

**PAULISTINHA (IMAGINÁRIA): ESTUDO DE CASO****Dr. Mauricio Funcia De Bonis**

ECA-USP

Doutorado em Música

*SIMPOM: Subárea de Composição Musical*

**Resumo:** Em tese defendida em abril passado pela ECA-USP, em meio ao estudo da relação estabelecida por Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira com a história da música em seu processo de composição, e à contextualização de sua proposta metalingüística em meio ao que eles abordaram como uma crise da linguagem musical no século XX, inseri um estudo de caso sobre uma composição de minha autoria como exemplo dos desdobramentos de suas ideias, expandindo ao mesmo tempo o alcance das ferramentas de análise levantadas para a abordagem de sua obra. Na peça para violino solo *Paulistinha (imaginária)*, tanto a indução a uma referência extra-musical como a utilização de um material melódico pré-existente oferecem um diálogo com as ideias-chave que regem as obras de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira.

**Palavras-chave:** metalinguagem, processos de criação musical, Henri Pousseur, Willy Corrêa de Oliveira

**Abstract:** On a thesis finished last april in ECA/USP, amidst the study of relationship between the creative processes of Henri Pousseur and Willy Corrêa de Oliveira and the history of music., and also alongside the contextualization of their metalinguistic proposals among their approach of the critical situation of musical language in the 20th century, I have inserted a case study on a musical composition of mine as an example of the unfolding of their ideas, expanding at the same time the application of the analytical tools used on the approach of their musical work. In the piece for violin solo *Paulistinha (imaginária)*, the suggestion of an extra-musical reference, as well as the use of a pre-existent melodic material, offer a counterpart to the main ideas that prevail in the music of Henri Pousseur and Willy Corrêa de Oliveira.

**Keywords:** metalanguage, creative processes in music, Henri Pousseur , Willy Corrêa de Oliveira

**Introdução**

Em meio aos debates (tão profícuos e numerosos quanto beligerantes) sobre os rumos da composição musical em meados do século XX, o questionamento sobre a natureza da relação a ser estabelecida com o passado (com a história da música) foi um tema privilegiado. Desde então sua pertinência crescente, na atrofia de uma prática social (e de uma linguagem comumente compartilhada) na música erudita, faz com que esse debate transcenda o contexto inicial da música de vanguarda das décadas de 1950 e 1960 e possa ser visto como um problema de base para a criação musical em nosso tempo. Na tese que defendemos recentemente (De Bonis, 2012b) destacamos as trajetórias de dois compositores, tanto em seu pensamento como em sua obra musical: Henri Pousseur (1929-2009) e Willy Corrêa de Oliveira (nascido em 1938). A premissa dessa discussão, a saber, a oposição à tabula rasa da

arte do passado, é enfrentada inicialmente pela contextualização das discussões sobre a abordagem da música erudita como linguagem em meados do século XX (e em torno da música contemporânea), para em seguida expandirmos esse universo com apontamentos de uma interpretação semiótica dessa linguagem e de sua relação com o modo de produção capitalista. Pousseur e Willy chegam paralelamente a conclusões similares, na apreciação da situação crítica da música contemporânea na sociedade atual como decorrente de uma crise generalizada das relações humanas, o que conduz a uma situação metalingüística: na ausência de uma linguagem comum, funcional, universalizante, a atividade do compositor se volta para a reflexão sobre a própria linguagem, no questionamento das premissas do processo de criação. As obras de Willy e Pousseur, de maneiras distintas (e autônomas, desenrolando-se paralelamente), registram um reflexo desse pensamento no recurso constante às mais diversas formas de operação metalingüística direta, na recuperação de materiais e procedimentos do passado (sob novas roupagens) na composição musical. Em capítulos separados, sucessivos, propomos uma apreciação panorâmica de cada uma dessas trajetórias para apontar a pertinência da operação metalingüística em suas obras de maneira geral, detalhando-a eventualmente em análises de algumas obras-chave. Para além da reflexão sobre os pontos em comum e as diferenças mais marcantes entre essas duas trajetórias, inserimos um testemunho de uma adesão a suas propostas, com a análise de composições de minha própria autoria.

*Paulistinha (imaginária)* é um exemplo de um trabalho sobre um material pré-existente em sua inteireza ao mesmo tempo em que se constrói sobre uma referência mais distante no tempo, e exterior ao repertório da música erudita. É também uma peça que lida com o significado associado aos materiais de maneiras distintas, com a evocação de sonoridades “extra-musicais” no primeiro movimento em oposição com a citação transfigurada de uma melodia pré-existente no segundo. Esses dois casos chegaram a receber as denominações gerais de “extra-índices” e “inter-índices”, propostas por Willy em livre referência aos conceitos de Charles Peirce, integram a discussão conceitual sobre a metalinguagem explorada na tese.

### **Atritos na cidade**

Convidado a escrever uma peça para um disco que tinha como mote “o violino na metrópole”, um registro da produção de compositores ativos na cidade de São Paulo para o instrumento, pensei na possibilidade da criação de uma “paulistinha” para violino, à semelhança do gênero típico da imaginária sacra paulista nos séculos XIX e XX, produzida por santeiros para culto doméstico.



Ex.1. Três exemplares de “paulistinhas” da coleção do Museu de Arte Sacra de São Paulo (1983, p.110-113).

No dia de Natal de 2010 concluí *Paulistinha (imaginária)*, dedicada a Simona Cavuoto, em dois movimentos<sup>1</sup>. Ao escrevê-la, não pensava em nenhum significado específico associado ao contexto original em que eram produzidas tais esculturas: pensava em como o violino, como a fonte sonora em questão, poderia ilustrar musicalmente aquela forma de trabalho manual. Busquei um material musical pré-existente que pudesse ser caracterizado por analogia com as paulistinhas; que se situasse da mesma forma em uma esfera da produção popular, sob influência de tradições mais antigas; que dissesse de uma prática caseira comum na cidade na mesma época; que, ainda, assim como na sugestão da composição sobre as esculturas, não servisse necessariamente como veículo de suas semânticas originais, mas se prestasse ao trabalho como objeto histórico pré-existente. No texto que acompanha a peça:

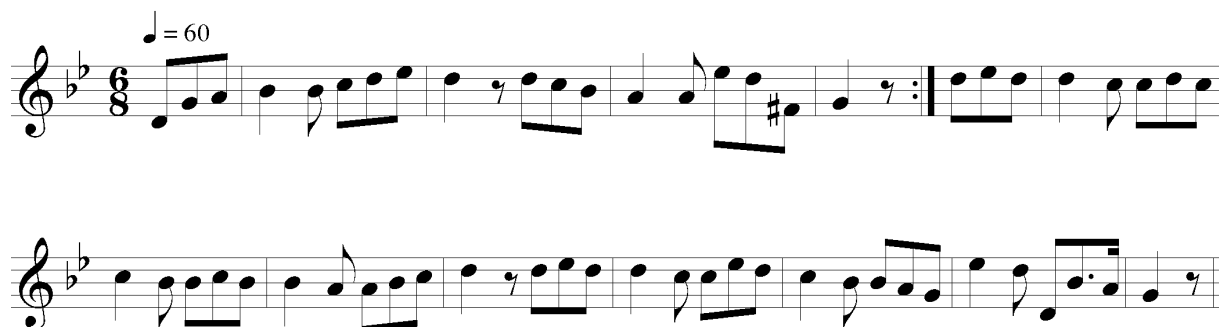
Imaginei uma Paulistinha em que o violino contasse do trabalho de esculpir. Num primeiro estágio, a peça de abertura (a madeira bruta sendo ferida pelos instrumentos), em que aos poucos se delineia a imagem almejada. Em um segundo estágio, o segundo movimento, em que a imagem se faz clara, polida, pintada. Para figurar minha escultura, utilizei como modelo um antigo canto de igreja registrado por Mário de Andrade, originário de um canto português (em minha “figura” o canto se transfigura na imagem que imaginei) (De Bonis, 2012a).

Mário de Andrade se refere a um *Cancioneiro* de Cesar das Neves, que conteria o histórico e a “versão portuguesa deste canto”. No primeiro movimento a relação com a melodia original é vaguíssima, reduzida à referência ao centro em *sol* e à aparição de frequências isoladas como fragmentos, breves iluminações que apontam (de forma imperceptível) tanto para o canto de igreja comentado quanto para alguns pontos de apoio melódicos do segundo movimento. Em lugar da referência, o primeiro movimento é construído em sobre o timbre (imaginário) das ferramentas de trabalho do escultor, operando em gradações de rugosidade, iteração e conteúdo harmônico entre nove categorias distintas de objetos.

<sup>1</sup> Gravada no CD *O violino na metrópole*, lançado em 2012 (selo ÁguaForte).



O segundo movimento, que trata já da imagem e não de sua fabricação, faz referência à melodia registrada por Mário de Andrade, fonte das alturas e da fraseologia dessa peça – ainda que transfigurada até o tênue limite do irreconhecível.



Ex.3. “Canto religioso”: *Coração santo*, registrado em São Paulo por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* (1972, p.103).

### Variações profanas

A peça se desdobra à maneira de cinco variações, em que a primeira se refere às duas partes da melodia, e as seguintes utilizam alternadamente a primeira ou a segunda parte apenas do original. A primeira variação se inicia com uma deformação harmônica e rítmica da parte A da melodia, mantendo apenas um rastro distante do perfil linear. Ela segue com uma explosão pela tessitura da primeira frase da parte B, com as mesmas classes de alturas do original, e conclui com uma versão em harmônicos agudos, *pianíssimo*, da segunda frase da parte B, apenas inicialmente via aumentação intervalar, mas sempre priorizando fragmentos escalares por tons inteiros (ex.4).

A segunda variação se dedica inteiramente a amplos desenhos lineares utilizando os pontos de apoio da melodia original, na sequência ré, si□, dó, ré, lá, mi□, (ré, fá#), sol. Os caminhos lineares entre esses pontos de apoio são percorridos via suas notas polarizadoras – segundo as proposições de Costère (1962), convertendo cada ponto de apoio melódico em um centro harmônico (ex.5).

Da terceira à quinta variações, esses longos arcos melódicos são despedaçados em fragmentos de timbres contrastantes. Na terceira variação, essa fragmentação ocorre sobre as alturas da parte B da melodia original, priorizando a variação dos modos de ataque (em referência ao primeiro movimento da peça) e introduzindo a surdina, cuja utilização divide esse movimento ao meio (ex.6).

1.  $\text{♩} = 60$   
 $\text{♩} = \text{ca. } 65$   
 arco, pizz., arco, più lento, p, pp, f, p, pp

Ex.4. Comparação entre a melodia original e a primeira parte do segundo movimento de *Paulistinha* (imaginária).

2.  $\text{♩} = 60$   
 $\text{♩} = \text{ca. } 65$   
 punta, ord., subito p, poco, mp, p, mf, p, mf, sostenuto, poco rit.

Ex.5. Comparação entre a primeira parte da melodia original e a segunda parte do segundo movimento de *Paulistinha*, assinalados os pontos de apoio melódicos em comum.

3. a tempo, mp, arco, pizz., arco, sord., p, ppp

Ex.6. Comparação entre a segunda parte da melodia original e a terceira parte do segundo movimento de *Paulistinha*, assinalados os pontos de apoio melódicos em comum.

Em seguida a mesma fragmentação ocorre sobre as alturas da parte A, na quarta variação, uma espécie de encadeamento harmônico a duas vozes em sol menor, mas tomando como princípio predominante para a superposição das alturas os intervalos de segunda, sétima e nona (ex.7). Quando o pontilhismo toma conta da métrica, do timbre e do planejamento da tessitura, na quinta variação, temos um olhar sobre a figura que revela seu processo de construção – vemos os ruídos do primeiro movimento guiarem as alturas da parte B, alteradas apenas por deslocamentos de meio tom acima e abaixo, ao fim da primeira parte e no início da segunda parte, respectivamente (ex.8).

A referência a uma melodia tonal pré-existente, ainda que de forma muito fragmentária, pode ser vista como a geradora de uma aparente contradição entre os materiais dessa peça: nos momentos em que se desenrolam arcos melódicos mais amplos e expressivos, utilizam-se os doze sons em relações mais imprevisíveis de direcionalidade; quando se fragmentam as linhas em pontos de “colorações” distintas, as alturas utilizadas são quase estritamente heptatônicas. Não há a referência direta nem ao universo tonal nem ao pontilhismo, mas a presença significativa de ambos – talvez, além da canção evocada, por força da memória das obras para cordas de Webern.

A melodia pré-existente não apenas constitui a fonte de todos os materiais do segundo movimento da peça, mas pode ser reconhecível em citações fragmentárias em alguns momentos da peça – especialmente no final da quarta variação e na parte central da quinta variação. O reconhecimento desses materiais como fragmentos tonais, ainda que não identificada sua origem, pode revelar ao ouvinte as razões para a estruturação das alturas na peça também nos momentos que não são diretamente referenciais. Eventualmente, o caráter de uma ladainha religiosa sugerido por alguns fragmentos poderia evocar o trabalho sobre um objeto histórico pré-existente – mas a relação com a Paulistinha e a relação semântica mais direta entre o primeiro e o segundo movimentos fica a cargo da sugestão no texto que acompanha a peça. Ouve-se assim, lendo o texto, uma “paulistinha” do século XXI, sem saber qual o rosto exato da imagem antiga que se lhe emprestou como matéria prima.

4.  $\text{♩} = 60$   
 col legno battuto *mf*  
 arco *mf*  
 pizz. *mf*  
 arco *mf*

Ex.7. Comparação entre a primeira parte da melodia original e a quarta parte do segundo movimento de *Paulisinha (imaginária)*, momento em que o primeiro fragmento do original gera duas variações sucessivas.

5. *mf*  
 sul pont. *mf*  
 arco *mp*  
 pizz. *mf*  
 arco *mf*  
 arco *mf*

Ex.8. Comparação entre a segunda parte da melodia original e a seção final do segundo movimento de *Paulisinha (imaginária)*.



## Considerações finais

A ideia-força de uma convicção metalingüística na obra e no pensamento de Pousseur e Willy ultrapassa suas soluções particulares, configurando-se como referência prospectiva possível (e até modelar) para uma criação musical hoje, a partir de uma consciência desse estado crítico da prática social da música erudita. Se o conjunto desse texto demonstra uma adesão a essa profissão de fé, a análise de minhas próprias composições se coloca como o testemunho de uma experiência (localizada) com seus desdobramentos no processo de criação. Paralelamente à defesa textual da efetividade dessas ideias (e do quão promissoras elas me parecem), complementa a pesquisa um exemplo derivado dessas experiências com a operação metalingüística na criação musical.

Em peças em que a operação com materiais pré-existentes é mais direta, podem se observar soluções particulares na aplicação da operação metalingüística no processo de criação, em clave similar às experiências de Willy e Pousseur. Se sua análise mais detalhada situa mais claramente o testemunho de uma adesão, a especificidade das soluções empregadas ilustra um caminho particular em meio à abertura de horizontes provocada por seus trabalhos. Esse contágio inter-semiótico sugeriu a convocação de signos com alguma vocação simbólica, fossem eles referências extra-musicais ou citações de uma obra pré-existente – nesse sentido a peça dialoga com o que entendemos como uma espécie de “intenção semântica” bastante própria às obras de Willy e Pousseur, horizonte almejado a partir da força do exemplo de seu trabalho.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. 192 p.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfigurations de l'harmonie*. Paris: PUF, 1962.
- DE BONIS, Maurício Funcia. Paulistinha (imaginária). In: Cavuoto, Simona. *O violino na metrópole*. CD de áudio. São Paulo: Água-Forte, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- GODINHO, Pe. Antonio (Ed.). *O museu de arte sacra de São Paulo*. São Paulo: MAS, 1983.