

***Cidade* de Gilberto Mendes: o toca-discos e o gravador como instrumentos musicais?**

Denise Garcia, Clayton Rosa Mamedes

Departamento de Música – Instituto de Artes –
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – Campinas – SP – Brazil

d_garcia@iar.unicamp.br, mamedes@iar.unicamp.br

Abstract. *The present paper is the first result of the project "Faces of Brazilian electro-acoustic music: the Música Nova Group and the pioneers in the use of technological resources" and "Recovery, production and restoration of the electro-acoustic parts of Gilberto Mendes music", the second integrated to the first and both with the support of FAPESP. The objectives of these projects are the study, and the recovery of the works of the composers from São Paulo who signed at the sixties the Manifesto Música Nova, which has used at first the resources of sound technology. In this paper we present the result of the study and a new technological version of the music **Cidade** (1964) by Gilberto Mendes.*

Resumo. *O presente artigo trata de um primeiro resultado parcial dos projetos "Faces da música eletroacústica brasileira: o Grupo Música Nova e seu pioneirismo na utilização de recursos tecnológicos" e "Recuperação, produção e restauro das partes eletroacústicas das obras mistas de Gilberto Mendes", o segundo integrado ao primeiro e ambos apoiados pela FAPESP. Tem como objetivo o estudo e recuperação das obras dos compositores paulistas signatários do Manifesto Música Nova que utilizam pioneiramente equipamentos tecnológicos. O presente artigo traz o resultado do estudo e versão tecnológica atualizada da obra **Cidade** (1964) de Gilberto Mendes.*

Introdução

Reza o Manifesto Música Nova 'um compromisso total com o mundo contemporâneo' e, dentre outros tópicos, o uso de 'processos fono-mecânicos e eletroacústicos em geral' para a música a ser produzida então. Esse manifesto foi concebido em 1963 e quatro dos seus mais importantes signatários são os compositores Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira (Cozzella, 1963).

Iniciada em março de 2005, nossa pesquisa, apoiada pela FAPESP, quer se aproximar da produção que efetivamente utilizou recursos tecnológicos disponíveis nos anos sessenta e setenta por parte desse grupo de compositores. Essa produção não publicada, pouco documentada e parcialmente perdida por deterioração dos meios (fitas analógicas) foi objeto de estudo apenas em uma dissertação de mestrado (Maués, 1989) cujo tema era a música eletroacústica brasileira em geral do período de 1956 a 1981. Pretende-se neste projeto a restauração e reconstrução possível das obras em meios digitais, a disponibilização dessas obras para divulgação, estudos e pesquisas teóricas que situem essa obra pioneira no devido lugar no panorama histórico da música eletroacústica brasileira.

O que aqui apresentamos é um primeiríssimo resultado parcial (dado o início recente da pesquisa), mas que dá conta de demonstrar bem a dimensão do nosso trabalho. Trata-se do estudo e trabalho com a obra *Cidade* (1964) de Gilberto Mendes, primeiro compositor focalizado em nossa pesquisa. Essa obra, elaborada sobre poema homônimo de Augusto de Campos, utiliza vários meios, vozes, instrumentos musicais (piano, percussão e contrabaixo), três toca-discos, um gravador e diversos aparelhos eletrodomésticos (televisão, máquina de escrever, calculadoras, outros aparelhos a escolha dos intérpretes). Trata-se de um de seus Teatros Musicais nos quais as partes cênicas - embora não detalhadas em partitura - têm importância fundamental na obra.

Em *Cidade* o ambiente cênico é o de uma loja-escritório, no qual há a presença de personagens 'secretárias', 'vendedoras' que manipulam os eletrodomésticos, máquinas de escrever e outros, tendo o regente um papel cênico ambíguo de 'regerente' (expressão cunhada por Haroldo de Campos para a obra de Mendes). A sobreposição dos mais diferentes trechos musicais em colagens (interpretados ao vivo pelos músicos e difundidos por toca-discos e gravador), alternadas com a interpretação do poema por três narradores, constrói metaforicamente o som caótico do ambiente urbano das grandes cidades nos anos sessenta.

Igor Linz Maués em sua dissertação classifica a obra *Cidade* como 'música eletroacústica em eventos para meios diversos (multimídia)'. Afirmar que ela utiliza dentre os instrumentos descritos acima, o uso de duas fitas magnéticas monofônicas com sons urbanos numa realização com elementos teatrais. Na verdade a parte de tape, a ser montada pelo intérprete, pede montagens de trechos musicais diversos retirados de discos, gravação de locução, do poema e de partes para piano.

A primeira característica então comum à época dentre os compositores brasileiros que se envolveram com a utilização de meios eletrônicos é a concepção da obra em partitura textual e indicações para que o intérprete produza a fita magnética. O compositor concebe a montagem do tape, mas a sua produção fica ao encargo do intérprete. Maués refere-se a essa conduta do compositor nos anos 60 da seguinte maneira:

Muitos compositores sentem o caráter de permanência da fita magnética como um obstáculo a mais agindo contra uma possível abertura na interpretação da obra. Uma parte, uma vez realizada na fita magnética, não pode ser modificada com facilidade, sendo além disso forçosamente limitada as condições técnicas do local e da época. Naturalmente esse fato ocorre também com a notação, que pode no entanto assumir diferentes graus de determinismo. No caso da música eletroacústica, uma possibilidade de contornar esse problema é a de deixar para o intérprete a tarefa de realizar ele próprio a fita magnética. Essa atitude é frequentemente integrada à poética de compositores brasileiros refletindo na forma de notação. (Maués, 1989, p.43)

No entanto, essas obras, por outro lado, correm o risco de serem apresentadas apenas pelos poucos intérpretes que se dispõem a produzir a parte de tape. Quando esta é opcional, muitas vezes, ela é deixada de lado pelo intérprete. No caso de *Cidade*, Gilberto Mendes cita apenas três performances em solo brasileiro: no Teatro Municipal de São Paulo, sob a direção de Conrado Silva (data não citada), no Museu da Imagem e do Som e na Pinacoteca de São Paulo, dirigida por Carlos Kater (nos anos 70), e no evento 'A Trama do Gosto' (exposição no Pavilhão da Bienal de São Paulo), dirigida por Mara Campos (Mendes, 1994, p133).

Além da parte de tape, a obra requer também a utilização de três toca-discos e 15 trechos de gravações musicais de época (Lps) a serem levantadas em mais de uma cópia

para sua reprodução simultânea nos três aparelhos. A utilização de equipamentos de áudio e eletrodomésticos é também observada como traço característico da música desse período:

Fontes eletrônicas frequentes, além das fornecidas por sistemas de música eletrônica propriamente ditos, foram instrumentos amplificados eletronicamente..., rádios portáteis..., toca-discos... e outros aparelhos eletrodomésticos... O uso de rádios e aparelhos eletrodomésticos está, além da atitude insólita de cunho neo-dadaísta, também relacionado a chamada "estética da pobreza", como desenvolvida pelos artistas latino-americanos. (Maués, 1989, p.42)

A primeira pergunta que nos ocorreu a respeito da razão da utilização de três toca-discos e um gravador na obra estudada duas respostas possíveis e ainda não confirmadas com o compositor. A primeira é que a obra foi concebida como colagem musical: não apenas as partes executadas nos toca-discos e no gravador, mas também uma grande parte dos trechos executados ao vivo pelos músicos são curtos recortes do repertório, seja da música coral renascentista, seja de música de cabaré, ou melodia operística (os trechos em partitura não tem assinaladas as suas origens). Gilberto Mendes assinala que a inspiração para esta obra foi um quadro de Rauschenberg exposto na Bienal de São Paulo nos anos 60, declarando a influência da pop art norte-americana (Mendes, 1994, p.134).

O fato de o compositor requerer o uso de toca-discos para essas citações musicais e não requerer esses trechos tocados ao vivo pelos intérpretes têm a ver com uma recente conceituação bastante atual, cuja teorização ainda se esboça e que nos foi trazida ao Brasil pelo musicólogo francês François Delalande: o que o compositor quis colocar em sua música não foi apenas as citações musicais, mas sobretudo a citação dos 'sons' que são signos de uma época. Sem nos aprofundarmos neste aspecto particular, pois isso iria muito além dos objetivos deste artigo, vemos que o fato de Gilberto Mendes indicar as gravações de músicas correntes no universo social brasileiro dos anos 60 (Beatles, Roberto Carlos, Elis Regina, trechos orquestrais de Tchaikovsky, Offenbach e outros, indicações de gravações específicas, algumas com o registro do LP) têm o desejo de recriar o 'som' dessa época.

Não seria muito difícil rascunhar uma pequena semiologia do "som", tomados nesse nível grosseiro de grandes categorias musicais, que colocam em relação conjuntos de traços morfológicos precisos (ataques, volumes, regularidade, etc.) com valores ou escolhas de vida que caracterizam os grupos sociais. Todo mundo sabe que as músicas são correntemente utilizadas pelas comunidades humanas para se reconhecerem. Mas o que é suposto aqui é mais preciso: é que o "som" é o primeiro índice (ao lado de outros...), ao ponto que é suficiente escutar um trecho de apenas um segundo para saber se tal música é das "nossas" ou não. É o som-assinatura. (Delalande, 2001, p.21)

É a voz daquele cantor, o som daquele instrumentista, o som resultante das técnicas de gravação de um período que transformam as sonoridades resultantes em uma marca, um índice. A técnica tem, segundo Delalande, fortes conotações estéticas. É uma coleção desses índices que o compositor deseja trazer à sua obra.

A segunda razão que nos ocorre para a utilização desses equipamentos específicos é que esta seria a solução técnica mais barata e fácil, já que na época era fácil coletar três toca-discos, mais fácil do que entrar em um estúdio e fazer as montagens em vários canais com todas as citações musicais. Além disso a performance dos três tocadores de discos e o tocador de tape se casa perfeitamente com a concepção cênica do teatro musical com ares de 'happening', uma outra vertente artística tão ao gosto dos anos 60. O acréscimo

do gravador aos toca-discos tem como única função a de já trazer algumas montagens dos trechos musicais realizadas caseiramente em um único canal.

As indicações das entradas dos toca-discos, trechos a serem tocados e as montagens prévias dos trechos em *tape* são relativamente estritas, por vezes em segundos ou com delimitações dos compassos das músicas. Outras vezes, o compositor assinala relativamente o trecho (o início por exemplo) sem maiores exatidões. Isso faz com que haja uma relativa fixidez a cada apresentação da obra mas não uma total fixação do resultado, sendo condizente com a afirmação de Maués assinalada acima.

Desta forma, sons trazidos nesses equipamentos não cumprem o papel de objetos sonoros abstratos, materiais retrabalhados cuja origem foi escondida pelo compositor, mas são sons-índices que traçam um quadro da cultura musical de uma época. Como nos lembra Maués e podemos confortavelmente relacionar a sua classificação a essa obra de Mendes, as colagens desses trechos têm forte conotação metalinguística:

Desempenha um papel importante em obras brasileiras, o uso do som gravado e reproduzido de maneira realista. Como técnica, esse recurso é extremamente simples. Porém no contexto da obra pode assumir aspectos extremamente complexos. O meio eletrônico nesse caso desempenha diferentes funções. A mais imediata é a deslocação espacial ou temporal sem modificação de elementos não presentes. O som gravado é então ouvido em primeiro plano ou de fundo e a fonte original do som é reconhecida, às vezes tomada como presente. Quando executada em sincronia com partes ao vivo, atua muitas vezes como extensão desses elementos... pode ainda, ao repetir eventos já ouvidos atuar como memória sonora... ou ao remeter a outra gravação, como citação metalinguística.(Maués, 1989, p.41)

Antes de adentrar o estudo que realmente nos traz a este artigo, colocamos aqui como sinal uma pergunta sem a devida resposta, resposta esta que esperamos poder encontrar quando o percurso desta nossa pesquisa estiver mais adiantado: obras como essa de Gilberto Mendes, nas quais o compositor concebe o uso de *tape*, sem contudo entrar ele mesmo no estúdio e esculpir ou compor concretamente o seu som ou sua música, quando os sons reproduzidos por esses equipamentos têm o caráter estrito de citação metalinguística, podem essas obras serem classificadas como músicas eletroacústicas, tal qual denominou Maués?

Entretanto, podendo ou não serem chamadas de músicas eletroacústicas essas obras introduziram um universo sonoro nas músicas eruditas brasileiras dos anos 60 e 70, gravadores, toca-discos e amplificadores passaram a fazer parte do instrumental musical desse repertório. E o grande problema que aflora disso, e que está ocupando músicos envolvidos com tecnologia no mundo todo é: as tecnologias e esses instrumentos se tornam obsoletos com uma rapidez assustadora, de formas que passadas umas dezenas de anos as obras não se conservam, os meios se deterioram, as tecnologias e equipamentos que as produziram desaparecem do mercado. Por isso um dos principais objetivos do nosso trabalho é o de restauro de fitas analógicas e de buscar uma versão atualizada para as tecnologias não mais em uso. No caso de *Cidade*, uma substituição para os três toca-discos, o gravador analógico, os LPs e a fita analógica. Se fôssemos buscar soluções caseiras, bastaria substituir os toca-discos e gravador por toca Cds e LPs e fita por Cds. Mas pensamos em uma solução mais condizente com a tecnologia disponível ao músico que trabalha com tecnologia, mais especificamente, uma solução que desse conta das realizações simultâneas em tempo real: a programação de um *patch* no ambiente Max MSP.

Primeiramente fizemos o levantamento das gravações das obras requeridas pelo compositor, os LPs dos anos 60. Para melhor compreensão da partitura-texto, fizemos uma transcrição desta em novo formato, de maneira a ficar mais clara a forma musical e as partes nas quais atuam os toca-discos e o gravador. Como dissemos acima, a razão da utilização do gravador foi provavelmente a de já trazer montado pelo menos em um instrumento as colagens dos mesmos trechos musicais apresentados parcialmente também nos toca-discos. Por esta razão, os quatro equipamentos ficaram como correlatos no desenho do *patch*.

A escolha do computador se deu pela facilidade de uso final, pela maleabilidade que ele oferece para uma performance e por o considerarmos o melhor meio para simular uma realidade de outra época, além de se adaptar perfeitamente à temática da obra.

O processo de programação partiu dos seguintes princípios: criar uma interface de uso fácil e intuitivo, porém que remetesse diretamente às imagens originais da obra musical, e que compilasse todo o processo de performance dos materiais gravados em um único computador. Para o caso específico dessa obra, partimos da idéia de simular quatro *players* em uma tela, sendo três toca-discos e um gravador, aparelhos originalmente integrantes da performance, com instruções específicas e por vezes simultâneas. Esses quatro *players* foram montados de maneira a funcionar independentemente, para que o intérprete mantenha o pensamento próximo à idéia inicial presente na obra, buscando assim uma interferência menor sobre o resultado da performance desejado pelo compositor, e que também não implicasse na reescrita da partitura, devido ao ajuntamento de quatro *performers* em um único, assim como uma mudança na linguagem adotada na partitura.

Tomando como referência nesse trabalho a simulação dos eletrodomésticos citados, realizamos a construção de réplicas. Para isso disponibilizamos ao o usuário acesso apenas àqueles controles presentes nesse aparelhos que são necessários para a execução da obra.

O *patch* é apoiado por uma interface gráfica que ilustra as imagens originais da obra, que se quer simular, e objetiva seu uso intuitivo por parte de um usuário que não esteja envolvido e acostumado com o processo e a linguagem de programação em Max/MSP, pensando sempre em facilitar a execução da obra. Para isso, no processo de programação procuramos eliminar funções de controle dos dados específicas desse software, como o envio de *mensagens (Message Box)* ou o controle de valores por *numboxes*, substituindo por equivalentes gráficos como *sliders*, *menus* ou botões gráficos, que atualmente estão presentes e são o padrão em qualquer tocador de áudio feito para o usuário comum, além de remeter diretamente aos suportes originais. Com isso, o intérprete não inicia o funcionamento do *patch* com uma mensagem de start para o *object dac*, mas sim com botões On/Off (Liga/Desliga).

Dessa forma, todo o processo de programação foi ocultado, obtendo uma tela limpa e clara para o intérprete, com apenas os controles necessários para a execução das respectivas partes presentes.

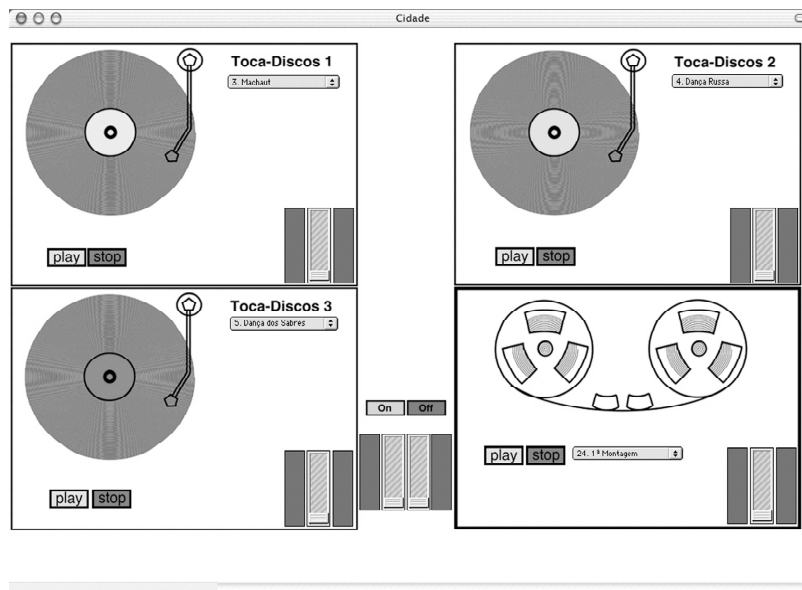


fig.01 imagem do patch fechado

Procuramos também automatizar ao máximo o processo de performance: os áudios são selecionados automaticamente por um menu, em ordem linear de acontecimento (assim que é finalizada a instrução anterior, a próxima é preparada). Esse menu também é passível de ser controlado pelo intérprete, sem alterar a performance do programa. Ao intérprete cabe disparar a ação, que é orientada na performance pelo regente. Controles de volume independentes para cada *player* e um geral, estéreo, foram disponibilizados para o intérprete para uma maior controle da do sinal enviado. Eles são ajustados a um *preset* automaticamente quando o usuário aciona o sistema Liga/Desliga do *patch*. Quando a execução de um trecho de áudio é interrompida, seja pelo desligamento do *patch* ou pela mensagem *stop* dos *td*'s/gravador, a leitura volta para o início do trecho interrompido.

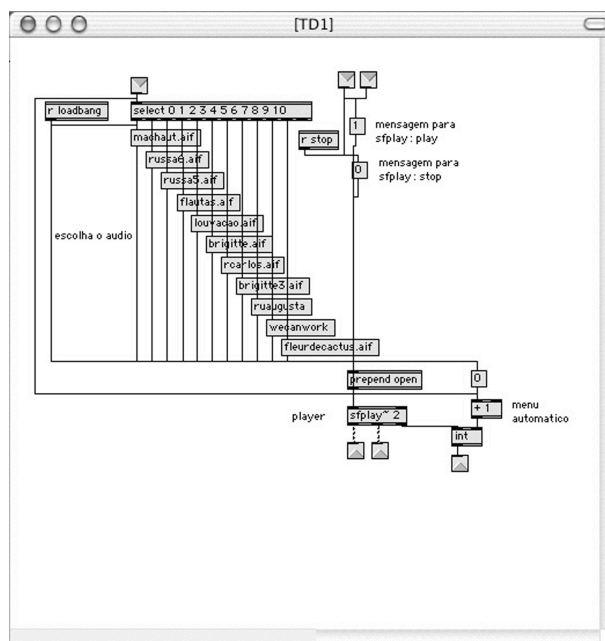


fig.02 - janela de programação do Toca-Discos 1

Embora não seja muito complexo, todo o sistema foi pensado para evitar problemas na sua utilização, sempre pensando em um intérprete leigo em Max. Para isso, evitamos a instalação de recursos desnecessários, que complicariam sua utilização e exigiriam hardwares com maior desempenho. O patch foi pensado para rodar em qualquer computador Macintosh com o sistema operacional MacOS X.2 ou superior.

A escolha da programação em Max se deve à estabilidade do software, e ao recurso disponível que permite compilar todo o patch em um programa externo, que trabalha independente de instalação desse programa, pago. Com isso, o resultado final será um aplicativo, gratuito, como já dito para usuários de MacOS X.2 ou superior, que será disponibilizado para os intérpretes por intermédio do CDMC-Unicamp.

Conclusão

Esta programação em substituição aos equipamentos já obsoletos será brevemente apresentada ao compositor, que dará o aval final sobre sua manutenção. Uma prioridade no nosso trabalho é não macular o projeto poético do compositor, apenas facilitar o acesso e a possibilidade de o intérprete produzir a obra e desta forma restaurar a existência da obra no repertório dos intérpretes e do público.

Referências bibliográficas

- Brasil. Ministério das Relações Exteriores. Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica. *Gilberto Mendes: catálogo de obras*. Brasília, 1976.
- Cozzella, Damiano et al. *Música Nova. Invenção*. São Paulo, número 3, ano 2, p.5-6, junho 1963.
- Delalande, François. *Le Son des musiques*. Paris: Buchet/Chastel-INA/GRM, 2001.
- Linz Maués, Igor. *Música eletroacústica no Brasil: composição utilizando o meio eletrônico (1956–1981)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.
- Chion, Michel; Reibel, Guy; *Les musiques életracoustiques*. Paris: Ed. INA GRM / Edisud; ISBN: 2-85744-015-4 (1976)
- Gendre, Claude; *Les Magnétophones*; Ed. Fréquences, distribuído por Ed. Radio; (1981).
- Mannis, José Augusto; *L'Electroacoustique dans la Musique d'Aujourd'hui*; Memoire en maîtrise, Université de Paris VIII; 1987
- Mendes, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do Sul à elegância pop-art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.