. Quando trabalhamos uma voz, principalmente se for profissional, devemos elaborar sua construção no seu todo, ou seja, seu aspecto fisiológico, psicológico, intelectual e espiritual. Jacqueline Bonnardot define que o bom cantor:

é um artista que domina seu corpo, seu espírito e sua sensibilidade para o trabalho regular da postura, do sopro, da flexibilidade e do relaxamento do aparelho vocal, da dicção e do enriquecimento de usar a imaginação. Ele sabe utilizar sua voz sem cansaço, em inúmeros estilos, para

2 *Alethéia* (enunciado, esclarecimento, memória) se encontra em oposição a *lethe* (silêncio, obscuridade, esquecimento). Assim, a *alethéia* (esta verdade desvelada enquanto acontecimento da verdade) não se opõe à “mentira”, tal como em sua tradução latina tardia. Nem muito menos há uma oposição entre o verdadeiro e o falso. Trata-se antes de uma oposição entre o revelado e o oculto. O prefixo “a” indica aqui uma negação, portanto, *alethéia* indica “lembrança”, expressa por um “não-esquecimento”. Mas a tradução de *alethéia* por *veritas* culminou com o conceito de verdade não só enquanto certeza cartesiana, mas também relacionado à incapacidade crítico-reflexiva de alguns setores das ciências modernas em meio à condição redutiva de um determinismo tecnológico.

a felicidade do público e dele mesmo³ (BONNARDOT, 2004, p. 4, tradução nossa).

O compositor, por sua vez, ao trabalhar com esse instrumento multifacetado para elaborar a sua obra, deve, dentre outros procedimentos, estabelecer a voz que vai utilizar: se será uma voz feminina ou masculina, aguda ou grave, leve ou pesada, da mesma forma quando escolhe um instrumento em sua orquestração para inseri-lo na textura adequada. Aliás, escrever para voz faz parte da orquestração (recurso esse indissociável do processo criativo como um todo) de um compositor. Ou seja, não há como separar a poética de um compositor do modo com que ele escreve para os instrumentos e as vozes (em amplos processos notacionais e de relações de timbre, equilíbrio, densidade, textura, etc.).

A voz da canção, com palavras ou não, nas suas mais variadas dimensões, forma uma verdadeira sinfonia (no sentido antigo da *συμφωνία*, de “sons afins”) de vozes: do poeta, do compositor e do intérprete.

Gilberto Mendes se utiliza desse recurso na composição que será apresentada abaixo, cuja presença sustenta a qualidade estética da produção musical.

O meu amigo Koellreutter

O meu amigo Koellreutter é uma obra composta para voz feminina, marimba e piano, no ano de 1984, em comemoração ao septuagésimo aniversário de Hans-Joachim Koellreutter. Podemos defini-la como uma canção sem palavras, pois uma canção, na maioria das vezes, é um acasalamento entre música e texto. Entretanto, segundo Heloísa Valente, “uma voz pode revelar mais verdades que o conteúdo do texto” (VALENTE, 2004, p. 4). Aqui traremos à tona a influência de certa

3 *C'est un artiste qui maîtrise son corps, son esprit et sa sensibilité par le travail régulier de la posture, du souffle, de la souplesse et de la décontraction de l'appareil vocal, de la diction et de l'enrichissement de son imagination. Il sait utiliser sa voix sans fatigue, dans de nombreux styles, pour le bonheur du public et pour le sien.*

musicalidade japonesa nessa obra de Gilberto Mendes. Nela podemos encontrar as nuances sutis do pentatonismo numa estrutura minimalista.

Gilberto Mendes, nascido em 1922, ano da famosa *Semana de Arte Moderna*, representa um marco na história da música brasileira como um dos maiores nomes da segunda metade do século XX. A *Semana de Arte Moderna* no Brasil passou para a história como o episódio que inaugurou simbolicamente o Modernismo — apesar de Villa-Lobos já ter sido moderno bem antes disso. As obras de Gilberto Mendes, tais como as de Villa-Lobos, são expressões instigantes da música brasileira sem deixar-se levar por estereótipos externos ou manipulados de brasilidade. Revelam, antes, uma pluralidade de influências, nessa teia de interligações sem fronteiras das criações artísticas, não obstante sua inequívoca singularidade.

Esse movimento, vivido em São Paulo em 1922, centro de referência cultural da época, envolveu artistas e pensadores em uma proposta experimental que se materializava no desejo conjunto de novas perspectivas estéticas.

A repercussão de três dias de extensa programação, no Teatro Municipal de São Paulo, entre exposições, conferências, leitura de poemas, concertos, para só citarmos exemplos, ganhou espaço no mundo intelectual. Em intenso diálogo com as vanguardas europeias, inaugura-se uma Arte voltada às raízes brasileiras, em certo sentido em busca de superação de modelos acadêmicos que perdiam força diante da explosão de novas linguagens ou de sua revitalização, acordando sentidos para experiências afinadas com o século XX.

Nesse grupo de jovens o grande legado foi aproximar artistas e pensadores vindos da literatura, das artes plásticas, da música, estabelecendo como invariante o popular modalizado pelo erudito, sem perder a cor da terra como maior referência.

Depois da *Semana*, revistas e manifestos se fizeram presentes no país. Coube a Oswald de Andrade, o mais polêmico dos intelectuais à época, a difusão de dois manifestos, conhecidos como *Pau-Brasil e Antropofágico*, de 1924 e 1928, respectivamente.

O primeiro deles lembra a madeira pau-brasil, símbolo de um Brasil de raízes, anterior à dominação europeia. Oswald de Andrade difundia

o caráter primitivo nacional sem que faltasse a esse artista o contato europeu com as vanguardas. Em uma série de afirmações categóricas a reger a produção estética brasileira, o *Manifesto* convocava os produtores de arte para vencer o artificialismo e chegar às nascentes da formação cultural brasileira, em um tempo em que os nativos não haviam entrado em contato com a cultura europeia, transplantada, no século XVI, para a terra tupiniquim. “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 1924, p.5), é a proposta de uma arte brasileira, de raiz, telúrica e primitiva.

Em 1928, inspirado pelo quadro *Abaporu* de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade volta à cena com o *Manifesto Antropofágico*. Valendo-se da referência aos índios nativos que tinham o hábito de comer a carne de heróis inimigos, mortos por eles, para incorporar sua força e grandeza moral, o escritor modernista, mais uma vez, convoca os intelectuais para incorporar as influências estrangeiras, inovadoras da arte, sem discriminação, longe da xenofobia. Ao degluti-las, fundindo-as com as matrizes brasileiras e devolvendo-as na materialidade estética, busca-se um Brasil feito pelo exterior e seu interior, a tal ponto que essa mistura seja também a expressão de uma arte singular a somar a força plural.

“*Tupi or not tupi, that is the question*” (ANDRADE, 1928, p.3) traz a síntese do Manifesto até nós, entendendo-se o *Tupi* como tribo indígena, modelo da prática antropofágica que simbolicamente, do ponto de vista estético, funde o “selvagem” e o “branco”, forma com que o canibal renova suas próprias forças naturais. A Arte é a expressão antropofágica que chega à pele da escritura, seja verbal ou não verbal.

Ainda sobre a Semana de 22, ao lado de Oswald de Andrade, Mário de Andrade é o mentor do movimento de renovação estética no Brasil em permanente interlocução com o contexto social, em busca da definição de brasilidade. Lembramos que os manifestos redigidos por Oswald de Andrade, *Pau-Brasil* e *Antropofágico*, foram ainda mais característicos na busca pela identidade nacional que a própria *Semana de Arte Moderna de 22*.

No Brasil, logo após os manifestos de Oswald, eclodia a manifestação artística, cujo preâmbulo teve início nos anos anteriores, buscando uma suposta distinção da posição “brasileira” em relação à “europeia”. Já o impasse sobre onde resgatar os elementos nativos

e os conceitos de brasilidade e da não-brasilidade tornou-se uma questão fundamental daquele *Zeitgeist*. Assim, intelectuais e artistas se reuniram na busca da identidade musical brasileira, procurando responder pontualmente à complexa questão: *quem somos nós, afinal?* De antemão, chegou-se ao seguinte denominador comum: o povo brasileiro não é constituído exclusivamente por uma só etnia, já que antes somos caracterizados pela miscigenação. Mas hoje, com o devido distanciamento crítico, cabe, talvez, a questão: seria possível pensar o Brasil, ainda agora, como um fenômeno cultural extra europeu ou extra ocidental? Até que ponto um artista europeu poderia ser considerado, enquanto personalidade mais legítima, como descendente da tragédia grega do que um americano, africano ou asiático? Ou então, o que poderia ser considerado genuinamente nosso? Mário de Andrade se debruçou com afincos sobre essa questão – levado pela onda do polêmico Oswald – em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), elucidando parte de sua essência (não obstante outras concepções mais sectárias e menos iluminadas nessa mesma obra e que até contradizem o que vamos citar aqui):

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produtos de migrações pré-históricas se conclui que não existe arte européia... por tudo isso, música brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico (ANDRADE, 1928, p. 16).

As fronteiras entre o autóctone e o alienígena tornam-se “borradas” nesse contexto moderno, como afirma Renato Ortiz (ORTIZ, 2000, p. 13). Aliada à preocupação com a identificação da música nacional estava a renovação do estilo nas artes, pois havia, entre os jovens paulistanos da *Semana de Arte Moderna* de 22, especialmente influenciados pelos manifestos de Oswald, uma consciência de que a arte brasileira deveria ser transformada radicalmente. A então denominada “arte futurista” correspondia às exigências de novas linguagens, adequadas ao ambiente do século: à velocidade, à simultaneidade, à máquina.

Assim como a sociedade se renovava com a nova realidade, a arte abria para si um novo horizonte técnico-estilístico. Essa atmosfera de transformação desencadeou certo tipo de recusa ao passado, uma vez que as novas forças, além de irreversíveis, se propagaram, criando, assim, novas linguagens poéticas, novas relações com o mundo, uma crítica da sociedade e, especialmente, do papel desempenhado pela arte como ornamento de uma burguesia refratária às transformações.

A *Semana de Arte Moderna* e os manifestos de Oswald, além de terem sido um dos pontos de partida para a discussão em torno da identidade musical brasileira, foi também terreno fértil para o desdobramento e a formulação de respostas. Formou-se, desse modo, um cenário para a percepção entre uma arte já estabelecida e as novas propostas de transformação, dando espaço para uma construção pretensamente de caráter nacional em seu tempo.

O autodidata Gilberto Mendes é fruto desse terreno polêmico. Esteve, eventualmente, sob a orientação de Cláudio Santoro e Oliver Toni, mesmo que, em ambos os casos, as aulas não tenham sido numerosas nem sistemáticas. Após uma produção de juventude que se encontrava em sintonia com o melhor dos neofolclorismos⁴ de Villa-Lobos e Cláudio Santoro, participou também, logo em seguida, dos Cursos de Férias de Darmstadt, no início da década de 1960, tendo assistido a concertos e a aulas de Boulez, Stockhausen e Pousseur. O próprio Gilberto Mendes confessa como aquelas viagens à Alemanha foram importantes nos rumos posteriores de sua poética:

Nós viemos de Darmstadt assim devidamente dispostos a não fazer aquela música que a gente ouviu lá. Não que estivéssemos contra aquilo, de jeito nenhum, aquela música até nos impressionou muito, foi até um grande choque, choque no bom sentido da palavra, porque abriu as nossas mentes mais ainda, porque elas já estavam abertas neste sentido, para o novo. A lição deles era fazer o novo, mas a gente queria fazer uma música que não tivesse nenhuma coisa a ver com a música européia (depoimento no DVD *Odisseia Musical de Gilberto Mendes*, 2002-2005).

4 O conceito de “neofolclorismo” remonta a Igor Stravinsky (*Poética musical em seis lições*) 1996.

Paralelamente a esse processo de busca por uma poética pessoal construída a partir de influências cosmopolitas, Gilberto Mendes se encontra com outro agitador cultural, ávido também na procura de questões instigantes em relação à modernidade: Hans-Joachim Koellreutter. Koellreutter nasceu em Freiburg, na Alemanha, em 1915, e atuou inicialmente como flautista. Radicou-se no Brasil em 1937, período de Getúlio Vargas, em virtude do regime nazista que assolava seu país; é conhecido por sua atuação como agitador cultural e professor de vários compositores e educadores de música no Brasil, desde o final da década de 1930 do século passado.

Na década de 1940, ao lado de Eunice Catunda, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Edino Krieger, tomou parte do movimento *Música Viva*⁵. Koellreutter entrou em contato pela primeira vez com a música do Oriente na década de 1950, principalmente com a música clássica da Índia e com o *Gagaku*⁶ do Japão, o que permitiu reforçar alguns ideais já implícitos como a “estética do impreciso (tendências substituem ocorrências definidas) e do paradoxal (fundem-se conceitos estéticos aparentemente contraditórios)” (KOELLREUTTER, 1983, p. 11).

Koellreutter encontrou no Japão um modelo que poderia ser chamado de um amalgamento de contradições entre o tradicional e o novo, o ocidente e o oriente, e que se entrelaçam de uma forma harmoniosa. E essa poética não se deixou levar pelos rumos pré-estabelecidos:

Tais ideais são, por exemplo: concentração extrema da expressão, economia de meios, renúncia ao prazer exclusivamente sensorial, clareza e precisão, liberação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido,

5 *Música Viva* foi um movimento musical brasileiro iniciado no Rio de Janeiro em 1939, por um grupo de compositores como Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Catunda e Edino Krieger e sob liderança de Hans-Joachim Koellreutter, introdutor da estética atonal-dodecafônica, responsável por um intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural (KATER, 2001, p. 15)

6 *Gagaku Japanese court music is the oldest continuous orchestral music in the world today, with a history in Japan of more than 1300 years. The term gagaku itself, which means elegant or ethereal music, refers to a body of music that includes both dance (bugaku) and orchestral music (kangengaku) handed down over the centuries by professional court musicians and preserved today by musicians belonging to the Imperial Household Agency in Tokyo.*

Gagaku — “Elegant music” — Ritualized music and dance introduced from China and Korea during the Nara period. Took root as the ceremonial music of the imperial court (COLLCUTT, JANSEN; KUMAMURA, 1988, p. 230).

assimetria, forma aberta e variável e outros conceitos mais
(*op. cit.* p. 17).

São afirmações que se revelaram nas correspondências com o Prof. Satoshi Tanaka — professor de alemão na Universidade Meisei, Tóquio — e resultaram em uma publicação que ele nomeou *Estética: à procura de um mundo sem “vis-à-vis”*. Trata-se de uma coletânea de doze cartas entre ambos, entre 1974 e 1976, nas quais fazem reflexões em torno das artes do oriente e do ocidente. Ambos também analisam os parâmetros que estabelecem os processos culturais do conservadorismo e da renovação. Assim, Gilberto Mendes encontra, nessa fusão cultural de Koellreutter, um motivo para a sua composição musical.

Análise



O meu amigo Koellreutter contempla a forma A-B-B1-B2-Coda. Não há armadura de clave e muito menos qualquer tonalidade definida na obra, uma vez que se trata de uma rara apropriação de certo gosto melódico japonês — e o uníssono, predominante entre marimba e canto, é antes um tempero timbrístico de linguagem — com um acompanhamento ao piano efetuado por acordes com fundamentos tonais, mas não funcionais, mesmo que às relações tonais estejam sempre acrescentadas notas estranhas ao contexto tonal da nota fundamental de cada acorde. Na parte B, a mão esquerda do piano prossegue em quintas paralelas ou acordes, sem as terças de Dó maior, Ré maior, Lá maior (as terças estão nos acordes na parte da mão direita do piano ou na melodia entoada pela voz), nos compassos 9 a 12; 21 a 24; 25 a 28; 29 a 32; 33 a 36; 37 a 40. Ou seja, como módulos que se repetem.

O conjunto pentatônico que aparece nessa obra é formado pelas notas Dó, Mi, Fá Sustenido, Lá, Si e uma pequena variação de Mi, Fá, Lá, Si e Dó que, em se tratando de conjuntos pentatônicos, poderíamos classificar também como o segundo conjunto, pois há uma transposição do primeiro conjunto para o segundo e uma alteração da nota Fá Sustenido para Fá, como se pode verificar na Figura 1.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '9', features a treble clef staff with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes, and a sharp sign above the staff. Below it, a grand staff (treble and bass clefs) shows piano accompaniment with a 'p' dynamic and a 'Ped.' marking in the bass line. The second system, labeled '13', shows a similar melodic line in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff, also with a 'p' dynamic and a 'Ped.' marking in the bass line.

Figura 1: Compassos 9 e 13 de *O meu amigo Koellreutter* (MENDES, 1984, p.1).

Gilberto Mendes oferece sugestões na partitura para sua execução da seguinte forma:

Para piano, voz feminina e marimba (em uníssono) com baquetas de feltro trançado – sempre piano, igualmente sonoro, tudo na mesma intensidade, tranqüilo, sem acentuar tempos fortes – voz *senza vibrato*, como um instrumento, bem *legato*, canta sobre a vogal “a”, com a boca preparada para “o” – marimba realiza: ≠ tremolo sobre a nota indicada e  (símbolo abreviado ) este ritmo – ordem de execução: ABB1B2 Coda, somente na parte B repetir 4 vezes os 4 compassos iniciais, isto é, dobrar *ritornello*.

Gilberto Mendes apresenta Koellreutter inserido numa atmosfera sonora oriental nos 44 compassos da obra. Expressa ainda uma sonoridade “oriental” identificada pela estrutura minimalista e pentatônica da obra. A década de 80 é marcada pela introdução do minimalismo no Brasil. Segundo o compositor Rodolfo Coelho de Souza

(PRADO, 2009), a primeira fonte de impacto do minimalismo foi a obra de Gilberto Mendes e não, como às vezes se imagina, a música dos americanos. O minimalismo faz lembrar aspectos orientais de sonoridade, pela sua característica repetitiva, remetendo à atmosfera meditativa das religiões e filosofias orientais.

A voz *senza vibrato*, em uníssono com a marimba, entoia vocalizada a frase melódica que se inicia sempre com um conjunto pentatônico ascendente, seguido de uma pausa, o que gera um estado de suspensão e sugere questionamento. Essa frase melódica se constitui de quatro compassos que se repetem regularmente com pequenas variações até a coda (Figura 2). O aspecto timbrístico etéreo, gerado pela junção da voz e pela marimba, se harmoniza com o acompanhamento acordal minimalista do piano.

Figura 2: Compasso 9 a 12 de *O meu amigo Koellreutter* (MENDES, 1984, p.1).

Em compasso 2/4 e semínima igual a 52, os acordes da mão direita do piano são de semínimas com ligaduras, e os da mão esquerda, colcheia e colcheia com ligaduras. Sobre esses acordes, a voz se desliza em semicolcheias. Em síncope, quase todos os acordes da mão direita provocam o deslocamento da acentuação rítmica, gerando certa instabilidade, uma sensação flutuante que caracteriza com sutileza a atmosfera japonesa, um estado de vir-a-ser sucessivo.

A voz é entoada ao longo da obra em “a”, com boca preparada para o “o”, conforme orientações do próprio compositor. Gilberto Mendes sugere, assim, uma sonoridade velada e oculta. Mesclando-se com a marimba, transcende a identificação da cor sonora isolada de cada meio de emissão.

Uma canção sem palavras, como essa de Gilberto Mendes, amplia nossas dimensões interpretativas, justamente por não ter uma esfera delimitada pelo poema. São sugestivas como tantas outras obras suas. Há aquelas sem partituras determinadas, compostas como se fossem “receitas de música” (ou bulas). A exemplo, temos em *Blirium* (1965; 1969, com revisão em 1973), *Objeto Musical* (1972), *Pausa e Menopausa* (1973) ou ainda a *Ópera Aberta* (1976), esta em especial, cuja execução é indicada exclusivamente por instruções.

Em uma das correspondências de Koellreutter para o Prof. Tanaka, ele afirma ter rejeitado sempre a ideia do som pelo som. Para ele, o som e o silêncio formam polos complementares. O silêncio é considerado como elemento fundamental da música, sem a qual a vivência musical não é possível. Mas não é o silêncio no sentido da não existência do som, e sim no sentido de *seijaku*, ou seja, calma interior e equilíbrio, como fundo originário da vivência espiritual.

O silêncio, nessa obra de Gilberto Mendes, aparece como pequenas pausas de semicolcheias entre os grupos de notas de semicolcheias na parte vocal, determinando respirações curtas e rápidas. Esse movimento rítmico sugere um estado de ansiedade ou de busca “À procura de um mundo sem ‘vis-à-vis’” (nome dado à publicação das correspondências entre Koellreutter e Tanaka). No entanto, a estrutura minimalista concedida ao piano, apesar de sincopada, vai acalmando, finalizando sem a parte vocal nos últimos seis compassos, levando finalmente à atmosfera de quietude, de calma interior.

Pode-se afirmar que Gilberto Mendes escreve o que ouve dentro dele, sem estar engajado por este ou aquele movimento poético, quer seja pensando na música brasileira ou japonesa, como afirmou Caio Pagano em uma de suas considerações em relação ao compositor santista. O próprio Gilberto Mendes declara: “Fazer arte, para mim, é pôr em ordem o material que eu tenho à minha mão” (*in* DVD *A Odisséia Musical*, 2002-2005). E exemplifica, ao discorrer sobre a sua obra *Blirium*, fundamental na sua produção musical, pois foi composta quando

estava preocupado com a estrutura, construção, rigidez e série; com ela conseguiu superá-las, mesmo mantendo todos os fundamentos. *Blirium* é nome de um remédio da época, objetivando dar um nome pop, quebrando, assim, um pouco da rigidez das estruturas. Na obra, Gilberto permite citações e elementos, tanto da *neue musik* à Darmstadt como também da música de John Cage. Mas suas citações eram músicas de qualquer tipo: da Antiguidade grega à Idade Média, da *Ars Antiqua e Ars Nova* ao Romantismo, de manifestações populares (um tango ou um saudosismo do lídio nordestino tipicamente sincopado), de linguagens ocidentais ou orientais, ou ainda, não raramente, aquelas que remontam às mais complexas estruturas eruditas ou “maquinações de vanguarda”. Todas essas fontes são temperos de linguagem para Gilberto Mendes. Nessa conjuntura, ele sentiu, então, a possibilidade de conviver, num mesmo tempo em sua obra, com os mais variados sistemas musicais de diferentes épocas históricas e lugares geográficos, e, assim, viabilizar, em sua monumental obra, os vários estilos poéticos da música de todos os tempos, num conglomerado que não deixa de sustentar paradoxalmente uma singular unidade.

Essa é a sua maneira de introduzir, de maneira descompromissada, elementos alienígenas, aparentemente paradoxais, em um processo de desfocamento das bordas e muros, permitindo livre acesso a qualquer contexto musical, através dos tempos e por meio dos mais diversos costumes do cotidiano humano, por mais distantes que pareçam estar. E com maestria consegue inserir, às vezes, uma pitada de humor, o espírito lúdico e a identificação de uma linguagem solitária.

É dessa forma que podemos identificar *O meu amigo Koellreutter*, escrita pouco depois do lançamento do filme *Furyō*, que se passava num campo de prisioneiros no Japão, durante a Segunda Guerra, e que tinha como atores, entre outros, Takeshi Kitano, Tom Conti, Ryuichi Sakamoto e David Bowie. Esses dois últimos são músicos populares (aliás, de alguma sofisticação), mas também atores que desempenharam muito bem seus papéis. A composição da música do filme era do próprio Sakamoto, de notável presença, utilizando sons sintetizados de maneira inteligente e fazendo referências musicais às culturas orientais (numa composição evidentemente pentatônica). Está claro que a música-tema do filme, executada por meio do timbre de marimba e de seus contornos melódicos, é diretamente revisitada na essência estrutural de *O Meu amigo Koellreutter*. E como esta peça de Gilberto Mendes foi diretamente influenciada por essa trilha sonora, tal processo se caracteriza como

pós-modernista, pois a música de concerto dialoga, antes de mais nada, com o universo paralelo da música para cinema.

Rui Vieira Nery, musicólogo português, define a construção de Gilberto Mendes:

é um autor que junta o cosmopolitismo, o acompanhamento das tendências de vanguarda mais importantes de seu tempo com uma capacidade de inserção na comunidade, nas raízes locais, que nunca passa por folclorismo, mas que está presente numa identidade muito forte brasileira, sem precisar agitar a bandeira, que consegue digerir todas as escolas sem ficar preso a nenhuma e que consegue marcar uma individualidade artística muito forte ao longo de toda sua carreira. E essa independência de espírito, essa capacidade de ser cidadão do mundo, e cidadão do Brasil ao mesmo tempo e de ser um criador independente, que soube achar suas próprias diretrizes, eu acho que é realmente, um exemplo (in DVD *A Odisséia Musical*, 2002-2005).

A compreensão dessa obra aponta para seu caráter de liberdade poética contemporânea, em um momento de plena superação da “velha antinomia vanguarda versus nacionalismo” (MENDES, 1991, p. 40). *O meu amigo Koellreutter* transcende qualquer proposta neofolclorista, tendências do *Ensaio* (1928) de Mário de Andrade e do *Discurso* (1948) de Andrei Alexandrovitch Jdanov⁷ (PRADO, 2009). Avesso ao hermetismo à Darmstadt, tendo-se em vista a moda geral dos anos 60 e 70 de seguir as linhas ditas de vanguarda de Stockhausen, Boulez

7 Jdanov foi uma espécie de ministro da cultura da URSS nos tempos de Stalin. Seu *Discurso* pelo realismo na música (em suas próprias palavras, a tradição popular, a melodia, a tonalidade, o folclore) e contra o formalismo (entendido enquanto cosmopolitismo burguês ou decadência capitalista), ou seja, contra toda e qualquer espécie de experimentalismo moderno na música (atonalidade, técnica dos doze tons ou mesmo outros sistemas não tonais), influenciou diretamente vários compositores brasileiros, desde Camargo Guarnieri (que em 1950 publica sua *Carta Aberta aos músicos e críticos brasileiros* no jornal *O Estado de São Paulo*, de fato um plágio de Jdanov) até Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, sendo que este último foi professor de Gilberto Mendes. Para Camargo Guarnieri, as linhas jdanovistas serviam perfeitamente à sua poética musical de sempre. No caso de Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, que antes estavam atrelados ao Grupo *Música Viva*, a nova postura jdanovista que eles assumiram foi devida à militância deles no Partido Comunista do Brasil (PCB, fundado em 1922).

& Cia, podemos falar de seu caráter pós-vanguarda ou, como querem alguns, pós-moderno (MENDES, 1991, p. 37-42).

Conclusão

O meu amigo Koellreutter, condizente com tendências referenciais da música do século XX, reflete o amálgama de concepções, só aparentemente divergentes, entre sistemas e linguagens, sobrepostos e multifacetados, assim como a reverberação da miscigenação de várias representações humanas. Todo esse percurso, construído nessa obra de Gilberto Mendes, reverbera matizes da sonoridade japonesa. Ele recria de forma lúdica, a partir de uma perspectiva brasileira, um modo de traduzir o Japão. Da imanência à manifestação, a atmosfera japonesa ganha corpo na produção da canção brasileira.

Referências

ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1928.

ANDRADE, O. *Manifesto Pau Brasil*. *Jornal Correio da Manhã*, p. 5, março, 1924.

ANDRADE, O. *Manifesto Antropófago*. *Revista de Antropofagia*, Ano-I, n.1, p. 1-6, maio de 1928.

BONNARDOT, J. *Le professeur de chant: un luthier qui construit une voix*. Paris, Editions Henry Lemoine, 2004.

COLLCULT, M.; JANSEN, M.; KUMAKURA, I. *Cultural atlas of Japan*. Nova Iorque, Facts on File, 1988.

KATER, C. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo, Musa & Atravez, 2001.

KIMBALL, C. *Song: a guide to art song style and literature*. Milwaukee, Hal Leonard, 2006.

KOELLREUTTER, H. J. *À procura de um mundo sem “vis-à-vis” — reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. São Paulo, Novas Metas Ltda, 1983.

MENDES, G. “Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda”. *Revista Música*, São Paulo: Departamento de Música da ECA-USP, v. 2, nº 1, p. 37-42, 1991.

ORTIZ, R. *O próximo e o distante. Japão e modernidade — mundo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2000.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2007.

NERY, R. V. in *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*. DVD.

PRADO, M. Y. A. *A poética japonesa na canção brasileira*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

ROJAS, G. V. E.; PRADO, Y. A.; DRAHAN, S.; ONOFRE, F.; AGUIAR-RICZ, L. N. O fonoaudiólogo na formação de cantores. In FERREIRA, L. P.; SILVA, M. A. A.; GIANNINI, S. P. P. *Distúrbio de voz relacionado ao trabalho: práticas fonoaudiológicas*. 1. ed. São Paulo, Roca, 2015. P. 259-278

STRAVINSKY, I. *Poética musical em seis lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.

VALENTE, H. A. D. Música é informação! Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor. In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - Rio de Janeiro 2004*, p. 1-6. Disponível em: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congresso/?lang=pt>. Acesso em: 20/12/2015.

DVD

A Odisséia Musical de Gilberto Mendes. DVD. Produção Berço Esplêndido. Carlos de Moura Ribeiro Mendes (direção). Gravações realizadas entre 2002 e 2005.

Furyo, em Nome da Honra. DVD. Direção de Nagisa Oshima, 1983.

Sobre a autora

Maria Yuka de Almeida Prado é Coordenadora do Laboratório de *Performance* e Ciências do Canto (LAPECC), Membro do Núcleo de Apoio à Pesquisa do Laboratório de Ciências da Performance (NAP-CIPEM) e Professora de Canto do Departamento de Música da FFCLRP/USP. Mestre e Doutora pelo Departamento de Música da ECA/USP. Bacharel em Canto pela Faculdade de Música Kunitachi, especialista em Canção Japonesa e Francesa pelo Centro de Pesquisa de Canções Japonesas e Francesas em Tóquio, Japão. Tem trabalhos apresentados em Congressos sobre *Performance* em Portugal, Cingapura, Canadá, Turquia e Áustria, além de apresentações das primeiras audições de compositores brasileiros contemporâneos em relevantes teatros do Brasil e no exterior (Japão, Estados Unidos, Suíça, Alemanha, Portugal, Cingapura e Itália).

Recebido em 30/5/2018

Aprovado em 12/9/2018