

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MAURÍCIO FUNCIA DE BONIS

O *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira: “aporia” e “apodíctica”

São Paulo

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MAURÍCIO FUNCIA DE BONIS

O *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira: “aporia” e “apodíctica”

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre
em Artes.

Área de Concentração: Musicologia
Orientadora: Profa. Dra. Flávia Camargo Toni

São Paulo

2006

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Bonis, Maurício Funcia De.

O *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira : “aporia” e “apodíctica” / Maurício Funcia De Bonis ; orientadora Flávia Camargo Toni. -- São Paulo, 2006.

158 p. + Anexo (41 p.) : fig.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes. Área de Concentração: Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

1. Willy Corrêa de Oliveira. 2. Música Brasileira. 3. Música do século XX. 4. Metalinguagem.

CDD 780

BONIS, Maurício Funcia De. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: “aporia” e “apodíctica”*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo.

Errata

	Onde se lê	Leia-se
p. 17, linha 8	o mais o mais modestamente	o mais modestamente
p. 24, nota 35, linha 11	veja-se a página 19	veja-se a página 27
p. 28, nota 56, linha 1	Nesse último gênero	Nesse último período
p. 29, linha 8	uma personalidade um trabalho	uma personalidade e um trabalho
p. 40, linha 22	sobre um um breve	sobre um breve
p. 54, nota 118	Vejam-se as páginas 49 a 51.	Vejam-se as páginas 57 a 59.
p. 56, legenda da figura 2	Roault	Rouault
p. 59, nota 126	Ibidem	OLIVEIRA, op. cit.
p. 60, linha 13	que tomou sobre si	que Deus tomou sobre si
p. 65, linha 12	seu contato com a obra	seu contato com essa obra
p. 65, nota 135, linha 1	componha	compunha
p. 65, nota 136, linha 8	pelo fragmentistas	pelos fragmentistas
p. 74, linha 9	chinese	Chinesa
p. 80, linha 1	barroco	Barroco
p. 82, nota 168	Vejam-se a página 71	Vejam-se a página 79
p. 83, nota 173, linha 2	intenção criá-la	intenção de criá-la
p. 109, linhas 1-2	se articula de forma em torno	se articula em torno
p. 117, linha 12	Inutilmente,	Inutilmente.
p. 119, linha 21	para coro misto (1976) em	para coro misto (1976), em
p. 119, nota 231	veja-se a página 108	veja-se a página 115
p. 123, linha 9	Gibbons (1583-1625), Thomas	Gibbons (1583-1625) e Thomas
p. 133, linha 5	o sexto é exposto	o sexto é composto
p. 133, linhas 8-9	Em seguida se inicia-se	Em seguida, inicia-se
p. 139, nota 258	Vejam-se as páginas 49 a 51	Vejam-se as páginas 57 a 59
p. 140, nota 260	à página 38	à página 43

Folha de aprovação

Maurício Funcia De Bonis

O *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira: “aporia” e “apodíctica”

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: Musicologia

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Flávia Camargo Toni

Instituição: Escola de Comunicações e Artes – USP

Assinatura:

Prof. Dr. Lorenzo Mammì

Instituição: Escola de Comunicações e Artes – USP

Assinatura:

Prof. Dr. José Miguel Wisnik

Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP

Assinatura:

Agradecimentos

Ao Willy Corrêa de Oliveira, que conhece os caminhos e nos ensina a procurar o nosso;

à Flávia Toni, que direcionou e amparou meus primeiros passos nesse novo terreno;

ao Marcus Siqueira, ao Thiago Cury e ao Alexandre Ulbanere, companheiros de armas nessa caminhada em território hostil;

ao João Paulo Casarotti, que me assessorou com alguns materiais de mais difícil acesso;

ao Dirceu Villa, pela minuciosa revisão e pelas preciosas sugestões;

à FAPESP, que assessorou financeiramente o percurso, ao seu parecerista, e aos professores Lorenzo Mammì e José Miguel Wisnik, na banca do Exame de Qualificação, pelas enriquecedoras discussões;

acima de tudo, à Caroline De Comi, que ilumina e dá sentido à caminhada enquanto desbrava suas próprias trilhas;

e às nossas amorosas famílias.

Resumo

BONIS, Maurício Funcia De. **O *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira: “aporia” e “apodíctica”**. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo.

Este trabalho consiste em um estudo sobre o ciclo de peças para piano *Miserere* (1999-2003), do compositor brasileiro Willy Corrêa de Oliveira (nascido em 1938). Partimos de um levantamento e uma interpretação da trajetória do compositor, para a discussão de um procedimento-chave em sua obra: as citações de trechos de obras de outros compositores, de diversas épocas da história da música. Após uma discussão da bibliografia específica sobre o tema, evocamos os textos do próprio compositor sobre o assunto, chegando ao conceito de metalinguagem para definir esta prática composicional. Comparamos, ainda, os textos de Willy Corrêa aos de um compositor particularmente importante para sua trajetória, Henri Pousseur. Em seguida iniciamos o estudo específico do *Miserere*, destacando alguns elementos fundamentais desta peça e abordando-os um a um, comentando alguns enfoques existentes sobre eles, situando os comentários do próprio Willy Corrêa sobre esses procedimentos, e levantando outras ocorrências dos mesmos na obra do compositor. Esses elementos são, na ordem: a relação com as artes plásticas, e em particular, no *Miserere*, a relação com o ciclo homônimo de gravuras de Georges Rouault; a brevidade das peças e a concentração de informações; a superposição de citações musicais, entendida em analogia com o ideograma chinês; e o chamado “teatro musical”.

Por fim, debruçamo-nos mais profundamente sobre as peças do *Miserere*, levantando em primeiro lugar a natureza particular da metalinguagem nessa obra (e nas obras recentes de Willy Corrêa), permeada pela memória pessoal do compositor. Comentamos então os problemas deparados numa leitura mais aprofundada do *Miserere*, valendo-nos das reflexões do próprio compositor sobre a contradição entre o aspecto poético e o aspecto estrutural de uma mesma obra. Tomando como ponto de partida a oposição entre estes seus dois aspectos, entendidos como o aporético e o apodíctico, tecemos um comentário, ora em tom de leitura pessoal, ora como uma análise estrutural, para cada uma das quinze peças do *Miserere*.

Palavras-chave: Willy Corrêa de Oliveira, Música Brasileira, Música do século XX, metalinguagem.

Abstract

BONIS, Maurício Funcia De. **Willy Corrêa de Oliveira's *Miserere*: the "aporetic" and the "apodictic"**. São Paulo, 2006. Dissertation (Master of Arts) – University of São Paulo.

The present dissertation is a study on the cycle of piano pieces *Miserere* (1999-2003), by the Brazilian composer Willy Corrêa de Oliveira (born in 1938). Starting with a description and an interpretation of his musical life, we then undertake a discussion of a key procedure in his works: the quotations of fragments of pre-existing music from various periods in History. After commenting on some specific approaches on this issue, we rely on the composer's own essays on the subject, comparing them to those by a particularly important composer in his life: Henri Pousseur. This study led us to the concept of metalinguistics to describe this compositional procedure. We start, then, the specific study of the *Miserere*, underlining some key elements in this piece and commenting them one by one, together with the existing studies on them, bringing in Willy Corrêa's own remarks on them, and evoking the occurrence of these procedures in other works by the composer. These key elements are: the relationship between his compositions and the visual arts (and particularly in *Miserere*, the relationship with the group of etchings with the same title by Georges Rouault); the brevity of these pieces and the concentration of information in them; the superpositioning of musical quotations, approached by an analogy with the Chinese written characters; and the so-called theatre music. Finally, we look more closely to the pieces in *Miserere*, first, by bringing up the particular nature of the metalinguistics in this work (and in recent works by Willy Corrêa de Oliveira), in which the composer's musical memories come to the fore. We comment, then, the questions aroused by a deeper reading of the *Miserere*. At this point we rely on the composer's own musings on the contradiction between the poetic and the structural aspects of a work of art, naming these two aspects the "aporetic" and the "apodictic". From this point of view we have elaborated a commentary on each one of the pieces in *Miserere*, oscillating between structural analysis and a personal reading.

Keywords: Willy Corrêa de Oliveira, Brazilian Music, Twentieth Century Music, metalinguistics.

Sumário

Introdução	13
1. Ao mito o que é do mito	17
1.1. Tema e variações.....	18
2. Rappels	31
2.1. Breve levantamento dos estudos sobre a citação musical.....	31
2.2. Por uma semiótica musical.....	34
2.3. Apontamentos sobre a linguagem.....	38
2.4. Agenciadores e <i>bricoleurs</i>	50
3. Close-up	53
3.1. Sem comparações inóspitas.....	53
3.2. Brevíssimas e afiadas.....	64
3.3. Na direção tangencial.....	74
3.4. Rondó- <i>Collage</i>	77
4. Amarcord	87
4.1. Aporia e apodíctica.....	89
4.2. A cada <i>Miserere</i> o que é seu	93
4.2.1. ★	93
4.2.2. ☺	96
4.2.3. †	99
4.2.4. ☷	102
4.2.5. < >	106
4.2.6. *	108
4.2.7. ☾	111
4.2.8. ♀	113
4.2.9. 🐄	114
4.2.10. 🐎	118
4.2.11. 6	120
4.2.11.1. Gritos do Recife.....	122
4.2.12. 🪄	125
4.2.13. 🐞	126
4.2.14. 🎵	129
4.2.15. ■	131
Considerações finais	135
Referências	143
Anexo – Willy Corrêa de Oliveira: <i>Miserere</i>: peças para piano (partitura)	159

Introdução

A coincidência de um nome no título deste trabalho e em seus agradecimentos configura a situação especial em que ele se situa. Ao nos dedicarmos a um estudo da obra de Willy Corrêa de Oliveira¹, o primeiro problema encontrado foi assumir uma distância crítica tanto de sua obra como da figura desse compositor. Era imperativa, para nós, a convicção de que a dimensão de sua obra no âmbito da música erudita de seu tempo extrapolava a perder de vista o seu significado particular para nós.

Optando por centrar nossa pesquisa em uma peça específica de Willy Corrêa, confrontada com sua abundante produção teórica e situada em meio à obra e à trajetória do compositor, elegemos o ciclo de peças para piano *Miserere* (composto entre 1999 e 2003). Nosso primeiro contato com essa obra se deu quando da composição das primeiras peças do ciclo, quando assistíamos às aulas de Willy Corrêa durante o Bacharelado em Música com Habilitação em Composição, que cursamos entre 1997 e 2002 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). O compositor as trouxera para mostrar a alguns alunos da classe de *Linguagem e Estruturação Musicais*, e na ocasião realizamos uma leitura à primeira vista das peças. Desde esse momento até o conhecimento das outras peças do ciclo, que o compositor nos trazia sucessivamente, interessava a ele observar nossa primeira reação, nossa primeira impressão. Queria constatar o impacto das peças, contundentes, brevíssimas, no ouvinte. Em sua brevidade, circulam músicas populares, hinos protestantes, emulações de sons de animais – memórias do compositor, comentadas na partitura.

Neste trabalho, inicialmente comentamos a postura de Willy Corrêa em relação a sua exposição como artista, partindo da seção livremente autobiográfica de seus *Cadernos*². Complementando esse comentário, partimos de um relato autobiográfico recente do

¹ Para um breve histórico sobre este compositor, veja-se o capítulo 1.1.

² OLIVEIRA, 1996a.

compositor para, ao comentá-lo, situar o compositor e teórico em relação a seu tempo e ao meio em que exerceu suas atividades em cada momento de sua vida, chegando até sua produção atual.

O segundo capítulo discute um procedimento freqüente na obra do compositor: o recurso à incorporação de materiais musicais pré-existentes, provenientes tanto da história da música erudita como de domínios exteriores a essa linguagem. Encontramos nelas as mais diversas referências: elementos de diferentes épocas da história da música erudita, música popular brasileira, hinos protestantes - é na memória pessoal que o compositor encontra sua matéria prima. Operando com a memória, ele opera com os significados que essas peças veiculam.

Tomando esse recurso como um elemento chave para o estudo de sua obra, discutimos inicialmente algumas abordagens desse fenômeno na musicologia em geral, como nos trabalhos de Lissa, Tarnawska-Kaczorowska e Ramaut-Chevassus. Em seguida, observamos os textos do próprio Willy Corrêa sobre a estrutura interna da linguagem musical, situando-os no contexto dos estudos sobre a semiótica musical, e verificamos que ele chega ao conceito de metalinguagem para descrever o problema.

Discutimos então a pertinência desse recurso composicional nas diferentes épocas da história da música, partindo das autoras mencionadas no capítulo anterior e de um trabalho de Ênio Squeff, para comentar mais detidamente um artigo de Alain Galliari, que esboça um panorama histórico da citação na história da música erudita até os dias de hoje. A crítica a esse artigo nos remeteu à postura crítica adotada tanto por Henri Pousseur quanto por Willy Corrêa de Oliveira ao universo da vanguarda das décadas de 1950 e 1960, a partir de sua própria experiência. Evocamos primeiro uma discussão entre Henri Pousseur e Pierre Boulez sobre a utilização de citações na música atual, e em seguida textos de Willy Corrêa sobre a noção de “evolução do material musical” na história da música. Esses textos nos remetem

novamente a uma aproximação com o pensamento de Henri Pousseur. Esse compositor também chega, por outra via, ao conceito de metalinguagem para tratar da utilização de citações em suas peças. Nesse ponto, observamos então a maneira como estes dois compositores situam o recurso à metalinguagem na música do século XX a partir de sua própria experiência. Situamos ainda, com dois exemplos breves, a obra dos dois compositores em relação à utilização desse recurso.

No terceiro capítulo, iniciamos o estudo do *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira, destacando alguns elementos fundamentais dessa peça e contemplando-os um a um, comentando algumas abordagens existentes sobre eles, estabelecendo os comentários do próprio Willy Corrêa sobre esses procedimentos em suas obras, e levantando outras ocorrências dos mesmos procedimentos na obra do compositor. Esses elementos são, na ordem: a relação com as artes plásticas, e em particular no *Miserere*, a relação com o ciclo homônimo de gravuras de Georges Rouault, a brevidade das peças e a concentração de informações, a superposição de citações musicais, entendida em analogia com o ideograma chinês, e o chamado “teatro musical”. O peso das relações intersemióticas nesse ciclo de peças para piano nos levou às mais diversas fontes de pesquisa neste terceiro capítulo, como por exemplo o universo de referência dos poetas concretos brasileiros (com quem aliás o compositor travou íntimo contato em sua juventude). O comentário sobre o teatro musical retrata a postura autocrítica do compositor, uma vez que sua utilização desse recurso (muito em voga nos círculos da música de vanguarda da década de 1960) sofreu profundas transformações desde sua juventude até sua maturidade criativa.

Por fim, no capítulo seguinte, debruçamo-nos mais profundamente sobre as peças do *Miserere*, levantando em primeiro lugar a natureza particular da metalinguagem nessa obra (e nas obras recentes de Willy Corrêa), permeada pela memória pessoal do compositor. Neste ponto, elencamos as origens dos materiais evocados no *Miserere*. Comentamos então os

problemas levantados por uma leitura mais aprofundada do *Miserere*. A ocorrência de uma operação semântica muito particular nessas composições nos levantou um problema no que diz respeito à abordagem do objeto de estudo. Como analisar estruturalmente as peças se o dado semântico nelas contido se articula em outra dimensão? E, por outro lado, como incorporar ao trabalho nossa leitura das resultantes semânticas das peças, preferindo um dado subjetivo ao invés de uma análise objetiva? Em primeiro lugar, evocamos um texto em que Willy Corrêa comenta a contradição entre o aspecto poético e o aspecto estrutural de uma mesma obra, utilizando-se dos conceitos de aporia e apodíctica. Em seguida, enfrentamos esse problema provocando o choque entre essas duas dimensões. Tomando como ponto de partida a oposição entre esses dois aspectos em cada peça, tecemos um comentário, ora em tom de leitura pessoal, ora como uma análise estrutural, das quinze peças do *Miserere*. Trouxemos à tona tanto a nossa leitura das relações estruturais, precisas, apodícticas, entre os elementos das peças, quanto nosso depoimento sobre uma dimensão aporética, intangível (inatingível em sua subjetividade), presente em cada peça.

No decorrer da pesquisa, vários problemas (musicais, históricos, sociológicos) foram evocados para contextualizar o *Miserere* e o seu compositor. Nenhum desses problemas poderia ser encerrado aqui, não apenas por não ser essa nossa proposta, mas também pela dimensão deste trabalho. Assim, a trajetória de Willy Corrêa, os problemas ligados à música de vanguarda no mundo e no Brasil em sua época de atividade, o uso das citações na história da música, o conceito de metalinguagem, os elementos levantados para comentar o *Miserere*, todos são assuntos que mereceriam um estudo mais aprofundado. Mesmo no que tange ao *Miserere*, oferecemos uma leitura possível da peça. Gostaríamos que as discussões sobre a pluralidade de leituras de uma obra de arte, como a do capítulo 4, permeassem a leitura deste trabalho, que não pretende uma qualidade artística, mas também não buscou encerrar as discussões propostas, e sim abri-las contribuindo para seus futuros desenvolvimentos.

1. Ao mito o que é do mito

[...] quanto à biografia o livro é parcimonioso.³

Na parte introdutória de seus *Cadernos*, Willy Corrêa relata longamente como se debateu com a proposta de incluir naquele trabalho um ensaio de autobiografia, “acompanhado por introduções e análises de peças musicais” de sua autoria. Nítido desconforto, misto de pudor, autocrítica e mal-estar em sua própria classe.

Me apresentar, a partir da experiência vivida (mesmo que apenas na arte), como um modelo, ou mesmo o mais o mais modestamente possível como um humilde servidor? Precisaria ter fé na arte pela qual alguém se coloca a serviço, humildemente. “A música burguesa não é universal como se pensa, é, outrossim, a arte da classe dominante”.⁴

Nesse texto Willy Corrêa adota o tom o mais claro possível a argumentar sobre a escolha de não ter assim redigido seu ensaio autobiográfico. Explica que sua pesquisa sobre a literatura romântica alemã, na época, o conduziu à *Biografia Conjectural* de Jean Paul⁵, e esta servira de inspiração para tratar o problema à maneira das *Variações Diabelli* op. 120 de Beethoven. Redigiu três variações biográficas que negam o tema da autobiografia, enquanto tipificam

o alcance da noção mesma da profissão de compositor de música erudita na sociedade capitalista moderna: I) Um compositor que se faz algum renome (tornando-se mais ou menos notório); II) Um compositor de nome conhecido mundialmente (mais como “personalidade” do que por suas “criações”); III) Um compositor de quem nunca se soube o nome: a não ser desatentamente (por força das exigências do cargo) por funcionários que escreveram seus documentos, da certidão de nascimento à certidão de óbito.⁶

No mais, o compositor já adotara a solução conjectural em seu trabalho “O Multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira (Músico Mineiro do Século XVIII)”⁷, que recria

³ OLIVEIRA, 1981, p. 18.

⁴ Idem. Caderno do Princípio e do Fim, p. 5. In: _____, 1996a. A citação dentro da citação refere-se a Grabs (1978, p. 45).

⁵ No original em alemão: *Biographische Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin*.

⁶ OLIVEIRA, W. C. Caderno do Princípio e do Fim, p. 6-7. In: _____, 1996a.

⁷ Idem, 1978/79.

fantasticamente a vida daquele compositor (à maneira das “biografias de grandes compositores”) por força da ausência de dados concretos. Aqui o caso é outro:

Não me senti à vontade para por em prática o projeto: descrente da importância de uma obra que integra cronicamente o espírito (em toda a inteireza) de uma civilização que desmorona a olhos vistos. E as músicas soam – isomorficamente – a derrocada, a ouvidos escutados. De modo geral, e não as minhas (em particular): o que denotaria até o dote de serem estas, entre tantas outras, as que melhor expressariam o derranco. Não. Não posso sozinho, reivindicar tal propriedade. Decadente: quanto as demais. Minha obra, complacente com o espírito da cultura burguesa, não só de maneira condescendente, mas fazendo corpo com ele, estava para ser estudada, avaliada.⁸

De nossa parte, no momento em que estas linhas são lidas já temos um texto concluído de estudo e avaliação de uma obra sua, trabalho paralelo inclusive a esforços de divulgação e registro dela, e de muitas outras de suas obras. Não nos arriscamos, no entanto, a traçar um relato biográfico “verídico” sobre o compositor, ou a fazer a resenha da verossimilhança de suas três biografias conjecturais. Em primeiro lugar, levaríamos tal empresa a cabo quase que exclusivamente a partir de relatos do próprio Willy Corrêa e de terceiros – como verificar sua verossimilhança? Outra opção, mais uma biografia conjectural, estaria fora de cogitação: além de não possuímos a capacidade nem o devido espaço neste texto para tanto, o próprio compositor deu conta dessa tarefa da melhor forma possível. “Agora, que a biografia se acha escrita, se não aconteceu tal qual, a esta altura eu me sobressaltaria: porque há verdades verdadeiras: outras há que são irrelevantes, acontecem. Não que sejam falsas, mas não são verdadeiras.”⁹

1.1. Tema e variações

Apenas muito recentemente o compositor registrou alguns textos curtos à maneira de resumos autobiográficos. Acreditamos que dois dentre eles, entrelaçados em uma montagem

⁸ Idem. Caderno do Princípio e do Fim, p. 4. In: _____, 1996a.

⁹ Idem, 1979c, p. 167.

particular, podem dar uma idéia da trajetória musical do compositor contada por sua própria voz, em uma leitura bastante mais enriquecedora do que nossas digressões sobre sua vida e obra. Assim, pedimos licença aqui para interromper a construção deste trabalho a partir de citações (em grande parte do próprio Willy Corrêa), entrelaçadas com digressões nossas (recurso que dá o tom deste trabalho como um todo), para apresentar um tema – um tanto longo – de Willy Corrêa para tecer em seguida nossas variações.

Nasci no Recife (PE), em 11 de fevereiro de 1938. Pulsão para escrever músicas data de 1951/52, possivelmente quando deixei de brincar pleno, solto, como feito central de minha ocupação diária. De início uma sorte de escrita quase automática – relacionada com a prática do piano, ou ecos deixados por peças escutadas no rádio. Logo logo fiquei ciente do Nacionalismo Musical Brasileiro. O que se chama de folklóre não era ainda folklóre quando fui criança: eram (sim) manifestações populares que chegavam abertamente à cidade do Recife. Essas músicas, nasci ouvindo-as: os cantares de aboio de quando o gado chegava do interior, cantos de cegos pedintes, cantigas de empregadas, cantos de minha avó, pregões, lapinhas no Natal. Do material básico eu dispunha; o algo de Villa-Lobos que me chegou foi eficiente como modelo, o gatilho. Escrevia muito, sobremodo porque as dificuldades técnicas vinham assassinando o meu piano, coitado. Modo de sobreviver ao infeliz piano, era compor. Cerca de 1956 (ou 55) tomei conhecimento da música da Renascença, da Idade Média e quase não me interessava por outra coisa, por muito tempo. Principiei a escrever, então, um nacionalismo diverso, mais conivente com as evidências modais do Nordeste, com ingerências de cromatismos, dissonâncias de inspiração bartokiana e tramas contrapontísticas ao gosto neo-clássico: tomado de gestos antigos, como se o Brasil tivesse sempre existido, português, antes de Cabral. No final dos anos cinqüenta o Gilberto Mendes havia trazido de viagem à Europa umas partituras e discos de Stockhausen, Boulez, Nono. Folheamos, ouvimos e discutimos bastante: muito reticente, eu.¹⁰

De 1960 a 62 estudei com George Olivier Toni que ajudou a por ordem no meu passado e aparelhou-me com ferramentas precisas para um trabalho consciente. Importantíssimo naquele momento, o contato com os poetas concretos (que me ofertaram Joyce e Mallarmé), e a amizade diária de Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Gastão Frazão, Roldão Mendes Rosa, Marcelino – o escultor; o Clube de Cinema de Santos. E desde o mar, como Vênus, veio a Marta (com um buquê de sol para mim).¹¹

Em 1962 viajei à Europa: Estúdios de música eletrônica, Laboratório da Philips (Eindhoven), ORTF em Paris, os cursos de Darmstadt. Antes daquela viagem ateei fogo a toda minha produção anterior.¹²

Voltei com a influência marcante de Henri Pousseur. Toni e Pousseur foram, verdadeiramente, meus mestres, o que me evita sobrevalorizar o

¹⁰ Idem, 2006c.

¹¹ Idem, 2006d.

¹² Idem, 2006c.

autodidatismo. E não posso mencioná-los sem escrever (agora mesmo) o nome de Jean-Luc Godard.¹³

E para a continuidade do trabalho, dediquei horas intensas ao estudo de Mozart, Beethoven, Schumann, Mahler, e Chopin (sempre Chopin).¹⁴

Depois dos anos de aprendizado, vieram os anos de trabalhos: músicas, textos, crises profundas e renascimentos inimagináveis (porque o mundo não se moldou aos livros), o ensino de composição na Universidade de São Paulo.¹⁵

Na virada de 1980, uma crise ilimitada me acometeu: a insuportável convivência de uma convicção comunista sem a conseqüente feitura de uma obra comunista. Parei de escrever e de participar de “atividades musicais” correntes. Passei quase dez anos avaliando as artes produzidas nas sociedades socialistas. Buscava incessantemente a companhia de Brecht e Eisler: eles contaram tudo que era preciso saber. E ouvidos e espírito atentos para as músicas e emanações e expressões populares de todo o mundo; em especial latino-americanas. Só a partir de 1988 tornei à escrita de uma música pessoal (autoral, como se diz) sem vinculação com o movimento de luta dos trabalhadores. Modo de sobreviver às crises que sobrevieram à Terra. Bem sei que o que escrevo agora é pequeno e individual em demasia. Sei – também – que a música erudita no Capitalismo não existe, socialmente. Nem de longe pensar em linguagem musical, universalizante. Escrevo, hoje, como quem respira o ar poluído, envenenado, criminoso das sociedades capitalistas “globalizadas”, mas que resta respirar. Sei que não posso aspirar – nesta circunstância do mundo – a atingir ninguém com a minha música. Pode ser que o fato de respirarmos o mesmíssimo ar possa causar certa ressonância da música que escrevo em alguém mais...¹⁶

Da breve colagem de relatos que expusemos acima podemos deduzir, em linhas gerais, uma trajetória para a produção artística desse compositor. Ao mesmo tempo em que Willy Corrêa é bem mais novo que toda a geração de compositores ligados à vanguarda das décadas de 1950 e 1960¹⁷, teve um desenvolvimento musical muito precoce – em se tratando da classe média brasileira no século XX, bem entendido –, recordando suas primeiras tentativas como compositor no início da adolescência. A descrição do seu entorno musical vem justificar suas primeiras tendências artísticas: a música de tradição oral presente tanto na vida cotidiana, como nas escolas, e uma solução para uma apropriação desses materiais pela

¹³ Idem, 2006d.

¹⁴ Idem, 2006c.

¹⁵ Idem, 2006d.

¹⁶ Idem, 2006c. Além desses textos autobiográficos (contidos nos materiais publicados pelo projeto *Willy Corrêa de Oliveira, o presente*, coordenado por seus ex-alunos Thiago Cury, Marcus Siqueira e Maurício De Bonis), chama a atenção em especial o depoimento do compositor à revista *Concerto* (OLIVEIRA, 2006b).

¹⁷ O compositor nasceu em 1938, enquanto Henri Pousseur, por exemplo, é de 1929, Karlheinz Stockhausen de 1928, Pierre Boulez e Luciano Berio de 1925, Luigi Nono de 1924.

linguagem musical erudita, “o algo de Villa-Lobos” que chegou-lhe. Não esqueçamos que Villa-Lobos ainda era vivo nessa época – de fato, o jovem Willy Corrêa poderia ter cruzado com o gênio “burguês-de-casaca” eventualmente, na cidade do Rio de Janeiro.

Essa precocidade criativa, amadurecida em torno da influência da música Renascentista e Medieval (como ele mesmo descreve) levou a uma produção intensa, dentro da qual uma obra¹⁸ chamara a atenção de George Olivier Toni¹⁹, já em São Paulo.²⁰ Segundo o relato acima, foi do contato com Gilberto Mendes e do estudo com Toni que amadureceu no compositor uma fundamentação mais concreta dos elementos da linguagem musical e um direcionamento de sua produção para o universo da vanguarda. Esse direcionamento se consolidaria a partir do contato direto com as fontes do pensamento e da criação musicais de vanguarda na época. Essa orientação direcionaria sua produção por pelo menos vinte anos²¹. Datam dessa época, ainda, uma palestra proferida pelo compositor nos cursos de Darmstadt²² sobre a nova música brasileira e a poesia concreta (em julho de 1963)²³ e artigos para jornais, como “Alguns dados sobre música eletro-acústica”²⁴.

Neste ponto de nossas digressões sobre os relatos autobiográficos de Willy Corrêa, dois aspectos nos chamam a atenção para uma contextualização da trajetória do compositor.

¹⁸ Segundo sua primeira “Biografia Conjectural” (OLIVEIRA, 1996a), a obra, para orquestra de cordas, se chamava *Inventio V*. Em um catálogo de suas obras (OLIVEIRA, 1979b), constam duas obras dessa época que poderiam se enquadrar no relato do compositor: *Invenção* para violino, viola e violoncelo, de 1957, e *Prelúdio e Fuga*, para orquestra, de 1959.

¹⁹ Regente, compositor e pedagogo, Toni foi uma figura fundamental para a vida musical paulistana em meados do século XX. Além de uma intensa dedicação à difusão da música contemporânea e à pesquisa das obras de compositores brasileiros do século XVIII, foi uma espécie de mentor para membros do grupo Música Nova, como Willy Corrêa, Gilberto Mendes e Rogério Duprat. Fundou ainda o departamento de música da ECA-USP e diversas orquestras ainda em atividade na cidade.

²⁰ Willy Corrêa, em relato à revista *Concerto*, atribui sua instabilidade de residência fixa à atividade de seu pai. (OLIVEIRA, 2006b, p. 14).

²¹ Sobre as obras de Willy Corrêa da década de 1960, consultar o capítulo 3.4.

²² Os cursos a que o compositor se refere são os *Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik*, realizados em Darmstadt, na Alemanha. Realizados desde o fim da década 1940 até hoje, estes cursos concentravam estudantes e jovens compositores das mais diversas origens em torno das principais figuras da música de vanguarda nas décadas de 1950 e 1960. Para um exemplo das discussões e das reminiscências de um destes cursos, veja-se *Circuit: musiques contemporaines*, Montréal: Université de Montréal, v. 15, n.3, 2005.

²³ CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 200. Esta palestra se deu na segunda viagem ao compositor à Europa e aos cursos de Darmstadt, um ano depois da primeira, ocorrida em 1962, como consta de seu relato. A ansiedade dos últimos momentos do jovem compositor antes de partir à Europa pela primeira vez foi registrada por Décio Pignatari (1974, p. 170-171).

²⁴ OLIVEIRA, 1962. Veja-se também Oliveira (1966).

Em primeiro lugar, a mudança da profissão de fé estética de Willy Corrêa – que, do emprego de materiais da música popular e de uma linguagem de aura tonal passa para o universo da vanguarda – não é tão atípica e brusca como pode parecer. Em termos gerais, essas duas tendências pairavam no horizonte estético da grande maioria dos compositores, mesmo que estes se situassem mais fortemente ligados a uma delas, como por exemplo Villa-Lobos, de um lado, e Berio, de outro. Sem comparações inóspitas, se ambos são indubitavelmente classificados em tendências opostas, nem por isso, deixou Villa-Lobos de criar texturas e complexos timbrísticos e harmônicos surpreendentes, ou Berio, de trabalhar com fina sensibilidade diversos materiais folclóricos, por exemplo.

Em uma analogia mais direta com aquele momento da trajetória de Willy Corrêa de Oliveira, o século XX trouxe inúmeros exemplos de compositores que transitaram entre essas duas tendências, seja alternadamente, seja em momentos distintos, como Willy Corrêa. Alguns nomes desta extensa lista seriam Ernst Krenek, Luigi Dallapiccola, Nikos Skalkottas, Roberto Gerhard, Paul Dessau e mesmo Igor Stravinsky – além de brasileiros como Cláudio Santoro, Francisco Mignone e Gilberto Mendes.

O segundo ponto que nos chama a atenção neste momento pode ser visto como um desdobramento da discussão anterior. A bibliografia sobre Willy Corrêa o situa, na maioria das vezes, como um dos principais membros do grupo Música Nova, que publica o manifesto *Por uma nova música brasileira*²⁵ em 1963, tendo como demais signatários Rogério Duprat, Gilberto Mendes, Damiano Cozzella, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Alexandre Pascoal. Willy Corrêa e Gilberto Mendes iniciam nessa época, a organização do Festival Música Nova, voltado à difusão da música contemporânea²⁶. É em torno desse manifesto que a obra de Willy Corrêa é situada pela grande maioria dos autores, como por exemplo Neves (1981), Mariz (2000), Paz (1976), Dibelius (1998) e Appleby (1981 e 1985).

²⁵ DUPRAT et al., 1981.

²⁶ Para uma listagem das atividades do Festival entre 1960 e 1980, veja-se Santos (2003).

Para tentar contextualizar melhor esse manifesto – ao invés de situá-lo em relação a um manifesto anterior, o *Música Viva*, de 1946 (como fazem alguns autores) – preferimos levar em conta o depoimento de alguns de seus membros.

Há os músicos de talento no Brasil, porque tanto é de grande valor o que fez Guarnieri quanto o que faz o Willy Corrêa de Oliveira e o Gilberto Mendes, mas nenhum deles dependeu de qualquer manifesto para existirem musicalmente. [...]

A maioria daqueles que assinaram o Manifesto continuou, individualmente, e continua até hoje a realizar um trabalho de grande valor artístico. O único grande trabalho no Brasil que se antepõe à figura de Villa-Lobos.²⁷

Willy Corrêa de Oliveira: “Esse manifesto é de autoria do Rogério [Duprat] mesmo. Quero dizer, eu me lembro que nós assinamos, mas nós já encontramos pronto esse manifesto. Apenas nós concordamos.” [...]

Rogério Duprat: “O modelo desse manifesto é o manifesto dos poetas concretos, que nós passamos a conhecer melhor, passamos a nos encontrar, a discutir as coisas [...]”.

Décio Pignatari: “Nós batalhámos para uma certa utopia, em que houvesse uma simetria de vanguarda.”²⁸

De fato, é flagrante a analogia entre o *Manifesto Música Nova* e o *plano-piloto para poesia concreta*²⁹ (publicado em 1958), de Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, a começar pela estrutura do texto: sem maiúsculas, em itens iniciados por um título curto seguido de dois pontos. Quanto ao conteúdo, temos, por exemplo, no manifesto dos poetas concretos: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso [...] uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total”³⁰ e no *Manifesto Música Nova*: “desenvolvimento interno da linguagem musical [...] exata colocação do realismo: real = homem global”³¹

No rol de seus prolegômenos, os dois manifestos evocam o construtivismo, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, Piet Mondrian e Max Bill, por exemplo. Ainda, na definição dos pressupostos teóricos do grupo *noigandres* (como se auto-denominavam Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari): “[...] justaposição direta –

²⁷ TONI, 1981, p. 5.

²⁸ Depoimentos contidos no documentário Rogério Duprat – Oirégor Tarpud (2000).

²⁹ CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 156-158.

³⁰ Ibidem, p. 156/158.

³¹ DUPRAT et al., 1981, p. 8.

analógica, não lógico-discursiva – de elementos. [...] eisenstein: ideograma e montagem. [...] ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo”³². Já no *Manifesto Música Nova*, uma reverência explícita: “[...] ao edifício lógico dedutivo da organização tradicional [...] deve-se substituir uma posição analógico-sintética [...] (vide conceito de isomorfismo, in “plano piloto para poesia concreta”, grupo noigandres)”³³.

Ambos concluem com a frase de Maiacóvski “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. A simetria de vanguarda de que fala Décio Pignatari é fundamental para se compreender o *Manifesto Música Nova*, confirmando a fé na arte de vanguarda que comentamos anteriormente. De fato, os poetas concretos tiveram uma influência marcante sobre os compositores do grupo Música Nova³⁴ – cabe aqui, no entanto, ressaltar mais uma vez a diferença de gerações entre Willy Corrêa e aqueles poetas, e mesmo entre ele e seus colegas de grupo.³⁵

Mais de quarenta anos depois daquele manifesto, é bastante claro para nós que esse dado não informa convincentemente sobre sua obra, prestando-se apenas a ser um ponto de referência histórico. O próprio Willy Corrêa, no Festival Música Nova de 1979, expressa sua crítica ao manifesto, situando-o antes como manifestação da ideologia pequeno-burguesa do

³² CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 156/157.

³³ DUPRAT et al., 1981, p. 8.

³⁴ De fato, entre as obras de Willy Corrêa, *Um movimento* (1962), *3 canções* (1970), *Und wozu Dichter in dürftiger Zeit* (1971), *Exit* (1978), *Memos* (1977), *Life: Madrigal* (1971) e *Cicatristeza* (1973) são baseadas em textos desses três poetas, buscando um isomorfismo não no interior da linguagem musical, mas entre a linguagem musical e a poesia concreta. Veja-se ainda Oliveira, W. C. **Exit: leitura do poema**. 10 f. Mimeografado.

³⁵ Augusto de Campos é de 1931, Haroldo de Campos de 1929, Décio Pignatari de 1927. Por sua vez, Rogério Duprat é de 1932 e Gilberto Mendes de 1922. Acreditamos que o fato de Willy Corrêa ser o mais jovem nesses grupos artísticos possa ter contribuído para que ele não depositasse tanta confiança nessas diretrizes quanto os outros, que já iniciavam momentos mais maduros de sua produção. Ao mesmo tempo, essa diferença de geração pode ter aguçado uma consciência crítica mais distanciada das idéias da música de vanguarda. Um contemporâneo seu, Helmut Lachenmann, opõe-se ao referencial da música de vanguarda aproximando-se das idéias de esquerda para a interpretação daquele momento histórico – suas posições, no entanto, apresentam uma grande reminiscência da figura de Luigi Nono, que apesar de uma forte amizade com Willy Corrêa, oferece poucas analogias com sua trajetória (veja-se Lachenmann, 2005). Para casos mais próximos a essa trajetória em compositores da mesma geração de Willy Corrêa, temos Frederic Rzewski e Cornelius Cardew – veja-se nosso comentário sobre este último mais adiante neste capítulo (veja-se a página 19).

que de uma consciência artística³⁶. Fazendo uma analogia com a crítica retrospectiva de Mário de Andrade à Semana de Arte Moderna³⁷, espera que “o manifesto não seja um exemplo, mas sirva de lição”.

Nos últimos quinze anos (aproximadamente), têm surgido alguns comentários mais detalhados sobre peças isoladas de Willy Corrêa³⁸, abstraindo-as da relação do compositor com o grupo Música Nova e mesmo de sua relação com a vanguarda (um estudo anterior que chama a atenção é o de Claus Clüver sobre a obra *Memos*, de 1977, para soprano e percussão³⁹). Estudos mais extensos são o de Carlos Alberto Zeron (1991) sobre as origens, a evolução e as matrizes ideológicas do Grupo Música Nova, e a digressão de Ênio Squeff (1983) sobre as obras de Willy Corrêa e Gilberto Mendes.

Encerrando essas discussões (à maneira de episódios) e retornando ao relato autobiográfico do compositor, observamos um amadurecimento em sua produção em fins da década de 1960 e início da década de 1970. Nesse momento, um pleno domínio dos meios musicais abordados pode ser observado em sua produção teórica e artística, juntamente com uma maior homogeneidade em uma produção artística que mantinha a mesma força de expressão e originalidade de antes. Finda uma etapa de buscas e descobertas, refletida em obras cuja invenção estava ligada a uma experimentação sem peias; iniciada uma etapa de estudo ininterrupto de compositores-chave da história da música, de uma extensa produção teórica ligada ao início de suas atividades didáticas na USP⁴⁰, e de uma não menos extensa atividade como compositor guiada por uma idéia-chave – descrita por ele, na época, como

³⁶ Veja-se *Manifesto Música viva, revisto e agora renegado*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 set. 1979. Essa posição foi reiterada pelo compositor mais de vinte anos depois, em depoimento no documentário *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes* (2006).

³⁷ ANDRADE, 1978.

³⁸ Chamam a atenção, nesse sentido, Squeff (1993), Silva (2001), Gonzaga (2002), Rizzo (2002), Menezes (2002), Apro (2003), Silva (2004), Salles (2005) e Ferraz (2005). Destacamos ainda um trabalho recente dedicado a uma interpretação do pensamento do compositor a partir de um registro de sua atividade didática: Ulbanere (2005).

³⁹ CLÜVER, 1982.

⁴⁰ OLIVEIRA, 1976a, 1976b, 1977a, 1977c, 1978b, 1978c, 1979a, 1979b.

“um trabalho baseado em estruturas sintáticas ‘que se movem sobre eixos semânticos de direcionalidade’”⁴¹.

É nas obras dessa época que fica marcada a influência de Pousseur, o estudo de Mozart, Schumann, Beethoven, Mahler, Chopin, a presença de Godard. À maneira de Schoenberg⁴², Willy Corrêa descreve “o que aprendeu” de cada um daqueles compositores (e também de Liszt, Scriabin e Debussy) em sua primeira “Biografia Conjectural”⁴³, à exceção de Pousseur. Esse o conduziu ao recurso à metalinguagem para a operação semântica da linguagem musical a partir do universo da vanguarda⁴⁴. Já o nome de Godard marca sua presença pelo caráter musical de sua montagem cinematográfica – a operação de uma sintaxe que não se baseia sobre os dados referenciais dos objetos⁴⁵. Pesa, no seu caso, uma diferença com relação à obra de Willy Corrêa: a ênfase sobre a improvisação no processo criativo, recurso que ocorre eventualmente (mas com muita parcimônia) nas obras deste compositor⁴⁶.

Amadurece nesse contexto, também, uma imagem de uma espécie de liderança em torno da figura de Willy Corrêa– advinda da extrema confiança nele depositada por alguns de seus alunos e colegas. Pesava na constituição dessa imagem a confluência de uma produção artística irreprochável ao lado de uma produção didática e teórica provavelmente sem pares no país na época. Gilberto Mendes chegou a afirmar sobre a música de Willy Corrêa:

[...] são obras que retomam a estética do Romantismo, buscando, me parece, um elo entre a sintaxe e o repertório existencial. Uma reaproximação entre a vida e a arte? Sem dúvida uma volta decidida ao humanismo. A volta necessária, indispensável. Daí a qualidade excepcional da obra de Willy Corrêa de Oliveira, nesse sentido talvez única no panorama musical atual decadentista, superficial e improvisado, no mundo inteiro. A obra mais importante no momento feita no Brasil – também pelo extremo rigor formal de sua pesquisa, pela teoria realmente nova, “de vanguarda” que ela traz,

⁴¹ OLIVEIRA, W.C. Prefácio. In: _____, 1982. Sobre suas obras da década de 1970 até o início da década de 1980, consultar os capítulos 2, 3.2 e 3.3.

⁴² Ver, nesse sentido, Leibowitz (1981, p. 41-42).

⁴³ OLIVEIRA, W. C. Caderno de Biografia, p.11-21. In: _____, 1996a.

⁴⁴ Sobre esse assunto, estenderemo-nos um pouco no capítulo 2 (e também, rapidamente, no capítulo 3.3).

⁴⁵ No que diz respeito à sintaxe na linguagem musical, ver o capítulo 2.2.

⁴⁶ Sobre a improvisação na obra de Willy Corrêa, ver o capítulo 3.3. Sobre esse recurso na obra de Godard, é particularmente informativa a relação entre seu filme *Passion* (de 1984) e seu complemento *Scénario du film Passion*. Um comentário sobre este último pode ser encontrado em Leandro (2003).

exatamente por aprender e apreender do passado como fazer a música do futuro – que só encontra um paralelo na coerência, na consciência de artista de um Boulez, de um Luigi Nono, de um Lutoslawski.⁴⁷

Nesse panorama, em fins da década de 1970 advém uma ruptura que Willy Corrêa comenta mais extensamente em seu relato autobiográfico: a da incompatibilidade entre uma convicção anticapitalista e uma atividade intensa como compositor de vanguarda e defensor dessa corrente artística⁴⁸. Essa crise certamente abalaria a trajetória musical de todos aqueles que depositavam uma confiança na figura de Willy Corrêa (como defensor da música de vanguarda) acima de qualquer preocupação político-ideológica.

Uma trajetória bastante análoga nesse sentido é a de Cornelius Cardew, compositor inglês com quem Willy Corrêa ocasionalmente travou contato na Europa na década de 1960. Cardew chegou a atuar como assistente de Stockhausen (na época da composição de sua peça *Carré*, de 1959-1960, para quatro orquestras e quatro coros) e difusor de sua obra (atuando, por exemplo, na estréia de *Refrain*, de 1959, para vibrafone, piano e celesta). Assumiu em seguida uma posição de liderança para a música de vanguarda inglesa, dedicando-se em especial à música aleatória e à improvisação. Nessa época, forma o grupo *Scratch Orchestra* e publica *Treatise Handbook*⁴⁹ e *Scratch Music*⁵⁰. Em meados da década de 1970, Cardew abandona a atividade de músico de vanguarda e passa a se dedicar à música engajada, formando o grupo *Peoples Liberation Music* e publicando o livro de ensaios *Stockhausen serves imperialism*⁵¹. Cardew, que morreria atropelado aos 45 anos de idade em 1981, constitui uma referência importante para a atividade de Willy Corrêa, em que pese ser um compositor de sua geração e de trajetória semelhante.⁵² Referências essenciais para uma

⁴⁷ MENDES, 1975, p. 137.

⁴⁸ Comentamos ainda esse momento da trajetória de Willy Corrêa de Oliveira no capítulo 3.1.

⁴⁹ CARDEW, 1971.

⁵⁰ Idem, 1974a.

⁵¹ Idem, 1974b.

⁵² Willy Corrêa chegou a compor, em 1993, uma peça para piano intitulada *An die nachgeborenen (in memoriam Cornelius Cardew)*. Composta a partir de “alguns cantos revolucionários bastante usados pelos trabalhadores brasileiros na luta contra o capitalismo”, a peça empresta seu título ao poema de Brecht *Aos que vão nascer*. Veja-se Oliveira (2006c).

fundamentação teórica dessa postura crítica são Hanns Eisler e Bertolt Brecht, como Willy Corrêa explicita em seus *Cadernos* (OLIVEIRA, 1996a).⁵³

Cabe ressaltar que a atividade musical do compositor não sofreu exatamente uma interrupção – provavelmente ela se tornou até mais intensa –, ela apenas se voltara para outra linguagem⁵⁴. Essa clareza de distinção das diferentes atividades musicais por Willy Corrêa de Oliveira tem par em Cornelius Cardew, Alan Bush, Hanns Eisler, Louis Durey, Elie Siegmeister, Henry Cowell, Aaron Copland, entre outros. Antigo membro do Partido Comunista Brasileiro, Willy Corrêa contribuiu com sindicatos da Grande São Paulo, Comunidades Eclesiais de Base e com o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra, vendo neles movimentos de peso a oferecerem perspectivas para uma transformação social no Brasil na década de 1980. Seu agudo senso crítico (aliado sempre a uma sólida fundamentação intelectual) o fez ver uma mudança nessas perspectivas ainda antes do fim daquela década. “Em 1988, ele limpou as penas, comprou papel pautado e deu azo aos impulsos de compor outra vez, ‘porque com este modelo único de desorganização social que os próprios promotores chamam de a nova ordem internacional, ou a gente faz música, ou enlouquece de vez’”⁵⁵.

Profundamente marcado por esse afastamento de quase dez anos, o retorno de Willy Corrêa à atividade musical erudita o viu ainda mais produtivo de que em qualquer outra época (talvez apenas tanto quanto na juventude, antes do contato com a vanguarda). Agora especialmente direcionada ao foro íntimo, sua produção conta com dezenas de canções, peças para piano e música de câmara⁵⁶. De uma consciência crítica sempre presente – a afastá-lo, por exemplo, da mídia pequeno-burguesa com a qual travara intenso contato na década de

⁵³ Para mais um nome brasileiro de fundamental importância nesta fundamentação teórica, lembremos-nos de Mário de Andrade, e em especial de seus últimos escritos – veja-se Coli (1998).

⁵⁴ Sua produção teórica também se manteve: veja-se por exemplo Oliveira (1981, 1984, 1985, 1987a, 1987b).

⁵⁵ OLIVEIRA, W. C. Caderno de Biografia, p.34. In: _____, 1996a.

⁵⁶ Nesse último gênero, chamam a atenção *Madrigale* (2003), *A Truta e o Peixe-Boi* (1998), os *Quartetos de Cordas 1 e 2* (2001), diversas peças para instrumentos solo, e o *Álbum de Bagatelas* para orquestra (2006). Para suas canções e peças para piano dessa época, consultar uma seleção em Oliveira (2006a, 2006b). Para comentários sobre suas obras do final da década de 1980 até os dias de hoje, consultar os capítulos 3.1, 3.2, e 4.

1970⁵⁷ – sua produção teórica também se intensifica, concentrando-se (em parte) em seus *Cadernos*⁵⁸.

Vale lembrar, por último, que a intensa atividade didática de Willy Corrêa não sofreu interrupção até sua aposentadoria há poucos anos. Incontáveis compositores em atividade no Brasil e no exterior passaram por suas aulas, carregando (naturalmente) diferentes interpretações e influências (em maior ou menor grau) de suas idéias. Não deixou de ser figura marcante e depositária da confiança de muitos jovens compositores, por força de uma solidez teórica, uma consciência crítica, uma personalidade e um trabalho artístico únicos.

⁵⁷ Entendemos aqui por mídia pequeno-burguesa os meios de comunicação de grande circulação, que por consistirem em grandes grupos empresariais, tenderiam a expressar, em geral, a ideologia das classes dominantes. Sobre este assunto, veja-se Girardi (1975, p. 23-27). Os últimos textos de Willy Corrêa publicados nesses meios, como por exemplo Oliveira (1984), são marcados pelo combate a essa ideologia.

⁵⁸ OLIVEIRA, 1996a. Veja-se também Oliveira (1991, 1992, 1996b, 2000, 2006a, 2006b, 2006c).

2. *Rappels*⁵⁹

Um elemento-chave para a abordagem da música de Willy Corrêa de Oliveira poderia ser seu recurso a materiais musicais provindos de diferentes épocas da história da música, sob a forma de citações⁶⁰. Desde a *Sinfonia: Signos*, de 1960, para grande orquestra (primeiro movimento da obra *Divertimento*), até o *Miserere* (do qual a última peça concluída data de 2003), habitam as obras de Willy Corrêa trechos claramente reconhecíveis de obras de compositores desde Gesualdo até Mahler, por exemplo. A data de composição da *Sinfonia: Signos* nos remete à origem da utilização desse procedimento: é o momento seguinte ao contato com Henri Pousseur e sua ópera *Votre Faust* (composta durante a década de 1960). “Em *Votre Faust* há apenas citações. Toda a ópera é formada por uma miríade de citações de diferentes dimensões, mais ou menos elaboradas, mistas, pulverizadas”⁶¹

2.1. Breve levantamento dos estudos sobre a citação musical

Têm proliferado os estudos sobre as referências a outras obras e ao passado da história da música em meio ao discurso musical, na maior parte das vezes tratando da análise específica da obra de alguns compositores⁶². Não há ainda, contudo, um estudo que dê conta da extensão da ocorrência e das significações desse fenômeno na linguagem musical em sua história. Algumas tentativas de generalização dessa idéia, no entanto, chamam a atenção.

⁵⁹ Plural de *rappel*: em francês, um lembrete, ou uma reverência, ou ainda a demanda do retorno de um artista ao palco pela platéia que o ovaciona; em inglês, a descida de um desfiladeiro com o auxílio de uma corda apenas.

⁶⁰ Esse procedimento também ocorre, de forma distinta, na obra de Gilberto Mendes. Veja-se Bezerra (1998/1999) e Santos (1997). Devido à pertinência da relação entre as idéias e a obra de Willy Corrêa e Henri Pousseur, pareceu-nos menos adequada a comparação de sua obra com a de Gilberto Mendes.

⁶¹ POUSSEUR, 1975, p. 18.

⁶² Veja-se, por exemplo, Parmer (1995), Gantz (2004a, 2004b), Liam (2005), Hicks (1981/82), Osmond-Smith (1972, 1975, 1981), além de diversos estudos sobre Charles Ives, como Burkholder (1996, 2004), Ballantine (1979), Sterne (1980) e Metzger (2003). Note-se ainda o curioso e colossal trabalho de Burkholder, Giger e Birchler (2003) na Universidade de Indiana (Bloomington, EUA), compilando mais de mil e quatrocentas referências bibliográficas sobre o chamado “empréstimo musical”.

Há três autoras que dirigem sua pesquisa a uma proposta de tipologia da citação musical⁶³. Jeanette Bicknell dedica um artigo à particularidade da citação na linguagem musical, em que “não há aspas”.

A distinção entre citação direta e indireta na música perde força em vista da ausência de uma estrutura semântica musical desenvolvida, de tal modo que uma gama indeterminada de réplicas podem funcionar como conteúdos de citação direta. Uma paráfrase musical, portanto, não veicula o mesmo significado que o original (como faz uma paráfrase na linguagem) mas um tema recorrente, transviado.⁶⁴

Em um extenso artigo sobre o tema publicado originalmente em 1966, a musicóloga polonesa Zofia Lissa (1908-1980) elenca critérios para a efetividade da citação musical, entre os quais: ela estabelece uma relação metonímica com a obra citada; ela não deve ser muito longa, de modo a não perturbar o transcorrer do discurso, nem muito curta, a ponto de não ser perceptível; introduz um momento de surpresa em uma obra e afeta a percepção das fases sucessivas da mesma. Em seguida, a autora reflete sobre as funções estéticas que podem ser exercidas pela citação: ela poderia funcionar como um símbolo de caráter expressivo; como uma forma de associação semântica, como uma alusão extra-musical; ou com efeito paródico (LISSA, 1976).

Krystyna Tarnawska-Kaczorowska (1998), a partir do artigo de Lissa, propõe isolar diferentes formas de citação para em seguida tentar situá-las em um contexto mais amplo e exemplificar a importância desse procedimento na segunda metade do século XX, tratando particularmente de compositores poloneses. Em um dado momento, a autora faz uma distinção, dentre os procedimentos composicionais de “música na música”, daqueles mais precisamente definidos como “música sobre música” (discutindo uma expressão de Adorno, tratando da música de Stravinsky). Servindo-se dos conceitos de Saussure (1969), a autora define a “música na música” como “citação *parole*” e a “música sobre música” como “citação *langue*”.

⁶³ Burkholder (1994) também esboça uma proposta, bastante incipiente, de uma tipologia das citações musicais.

⁶⁴ BICKNELL, 2001, p. 185.

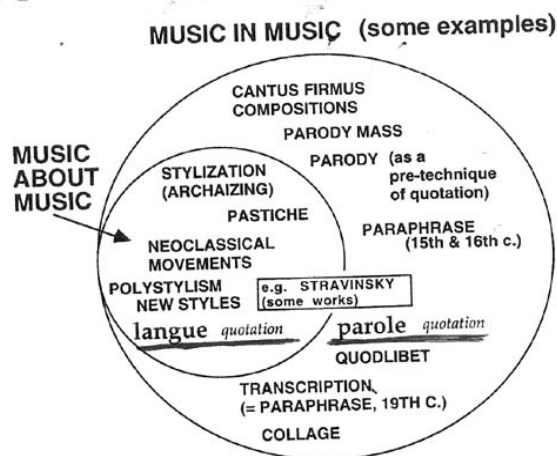


Figura 1. Quadro de exemplos da “música na música” (TARNAWSKA-KACZOROWSKA, 1998).

Se o quadro estabelece, a nosso ver, uma feliz distinção entre diferentes formas de referência a outra obra musical, a analogia com os conceitos de Saussure, por sua vez, não parece iluminar a discussão. Faz falta, nesse contexto, uma distinção entre os exemplos definidos como “citação *parole*” segundo sua ocorrência em diferentes períodos da história da música (ou seja, sua pertinência em diferentes sistemas de referência), cotejando essa distinção com os casos da “citação *langue*”, quase todos típicos do século XX.

A musicóloga Beatrice Ramaut-Chevassus (1998) toca no problema por uma outra via, a do pós-modernismo na música⁶⁵. Uma discussão sobre essa metodologia (e mesmo sobre essa terminologia) não cabe aqui, e não nos servimos dela neste estudo⁶⁶. Contudo, o caso específico de seu livro *Musique et Postmodernité* é muito interessante por relacionar a citação musical no século XX com a tendência do retorno à melodia e à repetição, com a chamada “nova simplicidade” e com a utilização de materiais da música folclórica. Contextualizando tais tendências no âmbito do “fim das vanguardas” e do “fim do historicismo e das visões globalizantes”, elas representariam uma relação com a história e

⁶⁵ Sobre a presença feminina nesse campo de estudo, veja-se a interpretação de Linda Hutcheon (2002), outra estudiosa do pós-modernismo e das citações, que sugere uma relação entre feminismo e pós-modernismo.

⁶⁶ Mais extensamente que Buckinx (1999), Salles (2005, p. 219-227) comenta a obra de Willy Corrêa por esse viés, e tece comentários interessantes por relacioná-la aos textos do compositor – prática pouco comum nesse campo.

uma reflexão sobre a crise da arte moderna. Entre as aplicações dessas tendências, estariam a quebra dos sistemas totalizantes, “em direção a um hibridismo”; a evocação de uma consciência da tradição e a constituição de um fundamento semântico.

[...] os empréstimos ou as referências em geral têm um papel privilegiado por se estabelecerem sobre um pressuposto de obras já conhecidas. Eles podem funcionar como uma palavra, uma imagem. Eles são requisitados pelo seu valor semântico, visto que são empregados em função de um todo que eles representam. Eles conotam um estilo, uma época, uma obra particular [...]. Assim todo empréstimo, mesmo gramatical, pode adquirir um valor semântico. Mais comumente, aliás, não se trata de citações exatas mas simplesmente de evocações, de referências a um certo espírito⁶⁷.

A proposta semântica de que fala a autora nos parece amplamente presente no recurso às citações na obra de Willy Corrêa. Zofia Lissa, em outro artigo⁶⁸ (LISSA, 1973) também tange a resultante semântica do uso das citações, assim como Tarnawska-Kaczorowska (1998), Metzger (2003), Burkholder (2004) e Ênio Squeff:

Não existem referências conscientes que não sejam críticas. [...] não existem homenagens onde o personagem referido aparece num contexto em que sua própria presença é, em si mesma, uma interjeição e onde aparece, pois, como uma alusão numa situação que o nega.
Na obra do sr. Willy Corrêa de Oliveira isso ocorre a todo o instante.⁶⁹

Retomaremos esse ponto por outra via, nos itens que se seguem.

2.2. Por uma semiótica musical

A proximidade das propostas de Willy Corrêa e Henri Pousseur e a produção teórica de ambos nos convidam a compreender sua utilização das citações a partir da concepção da música erudita como linguagem.

Os textos que Willy Corrêa de Oliveira produz há pelo menos quatro décadas decorrem de sua pesquisa como compositor, de seu embate com as questões fundamentais de sua prática. Neste sentido, seu livro *Beethoven: Proprietário de um cérebro* (OLIVEIRA,

⁶⁷ RAMAUT-CHEVASSUS, 1998, p. 98.

⁶⁸ Vejam-se as páginas 30 e 31.

⁶⁹ SQUEFF, 1979.

1979a) propõe uma possível abordagem semiótica da música erudita, inspirada em Pierce, fundamentada na reflexão sobre os elementos essenciais da linguagem musical erudita em sua história. Passados vinte e sete anos da publicação deste trabalho, ele pode ser enquadrado no panorama dos estudos sobre semiótica musical, entre os quais foi um dos pioneiros, depois de Coker (1972) e Nattiez (1975)⁷⁰.

A proposta de Willy Corrêa se desenrola em três capítulos, denominados “Por uma semiótica musical” I, II e III, nos quais se articulam três argumentações sobre a natureza da linguagem musical nos termos da semiótica⁷¹. No primeiro, defende a idéia de que os signos musicais se organizam a partir do nível sintático, em oposição aos níveis semântico e pragmático. Para o autor, a semântica em música se assenta sobre a sintaxe, uma vez que os signos musicais não apontariam para um sentido além de sua estrutura interna. No segundo, entende que a decodificação dos signos musicais ocorreria idealmente no plano denotativo, enquanto este informa um significado objetivo a partir da estrutura interna do objeto de estudo. Rejeita, assim, os planos conotativo-individual e conotativo-coletivo como leituras dos signos musicais, pelo quanto estes estariam mais impregnados de significados psicológicos ou sociológicos de que de significados propriamente musicais. No terceiro capítulo, analisa as possíveis considerações sobre as três classes de signos fundamentais (*símbolo, ícone, índice*) na linguagem musical. Dando seqüência às reflexões sobre a natureza sintática do discurso musical, Willy coloca o índice como signo fundamental da linguagem musical, como o signo ideal para a construção de um discurso cuja semântica opere sobre as inter-relações dos componentes de uma estrutura orgânica.

Para Willy Corrêa, o índice seria a única classe de signos que informaria sobre as relações estruturais internas do discurso musical. Mais adiante, o autor descreve três

⁷⁰ Outros textos de Willy Corrêa sobre o assunto são de igual importância, e serão levantados durante este trabalho: Oliveira (1976b, 1977c, 1978c).

⁷¹ O livro comporta ainda, ao final, uma interpretação lingüística do sistema tonal, publicada anteriormente em separado (OLIVEIRA, 1977a).

categorias de índices musicais, que denomina de proto-índice, inter-índice e extra-índice. Com isso, traz uma distinção entre o signo musical que se liquida por relação com a estrutura interna da obra (proto-índice), o signo musical que anima relações inter-textuais (inter-índice), e o signo que faz referência a elementos extramusicais (extra-índice⁷²). Com o chamado inter-índice, faz referência à utilização de citações, paráfrases e paródias, compreendendo “o caráter metalingüístico implicado por este tipo de índice”. “Normalmente o índice desta classe não expressa apenas sua estrutura particular: como uma sinédoque, evoca o conjunto de qualidades que definem a marca de sua origem”. (OLIVEIRA, 1979a).

José Luis Martinez (1991) discute diversos aspectos do texto de Willy Corrêa, cotejando-os com os conceitos de Peirce. Destacando o pioneirismo do brasileiro, questiona vários pressupostos de seu texto, como a natureza indicial do signo musical, chegando mesmo a encontrar definição mais propícia para os signos metalingüísticos entre os ícones, como “hipo-ícones de terceiro nível”.⁷³ Para o nosso estudo, tomamos como referência o texto de Willy Corrêa de Oliveira, entendendo que o compositor não visava um enquadramento da linguagem musical nas categorias semióticas peirceanas, mas sim fundamentar seu estudo sobre a linguagem musical amparado por um uso bastante pessoal de algumas ferramentas de Peirce. Tal intenção fica clara na epígrafe ao texto “Por uma semiótica musical I”: “A proposta – concreta – de uma semiótica musical é necessária. Para o momento o esboço é viável”.⁷⁴

No que tange às especificidades da linguagem musical erudita do Ocidente (e não à da pesquisa semiótica) acreditamos que o texto de Willy Corrêa informa suficientemente sobre o assunto. Isso pode ser atestado, por exemplo, pelo fato de ele restringir seu campo de estudo à linguagem musical erudita do Ocidente, debruçando-se sobre seus procedimentos

⁷² Termos aparentemente cunhados pelo próprio compositor.

⁷³ Essa interpretação icônica das citações musicais já havia sido levada a cabo por David Osmond-Smith (1972).

⁷⁴ OLIVEIRA, 1979a, p. 7.

particulares e distinguindo-a categoricamente entre as diferentes linguagens musicais, merecedoras cada uma de seu próprio estudo semiótico segundo suas especificidades.⁷⁵

Em sua definição de “inter-índice”, Willy Corrêa chega a um conceito que nos parece mais adequado para tratar dos fenômenos que nos ocupam neste momento: o de metalinguagem⁷⁶. A acepção mais comum do termo é a de uma linguagem utilizada para se falar de uma linguagem-objeto. Segundo essa definição, as citações, paródias, transcrições, paráfrases, e mesmo um tema com variações podem ou não ser entendidos como metalinguagem: enquanto se circunscrevem à prática comum da época (enquanto são previstas pelo sistema de referência em questão) não se debruçam sobre uma linguagem-objeto, fazem parte da operação lingüística comum. A rigor, qualquer citação pode ser entendida como metalinguagem, assim como os estudos sobre a intertextualidade em geral, por exemplo, entendem que esse fenômeno permeia toda a literatura. Para o presente trabalho, no entanto, mostrou-se relevante a definição do nível de incidência da operação metalingüística, e se ele extrapola os procedimentos previstos na articulação da linguagem em questão. Só com esta condição uma obra concebida em um sistema de referência particular poderia se debruçar integralmente sobre outra linguagem: quando seu modo de jogo não se circunscrever ao que se entende como a operação usual no sistema em questão.⁷⁷

⁷⁵ Essa distinção entre as diferentes linguagens musicais não parece ser uma prioridade, por exemplo, em estudos como o de Martinez (1991) e Monteiro (1997, 2002).

⁷⁶ Segundo Samira Chalhub, o termo metalinguagem foi proposto em 1930, pelo estudioso da Lógica e da Lingüística Alfred Tarski. (CHALHUB, 1999, p. 52).

⁷⁷ Roman Jakobson (1970) define ainda uma função metalingüística a ser desempenhada pelo discurso, comparando-a com outras funções possíveis a partir da ênfase sobre diferentes pontos do mapa da comunicação. Por exemplo, a linguagem referencial (de uso comum, como a linguagem verbal) seria caracterizada pela ênfase sobre o referente (o assunto), enquanto a linguagem poética (relativa às artes em geral) o seria pela ênfase sobre a mensagem (pelas diferentes maneiras de se veicular um conteúdo). Nesse contexto, a função metalingüística seria caracterizada pela ênfase sobre o código. A definição de Jakobson chama a atenção para outra forma de metalinguagem musical, aquela em que uma obra se debruça sobre a estrutura interna da linguagem. A linguagem-objeto, nesse caso, não é outra obra ou estilo citado, e sim o próprio sistema de referência em que a obra se articula. Alguns casos particulares podem ser interpretados como ocorrências dessa forma de metalinguagem na música, como por exemplo *Uma Brincadeira Musical* K 522 de Mozart, e a *Sonata* op. 111 de Beethoven, além de vários exemplos no século XX, ligados à música aleatória e às formas abertas. Para o que nos ocupa em nosso trabalho, comentamos brevemente esses últimos procedimentos no capítulo 3.3.

2.3. Apontamentos sobre a linguagem

As diversas formas de metalinguagem na música do século XX não deixaram de ser contempladas pela historiografia recente. À guisa de exemplo, encontramos capítulos especialmente dedicados ao assunto em várias obras de referência que incorporam a música da segunda metade do século XX – a saber: Marco (1970), Griffiths (1981), Morgan (1991), Schwartz e Godfrey (1993), Simms (1995), Kostka (1999) e Cope (2001).

Como pode ser deduzido a partir do que comentamos no capítulo 2.1, Ramaut-Chevassus (1998) contextualiza o recurso à metalinguagem na segunda metade do século XX com o fim das vanguardas, do historicismo e das visões globalizantes, servindo à evocação de uma consciência da tradição e à constituição de um fundamento semântico. Para a autora, a interpretação desse estado de coisas não vai além da constatação desta ser uma época pós-moderna. Tarnawska-Kaczorowska (1998) sugere que essa consciência histórica se aproxima da idéia de um “mundo comunicativamente comum”. Em um artigo sobre citações mozartianas no século XX, Ramaut-Chevassus chega às seguintes conclusões:

Mesmo que a citação tenha lugar de memória coletiva expressa, não se pode esperar do emprego pontual desta memória a coerência que ela poderia garantir em uma linguagem comum.[...]
A citação mozartiana [no século XX] é, portanto, uma espécie de pedra de toque da música tonal, uma linguagem real e naturalmente comum, um paraíso perdido, um brilho.⁷⁸

A citação no contexto da ausência de uma linguagem comum, em um momento de consciência da história da música, é também observada por Dyl Bonner:

Vivemos no que é basicamente uma sociedade dominada pelo passado. Encarando a insegurança do presente uma grande quantidade de pessoas tentam se agarrar aos valores e padrões sociais do passado. Enquanto muitos estão preparados para testar a arte do presente, poucos têm a confiança para dirigir a ela a reverência agora prestada à já provada arte do passado – apesar do fato de que o presente só pode nascer do passado. Portanto em todos os campos – artes visuais, literatura e música – os artistas sentem a

⁷⁸ RAMAUT, 1993, p. 216.

necessidade de se relacionar mais e mais com o passado para criar uma linguagem relevante e comunicante para o presente.⁷⁹

Em um dos primeiros artigos sobre o assunto, Lou Harrison (1946) afirma: “[...] nenhuma época foi tão frustrada e instável como a nossa. A mente sensível busca entre as alusões uma chave para significados que não se encontram mais na função que a música exerce em nossas vidas.”⁸⁰

Zofia Lissa, no segundo artigo a que nos referimos (1973), leva a cabo um trabalho mais extenso de interpretação do problema. Em primeiro lugar, a autora situa o recurso às citações como uma ocorrência particular, diferenciada, no século XX. Interpreta essa tendência como fruto de uma situação em que a consciência histórica da música erudita se desenvolve de maneira inédita, ao mesmo tempo em que a linguagem musical se articula socialmente de maneira cada vez mais instável desde o século XIX. Esse estado de coisas seria um reflexo do sentimento freqüente de instabilidade nas classes dominantes com as transformações sociais em curso desde o final do século XVIII. Na utilização de citações na música do século XX, Lissa distingue duas tendências: de um lado, a colagem pura e simples de materiais pré-existentes, que pode nem chegar a constituir um discurso musical propriamente dito; de outro, a escolha, combinação e manipulação de citações em meio a um discurso musical mais desenvolvido, que geraria uma estrutura ontológica de natureza diversa daquela de uma obra estilisticamente homogênea. Nesse último caso, ficaria clara uma vontade de comunicação por parte do compositor, havendo a possibilidade efetiva da realização dessa vontade: se a citação repercutir na memória do ouvinte, a sua manipulação em meio a um discurso pode ser percebida como uma operação semântica (LISSA, 1973).

Tratando especificamente da obra de Willy Corrêa de Oliveira durante a década de 1970, Ênio Squeff tange conclusões semelhantes:

⁷⁹ BONNER, 1975, p. 30.

⁸⁰ HARRISON, 1946, p. 169.

Para Willy Corrêa de Oliveira, a impossibilidade de fazer música romântica e, por extensão, “nacionalista”, é a mesma que a do freudiano em acreditar no amor, independentemente dos instintos; e do socialista, no capitalismo, após o levantamento de algumas questões formuladas por Marx. A perda do paraíso perdido da espontaneidade romântica seria o caminho mais curto, não para o desespero a que se entregaram alguns vanguardistas (que desacreditaram na música na medida em que ela é rejeitada pela sociedade de consumo), mas para a sua redenção. No caso, o artifício do uso das citações – artifício que de resto é uma maneira de decodificar a linguagem de alguns compositores precisamente ao nível dos vários processos de sua criação – teria sua última razão na consciência da história que a vanguarda reivindica para si. Não há nada de novo sob o sol, diriam os céticos [...]. O novo seria precisamente a consciência dos caminhos usados pelos compositores; a gênese suporia uma lucidez que, por ser genética, pode retomar a história (daí as citações precisamente pela decodificação dos processos composicionais, vários níveis de uma reinvenção constante).⁸¹

Tais interpretações para as diferentes formas de metalinguagem no século XX se aproximam, em alguns pontos, das reflexões sobre o assunto levadas a cabo por Willy Corrêa e Henri Pousseur. Esses autores levam mais a fundo (em um momento posterior aos estudos de Lissa) a discussão sobre a situação da música erudita no século XX, para interpretar o recurso à metalinguagem nessa época. Para conduzir a tais discussões, detivemo-nos antes sobre um breve panorama histórico da metalinguagem musical, chegando até a segunda metade do século XX.

Em um texto reverencioso do pensamento de Pierre Boulez, Alain Galliani (1995)⁸² esboça um panorama histórico desse procedimento, utilizando a algo imprecisa definição de “técnica de colagem”. O autor chega a uma expressão mais feliz em “recuperação e combinação de elementos heterogêneos”.

[...] na época da polifonia, e até o século XVII, a grande voga do *quodlibet*⁸³ atesta ainda o gosto natural dos músicos pela composição de elementos díspares: uma centena de fragmentos de textos e de músicas heterogêneas podem aqui se encontrar entremeadas [...]. E ainda, mais próximo de nós, os

⁸¹ SQUEFF, 1982, p. 92. A decodificação dos processos composicionais a que Squeff se refere está particularmente presente como uma forma de metalinguagem nas artes em geral no século XX, de Mallarmé a Joyce, passando por Picasso e chegando ao cinema com o *8½* de Fellini, *Noite Americana* de Truffaut, diversos filmes de Woody Allen, e particularmente nas construções um tanto particulares de Jean-Luc Godard, com cuja obra comentamos a relação de Willy Corrêa no capítulo anterior.

⁸² O título do artigo, “Abram as aspas”, refere-se ao título de uma programa televisivo francês sobre literatura (da rede ORTF) da década de 1970.

⁸³ Prática, comum entre a Renascença e o Barroco, de combinar sucessiva ou simultaneamente trechos de melodias e textos conhecidos.

pasticcios ou *fragmentos*, agregados de peças inteiras (aberturas, árias, coros), que ao longo dos séculos XVII e XVIII, conheceram um sucesso estável.

Dos *pots-pourris* aos arranjos, das homenagens às paráfrases, das variações às orquestrações... Por mil vias os músicos inventaram os meios de acomodar toda espécie de objetos readquiridos.⁸⁴

Dando seqüência a esse relato, o autor atribui à revolução industrial e ao positivismo a alteração desse estado de coisas entre os séculos XIX e XX. Conferindo-se ao indivíduo um “valor positivo” e à atividade artística uma “virtude emancipadora”, e ao mesmo tempo enxergando a história numa perspectiva “progressista”, com uma “flecha temporal orientada daqui em diante para o futuro”, “tradição e criação se dissociam subitamente para ocupar cada uma um lugar distinto”⁸⁵.

Tomando daqui por diante valor de citação, ou seja, de referência a um passado para sempre desaparecido, a utilização de materiais antigos não poderia mais desde então possuir aquela inocência que ela ainda tinha outrora. É então que, com a palavra, poderia nascer a forma moderna da colagem. Em seu manto de arlequim, a justaposição de estilos e referências toma desde então ademanos de consciência histórica⁸⁶.

O autor elenca, assim, alguns exemplos dessa nova prática em Beethoven, Berlioz, Saint-Saëns, Tchaikovsky e Schumann, chegando ao início do século XX com De Falla, Berg, Debussy, Satie, Richard Strauss. Nesse momento, o autor destaca o procedimento, “dos anos dez ao início da Segunda Guerra Mundial”, de se “construir uma obra inteira sobre um material dado”. Cita primeiro a evocação da música popular por Stravinsky, Ravel, Hindemith, Tippett, Krenek, Milhaud, Weill, Ives, Mahler, Schoenberg, Bartók, Kodály, Enescu, Janáček. Em seguida, comenta as reflexões sobre a história da música, descendentes de Liszt, em Ravel e Chabrier, e coloca que Stravinsky “inaugura a técnica moderna da colagem”.⁸⁷

Constituindo a nova situação, o autor lista algumas ocorrências na música de vanguarda (que chama de prolegômenos desse procedimento) como *Hymnen* de Stockhausen,

⁸⁴ GALLIARI, 1995.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.

Heterogéneo de Luís de Pablo, *Votre Faust* de Henri Pousseur, além de obras de Sinopoli, Aperghis e Kagel. Concluindo, destaca a importância do pensamento e da obra de Bernd Alois Zimmermann, e define o terceiro movimento da *Sinfonia* para oito vozes e orquestra, de Luciano Berio como um ponto de referência definitivo sobre o assunto.

É em uma perspectiva estritamente musical que [...] Berio empreende a composição do célebre terceiro movimento de sua *Sinfonia* (1968-69), inteiramente baseado sobre o scherzo da *Segunda Sinfonia* de Mahler. Sobre este pano de fundo, Berio prega uma grande diversidade de citações (de Bach a Boulez) que vêm incessantemente confundir o desenrolar do scherzo de Mahler. Um grupo vocal superpõe, lado a lado com o desenrolar da música, fragmentos de textos (essencialmente tirados de *O Inominável* de Samuel Beckett), ora paralelamente à música, ora ajustando-se a ela.[...]
 “O scherzo da sinfonia de Mahler, escreve o músico, torna-se então um gerador de funções harmônicas e das referências musicais que elas compreendem”.⁸⁸

Berio e Zimmermann seriam, para Galliari, os “mestres” da colagem musical⁸⁹. No último parágrafo o artigo se mostra nitidamente como uma tentativa de justificar uma suposta inviabilidade do recurso à citação na música de hoje.

[...] esta notável dinâmica criativa faz desta “colagem” uma surpreendente superação do gênero e uma apoteose jubilatória, tão grandiosa quanto um horizonte intransponível. Quem se espantará desde então que este terceiro movimento da *Sinfonia* permanece até hoje sem sucessão?⁹⁰

Por um lado, o panorama histórico da metalinguagem no texto traz inúmeros exemplos dessa prática, distinguindo sua ocorrência até o século XIX daquela dos séculos XIX e XX (embora sintomaticamente preferindo Stravinsky em lugar de Mahler, e Berio em lugar de Pousseur). Por outro, em nossa opinião, o texto falha em sua interpretação histórica, profundamente marcada por um positivismo anacrônico (que o próprio texto aponta no século XIX) e por uma idéia de progresso da linguagem musical a justificar a música e as idéias da vanguarda como ápice e superação de um longo processo histórico. Em primeiro lugar, discutiremos a idéia da inviabilidade do recurso às citações na música atual. Em seguida,

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Note-se que Pousseur considerava que a principal preocupação de Berio na utilização das citações era com problemas de sonoridade, enquanto em suas obras Pousseur se debruçaria mais especificamente sobre a unidade estrutural e a operação semântica com as citações. Veja-se Pousseur (1975, p. 19).

⁹⁰ GALLIARI, op. cit.

debateremos essa noção da música de vanguarda no século XX como o ápice de um progresso histórico da linguagem musical (geralmente compreendido como a evolução da complexidade polifônica).

Permeia a idéia da inviabilidade do recurso às citações um curioso fenômeno que já foi definido como uma *aversão à metalinguagem*⁹¹ – o que caracteriza, aliás, a posição de Boulez numa riquíssima discussão com ele travada por Henri Pousseur. Essa aversão se mostra típica de compositores que depositaram extrema confiança na vanguarda para o futuro da linguagem musical, como comentamos no capítulo anterior. Stockhausen, por exemplo, considera a citação a partir do referencial da música eletrônica:

Pode ser mágico descobrir algo familiar em um ambiente estranho, principalmente quando o contexto é completamente abstrato ou informal. Mas há sempre o problema de ele chegar a dominar a peça. Se você faz uso de citações, ou produz um objeto sonoro reconhecível, se ele é conhecido então há o perigo dele fazer tudo o mais que você compôs em torno dele soar como um molho, um mero tempero.⁹²

As diferenças entre Pousseur e Boulez nesse sentido já são sugeridas desde uma mesa-redonda entre Berio, Boulez e Pousseur em Darmstadt, em julho de 1963⁹³. No livro *Composer (avec) des identités culturelles*, Pousseur evoca suas discussões com Boulez em um programa televisivo belga, no qual ele o contestaria levantando a incompatibilidade entre a vontade composicional de organicidade e a presença de elementos muito fortemente caracterizados, em particular elementos sintáticos e estilísticos historicamente reconhecíveis⁹⁴. Pousseur desenvolve seis longos itens em resposta a essa contestação (dando exemplos a partir de suas próprias obras), que resumiremos aqui.

⁹¹ Nas palavras de Flo Menezes, referindo-se às citações na obra de Pousseur e Willy Corrêa (MENEZES, 2002, p. 302-303)

⁹² MACONIE, 1989, p. 58-59.

⁹³ NATTIEZ, 2005.

⁹⁴ “Compor (com) identidades culturais” (POUSSEUR, 1989). Em um artigo de 1971, Boulez expressa longamente sua indisposição com o tema: “Mundo da citação, mundo da referência, [...] por que estas entidades exerceram uma tal fascinação sobre os espíritos mais brilhantes deste século, a ponto de as vermos sobreviver ainda hoje sob as novas vestes de empréstimos, cobertas por uma ideologia renovada? [...] Ah! Como seria bom acordar e ter esquecido tudo, absolutamente tudo!” (BOULEZ, 1971, p. 13).

Em primeiro lugar, Pousseur coloca que ao se trabalhar com elementos de citação reconhecíveis, é preciso que eles sejam evidenciados como momentos particulares em meio à textura do conjunto, ou então que essa textura seja inteiramente composta de elementos similares, caso em que são de primeira importância as junções, as suturas entre as diferentes citações. Pode-se ainda, nesses casos, operar a “reconhecibilidade”⁹⁵ da citação em suas diferentes aparições.

Em seguida, Pousseur coloca que é preferível não respeitar inteiramente os contornos completos das citações, e sim podá-las na sua costura com o tecido da obra que as incorpora.

No terceiro item, o compositor chama a atenção para as transformações dos parâmetros constitutivos da citação, como transposições, retardamentos e acelerações, alterações das proporções internas e variações intervalares, controlando de maneira sutil não apenas a “reconhecibilidade”, mas a semântica das fontes evocadas (exemplificando oportunamente essa proposta com o movimento lento da *Primeira Sinfonia* de Mahler, que utiliza a melodia *Frère Jacques* modulada para uma tonalidade menor).

O item seguinte levanta a necessidade da presença de um sistema subjacente suficientemente forte, claro e lógico para assegurar a coerência da constelação de elementos espontaneamente associados⁹⁶. Faz-se necessário, para tanto, encontrar os pontos comuns entre os materiais associados – ou, em última instância, criar a ilusão auditiva de que é esse subsistema que engendra uma unificação, no caso de materiais completamente díspares.

No quinto item, Pousseur chega a uma afirmação contundente e em nossa opinião fundamental para se compreender a metalinguagem musical em suas obras e nas de Willy Corrêa: diz que todos esses artifícios não se justificam plenamente e não adquirem todo seu sentido a não ser que a composição conduza – não apenas pelos aspectos técnicos e objetivos,

⁹⁵ No original: *reconnaissabilité*.

⁹⁶ Para Pousseur, essa organização para a composição metalingüística é uma ampliação do pensamento composicional de Webern.

mas por seus conteúdos semânticos – a uma operação discursiva no sentido mais completo da palavra.

Encerrando sua argumentação, o compositor encontra um traço do pensamento de Boulez que trairia sua contestação inicial: sua preferência declarada, em certo momento, pela “impureza” de Berg em relação ao puritanismo algo curto que ele admirara anteriormente na obra de Webern. Para Pousseur, essa afirmação atesta um reconhecimento de que uma música que dialogue com as músicas pré-existentes pode ser perfeitamente legítima e poeticamente bem-sucedida (POUSSEUR, 1989, p. 23-26).

A apreciação da música de Mahler como modelo para uma composição metalingüística que vise uma operação semântica é um dos elementos-chave do pensamento e da obra musical de Willy Corrêa desde a década de 1970⁹⁷. Em nossa opinião, toda a argumentação de Pousseur que evocamos acima tem fortíssima proximidade com o pensamento e a obra de Willy Corrêa, apesar de ter sido redigida mais de vinte anos após o contato marcante entre os dois, relatado pelo último.

Transitando para a segunda discussão derivada do artigo de Galliari, é também na década de 1970 que Willy Corrêa começa a combater a idéia de progresso da linguagem musical orientada pela vanguarda. Em 1976, publica um artigo chamado “Bach está morto”⁹⁸, direcionado a combater o texto “Schoenberg est mort”, de Pierre Boulez⁹⁹. No artigo, Willy Corrêa ironicamente emula a descoberta de um texto de meados do século XVIII atestando o anacronismo e o desequilíbrio da obra de Bach tendo em vista as últimas tendências da nova música da época. Nesses termos, claramente, Bach estaria na corrente contrária ao progresso.

O compositor dedica um texto exclusivamente a combater essa noção de progresso histórico da linguagem musical tal como defendida por membros da vanguarda. O texto

⁹⁷ Veja-se Oliveira (1976b) e seu *Adagio* (1973), para orquestra. Veja-se ainda o item 3.3.

⁹⁸ OLIVEIRA, 1976a.

⁹⁹ Veja-se tradução para o português em Boulez (1995).

(“Folhas do caderno de uma desconhecida”¹⁰⁰) faz referência ao pensamento de Hanns Eisler, que utiliza o exemplo de C.P.E. Bach para argumentar sobre como se articula a idéia de progresso na linguagem musical. A idéia-chave do texto de Eisler¹⁰¹ em questão é a de que “para que novos elementos sejam desenvolvidos, outros têm que retroceder”. Continua a argumentação falando da Escola de Mannheim, de Mozart e Beethoven. Willy Corrêa desenvolve o tema: contrapõe gravuras japonesas dos séculos XV e XVI à arte abstrata do século XX, desafiando a noção de desenvolvimento da linguagem que culminaria na arte burguesa moderna. Justapõe, em seguida, o início da *Sonata para piano* K 545 de Mozart com o início da *Fuga* BWV 869 do *Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach, atestando a falácia da idéia de “um progresso incompassível, íntegro, reto, imparcial”. Conclui, retornando a Eisler:

Os teóricos que se colocam na linha do desenvolvimento autônomo, abstrato, do material musical, esquecem que a música é feita por homens para os homens. Isto não acontece no vácuo. Nas lutas de classes desenvolve-se a música, porque as lutas de classes são a fonte de toda a produtividade. Na música ocorre de modos mais refinados e complexos de que os ideólogos querem admitir. Não existe desenvolvimento autônomo do material em si. Só na relação dialética entre música e sociedade, a música se desenvolve.¹⁰²

Para retornar à nossa discussão sobre a metalinguagem no século XX, faz-se necessário, após as discussões precedentes, uma avaliação da situação da música erudita como linguagem no século XX, para em seguida discutir o papel da metalinguagem nesse contexto. Em dois capítulos de *Cadernos* (OLIVEIRA, 1996a), em especial, encontramos as reflexões que vêm completar esse quadro: no capítulo “Análise Composicional”, e em “Epígrafe e alguns apontamentos sobre a linguagem”. No primeiro, Willy Corrêa parte do questionamento do sentido da análise musical como é regularmente proposta, escrevendo que “os objetos para análise têm que ser judiciosamente justificados para que o aluno não seja induzido em erro”. Busca, então, o fundamento para a análise no contexto histórico em que se situa o objeto de estudo. Observando as implicações ideológicas de algumas leituras correntes da evolução da

¹⁰⁰ OLIVEIRA, W. C. Caderno de Pânico. In: _____, 1996a.

¹⁰¹ EISLER, H. Thoughts on form and content. In: GRABS, 1978, p. 212-217.

¹⁰² EISLER, H. On stupidity in music, p. 197. In: GRABS, 1978, p. 188-202.

linguagem musical em sua história, coloca que é na realidade que “se encontram os modelos musicais que servirão de objetos de análises”. Definindo essa idéia da “realidade” em música, o autor chega a uma cristalização de seu pensamento sobre a música como linguagem, sob um outro prisma:

A música com a qual os homens se comunicam efetivamente, e é fruto da prática social plantada e colhida no solo fertilizado pela tradição não é algo imutável. Pelo contrário, está, como a vida social, sempre em movimento e em processo de renovação. Na tradição vão sendo liberadas as informações de que os homens necessitam enquanto seres sociais. A tradição como um bem coletivo e não com o sentido de “novo” que o burguês acumula – fixando ele próprio a cotação na bolsa de arte – e em detrimento da vida social.¹⁰³

Chegamos então a uma nova dimensão da abordagem do problema: a música como linguagem não apenas pela compreensão de sua estrutura interna, mas pela constatação de que ela constitui um dado coletivo, uma realidade socialmente constituída, em constante transformação (como a própria sociedade). No capítulo “Epígrafe e alguns apontamentos sobre a linguagem”, Oliveira volta a essa questão em um novo contexto, reconhecendo uma crise de comunicação na música do mundo capitalista contemporâneo, afirmando que a música nesse contexto possui qualquer coisa “menos a função que uma língua deveria ter: um conjunto de signos convencionais de mútua compreensão, praticados por uma comunidade (e fruto de sua vivência e desenvolvimento) para a comunicação entre os usuários.”¹⁰⁴

Pousseur se debruça sobre a questão dizendo que, após um período otimista da linguagem musical, que se encontrava sob a forma a mais classicamente acabada, a tomada do poder por Napoleão Bonaparte e a apropriação pela burguesia de uma função aristocrática usurpadora, paralelamente ao crescimento da grande indústria e a um aumento das desigualdades sociais, instaurariam um período de restauração conservadora, enquanto se instalava nos meios intelectuais mais esclarecidos o pessimismo e a resignação (POUSSEUR, 1989, p. 18). A reflexão segue se debruçando sobre o início do século XX:

¹⁰³ OLIVEIRA, W. C. Caderno de Pânico. In: _____, 1996a.

¹⁰⁴ Ibidem.

O crescimento e a emancipação das dissonâncias que se realizam então de maneira relativamente gradual conduzem, é sabido, ao seio da música contemporânea, tal como ela explode em torno do novo pivô intersecular. Esta se caracterizaria globalmente, mesmo que sob títulos diversos, pela perda, a deterioração ou mesmo a “suspensão” voluntária pura e simples dos princípios os mais gerais que asseguravam a coerência da linguagem comum [...].¹⁰⁵

É nesse contexto que Pousseur situa sua busca pela metalinguagem após suas experiências como músico de vanguarda na década de 1950:

Após uma década inteiramente consagrada à (re-) construção de um tecido musical a partir de uma radicalíssima *tabula rasa*, e portanto exclusivamente preocupada com o que poderíamos chamar de problemas superficiais, materiais e elementares, e de sua organização em uma poética que se qualificaria talvez de virginal ou (mais patologicamente?) de amnésica, é realmente de um forte retorno da semântica dos signos musicais, de um jogo com as associações históricas ou geográficas, socio- ou ideológicas, ou seja, a propriamente expressar as *identidades culturais*, que se tratava.¹⁰⁶

Em outra seção do texto, ele lembra uma conversa sua com Stockhausen no início da década de 1960 (momento em que Pousseur começava a concepção de *Votre Faust*).

[...] nós entramos fácil e rapidamente em acordo [...] declarando que “nossa” música, aquela que nós havíamos sem dúvida já iniciado mas sobretudo aquela que continuaríamos a produzir, teria menos a função de propor um novo vocabulário [...] de que a de *abrir e articular um espaço suficientemente vasto* em que todas as músicas presentes no mundo contemporâneo e na consciência coletiva pudessem encontrar um lugar, se reencontrar, se confrontar, dialogar, se casar, se cruzar e portanto – resistindo a um nivelamento geral e preservando ao contrário suas propriedades distintivas – produzir mesmo uma espécie de super ou metalinguagem englobando-as todas (assim como seus múltiplos cruzamentos) e onde elas pudessem aparecer como subsistemas comunicantes.¹⁰⁷

A eficiência do conceito de metalinguagem, em nossa opinião, se deve à distinção dos diferentes recursos a citações, paráfrases e a tantas outras formas de incorporação de materiais pré-existentes segundo sua pertinência no momento histórico da linguagem musical em que ocorrem. Em uma linguagem musical historicamente marcada pela organização das alturas como é a música erudita ocidental, a utilização de citações fazia parte das operações

¹⁰⁵ POUSSEUR, 1989, p. 18-19.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 23.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 21. O registro do debate entre Pousseur, Berio e Boulez que citamos acima, datado de 1963, já traz as idéias fundamentais que Pousseur argumenta nesse trecho. (NATTIEZ, 2005, p.33-35 e 38-39).

previstas numa composição, levada a cabo majoritariamente pela incorporação de melodias. Em cada momento histórico, esta incorporação foi prevista de modo particular segundo o sistema de referência em questão, fazendo corpo com uma operação lingüística pura e simples. Desde os primórdios da polifonia até o fim do século XVI, por exemplo, o moteto simboliza a solução polifônica para esse problema, como uma multiplicação de linhas simultâneas sobre uma linha melódica pré-existente. No âmbito da melodia acompanhada, que ganha autonomia com a consolidação do pensamento harmônico no século XVIII, poderíamos tomar como modelo da incorporação de melodias pré-existentes o tema com variações. Esboçando, ainda, uma analogia entre a segunda fase do Barroco e o Romantismo, a liberdade de tratamento de uma harmonia de aura tonal (uma liberdade centrípeta e geradora, no primeiro caso, e centrífuga e desintegradora, no segundo), aliada a uma exploração experimental do timbre instrumental, tornava natural a veiculação de obras inteiras já existentes, sob a forma de transcrições (em que pese ainda, nessa comparação, a funcionalidade corrente e cotidiana das peças transcritas e de suas transcrições). A abordagem das citações por Pousseur sob o conceito de metalinguagem diz respeito a um momento em que não há linguagem musical comum, e em que, portanto, não há procedimentos correntes, previstos, da incorporação de citações. É neste sentido que Willy Corrêa desenvolve a questão, chegando em seus *Cadernos* à seguinte proposta de contextualização da metalinguagem no século XX:

A discussão da música erudita capitalista, que tem sua unidade na ausência de língua viva, (falada pelo grupo), leva-nos, forçosamente, à consideração de outro aspecto [...] que se mostra também como um certo princípio unificador do conjunto de suas diversidades: a vocação metalingüística. Sinais restantes de coisas idas. Em lugar de língua viva, comum ao grupo, metalinguagens (individualizadas), a comentar, a criticar, a refletir sobre aspectos de linguagem-objeto operante na História. A música do século XX remete-nos, quase sempre, a falas de tempos de língua viva.¹⁰⁸

Mais adiante:

¹⁰⁸ OLIVEIRA. W. C. Caderno do Princípio e do Fim, p. 31. In: _____, 1996a.

E porque não há língua é que a linguagem-objeto se faz essencial, necessária como signo do real, índice Histórico, resíduos de realidade, palpável, a palpitar através da metalinguagem. Como anseio de realidade. Como sonho em busca de uma realidade que a própria realidade nega, aliena.¹⁰⁹

O compositor aponta Mahler como uma figura central desse procedimento, e Stravinsky, Ravel e Satie como outros compositores dessa tendência. Concluindo, constrói uma imagem que representa a metalinguagem da música na sociedade atual.

Quase que em qualquer discurso, sinais de discursos havidos, sintoma dos mais aparentes na música erudita capitalista. Paramnésias, paralelismos, paralogismos, paramímias, parafasias. Citações, memórias, comentários, pastichos, paródias, paráfrases. Modos de vislumbrar realidade mais oportuna, que se pode operar do lado de dentro do texto. Do lado de fora do texto, o mundo do capital, a ausência de língua, o afastamento do público, a condenação ao silêncio frio de animal morto, teso, o arrepio, a fuga em disparada – em eriçamentos de horror – na busca de rastros do que foi vivo. Na desolação horripilante de cidade morta, de ruas amontoadas de cadáveres semoventes; os fantasmas do passado: o que se encontra de mais vivo, de movimentos mais gráceis.¹¹⁰

2.4. Agenciadores e *bricoleurs*

Complementando a breve discussão sobre um vasto objeto de estudo que constitui o segundo capítulo deste trabalho, evocaremos brevemente o recurso à metalinguagem em peças de Pousseur e Willy Corrêa, apenas à guisa de exemplos.

Pousseur afirma que em *Votre Faust* ele utiliza citações desde o canto gregoriano até sua própria obra, passando por Monteverdi, Mozart, Schumann, Schoenberg e assim por diante. Seu trabalho se constituía em construir as passagens entre as citações, criando uma transição orgânica e incorporando-as em uma superestrutura. Dá o exemplo de um trecho da ópera que consiste em uma peça para piano, *Le miroir de Votre Faust*, incluindo uma breve

¹⁰⁹ Ibidem, p. 31-32. Essa última frase pode ser comparada a uma afirmação de Arvo Pärt sobre sua utilização de citações em suas primeiras obras: “uma tentativa de plantar uma flor em território hostil” (PINKERTON II, 1996, p. 6).

¹¹⁰ OLIVEIRA. W. C. Caderno do Princípio e do Fim, p. 32-33. In: _____, 1996a.

fantasia que “começa à maneira de Haydn, realiza durante cinco minutos uma viagem completa pela história da música e termina como Schoenberg e até após Schoenberg”¹¹¹.

Willy Corrêa, ao falar de Mahler em seus *Cadernos*, depõe sobre sua própria obra:

De Gustav Mahler aprendi o intuito de desvelar o significado que os objetos musicais carregam: uns pesados de cargas que trazem da História da Música, e outros peçados de usos do povo, produzidos por eles mesmos. Os materiais musicais não são avaliados segundo conceitos de valores estéticos, são buscados porque repassados de sentidos que o uso sagrou. Quase que como muitas palavras cunhadas nas origens dos tempos. [...]

Em uma determinada direção, as estruturas, ao nível da sintaxe, trocam informações, se influenciam e tornam claras suas situações sintáticas, suas relações: a razão de ser em si, mas também a de estar naquele discurso definido, atada a outras, porque também causa de sua definição. Em outra direção - mas não em oposição de fase -, os materiais musicais exibem suas razões significativas, quase sempre apontando para além do discurso: de usos e de procedências. E a contigüidade entre objetos musicais, na maioria das situações, tão distintos, reclama (a partir dos textos orientados por Mahler) re-significações *in extremis*. [...]

E em outro plano é possível que se possa ler as justaposições – independentemente das constituições homofônicas ou polifônicas – como uma mensagem verbal (com princípio, meio, e fim) como, de resto, já efetuamos com a “sexta sinfonia”: tal como a música seria capaz de uma prosa cediça no limiar do equilíbrio que se tende numa revelação poética.

Estive tão próximo desta música, e quase me apropriei destas idéias, quanto me foi possível, no “Adagio” para orquestra, no “Concerto para piano e orquestra”, e em “Sursum Corda” para orquestra de cordas.¹¹²

De fato, essa prática, inspirada em Mahler no contexto da música de vanguarda, permeia diversas obras de Willy Corrêa na década de 1970, como a peça para coro *Life: Madrigal* (1971), o septeto *La Flamme d'une chandelle* (1976), *Phantasiestück II* para quinteto de sopros e o sexteto *Phantasiestück III* (ambos de 1973).

O diálogo estabelecido pelas obras de Willy Corrêa com a história da música ocorre em outra clave em várias obras suas dos últimos vinte anos. A ênfase sobre a consciência histórica deu lugar a uma ênfase sobre a memória pessoal. É nessa proposta que se articula o *Miserere*, objeto de um estudo mais aprofundado neste trabalho. Nesse sentido, comentaremos a maneira como é operada a metalinguagem no *Miserere* nos capítulos 3.2, 3.3 e 4.

¹¹¹ POUSSEUR, 1975, p. 19.

¹¹² OLIVEIRA, W. C. Caderno de Biografia, p. 18-19. In: _____, 1996a. Veja-se ainda o capítulo 3.3.

3. *Close-up*¹¹³

Dando seqüência ao nosso comentário sobre a obra de Willy Corrêa de Oliveira, nos debruçaremos daqui por diante sobre uma peça em especial, buscando a partir de uma obra recente levantar alguns elementos essenciais da produção musical do compositor.

A escolha do ciclo de peças para piano *Miserere* como peça-chave de nosso estudo se deve à particularidade dessa obra em meio à sua produção, partindo de procedimentos comuns à sua obra pianística recente e extrapolando-os ao mesmo tempo. Essa escolha também se deve ao nosso contato pessoal com a obra¹¹⁴, que nos fez acreditar que teríamos algo de relevante a dizer sobre ela.

Willy Corrêa inicia a composição do *Miserere* em 1999, e (até agora) a última peça acrescentada ao ciclo data de 2003. Dele constam 15 peças, sendo 13 manuscritas e ocupando uma página cada uma, e duas editadas por computador, ocupando duas páginas cada uma.

3.1. Sem comparações inóspitas

Em um trecho de seu livro *Beethoven, Proprietário de um Cérebro*, em que Willy Corrêa de Oliveira defende o índice como a categoria em que se encontram os signos musicais por excelência, o autor se estende um instante sobre o vislumbre de um “ícone musical de natureza diagramática”, considerando o aspecto figurativo do poema sinfônico. Coloca que “a intenção de figurar (seja uma idéia, ou uma sensação, uma história) é pertinente à composição de um poema sinfônico”. Mais adiante, completando essa idéia, esclarece que “a valia de um poema sinfônico não se assenta sobre a verossimilhança de suas origens e aparência icônicas;

¹¹³ No cinema, tomada de câmera de um pormenor, feita a pequena distância.

¹¹⁴ Contato que se estendeu desde o momento da composição das primeiras peças do ciclo até sua gravação em CD (OLIVEIRA, 2006d).

o seu valor há de estar vinculado à organização intestina das figuras musicais, do entretecer destas figuras.”¹¹⁵

Com essa idéia em mente, não deve soar estranha a relação estabelecida pelo compositor, no prefácio ao ciclo de obras para piano *Miserere*, entre essa obra e a obra homônima de Rouault.

No dia primeiro do ano, contemplando reproduções de um livro sobre a obra de Rouault, ao chegar às páginas dedicadas a uma mostragem de gravuras do *Miserere*, de súbito, sem nunca antes ter cogitado (mesmo tendo um exemplar completo do *Miserere* – há anos – em minha biblioteca), vieram as idéias destas peças, de enxurrada.¹¹⁶

Logo em seguida, o autor esclarece o plano em que tal relação pode, seguramente, se apoiar: “Brevíssimas e afiadas: como as gravuras de Rouault. (Sem comparações inóspitas). Também próximas delas quanto à semântica, de algum modo. Embora as peças não sejam colocações em música de nenhuma das figuras de Rouault.”¹¹⁷

O título *Miserere* carrega consigo, além de três salmos, o peso de uma miríade de obras de toda a história da música, como as de Allegri, Gesualdo, Palestrina, Josquin e Lassus – mais adiante comentaremos um caso que nos parece particularmente relevante para a escolha do título por Willy Corrêa¹¹⁸. Partindo do prefácio do compositor, continuemos a confrontação com a obra de Rouault.

Georges Rouault, ainda que pertencendo a uma geração muito distante da de Willy Corrêa (viveu de 1871 a 1958) compartilha com ele a condição de um artista de consciência crítica em relação à sociedade capitalista. Pode-se situar em ambos a relação entre um drama pessoal, o da expressão artística, e uma angústia social – ainda que em Rouault essa angústia social tenda mais fortemente ao sentimento religioso de que à consciência política (tão cara a Willy Corrêa).

¹¹⁵ OLIVEIRA, 1979a, p. 47.

¹¹⁶ OLIVEIRA, W.C. Prefácio. In: _____. *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Vejam-se as páginas 49 a 51.

Quantas vezes durante os anos que se seguiram, vimos Rouault em casa de Bloy, de pé, encostado à parede, um leve sorriso nos lábios cerrados, o olhar perdido ao longe, a fisionomia aparentemente impassível, mas de uma palidez que se ia acentuando quando se levantava o problema da pintura moderna.¹¹⁹

A idéia do *Miserere* começou a se formar a partir de desenhos que, por sugestão de seu marchand Ambroise Vollard, foram reconcebidos, primeiro como pinturas, e em seguida como gravuras. A gravura mostrou-se para Rouault um meio ideal para a expressão da idéia do *Miserere*, como uma espécie de manifesto contra as atrocidades da guerra, pela vocação histórica dessa linguagem plástica. A história da gravura corre lado a lado com a história do papel e com a história da difusão da leitura, pela força potencial de uma técnica de expressão do pensamento visual que fosse reproduzível em larga escala. A força desse meio de expressão e difusão para uma mensagem artística de crítica social foi contundentemente atestada por artistas como Rembrandt, Daumier, e (antes desse) por Goya, que inicia a realização de seus *Desastres da Guerra* durante a invasão da Espanha por Napoleão.

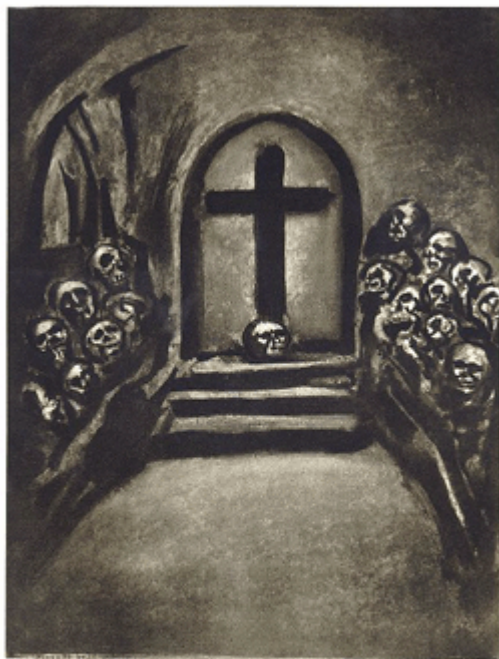
Descendente da obra desses mestres, o *Miserere* foi concebido como um livro de 58 gravuras, possibilitando ao manifesto de Rouault uma circulação condizente com sua mensagem. A obra, que foi iniciada por Rouault quando da morte de seu pai e continuada durante a 1ª Guerra Mundial, traz um amargo depoimento sobre as atrocidades de que o homem se mostra capaz naquele momento. A publicação tardia do *Miserere*, vinte anos após a sua conclusão, trouxe tragicamente uma força renovada à sua mensagem, recém-terminada a 2ª Guerra Mundial. “Vimo-lo passar [...] de uma época sombria a uma época luminosa, numa ascensão constante para a serenidade, para o pleno domínio de sua matéria pictural como para a perfeita naturalidade e força de síntese dos seus grandes desenhos.”¹²⁰

Para Jacques Maritain, o *Miserere* se situa em um momento de amadurecimento do artista, apaziguadas as fortes tensões que permeavam sua obra anterior (suas pinturas a óleo,

¹¹⁹ MARITAIN, 1947, p. 120.

¹²⁰ Ibidem, p. 121.

mais escuras, sombrias, furiosas) e consolidado um sentimento cristão que sempre residira subjacente.¹²¹ Se Goya colocava sua revolta em relação à guerra em um momento em que já era possível certa consciência do conteúdo de classe do conflito, em Rouault o depoimento é de resignação, de desesperança, tal a dimensão da estupidez e da destruição – a posição do artista não tem mais a força da revolta de Goya, mas sim a perplexidade face à falta de esperança e à desumanização da humanidade. Nesse sentido é pertinente, no contexto em que surge o *Miserere*, observar a presença de um forte sentimento cristão no artista – principalmente ao levarmos em conta a situação em que ele viveu na infância, na periferia de Paris (retratada, inclusive, no *Miserere*).



"Celui qui croit en moi,
fit-il mort, vivra."

Figura 2. Gravura n° 28 do *Miserere* de Roault ("Aquele que crer em mim, mesmo morto, viverá").

O século XX foi marcado por várias formas de reação à guerra e ao sistema capitalista. Desde manifestações sinceras de revolta e de fé na revolução em um formato ainda

¹²¹ MARITAIN, 1954.

sujeito às formas de circulação da arte entre a burguesia (como é o caso de Rouault), até as mais variadas experiências de uma arte participativa, viva na luta do povo, quando o contexto social e histórico específico propicia essa possibilidade. Esse último foi o caso, por exemplo, de Hanns Eisler, que a vida toda transitou conscienciosa e criticamente entre as duas formas de expressão artística. Outro exemplo foi Cornelius Cardew, na Inglaterra durante a Guerra Fria, envolvendo-se com a causa irlandesa e difundindo o pensamento de Mao Tse-tung. Foi o caso, finalmente, de Willy Corrêa de Oliveira, afastando-se criticamente da música da vanguarda (meio impensável para uma música participante, a ser utilizada em meio à classe trabalhadora) e colocando a composição a serviço do engajamento político a partir do início da década de 80.

É por volta desse momento que o compositor trava contato com outro *Miserere*, o de Manoel Dias de Oliveira, peça que Willy Corrêa analisa no ensaio biográfico conjectural dedicado àquele compositor¹²². A profundidade espiritual da obra de Manoel Dias (composta em “uma época em que o ouro não era mais abundante”¹²³) foi de tal forma contundente para Willy Corrêa que ele compõe uma peça (*Passos da Paixão*, para coro, de 1978) inteiramente baseada sobre o *Motete dos Passos* de Manoel Dias. Na mesma peça, Willy Corrêa cita um momento extremamente dramático do *Miserere* daquele compositor.

¹²² OLIVEIRA, 1981.

¹²³ TONI, 1985, p. 18.

Um trecho do *Motete dos Passos* ainda surge como iluminação, um enclave do século XVIII em meio à sua “autobiografia musical”¹²⁴, o *Concerto* para piano e orquestra, de 1978¹²⁵. Willy Corrêa descreve em sua primeira “Biografia Conjectural”¹²⁶ como o *Concerto* simboliza um momento de ruptura, uma espécie de revelação que o levaria a abandonar seu trabalho como compositor de vanguarda e a dedicar-se exclusivamente a uma música de luta, junto à classe trabalhadora.

Seu afastamento dessa atividade se deu quando o contexto geopolítico mundial começa a se metamorfosear, especialmente com a queda do bloco comunista. O novo contexto, sem a bipolaridade de forças a nível mundial, introduz uma nova forma de guerra. Uma guerra que, para alguns, não se situa no tempo – como se a morte fizesse parte da vida cotidiana – e, para outros, é mais uma informação no bombardeio dos meios de comunicação em massa. A posição do artista volta, quase um século depois, a rimar com aquela de Rouault – resignação, desesperança, manutenção da consciência crítica, enquanto se observam os caminhos da desumanidade. “Aterrador ler poemas de Shelley (para não falar de antigas canções camponesas egípcias de 3000 anos atrás) em que ele lamenta a opressão e a exploração. Será assim que vão nos ler, ainda oprimidos e explorados, e perguntar: já era tão ruim assim?”¹²⁷.

Nesse momento o terrível grito de misericórdia soa como nos tempos de Davi.

Tem misericórdia de mim, ó Deus, segundo a Tua benignidade; apaga as minhas transgressões, segundo a multidão das Tuas misericórdias.
Lava-me completamente da minha iniquidade, e purifica-me do meu pecado.
Porque eu conheço as minhas transgressões, e o meu pecado está sempre diante de mim.

[...]

Eis que em iniquidade fui formado, e em pecado me concebeu minha mãe.¹²⁸

¹²⁴ OLIVEIRA, W.C. Caderno de Biografia, p. 22. In: _____, 1996a.

¹²⁵ Em depoimento pessoal de abril de 2004, George Olivier Toni nos relatou: “O *Concerto* para piano [de Willy Corrêa] é a maior obra para piano e orquestra já escrita no Brasil. E no meio dele surge o *Motete dos Passos* do Manoel Dias. O que aquilo tem a ver com a peça? Tudo. Pois não há obra de arte sem conflito.”

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ BRECHT, 2002, p. 41.

¹²⁸ Salmos. Português. In: **A Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p. 631.

A tragédia humana, as atrocidades de que o homem se mostra capaz, mais uma vez voltam à tona, com toda força. Uma mesma força dramática, animada por um sentimento similar em relação à humanidade, permeia as obras de Willy Corrêa e Rouault.

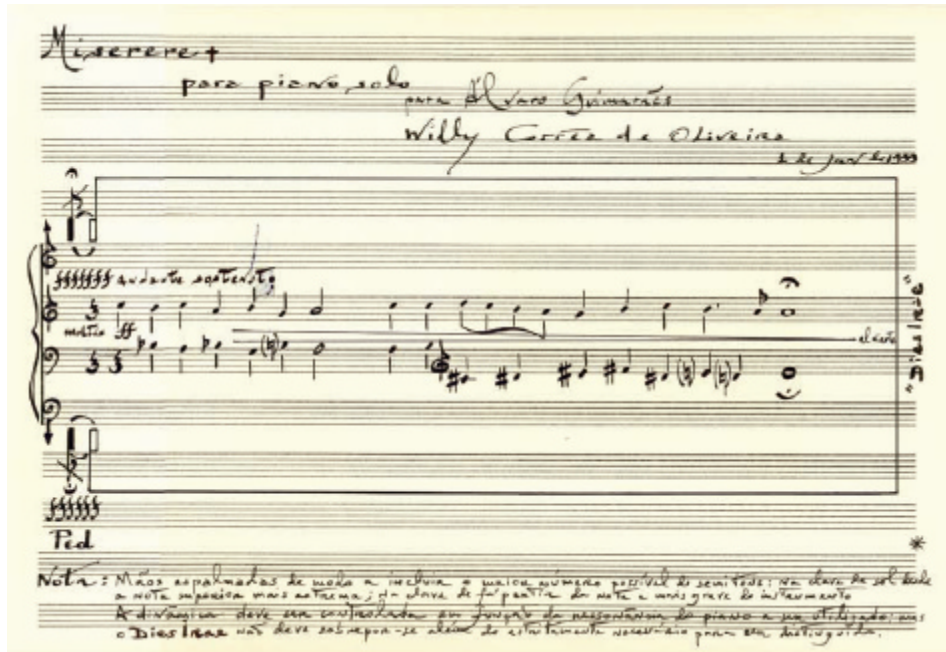


Figura 5. †, do *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira.

Permeiam as figuras de Rouault os temas religiosos e a crítica social – veiculada pelo retrato das diferentes classes, a classe alta em figuras que beiram a insanidade, as classes baixas em suas precárias condições de vida. Mescla-se a tais retratos a memória do pintor, de origem humilde e de criação católica. De toda essa diversidade de temas dramáticos o *Miserere* de Rouault parece realizar uma síntese, veiculando-os com a mesma carga de angústia e resignação.

Disseram que Rouault é o pintor do pecado original. Isso que é verdade com relação à época sombria dos juizes, das meretrizes, dos bufões, se torna manifesto nos Cristos magníficos e terríveis que lembram, com uma força que mal se pode suportar, que tomou sobre si todas as nossas iniquidades, e que lhe demos em troca essa face desfigurada pelas lágrimas e pelo sangue.[...] Não basta que alguns sejam homens de oração para que novamente a arte reconcilie a liberdade com a beleza das formas; para isso é preciso o peso de toda uma época [...] ¹²⁹

¹²⁹ MARITAIN, 1947, p.123.


No caso do *Miserere* de Willy Corrêa, de forma ainda mais direta que em Rouault, os materiais musicais têm origem na memória pessoal do compositor, e sua força de expressão está na carga dramática com que são veiculados. Assim, os temas religiosos surgem na obra de Willy Corrêa com uma função completamente diferente daquela que possuem na obra de Rouault: são evocações diretas da infância do compositor, sob a forma de hinos protestantes. Além desses materiais encontramos melodias folclóricas, música popular e a emulação de sons da natureza.

A profunda identidade entre os dois trabalhos se encontra em sua resultante semântica. Como esclareceremos ao comentar as peças separadamente, o ciclo de Willy Corrêa trabalha com a idéia da morte, com a atmosfera trágica, com distorções de uma realidade aparentemente harmoniosa¹³⁰. Esses temas são colocados em contraposição ao universo da infância, em que a ingenuidade e a pureza de um espírito ainda não contaminado sentem o medo do desconhecido (e do incompreensível). Essa contraposição também pode ser encontrada no *Miserere* de Rouault, em gravuras como *il serait si doux d'aimer* (“seria tão bom amar”) ou *Ce sera la dernière, petit père!* (“Será a última vez, papai!”).

¹³⁰ Essa definição nos aproxima da comparação feita pelo próprio Willy Corrêa entre sua obra e a do artista plástico Ênio Squeff. Em textos escritos para o CD *Willy Corrêa de Oliveira, o presente*, Squeff comenta sua amizade com o compositor, e Willy Corrêa comenta a relação entre suas obras a partir de uma discussão do conceito de figuração na pintura e na música. No texto *Para Cuba* (escrito para uma exposição de Ênio Squeff), o compositor lembra de ter dito ao pintor que tinha a impressão de que ele poderia se contentar com algumas belas figurações, mas depois “se punha a estragar tudo”. “Quando o Ênio Squeff estraga um quadro, é quando um quadro se torna um Ênio Squeff. Um Ênio Squeff é um quadro em que a raiva está pintada” (OLIVEIRA, W.C. **Para Cuba**. 2 f. Mimeografado).

Figura 6. * , do *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira.

A proximidade de propostas entre os dois trabalhos e a concentração das peças animaram um trabalho visual especial na concepção do manuscrito. Cada partitura do ciclo possui um impacto visual a animar os significados do conteúdo musical, à maneira de uma gravura. Esse impacto visual reforça, para o intérprete, a importância de se conceber (e transmitir devidamente) a condensação dessas peças, “brevíssimas e afiadas”, característica sobre a qual nos debruçaremos mais especificamente no capítulo 3.2.

Figura 7. , do *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira.

Para além da condensação do conteúdo musical e da concepção visual, todas as peças trazem um comentário do compositor, sejam poucas palavras ou um conto completo (bastante condensado). Essas palavras transitam entre instruções de execução e comentários sobre a origem das idéias, mantendo sempre uma intenção clara de que uma interpretação dessa obra deveria levar em conta uma preocupação semântica. Tal intenção é ainda reforçada, diretamente, em uma observação ao “Prefácio” da partitura:

Diante de ouvintes leia em voz alta o texto introdutório antes da interpretação dos Misereres. Leia também as legendas correspondentes antes da execução de cada das pecinhas. Se se tratar de um recital público, os textos podem constar do programa impresso [...] A ordenação da sequência das peças para cada apresentação é decidida pelo intérprete.¹³¹

Não por acaso Rouault também inscrevera uma legenda manuscrita para cada uma das gravuras do *Miserere*. Essa preocupação semântica, essencial para a compreensão da obra de Willy Corrêa, parece ter impregnado o processo de criação¹³².

¹³¹ OLIVEIRA, W.C. Prefácio. In: _____. *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

¹³² O compositor nos declarou pessoalmente essa preocupação, na ocasião em que nos trouxe as primeiras peças desse ciclo para uma leitura à primeira vista. Segundo ele, na composição da obra, a idéia de cada *Miserere* tinha

Acreditamos que, nessa obra, um processo peculiar de composição deu origem a obras de uma condensação e de um poder semântico ímpar. É essa afirmativa que procuraremos fundamentar nos capítulos seguintes.

3.2. Brevíssimas e afiadas

Em princípio, a compreensão do problema da condensação na música erudita pode ser especialmente enriquecida pela analogia com um outro campo artístico em que a condensação é dado fundamental: é o caso particular da poesia. Ezra Pound pensa a poesia como a forma mais concentrada de expressão verbal.

‘Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree.’

Dichten = condensare.

[...]

Basil Bunting, fumbling about with a German-Italian dictionary, found that this idea of poetry as concentration is as old almost as the German language. ‘Dichten’ is the German verb corresponding to the noun ‘Dichtung’ meaning poetry, and the lexico-grapher has rendered it by the italian verb meaning ‘to condense’.¹³³

Segundo Pound, uma das maneiras de carregar as palavras de significado é a “melopéia”, em que são impregnadas de informação sonora. “There are three kinds of melopoeia, that is, verse made to sing; to chant or intone; and to speak. The older one gets the more one believes in the first.”¹³⁴

sido registrada da maneira a mais próxima possível do primeiro estado em que se apresentara na imaginação do autor. Um mínimo de trabalho, de lapidação, quando necessário, poderia intervir, se não traísse a essência do vislumbre original. Uma das peças, inclusive, teria sido sonhada, e apenas anotada de memória ao acordar. Já no prefácio ao ciclo de peças para piano *Recife, infância: espelhos...* Willy Corrêa sugeria esta prática: “eu não queria, de maneira alguma, ‘trabalhá-las’ em demasia: eram momentos fundamentais suficientes”.

¹³³ POUND, 1960, p. 36-37. “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível. *Dichten = condensare*. [...] Basil Bunting, folheando um dicionário alemão-italiano, descobriu que essa idéia da poesia como concentração é pelo menos tão antiga quanto a língua alemã. ‘Dichten’ é o verbo alemão correspondente ao substantivo ‘Dichtung’, que quer dizer poesia, e o lexicógrafo o traduziu pelo verbo italiano correspondente a ‘condensar’.” (Devido à particularidade da escrita de Ezra Pound, optamos por manter as citações de seus textos no original em inglês, oferecendo em seguida uma tradução livre em português).

¹³⁴ *Ibidem*, p. 61. “Existem três formas de melopéia, ou seja, versos feitos para serem cantados, entoados ou falados. Quanto mais velhos ficamos, mais acreditamos na primeira”.

Tratando da poesia inglesa, Pound afirma: “The great lyric age lasted while Champion made his own music, while Lawes set Waller’s verses, while verses, if not actually sung or set to music, were at least made with the intention of going to music.”¹³⁵

A relação entre poesia e música proposta por Pound em meio a uma reflexão sobre a essência da criação poética pode trazer uma luz para a análise musical. O *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira se caracteriza, em parte, pelo alto grau de concentração com que são veiculadas as idéias musicais. Não parece proceder, no entanto, uma simples inversão de fatores da proposição de Pound, o que de fato não situaria o problema sobre seus próprios pés. A concentração com que a poesia poderia contaminar a linguagem musical não se apresenta como um dado primordial na história dessa linguagem, como ocorre na direção inversa da equação. É exatamente como um caso particular, especialíssimo, que ocorre exatamente essa contaminação – e é o próprio Willy Corrêa que nos aponta como se deu seu contato com a obra, o que deu origem, em última instância, a composições como o *Miserere*.

Schumann passou a me interessar como assunto quando tomei consciência de que a brevidade da forma condensada era mais decisiva de que a prática das miniaturas legadas especialmente pela decrepitude do tonalismo no século XIX. Me inquietava a distinção entre brevidade e condensação. Numa extremidade se encontra o pouco alento, na outra a plenitude do ar. Uma peça breve é fruto da exigüidade do material musical e da ausência de desenvolvimento, enquanto o que se dá na condensação é a densidade alta de uma idéia extremamente desenvolvida, sintetizada no mais mínimo espaço de tempo possível. As peças de Schumann se avultam dentro desta última categoria.¹³⁶

¹³⁵ Ibidem, p. 60-61. “A grande era lírica durou enquanto Champion compunha suas próprias músicas, enquanto Lawes compunha para os versos de Waller, enquanto os versos, se não eram de fato cantados ou musicados, eram pelo menos feitos com a intenção de se tornarem música”.

¹³⁶ OLIVEIRA, W.C. Caderno de Biografia, p. 16-17. In: _____, 1996a. Muitos autores, como Rosen (1998), relacionam a brevidade das peças de Schumann com a estética do fragmento na literatura romântica, prestigiada a ponto de “ser responsável pela popularidade dos ciclos de miniaturas musicais no início do século XIX, mas permaneceu para Chopin e Schumann explorar as totais possibilidades da miniatura” (ROSEN, 1998, p. 82). Em nossa opinião, o caso de Schumann é de tal modo particular entre os compositores de miniaturas que não deveria ser vislumbrado sob as mesmas premissas. Seu contato profundo com a poesia nos remete à reflexão de Bachelard: “Toda poesia é começo. Propomos designar essas imagens-frases, ricas de uma vontade de expressões novas, pelo nome de *sentenças poéticas*. O nome de fragmentos, utilizado pelo fragmentistas, prejudica-os. Nada é partido numa imagem que encontra força em sua condensação” (BACHELARD, 1989, p. 75).

Poderíamos tentar compreender a solução schumanniana a partir da feliz conjunção da composição de canções com a expressão em formas instrumentais breves, como se se tratasse de um novo vislumbre das transcrições instrumentais de peças vocais da Renascença. O problema aqui, no entanto, é de outra natureza, e o próprio Schumann nos ajuda a pensá-lo: “Não desdenhe da forma breve. Uma certa base ampla, um desenvolvimento solto e conclusão podem ser o ornamento de muitos trabalhos. Mas há poetas singulares que sabem como expressar em minutos o que para outros requer horas.”¹³⁷

Uma interpretação mais ampla, distanciada, desse problema, nos é dada por Willy Corrêa de Oliveira:

A intimidade de Schumann com a poesia não era menos profunda de que a relação com a música. Em torno dos dezoito anos ele não sabia ao certo se seria músico ou poeta. Decidiu-se depois pela música, mas como um poeta incorrigível. Não só seus textos literários mas a própria música do autor de “Fala o Poeta” revelam a fala de um poeta. Da maneira a mais escancarada. A música de Schumann, ou melhor a poética de Schumann deu-se por força de contágio intersemiótico.¹³⁸

¹³⁷ SCHUMANN, 1969, p. 73.

¹³⁸ OLIVEIRA, op. cit., p. 17.

Nº 13.

The musical score is for a piano piece in G major, 3/4 time, consisting of four systems. The first system is marked *p* and *pp*. The second system has *p* and *rit.* markings. The third system has *p* and *rit.* markings. The fourth system has *pp* and *rit.* markings, and includes the lyrics "ri - tar - dan - do" and a "coda" symbol.

Figura 8. Robert Schumann, Der Dichter spricht (*Kinderszenen* op.15, nº 13).

Mais adiante, quando Willy Corrêa comenta as conseqüências dessa reflexão para sua própria criação, o problema é descrito de forma mais aprofundada, e começamos a vislumbrar suas soluções musicais específicas nas obras de Schumann.

Não poderia nunca mais deixar de escolher cada nota, um acorde, que não fosse como o poeta, que tem o dom da palavra justa, daquela que não pode ser nenhuma outra. A arte da condensação: uma arte concreta como a poesia. Mas urge distinguir um telegrama de um poema. Um é condensado, o outro é só breve – reduzido. Quem escreveu “Fala o Poeta” falava como poeta: vejam, por exemplo, a primeira peça do “Papillons”, e verifiquem como foi possível contar uma estória assim grande em apenas 16 compassos. O princípio da não-repetição, a concentração (sem o mais mínimo atropelo): de melodias acompanhadas, de contrapontos, do uso de pedal, articulações e modos de ataques, informações no campo de tessitura, intensidades. E na peça “Fala o Poeta” na qual se resumem o coral luterano, a escrita de acordes quebrados, o recitativo (que alude ao “Aufschwung” do op.12...), e imitações. E mansamente, inclusive a repetição *ipsis litteris* do coral. Isto é conhecer no íntimo que a fala do poeta não é prosa, é poesia. Mas o sumário da poética de Schumann pode estar contida na seqüência que coloca lado a lado “Coquette” e “Réplique” do Carnaval op.9, como só o poeta falaria de uma exata e indispensável contigüidade. E se a gente ainda sublinha que

tudo o que ele escreveu estava por um fio: oscilando, hesitando entre Florestan e Eusebius...¹³⁹

Figura 9. Robert Schumann, peça nº 1 de *Papillons*, op. 2

Comparando esse trecho com trechos dos apontamentos de Ezra Pound sobre a criação poética, podemos perceber a agudeza de percepção do compositor, tal o alcance dessa idéia-força – sentimo-nos convidados a uma re-escuta, consciente, das obras de Schumann e Willy Corrêa sob esse viés. Como se as recomendações de Ezra Pound para a análise da poesia fossem utilizadas como modelo para a composição musical:

1. [...] see how many and what useless words have been used – how many words that convey nothing new.
2. How many words that obscure the meaning.
3. How many words out of their usual place, and whether this alteration makes the statement in any way more interesting or more energetic.
4. Whether a sentence is ambiguous; whether it really means more than one thing or more than the writer intended; whether it can be so read as to mean something different.
5. Whether there is something clear on paper, but ambiguous if spoken aloud.¹⁴⁰

Encontramos diversos exemplos dessa prática entre as obras de Willy Corrêa de Oliveira (em especial a partir de meados da década de 1980), merecendo especial atenção

¹³⁹ Ibidem, p. 17-18.

¹⁴⁰ POUND, op. cit., p. 64-65. “1. [...] veja quantas e quais palavras inúteis foram utilizadas – quantas palavras não veiculam nada de novo. 2. Quantas palavras obscurecem o sentido. 3. Quantas palavras fora de sua aplicação usual, e se essa alteração, de alguma forma, torna a afirmação mais interessante ou mais energética. 4. Se uma sentença é ambígua; se ela realmente quer dizer mais de uma coisa, ou mais do que o escritor pretendia; se ela pode ser lida significando algo diferente. 5. Se há algo claro no papel, mas ambíguo quando dito em voz alta.”




Recife, infância: espelhos... (ciclo de 16 peças para piano), *Caderno de Desenho* (ciclo de 15 peças para piano) e *Sete pequeninas peças para piano*.

Composta em 1989, *Recife, infância: espelhos...* abre uma nova fase da obra do compositor. É posterior a dois ciclos menores para piano, *Nove peças fáceis* (1987) e *Sete ou Oito peças mais fáceis* (1986-87), que já sugerem a mesma idéia, baseados em canções infantis. No prefácio a *Recife, infância: espelhos...*, Willy Corrêa declara a intenção de trabalhar com as músicas aprendidas na infância. Temas muitas vezes desvirtuados pelos compositores nacionalistas brasileiros são aqui veiculados com a simplicidade e a força da cristalização da memória dessas melodias. Acima de qualquer outra referência, paira sobre essas peças a sombra de Béla Bartók.

Ainda no Prefácio a *Recife, infância: espelhos...*, Willy Corrêa (como um compositor há pouco ainda identificado com o universo da vanguarda), na tangente entre a sinceridade e a ironia, pede “desculpas pela brevidade de algumas peças”. Quando ele procura definir a condensação no ciclo, mais uma vez vemos uma analogia com a literatura:

Pode ser que seja pela intensidade da revelação que cada canção carrega, que ela possa ser clara em plena brevidade. Muito me apoiei nos contos de Isaac Babel e nas estrofes curtas do texto “Infância em Berlin por volta de 1900” de Walter Benjamin.¹⁴¹

Em outro ciclo de obras condensadas, o *Caderno de Desenho* (composto em 1993 e recentemente acrescido de uma peça, composta dez anos depois), a proposta inicial é bastante distinta, mas o problema musical resultante se encontra na mesma clave do ciclo anterior. Trata-se, aqui, de desenhos – musicais – feitos de memória, no caderno do artista, bastante variados – desde composições abstratas e desenhos geométricos a nítidas figurações. Encontramos, assim, tratados com a mesma imaginação, séries, fragmentos de obras do

¹⁴¹ OLIVEIRA, W.C. Prefácio. In: _____, 1989. Afirmando a proximidade das propostas entre esse ciclo e o ciclo estudado neste trabalho, a primeira peça de *Recife, infância: espelhos...* também integra o *Miserere*, como , e duas melodias daquele ciclo (as presentes na peça de nº 5 e na de nº 13) são retrabalhadas de forma distinta neste último, em  e . Sobre esse assunto vejam-se os itens 4.2.6, 4.2.10 e 4.2.11.

classicismo e do romantismo, meditações lentas sobre acordes alternados, canções populares, um hino protestante. A unidade de um conjunto construído a partir de materiais tão heterogêneos reside justamente na condensação com que são veiculados.


O desenho é rápido como o instantâneo de uma polaroid. Mas pode ser uma revelação que somente as linhas e os pontos sobre o papel cheguem a transmitir. É neste estado que ele deixa de ser meio de contacto com os temas para ser uma arte suprema, tão consumada e concisa quanto uma luz em sua velocidade.¹⁴²

A terceira obra que evocamos, *Sete pequeninas peças para piano*, foi composta em 1994, revisada no ano seguinte e publicada em 1996. Essa obra antecipa a idéia de algumas peças do *Miserere*, uma vez que se baseia sobre músicas de igreja protestante, veiculando-as como peças musicais concentradas. No caso específico das *Sete pequeninas peças para piano*, as melodias “foram na origem pequenos cânticos norte-americanos que, traduzidos, os protestantes utilizam para a doutrinação das crianças menores”. No mesmo texto, Willy Corrêa mais uma vez reitera a natureza dessa proposta musical: “Peço que aceitem estas sete minúsculas peças como desmaiadas, fadadas ilustrações. Talvez, no máximo, como gravuras da história da infância [...]”¹⁴³

Nesse caso, a relação com as artes plásticas foi trazida após a composição, provavelmente por ensejo da edição, que contrapõe com muita felicidade as partituras com gravuras de Franta Richter para *O Patinho Feio*.

Mais recentemente (após a composição do *Miserere*), o talento improvisatório e o apurado ouvido do primeiro neto do compositor, em seus anos iniciais de vida, iluminaram a concepção de dois ciclos de obras para piano: *L'art d'être grand-père*, volumes 1 e 2 (compostos em 2005). Aqui circulam peças de um grau muito agudo de condensação,

¹⁴² OLIVEIRA, W.C. Prefácio. In: _____. **Caderno de Desenho**. Mimeografado. Partitura. Piano. Também o *Caderno de Desenho* tem uma peça em comum com o *Miserere*, *Círculos Mágicos II*, que nesse ciclo reaparece

como  . Veja-se o item 4.2.2.

¹⁴³ Idem. Apresentação. In: _____, 1997.

variando de melodias que fizeram parte da vida familiar até a concepção das mais puras abstrações – de uma forma que o pianista dê conta aos quatro anos de idade.

A evocação de Willy Corrêa às declarações de Schumann sobre a condensação levanta ainda o problema da eficiência comunicativa de uma forma tão particular de expressão artística:

A interpretação e recepção de tais composições concentradas, todavia, são matérias exigentes para o executante e para o ouvinte, e demandam um esforço especial e hora e tempo favoráveis. A grande e bela forma pode ser desfrutada em qualquer tempo, mas a profundidade de significado não é comunicável a qualquer momento.¹⁴⁴

Ezra Pound, por sua vez, escreveria: “The reader will often misjudge a condensed writer by trying to read him too fast.”¹⁴⁵

Particularmente interessante é a comparação dos trechos de Schumann citados por Willy Corrêa com trechos de um outro texto, bastante conhecido, sobre um ciclo de obras condensadas de outro compositor:

While the brevity of these pieces is their eloquent advocate, such brevity stands equally in need for advocacy. Think what self-denial it takes to cut a long story so short. A glance can always be spun out into a poem, a sigh into a novel. But to convey a novel through a single gesture, or felicity by a single catch of the breath: such concentration exists only when emotional self-indulgence is correspondingly absent. [...] Does the performer now know how he is to play these pieces – the listener, how he is to take them?¹⁴⁶

Note-se a mesma preocupação quanto à compreensão das peças (tanto pelo intérprete como pelo ouvinte), ao mesmo tempo em que a analogia com a literatura é colocada de outra forma. Quase um século após as obras de Schumann, vemos em Webern soluções em que a ausência das relações de força do tonalismo (já praticamente esquecidas pelo desuso)

¹⁴⁴ SCHUMANN, op. cit., p.73.

¹⁴⁵ POUND, op. cit., p.70. “O leitor muitas vezes julgará mal um escritor condensado por tentar lê-lo rápido demais.”

¹⁴⁶ SCHOENBERG, A. Anton Webern: Foreword to his Six Bagatelles for String quartet, op. 9. In: STEIN, 1984, p. 483-484. “Se a brevidade dessas peças é uma eloqüente defesa para elas, essa mesma brevidade precisa ser defendida. Pense na abnegação necessária para encurtar tanto uma estória longa. Sempre se pode desfiar um olhar em um poema, um suspiro em um romance. Mas veicular um romance através de um só gesto, ou a felicidade através de uma só tomada de ar: tal concentração só existe quando não há auto-indulgência emocional. [...] Saberá o intérprete como executar essas peças – o ouvinte, como recebê-las?”

leva a expressões ainda mais concentradas, a um tal ponto que um poema, em comparação, seria uma forma de expressão de extensos desenvolvimentos. Trata-se aqui de um gesto apenas, de um suspiro. Não é leviana a preocupação de Schoenberg quanto à compreensão de tais figuras como discursos articulados. Especialmente quando nos damos conta – observando, com o devido distanciamento – do isolamento desta iniciativa, de seu caráter pontual em relação a seu tempo.

Henri Pousseur, no artigo “D’une incontournable actualité”, aponta alguns elementos fundamentais na evolução da obra de Webern. Propõe que a concentração surge como uma forte tendência desde a *Passacaglia* op.1, a distingui-la da tradição romântica à qual ela alude. Essa concentração atingiria limites impensáveis nas obras opus 9, 10 e 11, chegando ao perigo de “retorno ao nada”, como coloca Pousseur.¹⁴⁷ Mesmo as mais breves entre essas obras são concebidas como formas que nascem de pequenas figuras (como princípios unificadores), em variações, em teias contrapontísticas, articulando o material musical por todo o campo de tessitura, concentrando de tal forma as informações musicais que elas ganharam (em suas obras) a alcunha de “pontos”. Dados isolados de altura, timbre, intensidade, duração, a animar uma sintaxe-constelação.

Nas obras que se seguem a esse grupo, Pousseur chama a atenção para o esforço do compositor em desenvolver essa tendência, a “reconquistar a duração, o poder de um discurso articulado e prolongado”.¹⁴⁸

A força da proposta de organização estrutural de Webern aliada ao esforço em construir discursos prolongados seduziu especialmente alguns compositores da geração de Henri Pousseur (inclusive ele próprio), levando-os mesmo à ilusão de que as buscas desse grupo (a vanguarda das décadas de 50 e 60) possuíam “uma grande unidade em seu relativo

¹⁴⁷ POUSSEUR, 1997, p. 159.

¹⁴⁸ Ibidem.

paralelismo e tendiam para um mesmo fim”¹⁴⁹ – ilusão desfeita e reconhecida após algum tempo, como aponta Pousseur no artigo “Webern et nous”¹⁵⁰.

Podemos perceber, após uma apreciação geral, que a concentração buscada por Webern não fazia parte das propostas fundamentais desse grupo. Assim, uma ponte entre as obras condensadas de Webern e de Willy Corrêa não pode ser solidamente apontada, como poderia sugerir o contato íntimo estabelecido pelo último com os compositores da vanguarda (nos cursos de Darmstadt) por volta de 1960 – e seu decorrente estudo minucioso da obra daquele compositor.

Comparando as obras condensadas de Webern e Schumann, percebemos que as do primeiro levam às últimas conseqüências a desintegração do sistema tonal – processo que se encontrava ainda em seus primeiros passos na época de Schumann: ele ainda operava a partir de dados fundamentais do tonalismo, tanto do ponto de vista do material musical quanto no plano semântico. Já Webern opera uma atomização radical desses elementos, o que multiplica as possibilidades de manipulação das relações estruturais entre os materiais, por um lado, enquanto reduz o escopo das possibilidades de resultantes semânticas, por outro.¹⁵¹

Em nossa opinião, a operação com uma vasta gama de possibilidades semânticas é uma das propostas fundamentais do *Miserere* (e, poderíamos generalizar, da obra de Willy Corrêa em geral). Portanto, nada mais natural do que esse ciclo se situar mais próximo às invenções do Schumann de que às de Webern.¹⁵²

Há, nesse contexto, uma questão essencial para um compositor como Willy Corrêa: como realizar uma operação semântica na mesma clave das obras de Schumann sem a

¹⁴⁹ POUSSEUR, 1997, p. 165.

¹⁵⁰ Incluído em Pousseur (1997).

¹⁵¹ Hanns Eisler, discípulo de Schoenberg, já apontava para uma possível leitura das resultantes semânticas da obra de seu professor, comentando os dramas *Die Glückliche Hand* op. 18 e *Erwartung* op. 17 em seu texto *Basic social questions of modern music*: “O nervosismo, a histeria, o pânico e o desespero de Schoenberg estão expressos ao extremo. Poderíamos quase dizer que o traço característico da música de Schoenberg é o medo”. (GRABS, 1978, p. 161) Veja-se ainda o comentário de Pousseur sobre a oposição entre a música de vanguarda e uma vasta gama de operações semânticas no capítulo 2.3.

¹⁵² É nesse sentido que compreendemos a ênfase de Willy Corrêa sobre peças breves e condensadas não nas décadas de 1960 e 70, mas nas últimas duas décadas, afastadas do referencial da vanguarda.

proximidade do tonalismo – ou de outra linguagem viva, carregada portanto de significados convencionais? A resposta a essa pergunta já pode ser deduzida de nosso comentário sobre a metalinguagem em sua obra, mas no *Miserere* temos ainda o recurso a um procedimento em especial ainda não comentado, que dá uma força especial ao ciclo: o ideograma.

3.3. Na direção tangencial

A evocação do ideograma chinês e da poesia nessa língua como uma ferramenta a contribuir para o estudo e a criação poética em uma língua ocidental teve como pioneiro o americano Ernest Fenollosa, que viveu por algum tempo no Japão, estudou a língua e a arte desse país e da China, e deixou incompleto o ensaio “The chinese written character as a medium for poetry”. A viúva do autor entregou o ensaio a Ezra Pound, que o publicou em 1919, acrescido de uma breve introdução e de comentários de sua autoria.

Um estudo numa linha de pensamento similar, porém surgido sem o conhecimento daquele, foi o estudo “O princípio cinematográfico e o ideograma”, do soviético Sergei Eisenstein. Esses e outros ensaios, precedidos de um histórico dessas idéias e de sua influência, ao lado de um estudo sobre sua pertinência no estudo da poesia, mais de meio século depois, pode ser encontrada em *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*, organizado por Haroldo de Campos (1977).

Uma breve introdução à idéia básica dessa linha de pensamento pode ser encontrada, de forma bastante direta e concentrada, numa formulação de Fenollosa: “duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre elas”.¹⁵³ Essa definição distingue claramente o ideograma das diversas formas possíveis de justaposição de informações distintas, que sugeririam a percepção de uma só idéia.

¹⁵³ FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da poesia chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, 1977, p. 124.

A evocação do ideograma chinês se deveria ao fato desses caracteres terem origem em pictogramas, que eram associados a palavras fundamentais da vida cotidiana. Uma imensa parcela dos vocábulos chineses teria sido gerada pela combinação desses pictogramas. Já na poesia chinesa, o poeta exploraria “as possibilidades que lhe oferecem os ideogramas, seu poder visual evocativo e seus múltiplos níveis semânticos”.¹⁵⁴

A contribuição fundamental do princípio do ideograma para a arte do século XX foi o vislumbre de novas possibilidades de relações estruturais entre os elementos do discurso – de novas categorias sintáticas –, em planos distintos daquele em que regularmente opera a sintaxe de cada linguagem artística em particular¹⁵⁵. Para a poesia, o interesse despertado pelo ensaio de Fenollosa em Pound e posteriormente nos poetas concretos brasileiros se justifica pelo quanto o estudo da escrita chinesa (e da poesia nessa língua) trazia uma luz especial para a compreensão da essência da linguagem da poesia e para uma definição de sua sintaxe específica, propondo uma clara distinção entre ela e a sintaxe da linguagem verbal – distinção da maior importância, uma vez que estas linguagens compartilham um repertório básico de signos. (CAMPOS, 1977).

Uma possível analogia entre a contribuição do ideograma para a criação poética e uma interferência similar na criação musical foi vislumbrada por Willy Corrêa de Oliveira, ao que tudo indica, a partir de seu contato com os poetas concretos¹⁵⁶. Uma primeira paridade entre essas idéias poderia ser situada na compreensão da essência da sintaxe musical, que opera com a relação entre materiais musicais distintos no tempo. Tal noção, contudo, é amplamente difundida no estudo da música erudita, particularmente em função da presença usual de temas contrastantes na exposição da sonata clássica. O que o princípio ideográfico

¹⁵⁴ CHENG, François, apud Haroldo de Campos, *op.cit.*

¹⁵⁵ O cinema seria um caso à parte nessa discussão, talvez devido ao momento histórico de seu nascimento – o princípio do ideograma é desde o início um elemento essencial da linguagem cinematográfica, como aponta Eisenstein em seu ensaio (Cf. supra).

¹⁵⁶ O livro de Haroldo de Campos sobre o tema data de 1977, momento em que Willy Corrêa já realizara diversas experiências com ideogramas musicais. A primeira referência explícita de um membro do grupo ao problema, no entanto, data de 1955, quando Augusto de Campos publica o artigo “Poema, Ideograma” – republicado em 1991 (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1991, p.181-186).

trouxe a Willy Corrêa, em especial, foi uma contribuição importantíssima no estudo que o compositor levava a cabo da obra de Gustav Mahler¹⁵⁷. Esse compositor propõe um procedimento sintático pouco usual, combinando materiais musicais carregados de significado. Ultrapassa-se, assim, a noção de polifonia: retornando à formulação de Fenollosa, os materiais combinados por Mahler não se fundem em uma única textura, mas “sugerem uma relação fundamental entre eles”.

Figura 10. Gustav Mahler, *Sinfonia n° 6*, 1º movimento, compassos 29 e 30¹⁵⁸.

O que distingue o ideograma musical, expressão evocada para a definição de um procedimento particular da obra de Mahler, da veiculação simultânea de materiais musicais distintos é a carga de significado que cada um deles traz consigo, em uma obra metalingüística como a desse compositor. O ideograma musical seria, portanto, um caso especial da metalinguagem. Mahler opera com a relação entre os significados. “[...] e nesse ponto preciso, uma curva envolve as relações que se estabelecem através das justaposições das sobreposições: polifonia de polifonias. Simultaneamente, polifonias semânticas e sintáticas.”¹⁵⁹

¹⁵⁷ Veja-se Oliveira (1976b).

¹⁵⁸ Nesse trecho, por exemplo, Mahler superpõe uma linha proveniente do *Manfredo* de Schumann (ligeiramente alterada) a um motivo dos trombones no *Concerto n° 1* para piano de Liszt (duas primeiras linhas), mantendo como pano de fundo um insistente ritmo de marcha nos violoncelos e contrabaixos.

¹⁵⁹ OLIVEIRA, W.C. Caderno de Biografia, p. 19. In: _____, 1996a.

The image shows two pages of a musical score. The left page is the title page, featuring the title 'SURSUM CORDA: uma Nenia dedicada ao 11º Presidente Brasileiro para cordas' by Willy Corrêa de Oliveira. It specifies the tempo 'Vlto ao Alto e colto hui s' and the movement 'Adagio assai'. The right page shows the beginning of the musical notation for various string instruments, including Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses, with dynamic markings like 'pp' and 'dim'.

Figura 11. Willy Corrêa de Oliveira, *Sursum Corda* (1977), páginas 1 e 2.¹⁶⁰

3.4. Rondó – Collage

Não há limite, hoje, para o egoísmo, a egolatria, o ridículo. A perversão de tantos exibicionismos passa, praticamente, despercebida. Imbuídos de competitividade (como se se tratasse da única força capaz de por em movimento o “progresso” humano), e inspirados pelo poder vivificante do dinheiro (o transformador e modificador de todas as coisas) temos logrado o abafamento da ânsia e carência do sentimento de solidariedade.¹⁶¹

Sobre a tênue linha divisória entre a música aleatória e o teatro musical, proliferavam as mais diversas experiências nos círculos dedicados à música contemporânea na Europa no início da década de 1960. Em sua segunda “Biografia Conjectural”, Willy Corrêa narra a seguinte obra:

Pouco antes do início da performance, a piscina é iluminada e, do conjunto de alto-falantes armados em seu redor, é difundida a música eletroacústica

¹⁶⁰ Como introdução desta peça, ouvimos a superposição (em fase) de duas marchas fúnebres, distantes (como nos originais) de meio-tom entre si: uma, em dó menor, provinda da *Sinfonia n.º 3* (2.º movimento) de Beethoven, e outra, em dó# menor, provinda da *Sinfonia n.º 5* (1.º movimento) de Mahler.

¹⁶¹ OLIVEIRA, W.C. Caderno do Princípio e do Fim, p. 39. In: _____, 1996a.

previamente registrada em fita magnética. [...] As 12 moças vêm em direção à piscina, nuas, e trazendo seus instrumentos, com exceção da vibrafonista: que apenas carrega as baquetas de metal. Só principiam a tocar após o mergulho, e durante o tempo que permanecerem sob a superfície da água. A cada instrumento estava conectado um microfone de contato que é captado pela mesa de mixagem programada para transformá-lo. As transformações de sons (incluindo as *songs* das 3 cantoras) são mesclados aleatoriamente e sobrepostos à fita magnética já em difusão. As cantoras têm seus respectivos microfones presos aos dentes por próteses. Quando a última das doze moças emergir, a peça é dada por encerrada.¹⁶²

Nessa época Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes vão a Darmstadt em busca da orientação dos expoentes da vanguarda. O contato com Boulez, Berio, Pousseur, Nono e Stockhausen foi determinante para a obra de ambos – não obstante, a música aleatória e o teatro musical que se afirmavam com toda força no momento em que eles chegam à Europa também marcariam suas obras.

Os músicos – incluindo o regente – entram no palco (pouco a pouco) e começam a tocar os instrumentos (partindo de um para outro, sem uma direção tangível). Cada músico executa um repertório do que vier à sua memória: desde citações do repertório clássico até ritmos de música folclórica e popular. A cantora canta (*bocca chiusa*): fragmentos de melodias, significativos para eventos memoráveis de sua vida.¹⁶³

Essa marca parece ter sido mais profunda e duradoura para a obra de Gilberto Mendes, especialmente no que diz respeito ao teatro musical. Em Willy Corrêa a marca de Pousseur parece ter sido a mais forte. Entendemos que na essência dela está a vocação semântica da música de Pousseur na sua relação com a música do passado. Assim, mesmo em seus primeiros *happenings* ainda conservados como obras completas, fica clara uma intenção semântica de Willy Corrêa, jamais se enveredando apenas pelo absurdo ou pelo *nonsense* – e jamais abandonando uma construção musical de base.

Após algumas experiências com *happenings* na década de 1960, Willy Corrêa se voltaria para uma preocupação estrutural na construção do discurso musical – a música aleatória e o teatro musical seriam, eventualmente, incorporados em seções isoladas de suas obras. É o caso, por exemplo, de *Cicatristeza* para voz feminina, *Gesang des Abends* para

¹⁶² OLIVEIRA, W.C. Biografia Conjectural II, p. 9. In: _____, Caderno de Biografia. In: _____, 1996a.

¹⁶³ Idem, 1977a.

flauta, *Phantasiestück III* para seis instrumentos (compostas, as três, em 1973), *La Flamme d'une Chandelle* para sete instrumentos (1976), *Memos* para soprano e percussão (1977) e *Solitude* para trompete (2001). Chama a atenção, ainda, a ocorrência de representações orgásticas na peça para coro *Life: Madrigal* (1971) e na canção *Em teu crespo jardim* (2001), e uma relação que beira o fetichismo em *Noturno em torno de uma deusa nua*, composto em 2002 (se tomarmos o piano como personagem com o qual o pianista interage).

Um texto da época exprime a posição do compositor em relação à delegação a um segundo plano das práticas aleatórias no discurso musical:

A verdade estrutural [...] move-se pela consistência dos relacionamentos entre elementos (factuais) que compõem os discursos. [...] Nessas considerações estamos excluindo o jogo estrutural: o conhecimento e a possibilidade de manipulação de operações – quando não se ultrapassa – quando se apresenta em si mesmo, o que poderíamos chamar de “exercício de linguagem”. Neste sentido o jogo estrutural não ultrapassa o domínio das regras (das fórmulas), embora esteja incluído numa categoria sintática. (Mas não é do sentido dessa sintaxe que a linguagem musical se nutre). [...] O jogo estrutural manifesta no máximo uma capacidade imaginativa atada à mimesis; a verdade estrutural é o testemunho da capacidade criativa [...] ¹⁶⁴.

Daqueles *happenings* (que aparentemente foram produzidos em grande número) nos restaram duas partituras: *Divertimento*, de 1960, e *Ouviver a Música*, de 1965. São obras de uma vocação sarcástica, direcionadas criticamente ao meio musical brasileiro. Nesse sentido, não chegam a extrapolar uma proposta de provocação das classes média e alta, freqüentadoras de concertos – o que nos chama a atenção nessas peças, por outro viés, é o quanto elas já antecipam práticas composicionais que Willy Corrêa levará a cabo freqüentemente em anos posteriores (em especial o trabalho com as citações).

Em *Divertimento*, para grande orquestra, narrador, locutora de comerciais de TV e “banda de yé-yé (*a piacere*)”, o único movimento com uma partitura musical convencional é o primeiro, denominado *Sinfonia: Signos*. Trata-se de uma primeira experiência com colagens de citações musicais, sob a influência da ópera *Votre Faust* de Henri Pousseur. A peça transita

¹⁶⁴ Idem, 1978b.

entre trechos de obras orquestrais do barroco ao século XX. A fina sintaxe que entretece essas citações chega a constituir nessa peça um dos primeiros ideogramas musicais na obra de Willy Corrêa: a superposição de um trecho da *Mazurca* op.30 n° 2 de Chopin (em que se repete obstinadamente um mesmo motivo) e um trecho de mesma duração de Webern (a *Peça para orquestra* op.10 n° 4, completa).

Figura 12. *Sinfonia: Signos*, compassos 145 a 148

Já em *Ouviver a Música*, “projeto para improvisação em seis partes para piano e orquestra de câmara”, a alternância entre trechos improvisados e trechos escritos pende para a primeira categoria – são sugeridas intervenções musicais e cênicas com variados graus de previsibilidade, atingindo-se o limite em um dado momento:

Quando o regente desce do pódio, significa que é o momento para o *happening*. Então, apenas a produção de música será proibida. Os instrumentos devem ser usados como “coisas” mas nunca como instrumentos musicais. Todos podem fazer o que quiserem.¹⁶⁵

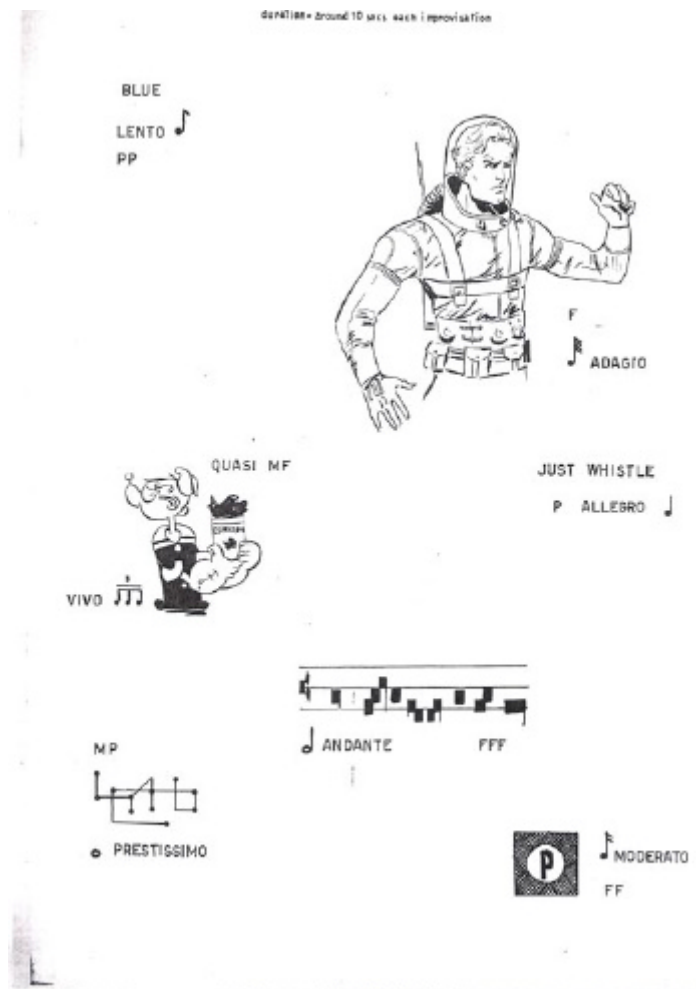


Figura 13. *Ouviver a Música*, de Willy Corrêa de Oliveira, seção 3: “blocos semânticos” como estímulo para a improvisação.

Nas instruções para os intérpretes na partitura de *Ouviver a Música* Willy Corrêa se mostra especialmente preocupado em provocar uma interação atenta entre os músicos que improvisam em cada momento. Que ao menos uma dimensão da profissão de fé weberniana estivesse inexoravelmente presente: que o ouvido ainda fosse o fundamento, o guia para a construção musical. Premissa que nem sempre acompanhou a produção de John Cage, por exemplo.

¹⁶⁵ IDEM. *Ouviver a música*. Mimeografado. Partitura. Piano e orquestra de cordas.

Os intérpretes atiram em balões cheios de tinta; um deles se barbeia enquanto a marcha do Tannhäuser saía de um alto-falante e a contralto cantava o sucesso dos anos 20 de Lucienne Boyer *Parlez-moi d'amour*. [...] O evento como um todo era mais divertido de que extraordinário, como um circo tomado pelos palhaços.¹⁶⁶

Para além da oposição entre uma tendência composicional americana (a partir da figura central de Cage) e uma tendência europeia (que se afigurava em algumas obras de Berio e Nono, por exemplo) – tal como aponta Reginald Smith Brindle tratando especificamente do teatro musical (tomando o partido da segunda tendência) – temos uma situação bastante representativa do estado da linguagem musical no século XX.

Em suma, o teatro europeu tende a ser uma continuação da tradição musical (substância musical, sentido relevante). O teatro americano, por outro lado, é um fórum de portas abertas ao experimentalismo, criando suas próprias tradições e convenções. A qualidade musical não é necessariamente relevante: o teatro pode ser meramente um “acontecimento” sagrado pela espontaneidade e nada mais.¹⁶⁷

Rimando com a citação do texto de Willy Corrêa sobre a “verdade estrutural” e o “jogo estrutural”¹⁶⁸, Stockhausen expressa sua opinião sobre John Cage:

Cage não é um músico. Por isso é fácil para ele jogar. Ele é um grande jogador. [...] É um homem que teve um sentido extremamente agudo para colher no ar o expressionismo abstrato em New York [...], teve uma percepção aguda do que estava ocorrendo, uma síntese entre o zen e o neo-anarquismo, o que tinha sentido para muitos intelectuais no mundo, e sua música resulta dessa síntese [...]. Ele tem um grande talento gráfico e conhece os parâmetros da música. Sabe o que deve ser feito para tornar a música um jogo, do tipo *do-it-yourself*, mas não é, a meu ver, um músico genuíno¹⁶⁹.

Em um momento em que não há uma linguagem musical universalizante, fruto de uma prática comum, a desintegração dos elementos remanescentes da tradição se dá de maneira mais contundente onde essa tradição tem raízes menos profundas. Stuckenschmidt¹⁷⁰ chama a atenção para uma tendência de reencontro com o Dadaísmo por parte desses

¹⁶⁶ STUCKENSCHMIDT, 1969, p. 223.

¹⁶⁷ BRINDLE, 1987, p. 152.

¹⁶⁸ Veja-se a página 71.

¹⁶⁹ TRAGTENBERG, 1991, p. 165. A contribuição de Cage em outros campos da criação, como por exemplo na discussão sobre as operações de acaso, ou mesmo na pesquisa de timbres de suas primeiras obras, mereceria uma apreciação bastante diferenciada da que levamos a cabo neste breve capítulo.

¹⁷⁰ STUCKENSCHMIDT, 1969, p. 223-224.

compositores americanos (e também de outros compositores como Kagel e Nam Yune Park) – mas não há nesse reencontro a mesma força dramática do “protesto contra a civilização que levava o mundo à guerra”.¹⁷¹ O que se expressara como tragédia na arte europeia após a Primeira Guerra surge como farsa nas antigas colônias após a Segunda. “Semelhante a discurso de louco, a língua alcançada pela imaginação do solitário compositor, é fruto de uma realidade só dele; sorte de declaração de ego-explicito, não tem necessariamente, que ser compreendida e aceita pelo grupo. E não tem sido.”¹⁷²

A “anti-arte” não apenas expõe a tomada de consciência da perda de sentido da arte em uma sociedade na qual ela não tem função, mas ao mesmo tempo é sintomática de uma ideologia individualista enquanto deixa de lado as bases históricas da compreensão de uma linguagem artística¹⁷³.

Por outro lado, a avaliação desse estado de coisas não implica em um impedimento para a invenção, como nos atestam inúmeras obras desse período. Em especial, as experiências com a música aleatória abriram possibilidades inauditas de operação com o espectro sonoro e com a oposição entre determinação e indeterminação dentro de uma mesma obra. Já o teatro musical, além de colocar em jogo o espaço em que se executa a obra, abre infinitas possibilidades de operação semântica do discurso musical.

É nessa tendência que se insere o recurso de Willy Corrêa à música aleatória e ao teatro musical a partir de *Kitsch*, para piano, composto entre 1967 e 1968. Nesse ciclo de cinco peças, a primeira, a segunda e a quarta são inteiramente escritas em notação musical precisa (ainda que não se trate da notação tradicional para as durações, na segunda peça). Na quinta peça do ciclo, chamada *Narcissus*, o pianista desce do palco e procura um lugar na

¹⁷¹ HAUSER, 1995, p. 962.

¹⁷² OLIVEIRA, W.C. Caderno do Princípio e do Fim, p. 30. In: _____, 1996a.

¹⁷³ Veja-se por exemplo o artigo *Musique sans Musique* (Música sem Música), de Eckart Rahn, que coloca como requisito para uma definição de música o reconhecimento da intenção criá-la, ao invés da realização bem-sucedida dessa intenção de acordo com os parâmetros de uma linguagem de relevância sócio-histórica (RAHN, 1970).

platéia para ouvir uma montagem de fragmentos de uma gravação das outras quatro peças do ciclo. “O pianista deve se aplaudir freneticamente, e incentivar o público para juntar-se a ele.”¹⁷⁴

Da época da composição do *Kitsch* até o início da década de 1980, aproximadamente, a postura crítica e ética característica de Willy Corrêa se traduziria nas proposições estruturais e expressivas presentes em suas obras. Em lugar da concepção da obra de arte como crítica, como provocação, o compositor trabalha cada vez mais com a fundamentação da criação musical na história da música erudita como linguagem. É nesse momento, ainda, que ele assume (com especial afinco) a atividade didática na Universidade de São Paulo. Em um *Catálogo de Obras* publicado pela Universidade de São Paulo em 1979, o compositor afirma que “a mera reprodução das formas de linguagem estabelecidas em coerência com o sistema econômico vigente é a preservação do conformismo cego que permite o homem como objeto e não sujeito dono de seu próprio destino”.¹⁷⁵ Consta ainda do *Catálogo* um livro a ser publicado, *A Estrutura Interna da Linguagem*, que seria a cristalização de sua profissão de fé como professor e como compositor, e do qual existe um capítulo publicado em separado.¹⁷⁶

Uma atitude como essa reflete a fé (ou ao menos a esperança) no meio musical tal como ele se apresenta – trata-se de postura crítica construtiva no seio do sistema de relações culturais específicas de uma classe em crise.

Nasci em Mahagonny¹⁷⁷ – integrante de Magog¹⁷⁸.
 Minha distonia (vagamente simpática):
 simpléctica¹⁷⁹ com Mahagonny
 (mesmo que eu não adivinhasse, então)
 Foi em Mahagonny que escrevi *Beethoven, Proprietário de um Cérebro*¹⁸⁰.

¹⁷⁴ OLIVEIRA, 1969.

¹⁷⁵ Idem, 1979b.

¹⁷⁶ Idem, 1977b.

¹⁷⁷ Referência à peça *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, de Bertolt Brecht.

¹⁷⁸ Referência a um reino bárbaro que acolheria o Anticristo no Apocalipse, na Bíblia.

¹⁷⁹ Uma forma bilinear anti-simétrica e não-degenerada.

¹⁸⁰ Trecho inicial de texto de Oliveira (1981, p. 13).



É da reavaliação autocrítica dessa postura, cuja sustentação se mostra cada vez mais frágil com o tempo¹⁸¹, que nascerá a produção teórica mais recente de Willy Corrêa, analisando a incompatibilidade essencial que existe entre a música erudita como uma linguagem universalizante e o sistema de produção capitalista.

Nesse contexto, a resultante semântica encontrada em algumas de suas obras recentes que recorrem ao teatro musical se reveste de uma trágica melancolia.

[...] ele vem para o proscênio, e com gesto delicado, tristemente, poussa o trompete de pé, e sai. [...] Em caso de aplausos: ele retorna ao palco, retoma o instrumento do chão, e agradece. Em caso de ausência de aplausos, um funcionário retira do chão o trompete e leva-o para o camarim do artista¹⁸².



Figura 14. Gravura n° 8, do *Miserere* de Georges Rouault. (“Quem não se maquia?”)

É neste universo de significados que se insere o recurso ao teatro musical no *Miserere* (em especial nas peças  e ), tal como comentaremos no capítulo 4.2.

¹⁸¹ Sintoma, aliás, vivido por toda a geração que vivenciou a vanguarda e comentado com propriedade por Henri Pousseur (1989; 1997).

¹⁸² OLIVEIRA, W.C. **Solitude per tromba solo**. Mimeografado. Partitura. Trompete.

4. *Amarcord*¹⁸⁴

A apropriação de materiais musicais pré-existentes, entendida como metalinguagem nos termos do capítulo 2, ocorre de forma diversa no *Miserere*, em relação às obras de Willy Corrêa da década de 1970. Naquele período, era operada pela incorporação de citações de obras de diversos períodos da música erudita entretecidas a um discurso musical mais amplo. Há quase duas décadas encontramos eventualmente nas obras desse compositor procedimentos algo distintos: em obras breves pela força da condensação de informações, a evocação de melodias pré-existentes dita, na maioria das vezes, a duração de toda a peça. Distinta também é a origem dos materiais evocados, em sua maioria provindos da música popular. “[...] as músicas não se encontram aqui por motivo de matérias de beleza, mas pelas inequívocas qualidades das matérias da memória. [...] Se elas se aconchegam neste álbum é porque o intento era o de musicar lembranças, compor memórias.”¹⁸⁵

Procedimentos composicionais que não deixam de se situar na mesma referência à consciência histórica da linguagem musical que permeia toda a obra do compositor (como argumentamos no capítulo 3). “Pensava – levemente – em fazer com que as músicas que vieram depois (e em contraponto com a memória) reconstituíssem o que restava daquelas primeiras músicas aprendidas na infância.”¹⁸⁶

O problema da memória é, assim, levado a uma nova dimensão. Em texto de 1977¹⁸⁷ o compositor fala da necessidade, no discurso musical, de que a memória seja “fatualizada”. A compreensibilidade de uma obra musical, a partir de um nível paradigmático de “caráter funcional (puramente sintático)”, dependeria da relação de forças entre repetição e informação. Nessa abordagem estrutural sobre o discurso, o compositor coloca que “Em um

¹⁸⁴ “Eu me lembro”, no dialeto da região italiana de Emilia-Romagna, onde nasceu Federico Fellini.

¹⁸⁵ OLIVEIRA, W.C. Apresentação. In: _____, 1997.

¹⁸⁶ Idem. Prefácio. In: _____, 1989.

¹⁸⁷ Idem, 1977c.

texto musical o repertório se faz conhecer na continuidade irreversível do tempo fluindo. [...] é necessário que a MEMÓRIA se torne factual.”¹⁸⁸

Uma preocupação estrutural dessa ordem pela coerência do discurso musical se faz universalmente presente na obra de Willy Corrêa. Sem abandonar essa preocupação, destacamos procedimentos diferenciados em sua obra recente. A mudança de clave ocorre na operação semântica, como comenta o compositor em relação a uma peça de 1991:

















Para as músicas que vibraram no ar da infância, as ressonâncias em nós são de tal ordem que para elas quase nada contam os julgamentos estéticos. Mais vale aqui o gosto perdido de um pedacinho de pão envolto em aroma de jasmim. Frente a estes desafios é que tentei a solução que menos atentasse contra a fidelidade das evocações. Não trair a memória, mas aceitar – de bom grado – que ela me haja traído: isto erigido em regra de jogo. [...] Me interessava conseguir, a partir da variação encontrada, a variante precisa que desse conta das relações múltiplas entre o tempo em que eu cantava, o tempo do silêncio e do esquecimento e o tempo [andamento] da memória. À memória o que é da memória. Assim, o piano – instrumento que faz corpo com este trabalho – a partir de sua história haveria de fornecer as matérias que possibilitassem a existência dos hinos lembrados¹⁸⁹.

Há, assim, uma modulação do recurso à metalinguagem. Em suas obras anteriores, o foco da operação semântica estava na consciência histórica da linguagem, estruturada mnemonicamente no discurso musical. Em um momento de perda de fé na possibilidade de uma linguagem comum, universalizadora, no contexto histórico atual, mantém-se a preocupação com a memória no âmbito estrutural, enquanto o foco semântico incide sobre a memória pessoal.

A partir dessas idéias podemos situar a utilização de materiais pré-existentes no *Miserere*, como levaremos a cabo nos capítulos que se seguem. Caberia, antes do comentário específico de cada peça, um esboço de classificação das citações ocorrentes no *Miserere* segundo sua origem.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 85.

¹⁸⁹ *Idem*. Velhos Hinos Cantados de Novo. In: _____, 2006c. A leitura desse trecho nos convidou a uma confrontação das obras dessa época com os romances de Vergílio Ferreira, autor que será eventualmente evocado em meio ao capítulo 4.2.

As melodias lembradas, no caso de seis peças do *Miserere*, vêm da música popular¹⁹⁰ – é o caso de , , , ,  e . Nessa última, articula-se simultaneamente um hino protestante, gênero lembrado também em  e . Melodias religiosas católicas são lembradas em  e  – na primeira, trata-se mais precisamente de um símbolo recorrente da história da música erudita; na segunda, além de um hino católico, há o balido de um cordeiro. A evocação de um som animal ocorre ainda em . A peça , além da utilização de uma melodia popular, faz uso do chamado teatro musical, recurso também presente em , peça que utiliza um pregão em lugar de uma melodia. Outro pregão se faz presente no ciclo, na peça . Duas peças fogem destas categorias: , a única referência a uma obra do repertório musical erudito, e , que não contém nenhuma evocação direta.

Caberia ainda comentar a ordem que escolhemos para a análise das peças do *Miserere*, que percorre essa classificação. Comentamos, na seqüência: três peças sobre melodias religiosas; quatro peças sobre melodias populares (sendo as duas últimas canções de ninar); duas peças ideogramáticas (superpondo, sobre melodias religiosas, uma canção popular e o balido de um cordeiro); uma peça sobre um som animal (presente na anterior); duas peças sobre pregões (a segunda incorporando o teatro musical); uma peça teatral que utiliza uma melodia popular; uma peça sobre a *Fantasia* em fá menor de Schubert; e por último uma peça não referencial.

4.1. Aporia e apodíctica

Se levanto os olhos do livro para olhar a vela em vez de estudar, sonho.
Então as horas se alternam na vigília solitária. As horas se alternam entre a
responsabilidade de saber e a liberdade das fantasias, esta liberdade fácil

¹⁹⁰ Incorporando também nesta abrangente definição músicas de tradição oral, como cantigas de roda e canções de ninar.

demais do homem solitário¹⁹¹.

Em texto preparado para um seminário que ele ministraria em 1978, Willy Corrêa discorre sobre uma particular oposição de forças na linguagem musical: “Musicalmente, duas verdades são possíveis de serem expressas: uma estrutural e outra passional; mas é na estrutural que todo o pensamento musical encontra sua unidade.”¹⁹²

O reconhecimento dessa dualidade com a clara ênfase sobre o lado estrutural pode ser observada em seu livro *Beethoven, Proprietário de um Cérebro*, que em meio a 33 variações sobre o pensamento estrutural de Beethoven, coloca no capítulo 21 um trecho da “carta à imortal amada” ao lado do Andante da *Sonata* op.79 daquele compositor – exemplo de um Beethoven atípico, melódico, melífluo¹⁹³. Em outro trecho do livro, em meio ao texto “Por uma semiótica musical I”, uma contrapartida: “Basear, então, uma semiótica sobre a trampa do inefável...”¹⁹⁴.

No texto de 1978, Willy Corrêa desenvolve o tema:

De um lado temos, pois, a verdade passional, interpretando a “outra área do discurso”: as sensações. E qualquer definição e/ou explicação que se proponha nesta área, desembocaria inevitavelmente numa aporia. O conjunto de nossos sentimentos integram nossa linguagem privada (uma e uma só para cada indivíduo) e qualquer esforço de verbalização deve ser estimado como uma tentativa (preche de “sugestões” mas ineficaz ao nível da definição) e que ainda será submetida a uma outra apreensão (modulada pela linguagem privada de um ou outro indivíduo) à qual eu não tenho pleno acesso. Assim recordemos Wittgenstein: “o que não se pode falar deve-se calar”¹⁹⁵.

Partindo dessas premissas, o texto desenvolve a defesa do pensamento estrutural para a proposta da compreensão da linguagem musical. “A paixão prescinde da razão para se

¹⁹¹ BACHELARD, 1989, p. 58. Epígrafe da partitura de *La Flamme d'une Chandelle*, de Willy Corrêa de Oliveira (no original em francês).

¹⁹² OLIVEIRA, 1978c.

¹⁹³ Idem, 1979a, p. 85-86.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 10.

¹⁹⁵ Idem, 1978c. A citação se refere à sétima e última proposição do *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein (1968, p. 129).

impor e revela-se por isso mesmo ineficiente para nos conduzir até a ontologia da linguagem [...]. A verdade estrutural é apodíctica.”¹⁹⁶

Encerrando uma exposição sobre a força da verdade estrutural para a compreensão do discurso musical, Willy Corrêa volta a contrapô-la à verdade passional, porém em outra clave, afirmando que a verdade estrutural “não exclui a verdade passional porque não a alcança”. E antecipando a interferência da obra de Chopin nesse raciocínio, interpreta a incorporação das sensações no discurso musical do ponto de vista da abordagem estrutural: “[...] a verdade passional só é efetiva, quando se apropria da verdade estrutural para se tornar transparente. A verdade estrutural é uma manifestação da ‘paixão’ do pensamento lógico”.¹⁹⁷

Em seguida, inserindo à maneira de Coda um trecho da recapitulação do tema da *Balada* nº 4 op. 52 de Chopin, muda-se o tom do discurso: “força é exprimir aqui uma reticência”. Após vislumbrar quatro possibilidades de análise estrutural do fragmento de Chopin, o compositor assume que todas seriam de pouco alcance.

Estas ferramentas de análise – que na quase totalidade dos casos constituem excelentes recursos – aqui se redundam em tautologias, e como tais, vazias! Aquilo sobre o que não se pode falar, deve-se silenciar. Aqui não é o resto que é silêncio, é tudo¹⁹⁸.

Nota-se, de qualquer maneira, o cuidado em conceder a uma obra ou a um compositor em especial o privilégio da exceção à “quase totalidade dos casos” em que o ideal seria uma abordagem estrutural.

Se neste trabalho optamos por não silenciar sobre o “outro lado do discurso”, corremos conscientemente o risco de “desembocar numa aporia”. De qualquer modo, ao nos depararmos com uma obra como o *Miserere* nos damos conta do hiato de vinte anos que há entre aquele texto e essa obra. O que pende, no texto, à leitura estrutural, apodíctica, parece estar modulado no *Miserere* para o aporético, pelo quanto a obra convida a uma escuta

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ibidem.

passional e subjetiva. E dialeticamente, ainda, o ouvido atento capta a mesma preocupação estrutural, orgânica, sintática de suas obras anteriores, que não convidavam a essa modulação da escuta. Em 1977, o compositor escrevia: “Signos musicais não apontam para um sentido além de sua própria estrutura interna; de outra forma, cairíamos numa armadilha semântica.”¹⁹⁹ E em 1979: “E quanto às paixões, amigo/a, se sobrevierem à sintaxe (que é semântica!): ‘Para o alto, corações!’”²⁰⁰ Vinte anos depois, no *Miserere*, aparentemente, as paixões de algum modo alçaram vôo ao nível da sintaxe – e o compositor faz questão de explicitá-las e convidar-nos à sua escuta, lado a lado com a percepção da construção estrutural.

Debruçarmo-nos mais profundamente sobre o *Miserere* exigiu, assim, que transitássemos pela tênue linha divisória entre essas duas leituras, passional e estrutural, para informar devidamente sobre cada peça. Há uma proposta semelhante em Silva (2004), que em um estudo de canções de Willy Corrêa sobre poemas de Paul Celan e Jorge Koshiyama adota um tom analítico que dá conta desses dois aspectos, amparado pelas particularidades da obra desses poetas.

Com alguma licença poética (ou analítica), acreditamos que toda expressão de um exame estrutural de uma obra de arte carrega consigo um alto grau de subjetividade. Em um esboço de livre analogia, poderíamos vislumbrar o grau de concretude que uma leitura semântica pessoal de uma obra de arte pode carregar, por mais estranho que tal vislumbre pode parecer em se tratando de uma arte marcada pela ausência de referencialidade imediata como a música. Foi a partir desse contra-senso que organizamos o comentário que se segue sobre cada peça do *Miserere*. Jogando com a tênue linha divisória entre nossa decomposição

¹⁹⁹ Idem, 1977c, p. 83.

²⁰⁰ Idem, 1979a, p. 11. A citação é uma tradução livre da expressão “Sursum corda”, pronunciada pelo sacerdote na introdução ao prefácio da Missa católica, convocando os fiéis, que pronunciam em resposta “Habemus ad Dominum” (“Elevai os vossos corações”, “Ao Senhor os elevamos”). A expressão “Sursum corda” é o título de uma peça de Willy Corrêa para orquestra de cordas (de 1977) e de uma peça para piano de Liszt (do terceiro livro dos *Anos de Peregrinação*).

estrutural e nossa decupagem das indicações da partitura, acreditamos poder de alguma forma registrar (em movimento) a força poética dessas obras, ainda que tal iluminação esteja necessariamente marcada pela nossa escuta subjetiva.

4.2. A cada *Miserere* o que é seu

4.2.1.

Temos nesta peça dois planos espaciais bem distintos. O primeiro, que abre a peça como uma estranha emulação de um sino, em pulsação periódica, estabelece-se como pano de fundo sobre o qual se desenrolarão as outras informações. Em outro plano, no teclado, na região grave, surge e se esvai sobre o sino um hino protestante sobre o modo de lá maior. Sob o hino, uma linha descendente contradiz o referencial harmônico da melodia, unificando harmonicamente o conjunto: o “sino” se articula sobre um mi bemol; a linha do baixo inicia-se em ré# e conclui sobre as notas mi e ré, polarizando novamente o mi bemol do “sino” em segundo plano²⁰¹.

O distanciamento espacial entre os planos se articula eficientemente por um recurso simples: cada plano possui uma pulsação fixa, claramente perceptível, mas a relação entre essas pulsações contraria por completo a natureza de cada uma delas, de modo que sua superposição não produz um efeito de homofonia. De fato, o único momento em que os eventos de cada plano ocorrem em fase é a pontuação final do hino, que constitui uma pontuação final para o conjunto (compasso 9, primeiro tempo).

O hino ocorre em 6/8, a aproximadamente 44 pulsos por minuto. O andamento do “sino” é indicado em uma proporção de cinco colcheias para cada seis colcheias do hino,

²⁰¹ Essa análise deve suas ferramentas a Edmond Costère (1962).

sendo ele percutido a cada quatro tempos. Na prática, temos o período das badaladas do “sino” em uma proporção de 5:4 em relação a cada dois períodos de pulsação do hino, divididos em três colcheias cada um. Assim, para cada 5 badaladas do “sino” equivalem 8 pulsos do hino – o que equivale a 4 compassos. Iniciados em fase, os pulsos de cada um dos eventos só se encontrarão novamente após 4 compassos. A partir dessa idéia básica, desdobra-se o pano de fundo da peça – o “sino” em três enunciações de cinco badaladas, preenchendo quatro compassos cada enunciação (a peça possui 12 compassos). O encaixe do hino sobre esse pano de fundo se dá de forma a reforçar a idéia de distinção dos planos: ele não se inicia em fase com as badaladas. Com a segunda enunciação das badaladas, inicia-se em fase a contagem do compasso que contém a anacruse para o início do hino, de modo que a terminação “masculina” do hino, em tempo forte, coincida com o início da terceira enunciação das badaladas. O deslocamento espacial entre os eventos é reforçado, como se vê, pelo deslocamento da quadratura de compassos do hino em relação ao “sino”: o hino é composto por uma frase de quatro compassos, mas ela se inicia no segundo compasso da segunda enunciação do “sino”, de modo que o quarto compasso do hino coincida com o primeiro compasso da terceira frase do “sino”. A força cadencial dessa pontuação em fase no compasso 9 dilui a audição do conjunto em três frases de quatro compassos, deixando uma certa impressão de irregularidade no ar. Considerando-se a curtíssima duração da peça e a ausência de qualquer repetição desse padrão, temos a partir de uma estrutura métrica simples (e transparente na escrita e na realização) o efeito de um deslocamento espacial completo, ou se quisermos, a superposição de um tempo estriado a um tempo liso.

Miserere ★
para piano solo para Alvaro Guimarães
Willy Corrêa de Oliveira
Janeiro de 1953

♩ = 44 (circa)

p

quasi f

quasi f

Ped. (sustentava fino ao fim)

Nota: Para entrar as cordas correspondentes a nota R2 (Mi2) fixe uma paleta de plástico (plástico de milho que se usa para a embalagem) não fixada por entrar as cordas a paleta já sobre do ponto do dedo e voltar a sua posição anterior percute o mi 2 vizinho, produzindo um som característico.

* Tocar esta extremidade

Obs: os dois pedregulhos inferiores devem ser ajustados para a mão esquerda.

Figura 16. ★ , do *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira.

Início de um hino (de igreja Protestante) escutado nos primórdios da infância.

Dizia a letra (mais ou menos assim):

“Como figos que caem da figueira, as estrelas caíndo do céu”

Apocalíptico e assustador. Recebia-o como um pequeno pára-raio. Aterrador²⁰²

Por um lado, essa peça veicula a idéia de um sino, estranho, distante, sobre a nota mi bemol no registro médio-grave do piano, percutida através de uma paleta de plástico previamente acoplada à harpa do piano. De outro lado, soa o hino protestante, um dentre tantos “cânticos norte-americanos que, traduzidos, os protestantes utilizam para a doutrinação das crianças menores nas reuniões dominicais de suas igrejas em todo o mundo. Depois de grandes – já adultos – é que afirmam que a arte deve ser só arte.”²⁰³

²⁰² OLIVEIRA, W.C. ★ . In: _____. *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

²⁰³ Idem. Apresentação. In: _____, 1997.

Com a superposição desses materiais, temos nessa peça a constituição de um ideograma para um certo matiz da palavra medo, aqui em um tom muito peculiar. O deslocamento temporal pode ser lido como uma referência à distância da origem do material – ou, mais precisamente, como uma mudança da clave em que se opera o tempo musical, trazendo, em relação ao significado dos materiais que se desenrolam no tempo, a abstração temporal da memória.



4.2.2.

O material básico para essa peça é o hino protestante *We three kings from orient are*, composto pelo Reverendo John Henry Hopkins em 1857.

We three kings of Orient are
 Bearing gifts we traverse afar
 Field and fountain, moor and mountain
 Following yonder star
 O Star of wonder, star of night
 Star with royal beauty bright
 Westward leading, still proceeding
 Guide us to thy Perfect Light
 Born a King on Bethlehem's plain
 Gold I bring to crown Him again
 King forever, ceasing never
 Over us all to rein
 O Star of wonder, star of night
 Star with royal beauty bright
 Westward leading, still proceeding
 Guide us to Thy perfect light
 Frankincense to offer have I
 Incense owns a Deity nigh
 Pray'r and praising, all men raising
 Worship Him, God most high
 O Star of wonder, star of night
 Star with royal beauty bright
 Westward leading, still proceeding
 Guide us to Thy perfect light
 Myrrh is mine, its bitter perfume
 Breathes of life of gathering gloom
 Sorrowing, sighing, bleeding, dying
 Sealed in the stone-cold tomb
 O Star of wonder, star of night

Star with royal beauty bright
 Westward leading, still proceeding
 Guide us to Thy perfect light
 Glorious now behold Him arise
 King and God and Sacrifice
 Alleluia, Alleluia
 Earth to heav'n replies
 O Star of wonder, star of night
 Star with royal beauty bright
 Westward leading, still proceeding
 Guide us to Thy perfect light.²⁰⁴

Essa peça fazia parte originalmente do *Caderno de Desenho* (ciclo de peças para piano), como a última do conjunto.²⁰⁵ Ela inspira uma afinidade com os dois conjuntos: por um lado, coaduna-se com o conflito entre linearidade e pontilhismo que permeia os desenhos do *Caderno*, além de se encontrar ao lado da irmã *Círculos Mágicos I* (seu nome naquele ciclo é de fato *Círculos Mágicos II*). A citação se articula em sua linearidade – que gera ainda uma linha subalterna, no 3º compasso – como contraste a uma série de pontos, em outro plano, na mão esquerda. Esse segundo plano, por sua vez, mostra-se intimamente ligado à linha com a qual conflita – tanto pela orientação harmônica, quanto pela linha sugerida pela ligação dos pontos. Sua circularidade também já se encontra – embrionária – na linha melódica do hino²⁰⁶. Para a conclusão, dilui-se o perfil da peça: de início, pela superposição de diferentes formações harmônicas; em seguida, quando o pedal não mais confunde a resultante harmônica, as linhas confluem para o *cluster* dó#-ré-mi na região médio aguda.

No *Miserere*, para além dessa concepção gráfica, as peças que a rodeiam incitam uma leitura semântica pela simultaneidade ideogramática do canto de Natal com as linhas do desenho.

²⁰⁴ Encontramos referência a um texto pastoril do cancioneiro pernambucano denominado “Os reis magos”, que parece se encaixar perfeitamente na melodia do hino. Reproduzimos as duas primeiras estrofes: “Em rico berço nascido/Arquelau é desprezado/Mas Jesus no vil presépio/Pelos reis é procurado/Os três reis magos do Oriente/Também O vêm adorar/Três majestades na terra/Gaspar, Belchior, Baltazar”. OS REIS magos. In: COSTA, F. A. Pereira da. **Folclore pernambucano; subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974. Disponível em <<http://jangedabrazil.com.br/janeiro29/cn29010b.htm>>. Acesso em 29 maio 2006.

²⁰⁵ Sobre a relação entre as obras *Miserere* e *Caderno de Desenho*, ver o capítulo 3.2.

²⁰⁶ Considerando os pequenos volteios no âmbito de uma terça (na melodia) como a versão microscópica do imenso arco formado pela união dos pontos.

Imaginemos a audição da relação entre as linhas nessa peça como a audição do traçado a lápis compondo a adoração dos Reis Magos ao menino recém-nascido, em Belém, na Judéia. Acompanhamos a criação desde os primeiros traços – formas da Virgem com o menino no colo, de Melquior, Baltazar, Gaspar e suas dádivas, definem-se pouco a pouco, prostrados. Um deles ajoelhado; a Virgem com a cabeça inclinada na direção do menino (mas seu olhar não é deste mundo). Logo a cena se completa, o menino ao centro e todos curvados em torno, compondo um círculo que abriga os corpos prostrados em adoração – algo à maneira de uma reprodução à lápis, de memória, do canto inferior esquerdo do quadro de Poussin.



Figura 17. Recorte da extremidade inferior esquerda de *A Adoração dos Magos*, de Nicolas Poussin.

Nesse desenho, isolados os motivos em linhas sobre o papel, vemos ainda que o círculo que completamos mentalmente a partir dos corpos é completado no papel branco pelas estrelas-pontos, compondo constelações imaginárias, após a orientação da estrela do oriente aos visitantes.

A seqüência da cena, contudo, não rememora o caminho da vinda; a imagem se dissolve, restando sós na manjedoura mãe e filho. Os reis, “avisados em sonhos para que não voltassem para junto de Herodes, partiram para a sua terra por outro caminho.”²⁰⁷



4.2.3.

A peça se articula em dois planos simultâneos. O primeiro deles é a emulação de um “ruído branco” no piano: com o pedal pressionado, a indicação de dinâmica para além do mais forte possível (*ffffff*) e a preocupação de que se inclua no *cluster* o “maior número possível de semitons”, emoldurando o campo de tessitura no âmbito máximo do instrumento. Sobre a ressonância assombrosa do ruído branco apenas distinguem-se as duas primeiras frases do cantochão *Dies Irae* em sua forma original, sobre lá (modo hipodórico, com a corda recitativa na terça), enunciadas na região médio-aguda.

Mãos espalmadas de modo a incluir o maior número possível de semitons: na clave de sol desde a nota superior mais extrema; na clave de fá partir da nota a mais grave do instrumento.

A dinâmica deve ser controlada em função da ressonância do piano a ser utilizado: mas o **Dies Irae** não deve sobrepor-se além do estritamente necessário para ser distinguido²⁰⁸.

A partir da segunda nota do canto gregoriano soma-se um contracanto à maneira de um *organum* imaginário, emulado pela sua peculiaridade aos nossos ouvidos – choques incomuns entre as linhas, “diatessaron vero obtinet principatum”²⁰⁹. Essa segunda voz se inicia um tom abaixo da primeira, em cânone paralelo, e sofre uma alteração para efetuar a cadência sobre lá. Nessa primeira frase são marcantes as relações de sétima menor e oitava aumentada, alternadas com décimas maiores e menores, concluindo em oitava.

²⁰⁷ Evangelho segundo São Mateus, p. 6. Português. In: **A Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

²⁰⁸ OLIVEIRA, W.C. †. In: _____. **Miserere**. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

²⁰⁹ “mas a quarta é predominante”. (D’AREZZO apud GAGNEPAIN, 1996. p. 12).

Na seqüência, a segunda voz enuncia uma escala de tons inteiros a partir da nota lá, caminhando em movimento contrário à primeira voz. Partimos da unidade “harmônica” (vertical) com a primeira frase – intervalos de décimas e “semitons abertos”²¹⁰ – até somarem-se (de passagem) uma sexta menor, uma terça diminuta e uma sétima diminuta, chegando finalmente à predominância de quartas e quintas justas.

Miserere †
 para piano solo para Alvaro Guimarães
 Willy Corrêa de Oliveira
 6 de Jan de 1933

Andante sostenuto
molto ff
divisi
 "Dies Irae"

Ped

*Nota: Mãos espalmadas de modo a incluir o maior número possível de semitons: na clave de sol sobre a nota superior mais extrema; na clave de fa' abaixo da nota a mais grave do instrumento.
 A dinâmica deve ser controlada em função da ressonância do piano a ser utilizado; mas o Dies Irae não deve sobrepor-se além do estritamente necessário para ser distinguido.*

Figura 18. †, do *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira.

Temos aqui, portanto, uma articulação a duas vozes independentes por um caminho de falsas relações, dissonâncias paralelas, saltos para dissonâncias, tensões com ou sem resolução, progressões por tons inteiros, quartas como intervalos estáveis, e uma cadência por quintas paralelas concluindo em um intervalo de quarta – a emulação de um *organum* a partir da negação da polifonia que se seguiu a ele.

Dessa disposição vertical variada temos resultantes harmônicas inesperadas. Logo de início, a segunda voz garante uma região de si bemol opondo-se à de lá, reforçada pelos

²¹⁰ sétimas maiores, nonas menores, oitavas aumentadas e diminutas.

semitons superior e inferior ocorrentes na voz superior. A cadência em lá que se segue, em contraste, é fraca, articulada pela relação de segunda maior superior e inferior.

Na seqüência, o caminho por tons inteiros na voz inferior em movimento contrário à voz superior conclui polarizando a nota fá suspenso, cadenciando pelos semitons superior e inferior em direção a essa nota, reforçada pela quarta superior. Essa polarização de uma região distante uma terça menor descendente equilibra a relação harmônica entre a nota fundamental do modo e sua corda recitativa em dó, em relação de terça menor ascendente.

Uma última característica do *organum* aqui representada, que vem antes de tudo contribuir para o equilíbrio estrutural do conjunto, é a memória motívica dentro da *vox organalis*. Aqui essa memória é animada pela sugestão, presente na melodia original, do motivo B-A-C-H em toda a primeira frase. A melodia é mantida intacta, mas essa sugestão é aceita pelo compositor, que completa o motivo com as notas da voz inferior. Assim, nos primeiros quatro tempos do contraponto, temos entre as notas das duas vozes apenas as notas do motivo B-A-C-H, literalmente. O mesmo conjunto harmônico, transposto, ocorre entre o segundo e o terceiro tempos da segunda frase, e acrescido de uma nota, entre o terceiro e quarto tempos.

Liquidando o material (e o assunto), o motivo aparece integralmente na voz inferior, invertido (ou retrogradado – Webern bem sabia que o resultado é o mesmo)²¹¹.

E ainda, em uma Coda, caberia ressaltar a relação harmônica entre o ruído branco percorrendo todo o piano e o *organum* enunciado na região médio-aguda. Ambos reforçam o centro harmônico em lá – o *organum* pelo modo, pela polarização e pelo perfil melódico, o ruído pela ressonância do espectro mais grave produzido pelo instrumento.

²¹¹ E Berlioz já percebera o quanto a ligeira alteração do motivo inicial do *Dies Irae* gerando o motivo B-A-C-H (e suas inversões e transposições) enriquece a polifonia (e suas resultantes harmônicas) – como vemos no quinto movimento da *Sinfonia Fantástica*, do compasso 280 ao 283 (nas cordas), e do compasso 349 ao 352 (em violoncelos e trompas).

Essa peça evoca o início do cantochão *Dies Irae*, da missa de *Requiem* católica. “Uma das quatro *seqüências* ou *prosas* que, após a reforma de Paulo V, ainda ficaram no missal romano para se recitarem depois da epístola.”²¹²

É talvez o mais antigo signo musical para a morte na música erudita ocidental²¹³. Desde a proximidade com o canto gregoriano a animar a polifonia na obra de Antoine Brumel, até a evocação simbólica do cantochão em meio a uma narrativa orquestral dramática na obra de Louis-Hector Berlioz²¹⁴, essa melodia foi evocada por diversos compositores, direta ou indiretamente.

Aqui, a melodia é enublada pelo ataque de um amplo *cluster* em tal intensidade no registro gravíssimo que anima a vibração de todas as cordas do piano por ressonância. O mesmo *cluster* espelhado no agudo compõe um ataque áspero e brilhante para o bloco. A partir da emulação de uma superposição todas as frequências do espectro, uma ensurdecadora luz branca²¹⁵. O *Dies Irae* se afigura nessa peça como se fosse um lamento em vozes femininas, ouvidas ao fundo, enquanto se caminha na direção da luz.



4.2.4.

“Canção tradicional brasileira – de origem desconhecida – escutada na infância, fixada a cravos na memória. Como Miserere canta um Recife chuvoso (que é o que conta aqui)”²¹⁶.

²¹² BORBA, 1962, p. 416.

²¹³ O texto da seqüência remonta ao século XIII, sendo atribuído a Tommaso da Celano.

²¹⁴ A utilização dessa melodia no quinto movimento da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, superposta a um tema em sol maior, pode ser lida como uma espécie de antecipação dos ideogramas mahlerianos comentados anteriormente – especialmente quando levamos em conta a clara intenção semântica de Berlioz, inscrevendo nos temas desse movimento os títulos “*Dies Irae*” e “*Ronde du Sabbat*”, e posteriormente, entre os compassos 414 e 422, inscrevendo sobre a partitura: “*Dies Irae et Ronde du Sabbat (ensemble)*”.

²¹⁵ Veja-se STUCKENSCHMIDT, 1976, p. 49.

²¹⁶ OLIVEIRA, W.C. . In: _____. *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

O material básico da peça é uma melodia de origem popular (*Serenô*), em métrica ternária. A configuração das alturas se dá de forma similar à do terceiro modo gregoriano (frígio), sugerindo ao mesmo tempo uma harmonização em que a nota fundamental da melodia seja a terça de um acorde maior.

Sereno eu caio, eu caio/Sereno deixa cair/Sereno da madrugada não deixou
meu bem dormir
Minha vida ai, ai, ai/É um barquinho ai, ai, ai/Navegando sem leme sem luz.
quem me dera ai, ai, ai/Se eu tivesse ai, ai, ai/O farol dos seus olhos azuis
Vivo triste ai, ai, ai/Soluçando ai, ai, ai/recordando o amor que perdi
E o sereno ai, ai, ai/é o pranto ai, ai, ai/dos meus olhos que choram por ti

Na primeira parte da peça (compassos 1 a 19), veicula-se a melodia da primeira parte da canção, exposta isoladamente no registro médio-agudo. Engendra-se então um cânone incomum: a segunda voz se inicia uma terça menor abaixo da primeira, e a terceira voz duas oitavas e uma quinta abaixo da primeira. Na relação entre as notas iniciais de cada voz do cânone, teríamos a tríade de lá maior. Na evolução do cânone, logo a terceira voz passa a se articular em outra região, duas oitavas e uma sétima abaixo da primeira (efetuando, portanto, um salto de terça menor descendente), alteração que garante a polarização da nota lá nesta voz. Sendo essa a voz mais grave, configura-se, assim, a conclusão do cânone sobre o acorde de lá maior.

Essa solução harmônica se constrói lentamente na trama contrapontística, em conflito com a noção harmônica original trazida pela melodia. De início, ao ouvirmos a melodia iniciando-se na nota mi, sugere-se a harmonia comumente utilizada para a canção, em torno do acorde de dó maior. Assim, o primeiro choque se introduz com a entrada da segunda voz. Seu início na nota dó# e sua seqüência utilizando fá# entram em conflito com o modo em que se articula a primeira voz, mas as primeiras relações intervalares formadas pela superposição das vozes sugerem ainda um centro modal em mi, até o compasso 6. Um estranhamento maior se produz então, no compasso 7, com o intervalo de segunda menor entre as duas vozes. No compasso seguinte entra a terceira voz na região grave sobre a nota lá,

e confirma-se a estrutura do cânone: temos sempre imitações literais, mas o intervalo entre as vozes contraria a possível unidade harmônica modal ou tonal do conjunto. A relação intervalar entre as vozes obedece ao plano harmônico inusitado: por um caminho de acordes formados por intervalos de segundas e quintas, alternados com tríades maiores ou menores sem relação tonal entre si, chega-se à cadência sobre a tríade prenunciada pelas notas iniciais de cada uma das vozes. No decorrer do processo de constituição do cânone, porém, temos uma diluição gradual da idéia inicial de politonalidade, pela superposição de diferentes transposições de uma melodia de forte apelo harmônico em nossa memória.

No trecho seguinte (compassos 20 a 23), que poderia ser chamado de um antecedente da segunda parte, temos uma mudança completa de perfil: no grave, uma fórmula de acompanhamento reiterando o baixo e o acorde rebatido; no agudo, as melodias das partes A e B da canção superpostas, transmutando-se em uma sucessão de acordes rebatidos em posição cerrada. Transitamos nesse momento para a região da Mediante – fá maior. Reproduz-se aqui a relação “politonal” de terça maior entre os planos harmônicos no agudo e no grave: a mão esquerda repete em posição cerrada um acorde de fá maior com sétima maior, enquanto a mão direita superpõe às notas das duas melodias mais uma terceira, integrando-as em torno do acorde cerrado de lá maior e sua região. Logo em seguida ao antecedente dessa seção, o conseqüente (compassos 24 a 26) mostra nova mudança de perfil: mudamos de *f* para *p*, e temos a continuação da melodia da primeira parte, em oitavas no agudo, sobre a fórmula de acompanhamento com baixo e acorde no grave. Nesse trecho permanece-se em torno do acorde de sol maior, sugerindo uma conclusão em dó menor.

Na terceira e última parte (compassos 27 a 36), temos uma volta à região de Fá Maior, veiculando novamente o material do antecedente da segunda parte, agora apenas com a melodia da parte B da canção, apresentada integralmente, em constante variação de articulação pianística. Como desfecho, temos uma recolocação do complexo harmônico da

segunda parte, com a superposição dos acordes cerrados de fá maior no grave e lá maior no agudo. Na região central, rememoram-se os intervalos iniciais da melodia, agora como tons inteiros – sugeridos primeiro no baixo, de forma descendente, no movimento cadencial final (compassos 32 a 34), e em seguida na região central, após a pontuação final, em forma ascendente (último compasso).

Num primeiro momento a escuta nos situa em meio a uma chuva forte de fim de tarde, em fins da década de 40, no Recife. Um rádio ruidoso deixa entreouvir vagamente a melodia em meio aos estrondos lá fora.

Melodia antiga, na perfeição da memória. Na distância aérea da minha imaginação. Casa deserta, o silêncio de uma tarde quente. E através das camadas sobrepostas do tempo e da amargura. Minha melodia antiga. [...] Está uma tarde quente. Ninguém canta lá em baixo. Só o espaço aberto para lá da janela. A terra suspensa. O ar imóvel²¹⁷.

A solidão em casa, somada à impossibilidade de sair a brincar, ainda com a música suave ao fundo, convida subliminarmente ao sono. A melodia transita sem dificuldade do rádio para o inconsciente, onde a memória trai a fidelidade ao original. A mesma melodia – o mesmo trecho – circula à maneira de um caleidoscópio, ressurgindo em diferentes registros – algo à maneira de Ockeghem.

Suspensão: a chuva diminui um pouco e ouvem-se as primeiras crianças a se aventurar às rodas sob uma garoa ainda presente. Sons que se mesclam ao sonho.

Surgido o sol, todas as crianças correm para fora em um alvoroço que desperta os ainda adormecidos.

²¹⁷ FERREIRA, 1985, p. 55-56.

4.2.5.




Arruava pela vizinhança de minha casa, quando: atingido por um som distante, pura epifania, detive-me (atônito): Segui-o afastando-me das redondezas de casa, contornando uma rua, outra e mais e além e aproximo-me de uma antiga Escola Pública, os portões abertos, a música disponível, desatada. Ao lado da escadaria uma eloqüente, polpuda banda de música militar. Pelos degraus da escadaria, o coro era formado por uma multidão de escolares. Cantavam, com acompanhamento da banda, o dobrado que dizia – ao que me lembro ainda:



Na primeira fila de cantores: uma jovem ginásiana entregava-se tanto ao canto – (recordo com nitidez) – que suas sobrancelhas formavam duas linhas retas oblíquas sobre os olhos que faiscavam a cada nota. Lindíssima. Duplo encanto naquela hora: ela e a música altíssima; ou a música (cujo corpo) possuía a alma dela. Hoje sei que se tratava de um comício reacionário pro Eduardo Gomes – em plena campanha contra Yedo Fiúza (apoiado pelo Partido Comunista). Comunismo, em casa, diziam: gerava pecado: já era pecado. Não trilhei o caminho da “santidade”, mas aquelas sobrancelhas em circunflexo sobre o dobrado, eu guardo comigo.²¹⁸

Emulação de uma banda sinfônica de colégio, traduzindo todas as falhas e desafinações (típicas da obrigação escolar) em caminhos não tonais que reconduzam comodamente ao lá menor.²¹⁹ No meio do caminho, os alunos mais avançados se soltam em improvisações, sem ferir o fluxo do arranjo – caso do flautim, no compasso 7, e do saxofone tenor e da tuba, do compasso 12 ao 15.



Figura 19. Compassos 7 e 8 da mão direita, em , do *Miserere* de Willy Corrêa.

²¹⁸ OLIVEIRA, W.C. . In: _____, *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

²¹⁹ Uma solução musical que encontra um paralelo em Schumann, na ruidosa *Geschwindmarsch*, do op.99.



Figura 20. Compassos 12 a 15 da mão esquerda, em $\text{C}_{\text{m}}^{\flat}$, do *Miserere* de Willy Corrêa.

Entre esses dois momentos – no “quasi una danza” – sabemos que, pelo menos na memória, a banda chama menos a atenção, e parece até que por um instante a ginásiana com as sobrancelhas em circunflexo teria sorriso para o garoto que acabara de entrar.

A caminho da conclusão, todos se portam obedientes ao pulso do regente para o *tutti* em *ff* – os esbarrões mais estapafúrdios. A revolta no rosto do regente silencia imediatamente os menos habilitados, as harmonias fluindo mais corretamente nos últimos compassos (à exceção da trompa, que troca a quinta pela sexta no acorde final).

Nessa peça, o traçado claro da linha melódica convive com as manchas grossas da harmonia dissonante (à maneira do pincel de Rouault, invadindo a gravura).



Figura 21. Brigadeiro Eduardo Gomes.



Figura 22. Gravura nº 7 do *Miserere* de Georges Rouault (“Acreditando que somos reis”).

4.2.6.



A babá cantava esta canção:


o a - num é um pas - so pre-to.Oi Lê - Lê que não can - ta na gai -

o - la só can-ta no for - mi - guci-r'.Oi Lê - Lê quan-do.as for - mi - ga^x tão

fo - ra

Ela cantava muito isso e contava (sempre de novo): de um primo meu (cuidado por ela) que havia morrido criancinha – muito antes de eu nascer, “devido a comer muito ovo”²²⁰.

²²⁰ OLIVEIRA, W.C. * . In: _____. *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

De maneira muito similar à canção evocada em , essa cantiga de ninar se articula de forma em torno do terceiro modo gregoriano (frígio), ao mesmo tempo em que sugere uma harmonização em que a nota principal da melodia seja a terça de um acorde maior (nesse caso, sobre lá).

Essa mesma melodia já havia sido trabalhada pelo compositor em *Recife, infância: espelhos...*. Naquele ciclo, contudo, a maneira como é veiculada implica significados bastante distintos daqueles dessa versão; naquela versão (em dó maior), é articulada sempre no registro médio, surgindo em três versões ligeiramente diferentes quanto à métrica. No acompanhamento, mais afastamentos do que aproximações da marcha harmônica sugerida pela linha melódica.



© Copyright 1989 by Editora NOVAS METAS - BRASIL.
All rights reserved.

Figura 23. Peça nº 13 de *Recife, infância: espelhos...*, de Willy Corrêa de Oliveira

Na versão do *Miserere*, identificamos de pronto dois planos diametralmente opostos – um baseado na melodia original, no teclado, e outro que a nega, articulado diretamente nas cordas do piano.



A canção de ninar é articulada a duas vozes, sendo que a segunda quebra a estabilidade modal da primeira: no início, oscilações de segundas maiores ascendentes e segundas menores descendentes; em seguida, uma escala de tons inteiros, um trecho cromático e a cadência sobre lá menor.



A resultante vertical da relação entre as linhas se organiza em tensões e distensões de naturezas contrárias às tensões inerentes ao modalismo da melodia. Um cromatismo solto conduz cada frase da melodia original de um ponto de partida em terças e sextas às tensões de quarta justa e segunda menor, retornando em seguida aos intervalos iniciais – na cadência final a tensão se instala pela superposição das terças maior e menor sobre a fundamental. Todas essas tensões e distensões ocorrem fora do campo harmônico da melodia original – justificam-se pela condução independente (em fase) de materiais lineares.

A versão a duas vozes da melodia decorre simultaneamente a uma série de manchas ruidosas, em outro plano, que eventualmente (como no segundo compasso) respondem a gestos da melodia.

Um ideograma musical para os medos da noite (do sono, do escuro) superpõe aqui a canção de ninar, o imaginário da criança, e a própria morte para além do teclado (ou embaixo da cama) falando uma língua distinta – um espectro que ocorre em outro plano timbrístico e de frequências.

em uma nota lá gravíssima, que evolui como uma mancha em pulsações de *clusters* de densidade crescente. A mancha avança pelo campo de tessitura até alcançar uma oitava. Nesse ponto ela deixa sua ressonância, sobre a qual a melodia conclui sua evolução: agora a três vozes, primeiro em tríades paralelas, e em seguida com uma condução de vozes que sugere (e confirma) a cadência em ré menor. Cadência instável, com o baixo na terça e contrariada por um novo evento, à maneira de Coda, uma oscilação entre lá bemol e si bemol tangendo as cordas graves do piano.


Operação semântica similar à de , marcadamente pelo contraste entre os planos melódico-linear e timbrístico-figural. O plano que se articula em oposição à melodia em  concentra os elementos timbrísticos, figurais e anti-lineares em uma só idéia, nas cordas do piano. Aqui, temos primeiro um material ruidoso anti-linear, no grave, e em seguida um material timbristicamente distinto, independente, como Coda nas cordas do piano. A função semântica exercida por esses materiais no ideograma final, contudo, é a mesma em ambas as peças.

Canções de ninar superpostas a manchas que interpretamos como símbolos (da noite, nessa peça, da morte, na anterior). Componentes análogos dos ideogramas musicais de nictofobia – em  – e necrofobia – em  (se bem que talvez fosse mais acertado falar em nosofobia, no caso que nos ocupa).

4.2.8.



“A machadinha (brinquedo de roda) e o hino ‘Como figos...’ em contraponto para dar conta da notícia de gravíssima enfermidade de pessoa muito próxima.”²²²

O material da peça  reaparece aqui, dando origem a outro ideograma musical. O hino daquela peça, contraposto a uma linha grave descendente, surge aqui superposto a outro material, também uma citação melódica: a brincadeira de roda “machadinha”, que por sua vez também é contraposta a uma linha tortuosa²²³. O conjunto a quatro vozes destaca os dois planos de significado pelo registro (e conseqüentemente pelo timbre) do piano, a machadinha no extremo agudo, o hino no extremo grave. Ao mesmo tempo, os dois planos dialogam harmonicamente: os materiais melódicos citados ocorrem em tonalidades próximas (lá maior e dó# menor). Essas tonalidades são contraditas pelas linhas secundárias, mas o peso da região grave na resultante harmônica garante a predominância da tríade central de lá maior com sétima maior (acorde gerado pela superposição das tônicas das duas tonalidades e confirmado pela cadência da linha grave na última tecla do piano).

²²² OLIVEIRA, W.C. . In: _____. **Miserere**. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

²²³ A melodia da cantiga de roda “machadinha”, de origem portuguesa (e presente no Brasil em algumas variantes), já tinha sido evocada por Willy Corrêa, em um tratamento harmonicamente rico em sua extrema simplicidade, nas *Nove peças fáceis* para piano, publicadas em 1987.

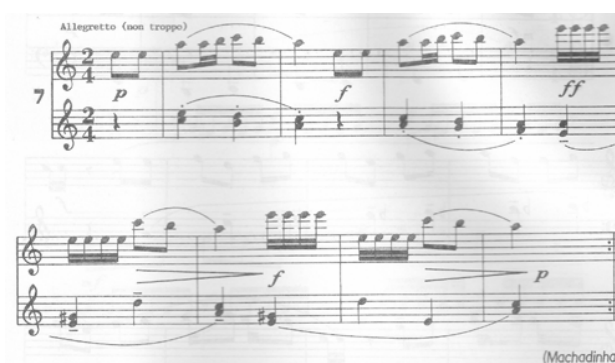


Figura 25. Peça nº 7 de *Nove peças fáceis*, de Willy Corrêa de Oliveira.

A Coda quebra o perfil linear a quatro vozes que a precedeu – a uma voz, o motivo final da machadinha surge tangendo-se as cordas do piano, no agudo. Em seguida, de um sol#₄, surgem simultâneos na região central do piano (não utilizada anteriormente) o motivo da machadinha e uma mancha crescente (em direção ascendente) articulada em fase com esse motivo. Sobre as notas sol# do motivo, os *clusters* vão incrementando a mancha em semitons ascendentes até a sua quinta (ré#). Esse último *cluster* se repete meio tom acima, reforçando a nota mi da melodia, que segue sobre ré# e dó# (encimados respectivamente por uma antecipação do acorde cadencial, com o ré bequadro, e por um acorde dissonante estável sobre dó#, encimado pela quinta e pela sensível superior).

Um ideograma que dá conta ao mesmo tempo da memória da infância e da morte, pela superposição de significados de duas citações. A analogia estabelecida entre a obra de Willy Corrêa e a de Gustav Mahler no capítulo pode ser levada adiante nesse caso, dada a carga semântica das contraposições entre o universo infantil e a música popular, de um lado, e uma trágica dramaticidade, de outro, na música de Mahler. Em um texto de 1976, Willy Corrêa recorda o relato de Ernst Jones sobre uma consulta de Mahler com Freud, em que teria sido discutida essa contraposição essencial que Mahler carregaria desde a infância até o fim de sua vida.²²⁴



4.2.9.

De início, a primeira parte do *Hino a Nossa Sra. Aparecida* é exposta na região médio-grave do piano, aparentemente redobrada uma oitava acima – logo se vê esse

²²⁴ OLIVEIRA, 1976b.

redobramento desdobrar-se em um peculiar contracanto, que ao mesmo tempo contraria o sistema de referência do hino e informa sobre diferentes possibilidades de tratamento polifônico do mesmo (lição de polifonia fortemente embasada na música da *Ars Nova* e da primeira Renascença). O Hino possui um sabor fortemente modal, ao mesmo tempo em que se orienta sobre uma harmonia centrada em lá menor – a última Renascença bem mostrou a riqueza que tal hibridismo pode suscitar.

O contraponto logo opõe ao hino uma escala de tons inteiros, percorrendo mais de duas oitavas do teclado, fluindo naturalmente da coincidência de suas três primeiras notas com três notas da melodia. Ao fim dessa escala emenda-se, em direção oposta, um sinal provindo de um terceiro sistema de referência – uma escala descendente marcada pela cadência em dó menor, originária do *Concerto para piano e orquestra* nº 24 K 491 de Mozart (sinal freqüentemente trazido à tona pela memória criativa do compositor²²⁵). A independência das linhas melódicas (de sistemas marcadamente diferentes) gera paradoxalmente escutas verticais a unificar o conjunto: algo da região da dominante no segundo compasso, sol# e lá# a polarizarem o lá do baixo em seguida, terças paralelas ao hino no terceiro compasso, referência (logo negada) à harmonia de dominante no quarto compasso, relações de terça e quinta a gerar instantâneas sensações harmônicas no quinto e no sexto compassos.

No quarto compasso manifesta-se bruscamente, pela primeira vez, a voz do pianista (ou de algum colaborador mais apto), em um doloroso balido de cordeiro condenado.

Finda a escala de Mozart, o contraponto coloca ainda um terceiro material, à maneira de um carrossel, percorrendo os pontos principais daquela escala e passando por alterações cromáticas em seus extremos. Com o início do carrossel e a conclusão da frase do hino, soa um segundo balido de cordeiro, à maneira de codeta da 1ª parte. A mão direita, mais

²²⁵ Vejam-se, por exemplo, as canções *O Capibaribe* (2001), *Readymade I* (2002) e *Valsa* (2000), a oitava peça do *Caderno de Desenho* (1993), a valsa *Anna A.* (1990), para piano, e *In memoriam Philadelpho Menezes* (2000), para flauta doce soprano.


uma vez, contraria a conclusão modal do hino na mão esquerda e faz a transição para a segunda parte da peça.



A anacruse da melodia da segunda parte do hino forma um intervalo de oitava diminuta com a última nota do carrossel, intervalo enfatizado em um brusco *sffz* que corta a peça ao meio. Nessa segunda parte, há uma alteração completa do perfil – temos agora o hino na região médio-aguda, sobre uma figura de acompanhamento aparentemente harmônica mas que, como no início da peça, logo se mostra oposta em sua essência ao material melódico do hino. Essa figura, em terças paralelas que se movimentam em ziguezague no âmbito de uma quinta, permanece estática, enquanto o hino caminha em direção a diferentes graus da escala. A indiferença do acompanhamento à melodia logo o desloca para outro plano, em diálogo com o plano do hino.

O cordeiro dá então seu último balido, abrindo a Coda: o hino se aproxima de sua conclusão, e vemos retornar o procedimento polifônico peculiar da primeira parte da peça – agora a três vozes, e com uma imitação alterada em defasagem com a melodia (no compasso 14).

Os dois compassos finais vêm a liquidação dos materiais utilizados em uma filtração da densidade harmônica dissonante dos compassos 14 e 15, chegando à cadência sobre a nota lá encimada apenas pelos intervalos de quinta e oitava – à maneira das polifonias anteriores ao século XVI, convenientemente.

Muito mais do que uma pontuação entre as seções da peça – como poderia ser apreendido a partir de nosso comentário, ou ao se pensar a peça do ponto de vista da parte do piano – o balido chama a audição para outro plano, simultâneo ao do piano.

É ao mesmo tempo um sinal para uma apreciação extra-musical da peça, em um ciclo que joga com as mais diferentes formas de execução para o intérprete ao piano ou fora dele. Nesse caso, como também em , a voz do pianista atua em contraponto com os

materiais puramente musicais produzidos ao piano.²²⁶ Em outros casos semelhantes, como em  e , a atuação extra-musical do pianista não engendra a superposição ideogramática de materiais musicais.

Pequena estória para o Lucas

Em Teresina, todos os dias – por volta do crepúsculo a igreja raquítica troava sobre a cidade o Hino de N. S. Aparecida: uma tristura oca enublava a praça. Por então havíamos ganho um carneiro destinado a um grande almoço comemorativo. Coube-me pastorear o cordeiro até fosse chegada a hora de seu sacrifício: estoicamente eu suportava os deboches da molecada. Mais de uma vez sua morte foi adiada: o repasto posto em outra data. Como qualquer pastor afeiçoei-me à minha ovelha: fiz de tudo para que não manchassem as mãos com o sangue daquele inocente. Inutilmente, No banquete: o meu jejum. Até hoje sabe-me o desgosto.²²⁷

A história é contada musicalmente a partir de um ideograma composto pelo *Hino a Nossa Sra. Aparecida* e o balido de um cordeiro. Apelo semântico direto que, no tempo da duração da peça, transita do deboche das crianças ao pastorzinho para um sinal da morte que se avizinha. Pode-se ver essa peça como um ideograma musical para o desgosto, compondo de forma transparente os sons gravados na memória durante o ocorrido na infância. Constrói, pela manipulação do tempo musical, uma sensação de espaço. O Hino pesado, arrastado, como que inerte a um sol escaldante; o canto de cisne do cordeiro cortado por longas pausas – sensação de um ampla terra vazia, deserta, seca. Neste espaço, um símbolo católico despido de riqueza polifônica. O cordeiro que expia os pecados e o menino protestante que suporta a humilhação. Com poucos elementos abstratos pinçados de seu contexto original, forma-se vagamente uma imagem de um Nordeste brasileiro desolado.


²²⁶ Como veremos, o conflito entre a natureza dos diferentes materiais é mais agudo aqui do que naquela peça.

²²⁷ OLIVEIRA, W.C.  . In: _____. **Miserere**. Mimeografado. 15 partituras. Piano.



4.2.10.

Uma instabilidade harmônica permeia o canto desse sabiá, em apojaturas de tons inteiros, oscilando sempre entre sol e lá, como a rodear um sol# imaginário. Ele repete o canto, e agora chamam a atenção as notas conclusivas, apojaturas de ré sobre lá, o que no contexto (alternâncias entre sol e lá) marcaria o ré como nota mais conclusiva. Sob o canto, o acompanhamento espelha sua estrutura: como se as alturas se desenrolassem de modo simétrico dentro da oitava de ré a ré, à conclusão simultânea sobre ré e sol# - ambas igualmente polarizadas por sol e lá. O desfecho do canto de nosso sabiá ocorre sobre lá, o que reforça a conclusividade do ré oitavado e contribui para a estabilidade do conjunto pela relação atrativa dissonante com sol#.

Alguns dos *Miserere* aceitariam de bom grado, em nossa opinião, a translação (da relação com as artes plásticas) para o campo do instantâneo fotográfico. É o caso de  e



Aqui, uma foto antiga, desbotada, de formas vagamente reconhecíveis entre as manchas já totalmente esbranquiçadas que foram contornos em tons de sépia. Algo que a memória já associa diretamente – sem a participação da racionalidade consciente – com fantasmas do passado, com vagas sensações da infância. Como o livro no livro de Vergílio Ferreira:

Tomo o livro nas mãos e é como se de repente eu tivesse muito mais anos. Porque o livro me abria na memória uma distância maior do que lá havia. Mas simultaneamente a presença material do livro tornava-me presente esse tempo remoto e o infantilismo que era dele. E eu estou no meio sem saber de onde sou. Tomo o livro na mão, percorro devagar algumas folhas. E nelas abro o tempo e a velhice²²⁸.

²²⁸ FERREIRA, 1985, p. 52.

Atrás da foto: “Sabiá que cantava no oitão de casa, no Derby, no Recife, no início ou a meados da Segunda Grande Guerra Mundial.”²²⁹

O pássaro do ciclo carrega consigo a mesma tradição simbólica presente em diversas culturas milenares – a voz do destino, ou um mensageiro dos céus²³⁰. Aqui, traz o mau presságio sobre o nosso futuro.

Como comentamos em nota à página 61, essa peça também integra o ciclo de peças para piano *Recife, infância: espelhos...*, de 1989 – de fato, ela é que dá início à revisitação das memórias pessoais as mais remotas que o compositor empreende naquele ciclo. Em sua reincorporação ao *Miserere*, vemos uma explicação para a posição privilegiada do sabiá em meio às imagens da infância, ouvido “no início ou a meados da Segunda Grande Guerra Mundial” (portanto provavelmente antes do compositor completar cinco anos de idade), constitui uma das primeiras informações musicais registradas por Willy Corrêa, juntamente com as cantigas de ninar e alguns hinos protestantes. O caráter incisivo do canto do pássaro, aliado à estranheza de uma informação não propriamente musical, poderia ter contribuído ainda para a força desta marca.

Essa digressão não foi levada a cabo sem propósito: o sabiá não é apenas um visitante eventual desses dois ciclos. Ele constitui um dos signos mais recorrentes na obra do compositor²³¹, sempre trazendo consigo uma carga semântica – carga de vocação mahleriana, até, diríamos, pela confluência do sentimento de tragédia com o universo infantil. Assim ele ocorre, por exemplo, em meio a obras como o septeto *La flamme d'une chandelle* (1976), em *Kyrie: in memoriam Klaus Dieter-Wolff*, para coro misto (1976) em *Sursum Corda*, para orquestra de cordas (1977), em *In memoriam Xaxim Nin*, para coro misto (1997) e no

²²⁹ OLIVEIRA, W.C.  . In: _____. *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

²³⁰ CHEVALIER; GHEEBRANT, 2003, p. 687-690.

²³¹ Para outro exemplo de um signo musical recorrente em sua obra, veja-se a página 108.

Quarteto de Cordas n° 2 (2001). Em *Recife, infância: espelhos...* e no *Miserere*, o signo foi isolado e organizado de modo a expressar, da forma a mais condensada (dura menos de vinte segundos), essa carga semântica.

4.2.11.

6

Outro instantâneo fotográfico, evocando algo remotamente um quadro da película *A maçã*, de Samira Makhmalbaf. Temos o registro aqui de um vendedor entoando seu pregão na rua vazia, às janelas das criadas e das crianças. Uma linha corta a foto de um extremo a outro, como se passara décadas dobrada ao meio. Ao observá-la com mais atenção, vemos que à borda direita a foto já está partida.

Miserere 6
para piano solo

(A Maçã) Sib, para Samira Makhmalbaf

Willy Corrêa de Oliveira Janeiro 99

piano *pp* *Allegretto*

cantor *mf* *pp* *allegretto*

É! bo-linh-a de comba-nô du-as bo-linh-as por um tos-tô
sotto voce (como da bontão)

al niente

Pad

Notas quem canta e quem executa o piano. No caso de intérprete como voz grave pode haver transposição das vitórias; a totalidade musical deve ser alterada.

Pregão de um vendedor de balas (caseiras) de camara, tantas vezes ouvida na infância, no Recife: fazia para que comprassem

Figura 26. 6, do *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira.

Mais uma vez dois planos distintos. De um lado o timbre do piano: três ataques distintos sobre a nota si bemol, na região médio-aguda. O primeiro em *mf*, o segundo em *pp*, o terceiro em *fffff* com o pedal pressionado. O segundo plano se articula entre o segundo e o terceiro ataques de si bemol no primeiro plano. Trata-se do pregão propriamente dito, não no piano, mas na voz do pianista. “Quem canta é quem executa o piano. No caso de intérprete com voz grave pode haver transposição de oitavas; a tonalidade nunca deve ser alterada.”²³²

O pregão é cantado em lá maior, com o texto “Êh! Bolinha de cambará (sic) duas bolinhas por um tostão”²³³, por duas vezes em seguida. Como na peça ★, a melodia citada surge sobre um pano de fundo textural sem uma relação clara de fase. Aqui a longa duração dos si bemóis atacados apenas três vezes não deixa clara nenhuma relação de duração com a melodia citada. Da mesma forma que ocorre naquela peça, os eventos não se iniciam em fase – aqui uma pausa de semínima separa a entrada da melodia do segundo ataque em si bemol.

A melodia original é descontextualizada pela negação da referência harmônica – o si bemol permanece como pedal sob a melodia em lá, e se estabelece como centro harmônico

²³² OLIVEIRA, W.C. 6. In: _____. *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

²³³ A mesma melodia foi trabalhada pelo compositor como peça para piano, brevíssima e afiada, em *Recife, infância: espelhos...*

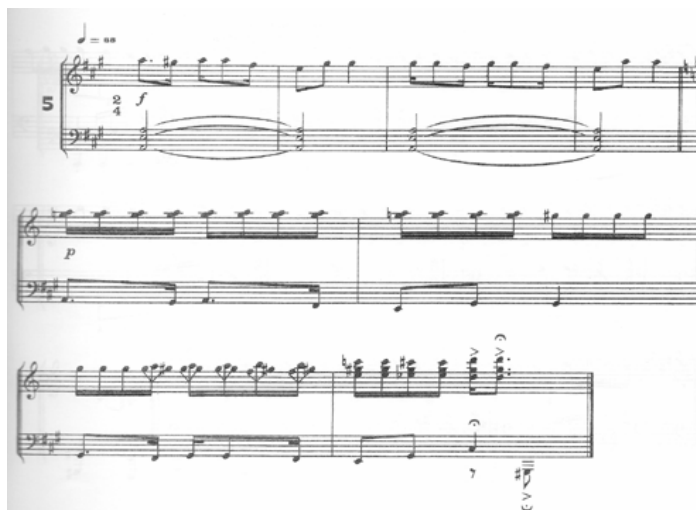


Figura 27. Peça nº 5 de *Recife, infância: espelhos...*, de Willy Corrêa de Oliveira.



pela sua reiteração fortíssima na conclusão da peça. Quebra-se também a referência do meio de expressão – a melodia deve ser cantada pelo pianista. Do piano se utiliza apenas uma tecla e o pedal, explorando de maneira transparente as variações de timbre do instrumento sobre uma mesma frequência.

A unidade estrutural do conjunto aqui é puramente metalingüística. Diz-nos o texto introdutório do conjunto: “Uns dias depois assistimos ‘A maçã’ de Samira Makhmalbaf e um novo miserere surgiu: o pregão de um vendedor de balas tantas vezes ouvido na infância, no Recife, se intercala ao si bemol. E cala.”²³⁴


E, como título, na partitura: “(A Maçã) Sib, para Samira Makhmalbaf.” (Idem), lembrando-nos do título do filme *A Maçã*, em iraniano: *Sib*.

Não concebemos a participação do pianista aqui como cantor. Os últimos critérios imagináveis para se conceber a maneira de entoar essa melodia seriam os de técnica vocal ou de afinação. O ideal para a execução desse *Miserere* seria provocar a percepção de um signo extra-musical pairando sobre uma única nota no piano – as notas do pregão pernambucano a se equilibrarem perigosamente sobre a linha monotônica entoada pelo vendedor iraniano.

4.2.11.1. Gritos do Recife

Esta peça e a peça seguinte ( e ) se destacam em meio ao *Miserere* pela evocação de pregões de vendedores ambulantes, uma prática pouco comum na obra de Willy Corrêa²³⁵. A incorporação desses materiais remete a uma prática comum na Renascença, em que a riqueza melódica ou expressiva dos pregões de vendedores de rua começou a chamar de

²³⁴ OLIVEIRA, op. cit.

²³⁵ Ao que nos consta, a única ocorrência em sua obra além dessas duas é a utilização do mesmo pregão de  em uma peça de *Recife, Infância: Espelhos...*, como comentamos no item anterior.

tal forma a atenção que estes chegaram a constituir um gênero particular da gravura (que se manteria pelo menos até o século XIX).




Figura 28. *New Mackrel New Mackrel, Maquerux Maquereux Frais et Gros*. Gravura de Sam. Aliprandi, a partir de Francis Whatley. (“Cavala, fresca e graúda”).

Prática comum em grandes centros urbanos, os pregões dessa época eram conhecidos principalmente como “cries of London”, na Inglaterra, e “cris de Paris”, na França. Compositores desses dois países não deixaram de se impressionar, da mesma forma, com esses pregões, e começou a surgir, na época, um gênero particular de madrigal que incorporava suas linhas melódicas na polifonia. Desde Clément Jannequin (1485-1558), com seu *Les Cris de Paris*, até algumas peças intituladas *The Cries of London*, como as de Orlando Gibbons (1583-1625), Thomas Weelkes (1575-1623), temos exemplos de madrigais longos formados pela incorporação literal de diversos pregões. Madrigais mais curtos, baseando-se

em um só pregão, também foram compostos na época, por exemplo, por Thomas Ravenscroft e John Dowland.

Há um exemplo muito especial de composição metalingüística que se baseia nesse gênero madrigalesco, *Cries of London* (de 1974) de Luciano Berio (1925-2003). Nesse caso, como nos madrigais renascentistas comentados, os pregões são traduzidos em linhas melódicas tratadas polifonicamente. A particularidade da peça de Berio reside na sua invenção polifônica, no recorte incomum do texto e das linhas e em seu desenvolvimento inesperado, re-significando os madrigais segundo os princípios composicionais particulares de um compositor do século XX.

O interesse especial que a incorporação de pregões por Willy Corrêa levanta, por sua vez, reside na operação semântica com os pregões sem que estes sejam traduzidos nos termos da linguagem musical erudita. Essa tradução, desde a Renascença, constitui um processo consciente de transfiguração (e de desnaturação, em certo sentido) de um material extra-musical. No *Miserere*, os pregões continuam sendo materiais extra-musicais, e a maneira com que o ciclo é concebido faz com que essa incorporação trabalhe mais em favor da unidade da obra de que de uma possível incongruência que poderia ser deduzida (superficialmente) da heterogeneidade dos materiais. As melodias evocadas nas duas peças em questão não apenas não são desenvolvidas como melodias, como são veiculadas pela voz falada do pianista, que é levado a entoá-las como objetos não musicais. É essa característica que garante a unidade dessas peças com o ciclo: além da contundente unidade semântica advinda do reconhecimento dos pregões, seu caráter extra-musical reforça a condensação das informações, em ⁶, e para além desse elemento, caracteriza o recurso ao teatro musical, em .

4.2.12.



Mais um pregão, desta vez não apenas evocado mas personificado pelo intérprete convertido de pianista em ator. Durante a escuta, Somos transportados para o centro do Recife. Multidão como uma colônia de formigas – indivíduos todos reduzidos ao denominador comum do consumo. Um elemento salta à vista, sem rumo como todos os outros, mas destacado pelo traje maltrapilho, mancando.

Sempre com a caixa de suas mercadorias à altura do peito, e movendo constantemente a cabeça e o olhar para seguir o idealizado fluxo das gentes que passam por ele. Deita uns olhos implorativos e apregoa seus artigos, em voz alta:

Pente com chá preto! Chá preto com pente!
 Repete o pregão sete vezes (seguidamente).²³⁶

Ao mesmo tempo em que emula cenicamente todo o contexto para o desvio intersemiótico, a peça transforma o pregão – dado sonoro real, e não musical – em fato musical, pela repetição. Ouvimos duas informações sonoras da mesma natureza, que contrastam ritmicamente e na disposição do mesmo texto – à maneira de antecedente e conseqüente. Dado o choque da novidade da informação cênica em meio às peças para piano, as sete repetições literais – longe de incorrerem em redundância – situam o material em um tempo ideal para sua apreensão.

Liquidando o material (já conscientemente limítrofe) a Coda apresenta as inversões de antecedente e conseqüente, na ordem inversa, uma vez; como codeta, o grito de desespero final do miserável ressoa ampliado em espectro pela harpa do piano²³⁷.

Com essa peça acentua-se o conflito entre materiais musicais e extra-musicais no *Miserere*. O único material musical propriamente dito evocado nessa peça é a ressonância, ao

²³⁶ OLIVEIRA, W.C. . In: _____. *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

²³⁷ Desespero que pode ser ouvido como eco de outro grito, do madrigal *Moro Lasso* de Gesualdo, já citado por Willy Corrêa na peça *Life: Madrigal* (1971).

piano, de um ataque extra-musical: o grito da personagem, ao final. Mesmo essa ressonância não constitui um objeto musical autônomo: ela alonga o grito do intérprete. Note-se que, ao lermos a peça como um discurso musical (como fizemos acima) os materiais podem parecer extremamente limitados, mas se a entendemos como uma cena teatral muito condensada, seus materiais *musicais* nos parecem riquíssimos e com plena força de expressão.

É o ponto mais extremo, no *Miserere*, de investida no chamado “teatro musical”. Por outro lado, se a totalidade das outras peças do ciclo lida com materiais musicais propriamente ditos, há na mesma medida o convite constante a uma audição extra-musical, a uma leitura semântica das obras.²³⁸ Nesse campo reside a unidade mais profunda do ciclo, seu conteúdo mais essencial.



4.2.13.

O estado crítico das relações sociais e o desmantelamento de uma linguagem musical erudita como normalmente compreendida são tratados e retratados nessa peça em especial. O pianista quebra a formalidade entre artista e platéia – ritual datado, típico de uma vida musical já inexistente, mas que se mantém pela forma apesar da falta de conteúdo (cabe acrescentar que acreditamos que o choque proposto é igualmente efetivo tratando-se de uma apresentação caseira).

No momento da execução, o pianista pede à platéia para que alguém (com alguma familiaridade com o instrumento) venha ajudá-lo. Diz que é muito simples a partitura: que foi escrita para ser lida à 1ª vista. Insiste para mostrar a música a quem possa vir em seu auxílio, ainda antes da execução.²³⁹

²³⁸ Reforçada antes de tudo pelas instruções do compositor ao intérprete, solicitando que ele leia ao público os comentários sobre todas as peças.

²³⁹ OLIVEIRA, W.C.  . In: _____. *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

Note-se que não foi dito que a peça é concebida para piano a quatro mãos. “Mas que esse *Miserere* não poderá ser mostrado se alguém não vier socorrê-lo.”²⁴⁰ Quem viria? O espectador comum que nunca sequer tateou o instrumento? Ou um músico (eventualmente) presente que prestasse sua imagem a uma leitura pública à primeira vista? “Se ninguém responde, ele percorre a platéia com olhar angustiado.”²⁴¹

Triste constatação (ingenuamente tardia) de ter falado com as paredes em todas as peças anteriores. “Se nenhum candidato aparece (espontaneamente), o pianista, reconhecendo alguém que possa acudi-lo (ampará-lo), concita-o angustiadamente – a vir ao palco”²⁴²; afinal, que força de espírito encontraria o intérprete que chegou nesse ponto para continuar o ciclo como se nada tivesse acontecido? “[...] o pianista – frente a uma decisão inapelável – desce do palco e corre até à pessoa para mostrar-lhe o texto musical. Conseguindo ou não: eis chegado ao último limite.”²⁴³

Considerando o relativo alívio (fraco contra a angústia que o antecedeu) da possibilidade de resposta positiva, inicia-se o texto musical – ainda que a platéia, ainda algo atordoada, não encontre concentração para apreender a peça, de apenas sete compassos. “Obs: não deve haver combinação prévia.”²⁴⁴

Inicia-se “vagamente um MAMBO d’aqueles escutados em filmes mexicanos (no tempo da infância no Recife).”²⁴⁵ A proposição a quatro mãos choca de início pela densidade – *forte*, a oito vozes, desdobrando-se em nove no final (preenchendo cinco oitavas e uma quinta da tessitura).

Nas vozes extremas os traços distintivos mais nítidos do estilo popular. A melodia, uma montagem de gestos de dança – um primeiro mais incisivo (com a apojatura), uma

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Ibidem.

síncopa e uma seqüência de cinco passos curtos. Nas vozes inferiores (executadas pelo voluntário), o baixo mantendo sempre o pulso firme, respondido a cada ataque pela harmonia a quatro vozes nos tempos fracos. Algo que na linguagem evocada talvez se traduzisse como alternâncias entre Am7 e E 5-/7/9-.

Uma linha intermediária em notas longas se desprende da nota fundamental do acorde inicial, afastando-se da harmonia no terceiro compasso e retornando no quinto, para na conclusão se esvair em notas breves, em sextas paralelas com a melodia. Outra linha se desprende dessa mesma nota, já em valores breves (sempre respeitando a marcha rítmica da dança), percorrendo uma escala menor harmônica imaginária (uma tradução escalar de uma harmonia não tonal). Ao final essa escala se desdobra em duas, conduzindo cromaticamente à cadência final.

O acorde final, a seis vozes, é uma superposição de tensão e relaxamento: as três vozes superiores atacam a tríade de lá maior, sugerida pela cadência harmônica. Já a parte executada pelo voluntário o convida a uma participação maior, já que seus segundos de palco estão se esgotando: ele nega a harmonia conclusiva do pianista ao seu lado, atacando um trítone na região grave do piano e ainda se aventurando a “bater uma palma, forte”, como pontuação final para a dança.

Miserere
para piano a quatro mãos
Willy Corrêa de Oliveira: 16 Nov 2000

obs: Vagamente um MAMBO d'aquelas escutadas em filmes mexicanos (no tempo da infância no Recife)

mambo (♩ = 96 bpm)


no ll poco

I
II

*: bateu uma palma, forte.

Ped *


da morte - a via ao palco; o pianista - frente a uma decisão irrepelável - desce do palco e corre até a pessoa para mostrar-lhe o texto musical. Conseguido ou não: eis chegado ao último limite. Obs: Na última combinação prévia.

Figura 29. , do *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira.

Nessa peça justapõem-se no tempo, distintamente, materiais musicais e extra-musicais. Na primeira parte engendra-se uma proposta de teatro musical como metalinguagem da situação de um concerto de piano nos dias de hoje – na tangente da realidade. Na segunda parte, dentro da mesma situação teatral (com a adição de mais uma personagem), a possibilidade de se ouvir algo de música.

4.2.14.



Pede-se na partitura que essa peça sempre seja executada após o “mambo” (). A densidade e a intensidade elevadas, naquela peça, concentradas em poucos segundos de música, dão lugar aqui a uma mais alongada distensão. Uma reflexão íntima, ao piano, sobre o início da *Fantasia* em fá menor D 940, para piano a quatro mãos de Franz Schubert. Após a

angústia que precedeu a peça anterior, o pianista não convida um participante da platéia – convenientemente, apresenta uma tradução do original para duas mãos.

Imperceptivelmente, começam a falhar algumas notas do original, sem que o discurso se sinta afetado. Pouco a pouco se percebe que o discurso não é o de Schubert, mas o do silêncio. Vão se esvaindo os elementos do original – em uma breve fantasia, ainda, um fragmento escalar é substituído por um *glissando* – e começamos a ouvir em nossa memória, apenas, as notas em lugar das pausas. Permanece apenas o essencial para se acompanhar a seqüência da peça em nossa memória – só as informações mais fundamentais se esgueiram e sobrevivem ao filtro.

Elimina-se qualquer forma de repetição. Restam os novos motivos melódicos, as surpresas harmônicas – já fora de contexto. Mais adiante, as linhas paralelas da melodia em oitavas saem de fase. Um último adeus à figura de acompanhamento na Subdominante com a terça no baixo e... Um esbarrão do intérprete é incorporado à partitura, gerando algo que não é mais de Schubert.

O silêncio, ainda, por cinco tempos e meio – como Coda triunfante.

Recurso não propriamente ideogramático nessa composição: atinge-se um agudo grau de condensação a partir de uma operação metalingüística que lança mão de um dos dados mais fundamentais da linguagem musical em sua história – e não se trata aqui do silêncio pelo silêncio (idéia-força de fraca projeção na criação musical), ou de um silêncio fabricado, a obedecer a uma fórmula geral de durações. Trata-se de uma operação semântica a partir de um material histórico.

Opera-se uma escuta que simula uma perda gradual da memória da peça. As pausas passam gradualmente a informar mais que os sons, como que revelando um discurso subjacente enquanto se limpam os resíduos da *Fantasia*. Schubert como palimpsesto para a angústia das respirações doentias da *Valsa* nº 3 em lá menor (op. 34 nº 2) de Chopin.



Figura 30. Chopin, *Valsa* op. 34 n° 2, compassos 17 a 20 (início do Tema).



4.2.15.

Logo na abertura, três tons inteiros definem como plano dos eventos a tessitura completa do piano. Segue uma série de ataques *ff*, em longos acordes dissonantes os mais diversos. “Um rubato infável deve transtornar a medida das durações de cada semibreve: variá-las *ad infinitum*”.²⁴⁶

Decorrido algum tempo da peça é possível delinear uma direção geral do material: após o anúncio dos extremos da tessitura do piano, os acordes começam a formar uma espiral em torno do centro dessas alturas, cada acorde abarcando um espaço menor do campo de tessitura que o anterior. Um único movimento de acordes contraria a espiral, e inicia a conclusão da peça. Desencadeia-se um tremolo, confirmando o centro da espiral em lá bemol, e mais um movimento da espiral em movimento contrário gera o último acorde, que polariza todas as notas desse centro e o convoca – ele surge tangido nas cordas do piano, em três badaladas finais.

A maneira como a peça se desenrola sugere que ela tenha nascido como um improviso, em estilo cursivo. Não obstante, há um princípio coerente de organização para cada acorde no contexto em que se encontra.

²⁴⁶ Idem. [redacted]. In: _____. *Miserere*. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

Miserere [redacted] para piano solo
 Willy Corrêa de Oliveira
 Escrito após uma projeção do filme de Valerio Zurlini: *Cronaca familiare*
 Molto Lentamente (Rubato assai)

quasi ff ff sempre
 Ped (sustentato - senza rilasciare mai fino all'estinzione finale)
 † tocar uma oitava mais alta
 † tocar uma oitava mais baixa
 A nota sol do 4º acorde pode ser executada pelo nariz; o acorde deve durar até quase à extinção. Os demais acordes vão se acumulando devido ao Ped sustentado e porque não devem até a extinção, como o primeiro acorde. Cada ataque tenha acurada precisão e destimpe. Um RUBATO majestoso deve TRANSFORMAR a medida das durações de cada semibreve: variá-las ad infinitum.
 † = Pizz diretamente nas cordas: com plectro ou unha (ferir uma só das cordas para cada nota demandada)

Figura 31. [redacted], do *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira.

A abertura convida o intérprete a pôr à prova a verossimilhança do que se conta sobre a virtuosidade de Liszt que, ao descobrir as mais variadas simultaneidades de figuras pianísticas com as duas mãos, convoca o nariz para atuar em uma região não aproveitada do teclado. Esse acorde de abertura é formado por três tons inteiros (lá-sol-si), abrindo vários caminhos possíveis, um deles confirmado ao final da peça com o lá bemol. Os acordes que se seguem podem ser divididos em duas partes de seis acordes cada: uma entre o segundo e o sétimo, e outra entre o oitavo e o décimo-terceiro.

O segundo acorde também é formado por intervalos de tons inteiros, e se constrói simetricamente em torno de lá bemol – a partir do lá bemol central, para o grave e para o agudo, temos os mesmos intervalos.

A partir dele, os acordes da primeira parte (segundo nossa divisão) conduzem a uma tensão crescente através de um afastamento harmônico gradual. Há uma considerável força de atração sempre presente no caminho do segundo ao quinto acordes. Não há uma sensação

conclusiva, no entanto, no quinto acorde, devido à sua aspereza dissonante (duas quintas justas superpostas, separadas por uma décima-segunda diminuta). Do quinto para o sexto acordes ocorre um choque, pela fraca condução harmônica e pela surpresa do surgimento de um acorde “comum”, formado por superposição de terças. A contigüidade se dá pela semelhança na disposição dos dois acordes (o sexto é exposto por duas quintas superpostas, lá-mi e dó#-sol, à maneira do anterior). Do sexto para o sétimo, temos um acorde híbrido, como transição para a seção seguinte: uma tríade cerrada de dó menor (aproximando-o da estrutura do acorde anterior) encimada por uma terça estranha ao acorde, ré-fá. Em seguida se inicia-se um trecho de retorno a uma estabilidade no caminho das alturas: todos os acordes (inclusive o tremolo que brota do décimo-segundo acorde) se constróem de maneira similar ao segundo, em intervalos simétricos (para o agudo e para o grave) a partir do lá bemol central. A única exceção é o nono acorde, que em função de uma condução de vozes mais rica evita o paralelismo (e a predominância de tons inteiros) sugerido do oitavo ao décimo acorde, através da alteração cromática de uma nota (de fá# para sol). Esse acorde se torna, assim, um resquício da primeira seção (um acorde de superposição de terças invertido, ré-sol-sib-ré).

Para além do caminho em espiral e da estrutura interna dos acordes, há uma direcionalidade harmônica precisa nesta última seção, conduzindo ao lá bemol por todas as notas que o polarizam – a última suspensão harmônica se dá logo antes da conclusão em lá bemol pela presença do ré oitavado no décimo-segundo acorde, já que as mesmas notas que polarizam lá bemol polarizam também o ré.

“Escrito após uma projeção do filme de Valerio Zurlini *Cronaca familiare*.”²⁴⁷

Traços violentos, marcas de gestos bruscos, como o registro visual da revolta, da indignação. No filme, a morte que se interpõe a uma difícil relação entre dois irmãos. Aqui, em meio a

²⁴⁷ Ibidem. O filme recebeu o nome de *Dois Destinos* no Brasil.

manchas e relevos, poucas formas minimamente reconhecíveis, permeadas pelo mais pesaroso dos pesares. Uma aura fúnebre percorre a construção abstrata.



Figura 32. Cena de *Cronaca Familiare*, de Valerio Zurlini, com Jacques Perrin e Marcello Mastroianni.

Essa atmosfera, nessa peça em especial, é sustentada pela força de seu entorno. Parece ser a única peça do ciclo que não trabalha diretamente com a metalinguagem musical. Uma leitura semântica como essa, por isso, poderia parecer mais frágil aqui de que nas outras peças. Acreditamos, contudo, que essa peça como parte do *Miserere* adquire uma vocação semântica diferenciada. No decorrer da audição do ciclo, com a leitura das legendas correspondentes a cada peça e a evocação dos mais diversos materiais musicais significantes, molda-se uma certa postura auditiva e interpretativa – no momento em que se evoca a relação dessa peça com o filme de Zurlini, por mais abstrata que seja sua concepção, a percepção tende para a resultante semântica. E ainda, envolta pelas outras peças do *Miserere*, a pulsação irregular dos acordes nessa peça poderia sugerir o som de treze terríveis badaladas. Se a morte tocasse sinos, esse seria seu espectro harmônico.

Considerações finais

Assim como a memória de alguns momentos-chave da história da música revivem em meio ao discurso nas obras de Willy Corrêa de Oliveira, seus textos são permeados pela memória marcante de alguns autores em especial. Ao construirmos um estudo que confronta uma obra do compositor com sua produção teórica, esses autores (e mais alguns adjacentes) se fizeram presentes em nosso trabalho, a partir da referência que Willy Corrêa faz a eles.

Presença constante, ainda que indireta, nos textos do compositor da década de 1970 que tratam da linguagem musical, é a do universo teórico da poesia concreta brasileira. É a partir dessa referência que Willy Corrêa se dirige à semiótica musical, por exemplo. James Joyce, uma das principais referências dos poetas concretos na literatura, é muitas vezes evocado diretamente pelo tom da escrita do compositor.

Já nos textos sobre música a partir da década de 1980, referência constante é feita a Bertolt Brecht e Hanns Eisler. Referência que pode ser vista como um aprofundamento de uma tendência sempre presente em sua produção teórica: um pensamento materialista dialético, que nestes últimos tempos se modula do estudo da estrutura interna da linguagem musical para as múltiplas e contraditórias relações entre música e sociedade.²⁴⁸

Também permeiam seus textos, porém de forma bastante subjacente, a presença dispersa de referências cristãs ou bíblicas. Assumindo uma clara distância (ou até uma recusa) do universo protestante em que foi criado, os textos do compositor podem apontar para uma confluência entre marxismo e cristianismo. Essa confluência pode ser apontada indiretamente, por exemplo, na relação entre a amarga e irônica provocação de seu texto *Música e*

²⁴⁸ Sobre esta linha de pensamento em Willy Corrêa de Oliveira, veja-se Ulbanere (2005).

*Sociedade*²⁴⁹ e as idéias de Giulio Girardi em seu *Educare: per quale società?*²⁵⁰ discutindo o papel da ideologia no mundo atual a partir do universo da Teologia da Libertação.

Talvez uma presença mais concreta de um sentimento cristão possa ser vista em algumas de suas obras, como em *Passos da Paixão, Cantio ad laudem Sancti Francisci*²⁵¹ e no *Miserere*. Quanto a essa última, a presença desse sentimento, assim como suas relações com outras obras do mesmo compositor nas quais esse sentimento está presente, poderia ser desenvolvida para além do que apontamos neste trabalho. Não nos ocupamos mais desses temas devido à delimitação do nosso tema.

De qualquer forma, a relação entre as obras teórica e musical de Willy Corrêa e cada uma destas linhas de pensamento mereceria um estudo mais amplo, que não cabe aqui. Da mesma forma, algumas formas de abordagem da música de Willy Corrêa que apontamos neste estudo ainda não receberam a devida atenção, como por exemplo o conceito de metalinguagem e sua aplicação nas obras do compositor.

Na abordagem mais aprofundada de suas obras, buscamos na musicologia em geral e em seus textos uma idéia-chave (entre inúmeras possíveis) que pudesse nortear a abordagem que intentávamos. Interessava-nos, em particular, revelar uma dimensão poética da obra de Willy Corrêa, para além de uma abordagem científica ou de uma dissecação laboratorial. A utilização do conceito de metalinguagem foi uma maneira que encontramos de compreender sua obra relacionando-a ao contexto histórico em que se insere, confrontando-a, ainda, com seus textos e sua trajetória artística. Abstraindo do arcabouço teórico e metodológico específico, nossa descrição poderia ser lida esquecendo-se a terminologia específica. Tal atitude poderia, por exemplo, abrir uma via que deixamos praticamente inexplorada para o

²⁴⁹ OLIVEIRA, 1991. Esse texto foi revisto e expandido para o trabalho *Cadernos* (OLIVEIRA. Caderno de Pânico. In: _____, 1996a).

²⁵⁰ GIRARDI, 1975.

²⁵¹ Peça para soprano e violino sobre texto de Rainer Maria Rilke, composta em 1991.

estudo das citações da memória pessoal nas obras de Willy Corrêa de Oliveira: o aspecto lúdico em suas composições.

Como comentamos no capítulo 2, a discussão do conceito de metalinguagem levanta um problema fundamental para a linguagem musical: o da memória. No texto *Música: a forma ABA – linguagem e memória*, Willy Corrêa atribui o fundamento mnemônico da linguagem musical ao fato dela se realizar na “inexorabilidade do contínuo temporal”.²⁵² Cita, nesse contexto, o verso de T. S. Eliot: “Words move, music moves/only in time [...]”.²⁵³

O tema da memória, que permeia este trabalho, poderia em nossa opinião convidar a um estudo em outra clave. Uma associação pode ser feita, por exemplo, entre a idéia de uma linguagem musical comumente praticada e compreendida em diversos momentos da história da música erudita e a idéia de um inconsciente coletivo sobre o qual operam os compositores. Nesse sentido – especialmente influenciados pelas obras de Henry Moore²⁵⁴ – talvez seja possível formular que ao abordarmos o *Miserere* de Willy Corrêa o que chamamos de metalinguagem pode ser entendido como a maneira que Willy Corrêa encontrou para trabalhar com arquétipos da música erudita em toda sua história, num momento em que não há uma linguagem universalizadora.

Essa abordagem da obra de arte, ao mesmo tempo rica e extremamente perigosa (por certa ênfase na aporia), mereceria mais atenção no que tange à música. Em outros campos artísticos ela já foi seriamente adotada – considerar, nesse contexto, o estudo de Herbert Read sobre Henry Moore, em especial no opúsculo *Henry Moore: mère et enfant*²⁵⁵.

Embora não nos caiba desenvolver essas questões aqui, tais observações nos ajudaram a compreender o amadurecimento do processo criativo de Willy Corrêa, depois de percebermos diferenças fundamentais entre a concepção do *Miserere* e de suas obras da

²⁵² OLIVEIRA, 1977c, p. 84.

²⁵³ Trecho inicial da quinta parte de *Burnt Norton*, dos *Quatro Quartetos* de T. S. Eliot. “As palavras se movem, a música se move/somente no tempo”.

²⁵⁴ Vivas na memória desde uma exposição em São Paulo em abril de 2005.

²⁵⁵ READ, 1966. Veja-se ainda Jung (1972).

década de 1970, por exemplo. Antes de desenvolver essa idéia, o problema da memória coletiva em relação à linguagem musical e à música erudita do século XX merece um breve comentário.

A relação entre as idéias de memória coletiva e de uma linguagem musical comum a uma sociedade pode completar o conceito de metalinguagem tal como o adotamos neste trabalho. Em *Beethoven, proprietário de um cérebro*, Willy Corrêa coloca que “as melodias de Beethoven são proposições tautológicas de paradigmas (brutos) do sistema tonal”.²⁵⁶ Para além do caso particularmente informativo de Beethoven, a criação musical em uma “língua falada” parte sempre da utilização de procedimentos comuns do sistema de referência. Nesse caso a memória pessoal e a memória coletiva coincidem em altíssimo grau – o repertório é em geral o mesmo, e quando se trata de uma exceção, de um material estrangeiro à memória coletiva, o tratamento desse material ocorre segundo procedimentos usuais.

Essa digressão pode esclarecer a diferença entre a utilização da citação e da autocitação (em que um compositor evoca materiais de suas próprias obras) de acordo com o momento da história da música. A operação com a memória pessoal pode fazer aflorar o inconsciente na criação artística. Para um compositor em tempos de um sistema de referência universalizador, de “língua falada” em música erudita, suas próprias obras se misturam às obras do repertório presente em sua memória. Há um feliz casamento do inconsciente individual com o inconsciente coletivo. Nesse contexto, não há uma distinção clara entre a metalinguagem sobre a própria obra e aquela sobre a obra alheia. Pesa, antes, a operação com a linguagem.

Já em relação à música erudita do século XX, dificilmente podemos vislumbrar sua inserção na vida social à maneira de uma língua falada. Nas palavras de Pousseur (que já evocamos no capítulo 2) a música contemporânea “se caracterizaria globalmente [...] pela

²⁵⁶ OLIVEIRA, 1979a, p. 15

perda, a deterioração ou mesmo a ‘suspensão’ voluntária pura e simples dos princípios os mais gerais que asseguravam a coerência da linguagem comum”²⁵⁷. Quando não há uma linguagem, não há memória. Nesse complicado divórcio entre o inconsciente individual e o inconsciente coletivo (tratando da linguagem musical erudita, bem entendido) a metalinguagem em que um compositor se debruça sobre sua própria obra não tem sua perceptibilidade garantida – dilui-se no discurso como mais uma informação nova. Já a metalinguagem sobre obra alheia pode eventualmente encontrar sua decodificação semântica, especialmente se a obra em questão fizer parte do repertório mais freqüentemente ouvido pelo público remanescente de música erudita (em geral, da música dos séculos XVIII e XIX). Foi nesse sentido que separamos categoricamente, neste trabalho, a auto-citação da citação das obras de outrem, dedicando-nos ao segundo caso.

Esse último é o caso de grande parte das obras de Henri Pousseur e Willy Corrêa, e é nesse sentido que desenvolvemos a questão neste trabalho. Um exemplo enriquecedor neste momento seria o *Concerto* para piano e orquestra de Willy Corrêa, em que ocorrem as duas formas de citação – trechos de diversas obras suas são encadeados, e em certo instante há a citação da peça de Manoel Dias de Oliveira.²⁵⁸ Sob o ponto de vista discutido acima, apenas o segundo caso seria efetivamente percebido como metalinguagem.

Como vemos, este conceito poderia ser discutido sob inúmeros outros aspectos. O problema da memória coletiva na música do século XX, por exemplo, foi indiretamente tangido quando evocamos a discussão entre Pousseur e Boulez, no capítulo 2.3. Poderíamos abstrair desta discussão duas tendências opostas para a música e o pensamento musical no século XX. De um lado, uma busca pela memória, de outro, a luta pela amnésia – sintomaticamente, termo que norteia um texto de Boulez sobre Stravinsky: *Style ou idée?*

²⁵⁷ POUSSEUR, 1989, p. 19.

²⁵⁸ Vejam-se as páginas 49 a 51.

*Éloge de l'amnésie*²⁵⁹ (já evocado no capítulo 2.3). Na febre da busca pela constituição de uma linguagem nova para o futuro da música erudita, Boulez chega a afirmar:

[...] mistura-se memória e invenção, na esperança da continuidade absoluta. Aí, pertence-se ao presente – o momento, e seus episódios – mais que ao passado, e bem mais que ao futuro. [...] Eu *louvarei* a amnésia.²⁶⁰

Em uma tendência diametralmente oposta situam-se Willy Corrêa e Henri Pousseur, entre muitos outros compositores. Como vimos no capítulo 2.3, Pousseur chega a classificar de patológica a tendência de Boulez à amnésia²⁶¹. Willy Corrêa e Pousseur operam com a memória através da metalinguagem, invocando este recurso como uma forma consciente e intencional de se recuperar o passado, relacionando-se com ele como uma folha se relaciona com a raiz, e não como uma era ultrapassada e “inferior” (numa suposta evolução histórica do material musical).

Especialmente ricas nesse sentido são as idéias de Malraux, de que um diálogo

[...] ignorado ou rejeitado por todas as civilizações, e nascido conosco, se elabora em um mundo, também, nascido conosco: o mundo em que cada obra-prima tem por testemunhas todas as outras obras, tornando-se obra-prima de uma arte universal cuja assembléia de obras cria valores até então desconhecidos²⁶².

Tratando do distanciamento entre as imagens e os temas que elas representam na arte – e no olhar sobre a história da arte pelo homem de hoje, Malraux acrescenta:

O mundo no qual as imagens falam uma linguagem diferente, e a mesma linguagem: uma linguagem de estátuas e uma linguagem de esculturas. E neste mundo que a metamorfose substitui simultaneamente aos do sagrado, da fé, do irreal e do real, o novo domínio de referência dos artistas, é o Museu Imaginário de cada um; o novo domínio de referência da arte, é o Museu Imaginário de todos²⁶³.

Partindo dos pressupostos discutidos no capítulo 2.3 e relacionando-os com as idéias de Malraux, poderíamos esboçar uma extensão da discussão sobre a memória coletiva na música. Em um tempo de “língua morta” para a música erudita, teríamos de constituir um

²⁵⁹ BOULEZ, 1971.

²⁶⁰ Ibidem, p. 13-14. Veja-se ainda a nota de rodapé 94, à página 38.

²⁶¹ Classificação feita com alguma classe, sem citá-lo nominalmente.

²⁶² MALRAUX, 1965, p. 231.

²⁶³ Ibidem.

“museu imaginário” para a história da música como um todo, para poder dialogar com a linguagem musical em toda sua riqueza, na dimensão em que ela se articulou em toda sua história. Perdendo-se a relação genética com a língua viva, ganha-se em perspectiva sobre o fenômeno musical em toda sua história e em todas suas manifestações, dos mais diversos folclores às mais diversas (apesar do seu acelerado processo de uniformização) músicas populares. Opera-se uma recuperação, assim, da memória coletiva a partir do inconsciente individual de todo criador que se relaciona com o repertório da história da música (e do presente), em um tempo em que esse contato se torna, socialmente, mais superficial.

Em meio a tais digressões, a obra de Willy Corrêa da década de 1970 pode ser vista a partir da fé na memória coletiva da história da música – ou ainda, como cume da luta pela recuperação desta memória. A operação metalingüística do compositor nessa época ocorre essencialmente sobre materiais marcados ao mesmo tempo no inconsciente pessoal do compositor e no inconsciente coletivo do ouvinte de música erudita do século XX – sintomática, portanto, a referência maior ao classicismo e ao romantismo nas peças desse período.

No *Miserere*, como em nosso tempo, a fé em que a memória coletiva de nossa sociedade comporte uma relação fundamental com a história da música erudita já se encontra bastante abalada. Por outro lado, a memória pessoal de um compositor pode, em certos casos, dialogar com a memória coletiva, quando a música socializada (popular, folclórica ou de culto religioso) coincide no autor e no ouvinte. Trata-se de uma forma de comunicação, de certo modo mais efetiva, pela possibilidade de se dialogar com a memória coletiva comum, com significados que a música pode exercer na sociedade independentemente de ser vista e compreendida como arte. Ainda assim, uma expressão musical erudita comunica no âmbito que tal atividade possibilita em cada sociedade, em cada momento histórico. Entendida como força social, como parte essencial da vida cotidiana, como linguagem comumente falada e

compreendida, como universo semântico permeado pela memória e pelo inconsciente coletivo (dados que a música erudita mostrou ter possuído através de sua história), a música erudita hoje não comunica.

É nessa perspectiva que situamos o *Miserere* neste trabalho, e é de certa forma nela que entendemos a obra de Willy Corrêa como um todo: um anseio pela comunicação em um mundo musicalmente incomunicativo, tratando-se de música erudita. É portanto, na relação de forças entre um impulso criador e uma lúcida consciência crítica do mundo atual que tentamos compreender uma trajetória tão rica em crises e renascimentos como a de Willy Corrêa de Oliveira. Trajetória de uma constante renovação criativa e intelectual, permeada pelas inúmeras e imprevisíveis contradições que afloram das relações entre teoria e prática, entre imaginação e realidade, entre o artista e a sociedade.

6. Referências²⁶⁴

6.1. Monografias

ANDRADE, Mário de. **As melodias do boi e outras peças**. Preparo do texto, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades, 1987. 416 p.

_____, **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Villa Rica, 1991. (Obras de Mário de Andrade, 11). 195 p.

_____. Movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978, p. 231-255.

_____. **Música, doce música**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976. 417 p. (Obras de Mário de Andrade, 7).

APPLEBY, David P. **La musica de Brasil**. Trad. Juan José Utrilla. México, D.F.: Fondo de Cultura Economica, 1985. 186 p. (Tierra Firme).

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. 112 p.

BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a música contemporânea**: realizada por Rossana Dalmonte. Trad. Álvaro Lorencini; Letizia Zini Nunes. São Paulo: Civilização Brasileira, [198-? ou 199-?]. 125 p. (Ensaio, debates, entrevistas, 5).

BETZ, Albrecht (ed.). **Hanns Eisler: Musique et société (essais)**. Trad. Diane Meur. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1998. 245 p.

BLÁZQUEZ, Manuel Lopez. **Rouault: 1871-1958**. Globus: Madrid, 1996

BORBA, Pe. Tomás. **Dicionário de música**, Lisboa: Edições Cosmos, 1962. 2v. 1720 p.

BOUCOURECHLIEV, André. **Le langage musical**. Paris: Fayard, 1999. 186 p. (Le chemins de la musique).

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Trad. Stella Moutinho; Caio Pagano; Lidia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. 336 p. (Signos/Música, 4).

_____. **A música hoje**. 3. ed. Trad. Reginaldo de Carvalho; Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1972. 148 p. (Debates, 55).

_____. **A música hoje 2**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992. 131 p. (Debates, 217).

²⁶⁴ Elaboradas segundo normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho, volume 1**: 1938-1941. Trad. Reinaldo Guarany; José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 215 p.

_____. **Diário de trabalho, volume 2**: América, 1941-1947. Trad. Reinaldo Guarany; José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 345 p.

_____. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 255 p.

_____. **Teatro dialético**: ensaios. Trad. Luis Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 283 p. (Teatro hoje, Teoria e história, 8).

BUCKINX, Boudewijn. **O pequeno pomo ou a história do pós-modernismo**. Trad. Álvaro Guimarães. São Paulo: Ateliê, 1999. 152 p.

BURKHOLDER, J. Peter. **All made of tunes**: Charles Ives and the uses of musical borrowing. New Haven & London: Yale University Press, 1995. 568 p.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos (1950-1960). São Paulo: Duas Cidades, 1975. 207 p.

_____; _____. **Mallarmé**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. 194 p. (Signos, 2).

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. 233 p. (Debates, 16).

_____ (org.). **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1994. 275 p.

_____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates, 247). 314 p.

CARDEW, Cornelius (ed.). **Scratch music**. Cambridge: MIT, 1974. 128 p.

_____. **Stockhausen serves imperialism**. London: Latimer New Dimensions, 1974. 126 p.

_____. **Treatise handbook**. London: Peters, 1971. 21 p.

CAUDWELL, Christopher. **O conceito de liberdade**. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 255 p.

_____. **Studies and further studies in a dying culture**. New York: Dodd Mead, 1958. 256 p.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 44). 88 p.

_____. **Funções da linguagem**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Princípios, 119). 63 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 18 ed. Trad. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. 996 p.

COKER, Wilson. **Music & meaning**. New York: Free Press, 1972. 256 p.

COLI, Jorge. **Música final**: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1998. 420 p.

COPE, David. **New directions in music**. Prospect Heights: Waveland, 2001. 259 p.

COSTÈRE, Edmond. **Mort ou transfigurations de l'harmonie**. Paris: PUF, 1962. 216 p. (Bibliothèque internationale de musicologie).

CUNHAL, Álvaro. **A arte, o artista e a sociedade**. Lisboa: Caminho, 1996. 218 p.

DIBELIUS, Ulrich. **Moderne musik nach 1945**. München: Piper, 1998. 891 p.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 2. ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971. 284 p. (Debates, 4).

EISLER, Hanns. The builders of a new music culture. In: GRABS, Manfred (ed.) **Hanns Eisler**: A rebel in music (selected writings). Transl. Marjorie Meyer. New York: International Publishers, 1978, p. 36-58.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]**: um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. 127 p. (Trinca-ferro, 1).

FERREIRA, Virgílio. **Para sempre**. São Paulo: Difel, 1985. 306 p.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9. ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. 254 p.

GAGNEPAIN, Bernard. **Histoire de la musique au Moyen Âge**. Paris: Seuil, 1996, v. 2. 206 p.

GARCIA, Maurício Ceravolo. **Zal: de Chopin a Willy Corrêa**. São Paulo, 2003. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

GIRARDI, Giulio. **Educare**: per quale società?. Assisi: Citadella, 1975. 182 p.

GONZAGA, Maria Clara de Almeida. **Música cênica para piano: cinco peças brasileiras**. Campinas, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

GRABS, Manfred (ed.) **Hanns Eisler**: A rebel in music (selected writings). Transl. Marjorie Meyer. New York: International Publishers, 1978. 223 p.

GRIFFITHS, Paul. **Modern music: the avant-garde since 1945**. New York: George Braziller, 1981. 331 p.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 259 p.

_____. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 272 p.

HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. (Documentos brasileiros, 87). 423 p.

HITCHCOCK, H. Wiley. **Ives: a survey of the music**. London: Oxford University Press, 1977. 98 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 4. ed. Trad. Isidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. 162 p.

JOYCE, James. **Finnegans wake / Finnicus revém**. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê, 1999-2003. 5 v. 1701 p.

_____. **Ulisses**. 3. ed. Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Biblioteca do leitor moderno, 72). 846 p.

JOYCE, James. **Ulysses**. New York: The Modern Library, 1934. 768 p.

JUNG, C. G. **The spirit in man, art and literature**. Transl. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1972. 160 p. (Collected Works of C.G. Jung, 15).

KOSTKA, Stephan. **Materials and techniques of twentieth century music**. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999. 337 p.

LA GRANGE, Henry-Louis de. **Gustav Mahler: chronique d'une vie**. Fayard, Paris, 1984. 3 v.

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981. 173 p. (Signos/Música, 3).

LIAM, Henrique. **Sinfonia Titã: semântica e retórica**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 102 p. (Estudos, 223).

MACONIE, Robin (org). **Stockhausen on music: lectures & interviews**. New York: Marion Boyars, 1989. 220 p.

MALRAUX, André. **Le musée imaginaire**. 2. ed. Paris: Gallimard, 1965. 251 p. (Idées-Arts, 1).

MARCO, Tomas. **Música española de vanguardia**. Madrid: Guadarrama, 1970. 249 p.

MARITAIN, Jacques. **Georges Rouault**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1954.

MARITAIN, Raissa. **As grandes amizadas (memórias)**. Trad. Josélia Marques de Oliveira. Rio de Janeiro: Agir, 1947. 375 p.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 550 p.

MARTINEZ, José Luiz. **Música & semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical**. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luis Bonaparte**. São Paulo: Escriba, 1968. 146 p.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte.(Org.). **História da música ocidental**. Trad. Maria Teresa Resende Costa; Carlos Sussekind; Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1255 p.

MENDES, Gilberto. A música. In: ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 127-138. (Stylus, 1).

_____. **Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: Edusp; Giordano, 1994. 268 p.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**: tratado sobre as entidades harmônicas. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Ateliê, 2002. 452 p.

METZER, David. **Quotation and cultural meaning in twentieth-century music**. Cambridge: Cambridge University Press: 2003. 238 p.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. **Análise do discurso musical: uma abordagem semiótica**. São Paulo, 1997. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo

_____. **O sentido na música: semiotização de estruturas paradigmáticas e sintagmáticas na geração de sentido musical**. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Lingüística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MORGAN, Robert P. **Twentieth-century music**: a history of musical style in modern Europe and America. New York: W. W. Norton, 1991. 554 p.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Fondements d'une sémiologie de la musique**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975. 448 p.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981. 200 p.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **A conferência**. 8 f. Mimeografado.

_____. **Beethoven**: proprietário de um cérebro. São Paulo: Perspectiva, 1979. 145 p. (Signos/Música, 2).

_____. **Cadernos**. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

_____. **Exit: leitura do poema**. 10 f. Mimeografado.

_____. Hanns Eisler no Brasil. In: BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 138-146.

_____. **Para Cuba**. 2 f. Mimeografado.

_____. **Prelúdio, toccata e fuga**. 3 f. Mimeografado.

_____. **Refolheava uma história da arte**. 1 f. Mimeografado.

_____. Uma intromissão. In: LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Signos/Música, 3), p.11-25.

PAZ, Juan Carlos. **Introdução à música de nosso tempo**. Trad. Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1976. 527 p.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977. 59 p.

_____. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971. 269 p. (Debates, 44).

_____. **Informação, linguagem, comunicação**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. 143 p. (Debates, 2).

_____. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 179 p. (Debates, 93).

PLEKHANOV, George. **A arte e a vida social e cartas sem endereço**. 2. ed. Trad. Eduardo Sucupira Filho. São Paulo: Brasiliense, 1969. 265 p.

POUND, Ezra. **Abc of reading**. 16th. print. New York: New Directions Books, 1960. 206 p.

POUSSEUR, Henri. **Composer (avec) des identités culturelles**. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, La Villete, 1989. 56 p.

_____. **Musique, semantique, société**. Tournai: Casterman, 1972. 151 p. (Mutations Orientations, 19).

_____. **Musiques Croisées**. Paris: L'Harmattan, 1997. 256 p.

RAMAUT-CHEVASSUS, Beatrice. **Musique et postmodernité**. Paris: PUF, 1998. (Que sais-je?, 3378). 127 p.

READ, Herbert. **Henry Moore: mère et enfant**. Milano: UNESCO, 1966. 24 p.

RIZZO, Luiz Celso. **A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira**. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes do Planalto, Universidade Estadual Paulista.

ROSEN, Charles. **The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven.** Exp. ed. New York: W.W.Norton & Company, 1997. 533 p.

_____. **The Romantic Generation.** 5th. print. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 723 p.

ROUAULT, Georges. **Miserere.** Ed. augm. Paris: Le Léopard d'or, 1991. 95 p.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980.** São Paulo: Editora UNESP, 2005. 263 p.

SALZMAN, Eric. **Introdução à música do século XX.** Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar, 1970. 212 p.

SANTOS, Antonio Eduardo. **O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes.** São Paulo: Annablume; FAPESP, 1997. 135 p.

SANTOS, Antonio Eduardo. **Os (des)caminhos do Festival Música Nova (FMN - um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea).** São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SARTRE, Jean-Paul. Preface. In: LEIBOWITZ, René. **L'artiste et sa conscience: esquisse d'une dialectique de la conscience artistique.** Paris: L'arche, 1950, p. 9-38.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral.** Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1969. 279 p.

SCHUMANN, Robert. **On music and musicians.** Trad. Paul Rosenfeld. New York: W.W. Norton & Company INC, 1969. 274 p.

SCHWARTZ, Elliot; GODFREY, Daniel. **Music since 1945: issues, materials, and literature.** New York: Schirmer Books, 1993. 537 p.

SEM-TERRA: as músicas do MST. São Paulo: Anca, 1996. 77 p.

SILVA, Caroline de Comi Ribeiro da. **Cinco canções de Willy Corrêa de Oliveira: análise e reflexão em função da interpretação.** São Paulo, 2004. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SILVA, Gil Nuno Vaz Pereira da. **Câmara da Canção - escansões semióticas de um campo sistêmico.** São Paulo, 2001. Tese (Doutorado em Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SIMMS, Bryan. **Music of the twentieth century: style and structure.** New York: Schirmer, 1995. 450 p.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. **A utopia no horizonte da música nova**. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SQUEFF, Ênio. Variações sobre um mesmo tema. In: _____; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 13-127.

STEIN, Leonard (ed.). **Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg**. Rev. ed. Transl. Leo Black. Berkeley: University of California Press, 1984. 559 p.

STEWART, John Lincoln. **Ernst Krenek: the man and his music**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991. 445 p.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinsky**. Trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1999. 110 p. (Debates, 176).

STUCKENSCHMIDT, H.H. **Twentieth century music**. Transl. Richard Deveson. New York: McGraw-Hill, 1976. 249 p.

SZENDY, Peter. **Écoute: une histoire de nos oreilles**. Paris: Minuit, 2001. 172 p.

TONI, Flavia Camargo. **A Música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira**. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

TRAGTENBERG, Lívio. **Artigos musicais**. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates, 239). 208 p.

ULBANERE, Alexandre. **Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico**. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes do Planalto, Universidade Estadual Paulista.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. Trad. José Arthur Gianotti. São Paulo: Editora Nacional, 1968. 152 p. (Biblioteca universitária, série 1^a: filosofia, v. 10).

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel**. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

6.2. Publicação seriada

APPLEBY, David. Trends in recent Brazilian piano music. **Latin american music review**, Austin: University of Texas, v. 2, n. 1, p. 91-102, Spring 1981.

APRO, Flávio. Formulações em torno dos elementos técnicos e expressivos da obra *Que Trata de Espanha* de Willy Corrêa de Oliveira. **Per musí**, Belo Horizonte: UFMG, v. 8, 2003.

BALLANTINE, Christopher. Charles Ives and the meaning of quotation in music. **The musical quarterly**, New York: G. Schirmer, v. 65, n. 2, p. 167-184, Apr.1979.

BEZERRA, Marcio. A evolução de um pianismo eclético: Gilberto Mendes e o uso da citação musical. **Revista música**, São Paulo: ECA-USP, v. 9/10, p. 165-181, 1998-1999.

BICKNELL, Jeanette. The problem of reference in musical quotation: a phenomenological approach. **The journal of aesthetics and art criticism**, Malden: American society for aesthetics, v. 59, n. 2, p. 185-191, Spring 2001.

BONNER, Dyl. Ready-made music. **Music and musicians**, London: Hanson Books, n. 23, p. 28-30, Aug. 1975.

BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. Collaboration Butor/Pousseur (*Votre Faust, Répons*). **Musique en jeu**, Paris: Seuil, n. 4, p. 83-111, oct-déc.1971.

BOULEZ, Pierre. Style ou idée? Éloge de l'amnésie. **Musique en jeu**, Paris: Seuil, n. 4, p. 5-14, oct-déc.1971.

BURKHOLDER, J. Peter. "Quotation" and emulation: Charles Ives's uses of his models. **The musical quarterly**, New York: G. Schirmer, n. 1, p.1-26, 1985.

_____. The uses of existing music: musical borrowing as a field. **Notes**, Middleton: Music Library Association, v. 50, n. 3, p. 851, Mar. 1994.

BUTOR, Michel; POUSSEUR, Henri. *Votre Faust: fantaise variable genre opéra, première partie (une version)*. **La nouvelle revue française**, Paris: Gallimard, n. 109, p. 65-86, jan. 1962.

_____; _____. *Votre Faust: fantaise variable genre opéra, deuxième partie (une version)*. **La nouvelle revue française**, Paris: Gallimard, n. 110, p. 261-289, fév. 1962.

_____; _____. *Votre Faust: fantaise variable genre opéra, deuxième partie (suite)*. **La nouvelle revue française**, Paris: Gallimard, n. 111, p. 461-482, mars 1962.

CLÜVER, Claus. Concrete poetry into music: Oliveira's intersemiotic transposition. Separata de: **The comparatist**, Bloomington: Indiana University, May 1982.

DUPRAT, Rogério et al. Manifesto música nova. **Caderno de música**, São Paulo: ECA-USP, n. 8, p.8, 1981.

HARRISON, Lou. On quotation. **Modern music**, New York, v. 23, n. 3, p. 166-169, Summer 1946.

HICKS, Michael. Text, music and meaning in the third movement of Luciano Berio's *Sinfonia*. **Perspectives of new music**, Princeton: Music foundation, n. 20, p. 199-224, 1982.

KEPPLER, Philip, Jr. Some comments on musical quotation. **The musical quarterly**, New York: G. Schirmer, n. 42, p. 473-85, Oct. 1956.

KRIEGER, Edino. Sem barulho e sem pressa, mas com humor e sensibilidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 nov. 1976.

LACHENMANN, Helmut. Composer dans l'ombre de Darmstadt (1987). **Circuit: musiques contemporaines**, Montréal: Université de Montréal, v. 15, n.3, p. 53-66, 2005.

LISSA, Zofia. Fonctions esthétiques de la citation musicale. **Versus: quaderni di studi semiotici**, Milano, n. 13, p. 19-34, gen.-apr. 1976.

_____. Historical awareness of music and its role in present-day musical culture. **International review of the aesthetics and sociology of music**, Zagreb: Croatian Musicological Society, v. 4, n. 1, p. 17-33, June 1973.

MANIFESTO Música viva, revisto e agora renegado. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 set. 1979.

MOUNSEY, Paul. Music in Brasil: Willy Corrêa de Oliveira and Gilberto Mendes. **Contact Magazine**, London, n. 31, 1987.

NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.). Table ronde. **Circuit: musiques contemporaines**, Montréal: Université de Montréal, v. 15, n.3, p. 23-52, 2005.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Alguns dados sobre música eletro-acústica. **Invenção**, São Paulo: Invenção, n. 3, 1962.

_____. Análise composicional. **Art**, Salvador: Escola de música da UFBA, n. 20, p. 15-19, dez. 1992.

_____. Bach está morto. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 214, 10 dez. 1976. Cultura e opinião, p. 24.

_____. Beethoven, fundamentalmente, o proprietário de um cérebro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 1977. Sesquicentenário da morte de Beethoven, p. 36.

_____. Catálogo de obras. Suplemento de: **Boletim de documentação musical**, São Paulo: ECA-USP, v. 1, n. 1., jul. 1979.

_____. Como seremos compreendidos se o povo mal tem tempo de sobreviver? **Correio do povo**, Porto Alegre, 7 jul. 1978. Secções, p. 14. Entrevista concedida a Mara Frantz.

_____. Em conversa. **Concerto: guia mensal de música erudita**, São Paulo: Clássicos, n. 115, p.14-15, mar. 2006. Entrevista concedida a Leonardo Martinelli.

_____. Hanns Eisler: Companheiro musical de Brecht. **Pandaemonium germanicum: revista de estudos germânicos**, São Paulo: Humanitas, v. 4, p. 71-83, 2000.

_____. Música: a forma ABA – linguagem e memória. **Acta semiotica et lingüística**, São Paulo: Sociedade brasileira de professores de lingüística, v. 1 n.º 1, p. 83-98, 1977.

_____. Música e sociedade. **Revista música**, São Paulo: ECA-USP, v. 2, n. 1, p. 70-78, maio 1991.

_____. O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira (músico mineiro do século XVIII). **Barroco**, Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 10, p.61-87, 1978/79.

_____. Palhaçada absurda. **Através**, São Paulo: Duas Cidades, n. 2, 1978.

_____. Pensando a comunicação. **Revista de propaganda**, São Paulo, jan/fev 1966.

_____. Pluralidade de leituras. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 209, 5 nov. 1976. Cultura e opinião, p. 20.

_____. Quando a música ameaça a cultura estabelecida. **Pau Brasil**, São Paulo: DAEE, n. 16, p.66-71, 1987.

_____. Relatório de uma pesquisa de campo. **Barroco**, Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 11, p.167-169, 1979.

_____. 300 anos do nascimento de Bach. **Voz da unidade**, São Paulo, p. 12-13, mar. 1985.

_____. Valse (desde um quadro de Orlando Marcucci). **Nanico**, São Paulo: Giordano, n. 13, jun. 1996. Nanico/Arte, p. 5-9.

_____. Uma reticência entre parênteses. **Correio do povo**, Porto Alegre, 1º jul. 1978. Cadernos de sábado, p. 4.

_____. Webern serve ao imperialismo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 mar. 1984. Ilustrada, p. 59.

OSMOND-SMITH, David. Berio and the art of commentary. **The musical times**, n. 116, p. 871-872, Oct. 1975.

_____. From myth to music: Levi-Strauss's mythologies and Berio's Sinfonia. **The musical quarterly**, New York: G. Schirmer, n. 67, p. 230-260, apr. 1981.

_____. The iconic process in musical communication. **Versus: quaderni di studi semiotici**, Milano, n. 3, p. 31-42, set. 1972.

PARMER, Dillon. Brahms, song quotation, and secret programs. **19th century music**, v. 19, n. 2, p. 161-190, Fall 1995.

POUSSEUR, Henri. Henri Pousseur. **Music and musicians**, London: Hansom Books, v. 23, n. 12, p.18-20, Aug. 1975. Entrevista concedida a Brigitte Schiffer.

RAHN, Eckart. Musique sans musique. **Musique en jeu**, Paris: Seuil, n. 1, p. 26-33, oct.-déc. 1970.

RAMAUT, Béatrice. La citation mozartienne au XXe siècle: E. Satie, H. Lachenmann, B.A. Zimmermann. **Ostinato: revue internationale d'études musicales**, n. 1-2, p. 209-216, 1993.

SAMPAIO, João Luiz. Em busca da arte de Willy Corrêa. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 6 mar. 2006. Caderno 2, p. 5.

SQUEFF, Ênio. Giz negro e gouache: Egon Schiele. **Revista música**, São Paulo: ECA-USP, v. 4, n. 2, p. 219-227, 1993.

_____. O passado como fonte da vanguarda. **Folha de S. Paulo**, 17 ago. 1979. Música/Crítica.

TARNAWSKA-KACZOROWSKA, Krystyna. Musical quotation – an outline of the problem. **Contemporary Music Review**, N.V.: Overseas Publishers Association, v. 17, part 3, p 69-90, 1998.

TEIXEIRA, Maria Luisa Paim. Bertolt Brecht. **Correio do povo**, Porto Alegre, 9 nov. 1986. Variedades, p. 20.

TONI, George Olivier. Fui professor da maioria dos assinantes do manifesto. **Caderno de Música**, São Paulo: ECA-USP, n. 8, p. 4-5, 1981. Entrevista.

6.3. Imagem em movimento

A ODISSÉIA musical de Gilberto Mendes. Direção, roteiro, fotografia e montagem de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Produção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes e Berço Esplêndido Produções. Brasil, 2005. DVCam (115 min), sonoro, colorido. Português.

ROGÉRIO Duprat – Oirégor Tarpud. Direção de Pedro Vieira. São Paulo: Grifa Cinematográfica; Rádio e Televisão Cultura; Teleimage, 2000. 1 bobina cinematográfica (100 min), sonoro, colorido, 35 mm. Português.

6.4. Documento sonoro

_____. **Willy Corrêa de Oliveira, o presente**. CD de áudio. São Paulo: Água-Forte / Petrobrás, 2006.

6.5. Partitura

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Adagio**. São Paulo: Criadores do Brasil, 2003. Partitura. Orquestra.

_____. **A truta e o peixe-boi**. Mimeografado. Partitura. Violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano.

_____. **Caderno de Desenho**. Mimeografado. Partitura. Piano.

_____. **Canções para voz e piano**. São Paulo: Edusp, 2006. Partitura. Voz e piano.

_____. **Concerto**. Mimeografado. Partitura. Piano solista e orquestra.

_____. **Divertimento**. Mimeografado. Partitura. Orquestra, narrador, locutora de comerciais de TV e banda de yé-yé (a piacere).

_____. **Kitsch**. São Paulo: Ricordi, 1969. 5 partituras. Piano.

_____. **La flamme d'une chandelle**. Mimeografado. Partitura. Flauta, oboé, clarineta, trompa, piano, viola e violoncelo.

_____. **L'art d'être grand-père**. 2 v. Mimeografado. Partitura. Piano.

_____. **Life-madrigal**. São Paulo: Com-arte, 1971. Partitura. Coro misto.

_____. **Madrigale : in my craft or sullen art**. Mimeografado. Partitura. 2 sopranos, barítono, flauta, violão e percussão.

_____. **Memos para soprano e percussão**. São Paulo: MCA, 1977. Partitura. Soprano e percussão.

_____. **Miserere**. Mimeografado. 15 partituras. Piano.

_____. **Nove peças fáceis**. São Paulo: Novas metas, 1987. Partitura. Piano.

_____. **Ouviver a música**. Mimeografado. Partitura. Piano e orquestra de cordas.

_____. **Passos da paixão**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. Partitura. Coro misto.

_____. **Peças para piano**. São Paulo: Edusp, 2006. Partitura. Piano.

_____. **Phantasiestück II**. Mimeografado. Partitura. Flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote.

_____. **Phantasiestück III**. Mimeografado. Partitura. Violino, viola, violoncelo, piano, trompa e trombone.

_____. **Realismo socialista**, São Paulo: Cultura FM, jan. 1995. Programa de rádio.

- _____. **Recife, infância: espelhos...** São Paulo: Novas metas, 1989. Partitura. Piano.
- _____. **7 ou 8 peças (mais) fáceis: variações sobre Sapatinho branco.** São Paulo, Novas metas, 1987. Partitura. Piano.
- _____. **Sete pequeninas peças para piano.** São Paulo: Com-arte, 1997. Partitura. Piano.
- _____. **Solitude per tromba solo.** Mimeografado. Partitura. Trompete.
- _____. **Sursum corda.** São Paulo: ECA-USP, 1978. Partitura. Orquestra de cordas.

6.6. Documentos disponíveis em meio eletrônico

BURKHOLDER, J. Peter; GIGER, Andreas; BIRCHLER, David. **Musical Borrowing: An annotated bibliography.** Bloomington: Indiana University, 2003. Disponível em <<http://www.music.indiana.edu/borrowing>>. Acesso em: 4 nov. 2003.

GALLIARI, Alain. Ouvrez les guillemets. **Résonance**, Paris: Ircam, Centre Georges-Pompidou, n. 9, 1995. Disponível em <<http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Galliari95d>>. Acesso em: 19 set. 2003.

GANTZ, Jeffrey. Against interpretation? Looking for someone to speak up for Gustav Mahler's third symphony. **The Boston phoenix**, Boston, 18-22 Jan. 2004. Music reviews. Disponível em <http://www.bostonphoenix.com/boston/music/other_stories/documents/03001018.htm>. Acesso em: 18 jan. 2004.

_____. Symphony of the century: Late-night thoughts while listening to Mahler ninth. **The Boston phoenix**, Boston, 8 Set. 1998. Music reviews. Disponível em <http://weeklywire.com/ww/09-08-98/boston_music_5.html>. Acesso em: 18 jan. 2004.

_____. What's the score? Mahler's **Resurrection** symphony raises, once again, fundamental questions about life, death, and music. **The Boston phoenix**, Boston, 18-22 Jan. 2004. Music reviews. Disponível em: <<http://www.bostonphoenix.com/boston/music/top/documents/03516412.asp>>. Acesso em: 18 jan. 2004.

LEANDRO, Anita. Lições de roteiro, por JLG. **Educação e sociedade**, Campinas: Cedes/Unicamp, v. 24, n. 83, p. 681-701. 2003. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em 27 mar. 2006.

PINKERTON II, David E. **Minimalism, the gothic style, and tintinnabulation in selected works of Arvo Pärt.** Pittsburgh, 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Duquesne University. Disponível em <<http://www.arvopart.org/analyses.html>>. Acesso em: 15 mar. 2006.

RAMAUT-CHEVASSUS, Beatrice. Comment ne pas être post-moderne? In: CASTANET, Pierre-Albert (dir.). Séminaire du Cdmc 2000 - 2001, Paris: Cdmc, 12 juin 2001. Disponível em <http://www.cdmc.asso.fr/flash/html/10saison/seminaires/semi0001.htm>. Acesso em: 24 mar. 2004.

SIEGMEISTER, Elie. Social influences in modern music. **The modern monthly**, New York: Calverton, v. 7, n. 8, p. 472-479, Sep. 1933. Disponível em <<http://academic.evergreen.edu/curricular/fopa/music/node1.htm>>. Acesso em 16 jun. 2004.

ZIMMERMANN, Bernd Alois. A propos de la sphericité du temps et du metier du compositeur. **Ars Musica**, Bruxelas: Ars Musica, 1999. Disponível em <<http://www.arsmusica.be/en/detailtextes.asp?ID=28>>. Acesso em 1 mar. 2004.

ZURAW, Michael. **From ideology into sound: Frederic Rzewski's 'North American ballads' and other piano music from the 1970s**. Houston, 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Rice University. Disponível em: <http://www.lib.umi.com/dissertations/preview_all/3090205>. Acesso em 23 mar. 2004.

Anexo**Willy Corrêa de Oliveira: *Miserere*: peças para piano (partitura)**

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)