

A Invenção do Jogo:

“Santos Football Music” de
Gilberto Mendes

Paulo Chagas

1ª seção: Introdução

Página 1

Inicia-se a obra com a repetição sucessiva do acorde de *mi bemol maior* distribuído por duas faixas distintas e paralelas do campo de tessitura - relação grave/agudo como duas bandas sonoras desenrolando-se simultaneamente.

Ritmo uniforme, assim como a variação de intensidade que, gradativamente, vai se elevando do nível *ppp* com que inicia até atingir *mf* no compasso 4 da página 2.

Compasso 4: bombardeio do acorde por *apoggiaturas* com o mesmo acorde antecipando-se a este. O ritmo é pontilhado de silêncio alternado pelas bandas. Estas duas ocorrências alteram a regularidade anterior, estabelecendo acentos e cortes no desenrolar das bandas.

Página 2

Compasso 1: outras freqüências inserem-se no interior dos acordes gradativamente até a formação, no compasso 8, de dois *clusters* paralelos abrangendo a região do antigo acorde de *Mib maior*.

Compasso 4: processo de formação de um novo acorde resultante da intervenção dos instrumentos da orquestra e abrangendo um amplo campo de tessitura.

Página 3:

Compasso 2: completa-se a formação do *tutti* orquestral gerando um acorde que ocupa todo o campo de tessitura.

Compasso 3: finalmente a manifestação de auditório. A torcida, afinal, lançando seus dois gritos de incentivo ao jogo: uma melodia entoada e um ritmo falado, referindo-se ao “Santos Football Club”, continuamente repetidos pelo auditório.

Compasso 4: os *clusters* ampliam o seu campo de tessitura e transformam as duas bandas numa única apenas, que se mistura ao acorde recém-constituído da orquestra e conduz o *tutti* num crescendo à sua intensidade máxima: *fff* (página 4).

A conjugação desses três elementos - acordes do piano, *tutti* orquestral e auditório - põe em ação o conceito de *massa sonora* em contínua transformação, tal como ocorre numa partida de futebol, tentando captar a vibração dos participantes - jogo e público - em sua relação dialética, ou seja, as interferências possíveis de um sobre o outro ao longo da disputa.

O interessante é constatar como isso ocorre ao nível do *material musical*: o todo é concebido a partir dessa idéia básica de massa sonora articulando-se tanto em função dos seus elementos unitários - acordes, *clusters*, ritmo uniforme, paulilhismos, colorações instrumentais - como também ao nível do próprio fenômeno, contrapondo a *orquestra* (massa orquestral) e as suas possíveis combinações internas à *massa*, que são o auditório e a conjugação dos quatro *tapes* restantes (narração e charanga) que logo surgirão.

Página 4

Compasso 4: corte. O silêncio contrapõe-se à intensidade máxima.

Compasso 6: filtragem da massa sonora. No meio, dois acordes de 7^a separados por uma 4^a e repetidos regularmente pelo piano. Simultaneamente, nos extremos do campo de tessitura e envolvendo o piano, um intervalo de 4^a (si-mi) formado pelo trombone e pelo violino.

O conjunto silêncio/filtragem cumpre o papel de transição entre os acontecimentos anteriores e o que se seguirá.

* * *

As entrevistas de Marlos Nobre e Gilberto Mendes foram dadas por escrito, em resposta às questões formuladas pelo autor.

1. Como componho?

“A idéia inicial vem de um quadro, de um filme visto, ou de um poema lido, e até mesmo de uma música ouvida. Ou no bonde, andando pela praia, no banheiro (debaixo da água quente de um chuveiro, principalmente), as muitas estruturas girando na minha cabeça, vagas, não definidas, subitamente se agrupam numa unidade. É bem como dizia Flaubert: - das muitas formas boiando a esmo em minha cabeça, de repente, nasce uma idéia. Eu sinto que essas minhas idéias iniciais são sempre basicamente estruturas formais, válidas tanto para uma música como para uma pintura, um poema, um filme, uma peça teatral. Depois sigo montando, agora em termos de música, esses dados estruturais, mas durante algum tempo - às vezes muito tempo, até anos - na cabeça. Tenho em estoque na cabeça sempre umas 10 ou 20 idéias, naturalmente muito poucas delas com real importância; razão porque poucas vezes me levam a uma composição musical de fato. Não me preocupa compor muito. Já tem muita música no mundo. O que me leva, num dado momento, a compor uma música ou é um impulso natural - como acontece no parto, penso eu - que me faz automaticamente botar a música prá fora, ou mesmo uma encomenda musical, por exemplo. Neste último caso, eu verifico todas as idéias musicais em estoque na minha cabeça - ou num caderno, quando registro -, tiro uma delas e passo a trabalhá-la. Na primeira fase do trabalho da idéia musical, faço um levantamento dos dados musicais, coloco-os em ordem (herança da experiência serial dodecafônica), dou uma unidade a todo esse material sonoro, estabelecendo um sistema de relações, um mecanismo de operação. Procuo *inventar* tudo isso, que tudo isso seja sempre uma consequência da natureza dos dados musicais (estruturas) polarizados numa idéia musical. Esta é a parte fixa da música, como diria Ezra Pound. A parte em que procuro ter uma consciência absoluta de tudo quanto estou fazendo, saber porque estou usando e dispondo, um por

um, os dados musicais escolhidos; e porque os escolhi; como pedia Webern. A parte altamente pensada, *consciente*, a parte que vai garantir a repetição de um traço, de um traçado básico que dá unidade à obra; a necessária *redundância* que polariza em uma (unidade) só trama “toda uma constelação!” Aí vem a parte móvel, como ainda diria Pound. A parte em que trabalho a combinação desses dados. As variações em que entra a *informação*, o imprevisto, o não repetido. Repetir ou não repetir, eis a questão. Ou melhor, quando repetir e quando não repetir. Nesta fase combinatória eu me deixo levar pelo *inconsciente* musical. Me deixo “inspirar” livremente pela trama estrutural previamente amada, podendo até chegar a um resultado final que não era o pretendido. Mas não faz mal. Isto mais ou menos sempre aconteceu comigo, mas ultimamente venho cultivando esse procedimento, tentando atingir aquele equilíbrio entre o pensar e o não pensar, do deixar fluir a criação musical, como fazia Bach.”

2ª seção: Exposição

Páginas 4/5

Idéia rítmica duplamente articulada (piano e bongôs), onde o importante é a ocorrência de uma defasagem entre as partes que compõem. Ao tentarem estabelecer um ritmo, o pianista e o percussionista criam outra espécie de massa sonora, caracterizada por uma rítmica irregular e por uma variação de frequência circunscrita ao acorde do piano que se ouvirá arpejado de várias formas.

Este acontecimento - sempre com o mesmo acorde - reaparecerá ao longo de toda a obra, como uma memória transfigurada de acorde repetido da introdução.

Compasso 6: acrescenta-se agora a narração radiofônica de uma partida de futebol do “Santos Football Club”, que se ouve em trechos. São três tapes irradiando o mesmo jogo, que se alternam e se superpõem, de forma a constituírem um mesmo fenômeno internamente articulado.

O contraste com a seção anterior é evidente: densidade, articulação rítmica irregular.

Acompanha-se o jogo através de sua narração.

Página 6

Outros acordés se formando, só que, agora, não se trata mais de um *tutti*, mas combinações de grupos instrumentais ou intervenções de instrumentos isolados que ocorrem no tempo conjugados aos *tapes* de narração.

A intensidade torna-se expressiva dentro do jogo: oposições, contrastes, passagens etc.. Da mesma forma, as combinações entre os elementos criam todo um novo jogo de cores e densidades.

Página 7

Compasso 1: a noção de ruído, que foi sugerida pela narração dos *tapes*, associa-se agora à de banda de freqüência, através da repetição aleatória de diferentes ocorrências internas - ataques, articulações (*legato staccato*), timbres (sul part, tremulo, trillo), deslocamentos microtonais (glissandos) - que se desenrolam dentro de uma faixa limitada do campo de tessitura (3ª menor: do/mib). Ao nível rítmico, pode-se também estabelecer relações com o acontecimento do piano/bongôs, pelo caráter de *hesitação* que se cria como norma de ação.

Compasso 6: fagote. Variação da idéia de arpejo sugerida pelo piano.

Página 8

Duas novas informações: nas cordas (compasso 4), uma freqüência deslocando-se microtonalmente em várias oitavas, como uma banda ampla do campo de tessitura. Madeiras e trombones realizam um acorde resultante do deslocamento de melodias simultâneas e do movimento melódico arpejo/escala cromática ressaltado pelo piano.

Página 9

Evolução do acontecimento anterior que, através da separação dos campos de tessitura, passa a destacar pequenos e breves *perfis melódicos* executados por instrumentos solistas.

Página 10

A combinação banda de frequência/ruído amplia-se através da dupla articulação de faixas distintas, ou seja: pela alternância ou pela passagem de uma para outra. Além disso, o intervalo de oitava sugerido no compasso 4 da página 8 provoca outro tipo de ampliação da noção de faixa, ou seja: uma faixa desdobrada em oitavas, combinando violinos, fagotes, flautas e trombones numa banda e violas e trompetes em outra, num processo de fusão de timbres.

O auditório, conversando em voz baixa (comentando a partida?), associa-se a essa sonoridade.

E a charanga, enfim, se manifesta! Dando o ar de sua graça, incentivando discretamente o jogo.

*Página 11***SUSPENSE!**

O auditório se levanta, surgindo de um breve silêncio. Uma respiração coletiva; o lance sugerido.

Compasso 4: a mesma idéia da página anterior, reduzida à dimensão de uma oitava e à sonoridade das cordas, apenas. A combinação *col legro/pizz* nos violinos e violoncelos constitui variação da sonoridade bongô/piano do início da secção.

Página 12

Aqui termina (compasso 8) a 2ª secção. Todo esse trecho, desde o início da página anterior, constitui a transição para a próxima secção. Reparem a função do silêncio, da mesma forma que na transição anterior. Além disso, o narrador (os 3 *tapes* conjugados) fragmenta-se em brevíssimas intervenções, renunciando o caráter que o jogo tomará daqui pra frente.

2. Por que componho?

Para aliviar a angústia que me dão essas formas, essas idéias musicais em desordem na minha cabeça. Pelo prazer de ordená-las, de compô-las, pela alegria da criação, conforme dizia Shostakovitch, soldado e compositor.

3ª seção: Desenvolvimento

O JOGO TOMA FORMA.

O nome de *Pelé*, atacado ao mesmo tempo que o acorde *fff* do piano (página 12, compasso 9), desencadeia as ações, que têm como norma exatamente este pontilhismo sugerido pelo *gesto* de gritar o nome do ídolo.

Página 13

A fragmentação da narrativa ocorre através da oposição som/silêncio e dos contrastes de intensidade. Ao mesmo tempo, no piano, fragmentação dos motivos harmônicos e melódicos.

Páginas 14/15

Os acontecimentos se artivulam como palpitações dessa imensa massa formada pela combinação de todos os elementos até o momento postos em jogo, tanto ao nível as fontes sonoras - orquestra, *tapes*, auditório - como em relação aos elementos musicais já desencadeados: acordes, melodias, timbres, densidades, motivos etc..

O jogo massa sonora já não interessa pela presença dos seus participantes, mas pelas intervenções possíveis de serem efetuadas no seu interior, pela imprevisibilidade sobretudo das jogadas que os craques (jogadores) são capazes de articular.

A torcida, protestando ou reincentivando o time, acompanha atentamente as ações. Torna-se aqui o elemento que estabelece a continuidade entre os acontecimentos.

Página 16

Observe-se como os clusters do início da obra adquirem uma mobilidade, pontilhando todo o campo da tessitura em ataques *fff*. Reforçam-se sobretudo as possibilidades de *movimento* que pode adquirir a massa sonora. É o resultado do processo de fragmentação do jogo que atinge aqui um ponto culminante.

E a charanga ruidosamente se manifesta, comemorando o gol que não houve !!!

Página 17

Corte. Oposição de intensidades *fff/ppp* reforçando o clima de expectativa criado.

Desenvolvimento de uma idéia sugerida anteriormente (página 14, compassos 2 e 3: flauta, oboé e clarinete), ou seja: variação timbrística de uma mesma freqüência em intervenções sucessivas de diferentes instrumentos. Só que, agora, lançando mão de efeitos característicos (*con sord, flatt, acentos*).

Compasso 7: *cluster* resultante da sobreposição de movimentos melódicos entre as freqüências *solb* e *sib* e distribuídos pelas madeiras e trompetes de forma a anularem-se. O piano reforça a idéia atacando o próprio *cluster* e executando-o oitava acima, segundo a noção de faixa de ruído.

Página 18

Compasso 3: observe como a idéia de *cluster* está presente no acorde formado pelas cordas: LA_, SI, DO, DO_, RÉ, só que distribuídos pelo campo de tessitura de forma a gerar outros intervalos.

Compasso 7: retorno do mesmo acontecimento piano/bongô, que introduz a 2ª secção (página 4, compasso 9), memória também da introdução da obra, utilizado da mesma forma que os *tapes*, como uma banda sonora.

Páginas 19/20

Desenvolvimento de idéias anteriores: o *cluster* formado de movimentos melódicos, o motivo do piano e as bandas de ruídos oitavados.

Páginas 21/22

GOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOAL !!!

Irrompe o grito da torcida, assinalando a marcação do primeiro tento.

A idéia de um glissando deslocando-se do mais agudo para o grave - que é a marca característica da narração do gol de futebol pelos comentaristas esportivos brasileiros - é realizada pelo *tutti*

orquestral. Primeiro em fase, em seguida defasando-se do grito da torcida, quando esta se põe ruidosamente a comemorar o tento (página 22, segunda linha, compasso 5).

Os *tapes*, que em seguida intervêm, constituem já uma transição para uma nova etapa do jogo. Mas antes, como uma memória ruidosa, o acontecimento do piano/bongôs e no final, como um suspiro coletivo, o silêncio.

3. Para quem componho?

“Conseqüentemente, componho para mim mesmo, por enquanto. Sem que nada haja de egoísta nesta posição. Lembro-me das palavras de Manuel de Falla tranquilizando Joaquín Turina: *‘Quien se divierte ejerciendo su oficio tiene muchas probabilidades de divertir también a los demás ...’* Porém, ultimamente e cada vez mais me preocupa algo perdido pela arte de hoje, a serviço de um pseudo progresso, pseudo desenvolvimento, fruto de uma transa de mercado, produção e consumo. Quero dar um passo atrás, à Idade Média, para em seguida dar dois à frente. Não mais visar a música que sai da música para compor novas músicas, como diria Alfredo Bosi. Quero me refazer como homem. ‘Uma vez refeito o homem, refrescado o espírito, uma vez surgida uma nova vida de afetos, surgirá então, se surgir, uma nova música’, diria Antonio Gramsci, com perdão por mais esta citação. Uma música que reflita novamente o trabalho manual, realmente criativo, não o trabalho industrial feito pela máquina execrável, escravizadora, desenraizadora. Aí, então, estarei compondo para uma coletividade em comunhão, criando em reciprocidade com o próximo. ‘Sabemos que tal felicidade não é impossível’. Muita gente já disse isso, de muitas maneiras.”

4ª seção: Reexposição

Página 23

Bola no meio do campo.

O jogo recomeça com um novo processo de reagrupamento de massas sonoras em contraposição ao tratamento fragmentário da seção anterior. Nesse sentido, o *tutti* orquestral teve a função

de transformar os vários acontecimentos numa única entidade. O silêncio incorpora-se à música como um elemento dramático do jogo de oposições, cortes e contrastes, que se estabelece.

Página 24

O ruído libera-se da restrição de uma faixa de frequência e passa a percorrer, sem direção definida, o campo de tessitura (violino).

Rearticulam-se os ataques, invocando-se os nomes dos ídolos do time (piano); a torcida comporta-se como quem aguarda o desencadear de novos lances sensacionais.

Páginas 25/26

Mas o jogo parece que está sendo cozinhado no meio do campo. Grande silêncio, repetição de jogadas já conhecidas. Inicia-se o processo de reexposição dos materiais.

Páginas 27 a 31

Este processo desenvolve-se com os acontecimentos agrupando-se em blocos estanques, entrecortados por silêncios, sem que haja uma solução de continuidade entre eles. São como lances já experimentados, jogadas truncadas no meio de campo, que não conseguem rearticular-se.

Mas, a torcida impacienta-se e exige movimentação. MAIS UM! MAIS UM! MAISSSSSSSS ... UMMMMMMMMM ... Rumores ... Os refrões são novamente repetidos, a torcida procurando conduzir o time para o ataque.

Páginas 32/33

A expectativa da torcida foi plenamente realizada. A intervenção do piano/bongôs antecipa-se ao clamor de mais um gol marcado. O interesse do jogo se renova quando irrompe o *tutti* da orquestra que, somado aos três tapes em *fff* e bombardeado pelos acordes pontilhistas do piano, reorganiza a massa.

A charanga faz a festa!

COM RELAÇÃO AO "SANTOS FOOTBALL MUSIC"

Resumo da análise

Obra que integra várias características da música de hoje: o som instrumental em permanente transformação (sem motivo, série, desenvolvimento etc.), o som concreto gravado em tape, a participação do público diretamente como executante e o teatro musical.

Gilberto Mendes

5ª seção - CODA

Páginas 34/35

Já não há mais o que dizer sobre a música, porque, de fato, aqui o jogo assume a dimensão do próprio espetáculo, ou seja, a dimensão da música sendo apresentada. A música - o que está sendo jogado -, a orquestra - os jogadores - e a platéia - massa de torcedores - são os participantes dessa peleja que se instala em plena sala de concertos, quando é lançada, do fundo, uma bola em pleno palco.

Agora, não mais a música, mas é a própria bola que está sendo dirigida pelo maestro. Com uma cabeçada, o balão é por ele lançado no campo dos músicos. Dribles sensacionais. Alguém, de repente (um músico da orquestra), chuta violentamente para o fundo do barbante (num canto do palco).

PENALTY !!

(para a música, apita o maestro)

Cartão vermelho ! Expulso do campo, meus amigos !!!

(o maestro, não mais o condutor, porém, juiz da partida, suspende o jogo para expulsar o infrator insolente; este, enfurecido, atira a bola contra o público - o juiz continua apitando)

O jogo não pode parar: agora é a própria música que continua, até que o juiz dê o apito final.

TERMINADA A PARTIDA !!!

(o maestro anuncia para o público o término do cotejo e se retira, abandonando a orquestra; os jogadores (instrumentistas) deixam o campo (palco) logo após, comentando a partida.

Ficam o pianista, um violinista e um trombonista no palco, como que comentando o jogo, executando o mesmo acorde, que

conclui a 1ª seção Introdução, até que eles próprios deixem o palco.

(enfim, a música acabou!)

Paulo Chagas é compositor, pós-graduado pelo Departamento de Música, ECA/USP e pela Escola Superior Música de Colônia - Alemanha. Atua, presentemente, nos Estúdios de Música Eletrônica da WDR - Alemanha.