

A MÚSICA CONCRETA NOS ANOS 1960: DO POETAMENOS AOS LONG PLAYS NO CENÁRIO CULTURAL PAULISTA

Itamar Vidal¹
Paulo Tiné²

RESUMO: Baseado em entrevistas concedidas pelo compositor Rogério Duprat (1932 - 2006) e textos críticos e literários produzidos pelos poetas concretos Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, este artigo investiga a interação de músicos e escritores paulistas entre meados dos anos 1950 e início dos 1960. A colaboração ativa entre músicos, poetas e artistas visuais (artes plásticas, artes gráficas e cinema) pontuou a produção musical da vanguarda paulista do início dos anos 1960, influenciou o movimento concretista, a concepção do Grupo Música Nova e, no final da década, a eclosão do Tropicalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Rogério Duprat; Poesia Concreta; Música Contemporânea Brasileira; Grupo Música Nova; Tropicalismo

CONCRETE MUSIC IN THE 1960S: FROM POETAMENOS TO LONG PLAYS IN THE SÃO PAULO CULTURAL SCENE

ABSTRACT: Based on interviews given by the composer Rogério Duprat (1932 - 2006) and critical and literary texts produced by the concrete poets Augusto de Campos, Haroldo de Campos and Décio Pignatari, this article investigates the interaction between São Paulo musicians and writers in the mid-1950s and early 1960s. The active collaboration between musicians, poets and visual artists (visual arts, graphic arts and cinema) marked the musical production of the São Paulo avant-garde in the early 1960s, influenced the concrete movement, the conception of the Grupo Música Nova and, at the end of the decade, the emergence of Tropicalismo.

KEYWORDS: Rogério Duprat; Concrete Poetry; Brazilian Contemporary Music; Grupo Música Nova; Tropicalism

¹ Itamar Vidal é compositor, instrumentista e arranjador. Trabalhou em teatro e cinema com os diretores José Celso Martinez Correa (Teatro Oficina), Cacá Rosset (Grupo Ornitorrinco), Naum Alves de Souza, Iacov Hillel, Jorge Fernando, Clarice Abujamra, Tunica Teixeira, Fauzi Arap, Adriano Stuart e Jose Possi Neto. Premiado no RUMOS - Itaú Cultural – Literatura e RUMOS - Itaú Cultural – Música. Bacharel em Clarineta e Mestre em Artes pelas UNESP e Doutorado em Música no Instituto de Artes do Departamento de Música da UNICAMP-SP.

² Paulo Tiné é Professor Livre Docente do Instituto de Artes da UNICAMP, onde atua desde 2012, e líder do grupo de pesquisa CNPQ “Transcrições Musicais”. Coordena os grupos artísticos UNICAMP Big Band, ENSEMBLE BRASILEIRO e participa do Duo Gomes Tiné com o guitarrista Marcelo Gomes. É autor dos livros “Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação” (3a edição em 2020) e “10 Peças para Violão: Solo brasileiro, anos 90” (2016 com CD), ambos pela editora “Rondó”. Possui 5 CDs lançados, o último “Paulo Tiné & Ensemble Brasileiro”- 2017/18 - distribuído pela Tratore.

Introdução

Em junho de 2017 a partitura de *Antinomies I*, de Rogério Duprat (1932 – 2006), foi executada pela primeira vez. Duprat escreveu *Antinomies I* em 1962, porém a perdeu em um metrô europeu naquele mesmo ano. (GAÚNA, 2001, p. 52). A peça foi reescrita e editada pela *Pan-American Union* em 1966, mas permaneceu esquecida até 2013, quando foi localizada pelo percussionista Ricardo Stuani no acervo da família Duprat. (STUANI, 2015).

Este texto faz um recorte do período em que *Antinomies I* foi escrita originalmente, às vésperas da viagem de Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes e Júlio Medaglia a Darmstadt, em 1962. Evidencia-se, neste recorte, a influência recíproca que esses compositores e os escritores ligados ao Movimento de Poesia Concreta mantiveram desde meados da década de 1950 e como essas influências repercutiram em suas obras, estabeleceram parcerias e fundamentaram publicações. Além da criação de novas formas poéticas, os escritores ligados ao grupo *Noigandres* e à revista *Invenção* ampliaram o panorama artístico brasileiro com a tradução, crítica e revisão teórica das mais importantes produções das vanguardas internacionais.

Torna-se oportuno observar também o desenvolvimento dessas colaborações no decorrer da década de 1960 que, no Brasil e na América Latina, seria marcada pela convulsão política e pela rápida expansão dos meios de comunicação. Se, no campo da poesia concreta, esse período foi definido por Gonzalo Aguilar como a “encruzilhada modernista” (AGUILAR, 2005), na música de vanguarda paulista a segunda metade da década de 1960 seria marcada pela ruptura de Rogério Duprat com a estética musical de tradição europeia, sua migração para a *Pop art* e seu determinante envolvimento com o Tropicalismo.

Reescrita em 1966, *Antinomies I* pode ser entendida como a obra musical mais representativa dos processos de fragmentação, montagem e aberturas formais divisados por Rogério Duprat e pelos poetas concretos. Esquecida por 55 anos, *Antinomies I* ajustou-se comodamente à tecnologia digital e aos modelos de financiamento e produção de obras audiovisuais contemporâneos. Ironicamente, sua estreia em 2017 ocorreu em um momento de regressão social e política no Brasil que culminou com a eleição de um presidente da República de extrema direita, que exalta o golpe militar de 1964 e tenta replicar práticas daquela época.

Como *Antinomies I* destaca-se também por seu *design* gráfico, este texto busca investigar os processos de escrita e representação de ideias musicais em partituras da época, por meio da análise de rascunhos e originais encontrados em acervos familiares, galerias e em catálogos de exposições de arte.

1. Poesia concreta e grupo Noigandres

Em entrevista concedida à pesquisadora Regiane Gaúna, Rogério Duprat incluiu *Antinomies I* no grupo de três obras que foram compostas “a partir do serialismo bouleziano”: *Mbaepu* (1961), *Organismo* (1961) e *Antinomies I* (1962)

(GAÚNA, 2001, p. 198-199). Tanto *Organismo* (cinco vozes, flauta, oboé, corne inglês, clarineta baixo, fagote, celesta, vibrafone, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e percussão)³ quanto *MBaepu* (xilofone, bandolim, violino, trombone e fagote) foram escritas usando a notação em pentagramas. *Antinomies I* (para orquestra de câmara e percussão) utiliza figuras geométricas, texturas gráficas, diagramas e textos para estabelecer e controlar os parâmetros de altura, densidade, duração e dinâmica.

Mbaepu (1961) destaca-se pela precisão no controle de timbres garantida por detalhadas indicações de técnicas e recursos (surdinas e tipos de baquetas) a serem seguidas pelos músicos. *Mbaepu* anuncia também o desenvolvimento que a escrita e a utilização dos instrumentos de percussão alcançariam a partir dos anos 1960 no Brasil (STUANI, 2015, p. 53).

Organismo (1961), analisada por GAÚNA (2001) e STUANI (2015), foi construída sobre poema homônimo de Décio Pignatari. A análise dessa obra, realizada por Regiane Gaúna (2001, p. 112-134), demonstra como Duprat utilizou as sílabas do primeiro verso “o organismo quer perdurar” para construir uma série de nove notas que seria desenvolvida ao longo de toda a obra (GAÚNA, 2001, p. 123). Além dos parâmetros de altura, a análise de Gaúna aborda também a utilização, pelo compositor, dos parâmetros de densidade e de duração (uso reiterado de *quialteras* e *fermatas*) para estabelecer relações estruturais com a configuração visual das sílabas em cada página do poema. (GAÚNA, 2001, p. 126-127). *Organismo* marcaria, segundo Rogério Duprat, o início de profícua colaboração entre os poetas concretos paulistas e os músicos signatários do *Manifesto Música Nova* (MEDAGLIA, 1967)⁴. A proximidade entre esses músicos e os poetas, atestada pela série de obras produzidas em conjunto que se seguiram a *Organismo*, permitiu a Gonzalo Aguilar, autor de um dos trabalhos mais completos sobre a poesia concreta brasileira, referir-se a esses compositores como os “músicos de *Invenção*” (AGUILAR, 2005, p. 120). O uso do termo se deve a dois fatores interligados: o primeiro é pelo fato de o *Manifesto Música Nova* ter sido publicado na *Invenção* (Revista de Arte de Vanguarda) n.3, em 1963. O segundo deve-se à classificação que o poeta, músico e crítico literário Ezra Pound (1885 - 1972) legou ao dividir os poetas em três categorias: “inventores”, “mestres” e “epígonos”. A adoção do critério de “poesia de invenção” balizou o conteúdo da publicação semanal da página *Invenção* em um suplemento sobre artes no jornal *Correio Paulistano*. Essa página, publicada irregularmente entre janeiro de 1960 e março de 1961, daria origem à revista homônima *Invenção*, publicada entre 1962 e 1967.

Segundo a pesquisadora Audrei Aparecida Franco de Carvalho, a página *Invenção* no *Correio Paulistano* era mantida por um “comitê de redação” formado por Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgar Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Mário Chamie e Pedro Xisto. O critério de Pound

³ Vozes solistas: baixo, tenor, contralto, soprano e voz infantil; percussão: crócalos, agogô, matraca e tantã. (GAUNA, 2001, p. 127).

⁴ *O Estado de São Paulo*, 22 de abril de 1967, Suplemento Literário, p. 5. “Música, não Música, Anti-Música”. Entrevista concedida a Júlio Medaglia pelos colegas compositores Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes.

(inventores) foi propício ao grupo por possibilitar que a página *Invenção* não se restringisse à “poesia concreta”⁵ e publicasse também “traduções, ensaios, revisões, textos programáticos e divulgasse autores do *paideuma*” (CARVALHO, 2007, p. 14).

O *paideuma*, pelo conceito herdado dos trabalhos do etnólogo alemão Leo Frobenius (1873-1938)⁶, era, para Pound, “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2006 apud CARVALHO, 2007, p. 15). Para esses autores brasileiros, as referências que constituíam seu *paideuma* eram inicialmente: Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), James Joyce (1882 – 1941), Ezra Pound (1885 - 1972) e e. e. cummings (1894 – 1962)⁷.

Tanto o *plano-piloto para poesia concreta* (Noigandres 4, 1958) quanto o *Manifesto Música Nova* (*Invenção* 3, 1963) apresentam semelhanças conceituais e tipográficas (foram publicados em letras minúsculas e repletos de abreviações). Em entrevista a Getúlio Mac Cord, Rogério Duprat comentou que o *Manifesto Música Nova* foi escrito por volta de 1961, mas só foi publicado em 1963. Tal informação foi corroborada por Régis Duprat, irmão de Rogério e também signatário do *Manifesto Música Nova*, em artigo publicado na *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Música (DUPRAT [Régis], 2007, p. 22).

Rogério Duprat esclarece, também, o grau de proximidade entre os integrantes do grupo Música Nova e os poetas concretos:

A poesia concreta foi muito importante para nós. O contato com os poetas concretos, como Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, foi fundamental. A vanguarda musical com Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia e eu, acabou fazendo um enorme Manifesto da Música Nova, por volta de 1961, mas ele só foi publicado em 1963. Houve também o Festival de Música Nova, onde tocávamos música do Stockhausen, do Boulez, de compositores assim. (MAC CORD, 2011, p. 330).

⁵ A distinção entre *poesia de invenção* e *poesia concreta*, apoiada em escritos de Haroldo de Campos e outros, foi abordada por Renata SAMMER (PUC-RJ) no artigo: Augusto de Campos: poesia de invenção e metamorfose do signo. Revista *Aletria*. Letras-UFMG Belo Horizonte, v.27, n.1 p. 397-416, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/10846/10496> Acesso em: 20 jan. 2021.

⁶ A perspectiva teórica de Leo Frobenius (1873 – 1938) evoluiu em duas etapas: primeiro Frobenius sustentou que civilizações tornaram-se culturas através do contato com outros grupos, e assim ele viu o mapa mundial em conformidade com uma série de círculos de cultura [*Kulturkreis*], reconhecíveis através da distribuição geográfica de grupamentos humanos. Em seus escritos posteriores, com evidentes inflexões político-ideológicas, Frobenius afastou-se da *Kulturkreis* e começou a entender a “cultura” em termos de essências espirituais ou atitudes filosóficas (*Paideuma*). Esta última posição teórica foi estabelecida como a escola de *Kulturmorphologie*. SYLVAIN, Renée. Leo Frobenius from *Kulturkreis* to *Kulturmorphologie*. *Anthropos*, 1996, Bd. 91, H. 4./6, pp. 483-494: Nomos Verlagsgesellschaft mbH 1996. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/40464503> Acesso em: 05 jan 2021.

⁷ Edward Estlin Cummings foi um poeta, pintor, ensaísta e dramaturgo norte-americano que usualmente assinava e publicava como “e. e. cummings” (abreviado e em minúsculas).

Segundo Charles Perrone (2017), os irmãos Campos e Décio Pignatari adaptaram, em um projeto interdisciplinar e pioneiro no campo da poesia internacional, elementos específicos de autores-chave da modernidade: as “subdivisões prismáticas da ideia” de Mallarmé, o “método ideográfico” de Pound, o conceito de “verbivocovisual” de Joyce e “o jogo de palavras e a tipografia expressiva” de Cummings (PERRONE, 2017, p. 108). Ainda segundo Perrone, a engenhosa “aventura planejada” dos irmãos Campos e Décio Pignatari não poderia ter ocorrido sem uma preparação incomum em literatura, música e artes visuais. Os escritos do cineasta soviético Serguei Eisenstein sobre montagem e ideograma, por exemplo, são citados no *plano-piloto*. O colorido *Poetamemos* [1953] de Augusto de Campos, o primeiro poema identificado como poesia concreta no Brasil, teve por modelo a *klangfarbenmelodie* proposta por Arnold Schoenberg e adotada por Anton Webern. Na exposição conjunta inaugural de 1956 [*Exposição Nacional de Arte Concreta* realizada no *Museu de Arte Moderna de São Paulo*] os poemas-cartaz foram expostos ao lado de obras das artes plásticas. “Artistas e poetas almejavam, de forma similar, a uma impessoalidade não-representativa e uma objetivação que pusessem a forma e outras propriedades físicas dos materiais de trabalho em primeiro plano”. (PERRONE, 2017, p. 109).

A importância que Mallarmé atribuía à música, acompanhada por seu gesto de “acaso crítico”, despertou no século XX tanto a atenção de John Cage como de Pierre Boulez. Ambos estiveram muito próximos de musicar a obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*⁸. A aproximação entre Mallarmé e Anton Webern, reiterada pelos poetas concretos, foi, possivelmente, ratificada pela proximidade que estes tiveram com a obra e com a produção crítica do compositor francês.

Estas reflexões sobre a composição da obra musical levam-nos a esperar uma nova poética, outro modo de escutar. É neste ponto preciso que a música revela talvez o seu maior atraso, por exemplo em relação à poesia. Nem Mallarmé – o dos *Coup de dés* – nem Joyce têm equivalente na música da sua época. É possível, ou absurdo, recorrer assim a pontos de comparação? (BOULEZ, [1954] 2012, p. 134)⁹.

2. Oralização de poesia concreta

Desde meados da década de 1950, porém, já havia um circuito de influências ativo entre os poetas concretos e músicos da Escola Livre de Música da *Pró-Arte*. Segundo Rogério Duprat (MAC CORD, 2011, p. 239), seu contato e a obtenção de

⁸ *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (1842- 1898), publicado em 1897, foi a última obra de Mallarmé. Traduzido por Haroldo de Campos para: “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, essa obra tornou-se um paradigma na poesia moderna: verso, poema e livro são questionados em um só ato.

⁹ Publicado em *Nouvelle Revue Française*, nº 23, Nov. 1954, p. 898-903. Reeditado em *Relevés d'apprenti* 1966, p. 27-32, e em *Points de repère, I / Imaginer*, 1995, p. 331-335. (BOULEZ, 2012, p. 131)

informações sobre a “música mais nova, contemporânea”, deu-se através de Damiano Cozzella, via Júlio Medaglia. Em longo depoimento a Getúlio Mac Cord (2011, p. 329 – 338) Rogério relatou:

Cozzella foi, realmente, quem abriu a cabeça de pessoas como Isaac Karabitchevsky, Júlio Medaglia e outros. Eles foram alunos dele no Pró Arte. O Pró Arte era um grande centro “vanguardeiro” em São Paulo. Foi neste contato com Damiano Cozzella, via Júlio Medaglia, que passei a ter acesso a informações importantes sobre as novidades em relação à música mais nova, contemporânea, ou seja, Pierre Boulez, Stockhausen, a música eletrônica e a serial. (MAC CORD, 2011, p. 330).

Segundo Samuel Kerr¹⁰ (KERR, 2004 apud VINHOLES, 2011), a *Pró-Arte, Sociedade de Artes Letras e Ciências* foi fundada em 1931 e a *Escola Livre de Música de São Paulo*, da *Pró-Arte*, foi criada em 1952. A partir de 1956 a *Escola Livre de Música de São Paulo* passou a ser denominada *Seminários de Música da Pró-Arte*. O primeiro *Curso Internacional de Férias Pró-Arte*, realizado em Teresópolis (RJ), entre 3 de janeiro e 15 de fevereiro de 1950, contou com colaboração e apoio de Theodoro Heuberger e foi organizado e dirigido pelo compositor alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreuter (1915 – 2005). A repercussão e manutenção desses cursos nos anos seguintes, com “sucesso crescente, reunindo músicos de várias partes do Brasil” foi determinante para a instalação da *Escola Livre de Música da Pró-Arte* em São Paulo. (KERR [2004] apud VINHOLE, 2011).

3. Poetamenos

Em *Teoria da Poesia Concreta*, publicação que reúne artigos dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, encontra-se, no apêndice II, a *Síntese do movimento da poesia concreta* (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193-206) que elenca cronologicamente os principais acontecimentos ligados ao movimento concretista. A partir da análise dos eventos listados nessa cronologia é possível verificar que o grupo paulista teve como característica a aglutinação de propostas de escritores, artistas visuais e músicos. O serialismo da II Escola de Viena estava presente nas discussões e trabalhos dos poetas concretistas desde o início da década de 1950. A ideia de *klangfarbenmelodie* aparece em destaque na introdução à série *Poetamenos* (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 15).

¹⁰ Samuel Moraes Kerr estudou na *Escola Livre de Música da Pró-Arte* com Hans Graf (piano), Roberto Schnorrenberg (harmonia, história e coral), Antonieta Moreira Leite (análise) e Damiano Cozzella (solfejo). Kerr participou ativamente dos eventos promovidos pelo *Grêmio Bela Bartók* e foi contemporâneo de Clara Swerner, Isaac Karabitchevsky, Felipe Silvestre, Henrique Gregori, José Luiz Paes Nunes, Norma Graça, David Machado, Paulo Herculano, entre outros. (VINHOLES, 2011) Disponível em <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=62506&cat=Artigos&vinda=S> Acesso em 17 jan. 2021.

Fonte: *Teoria da Poesia Concreta*. (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 15).

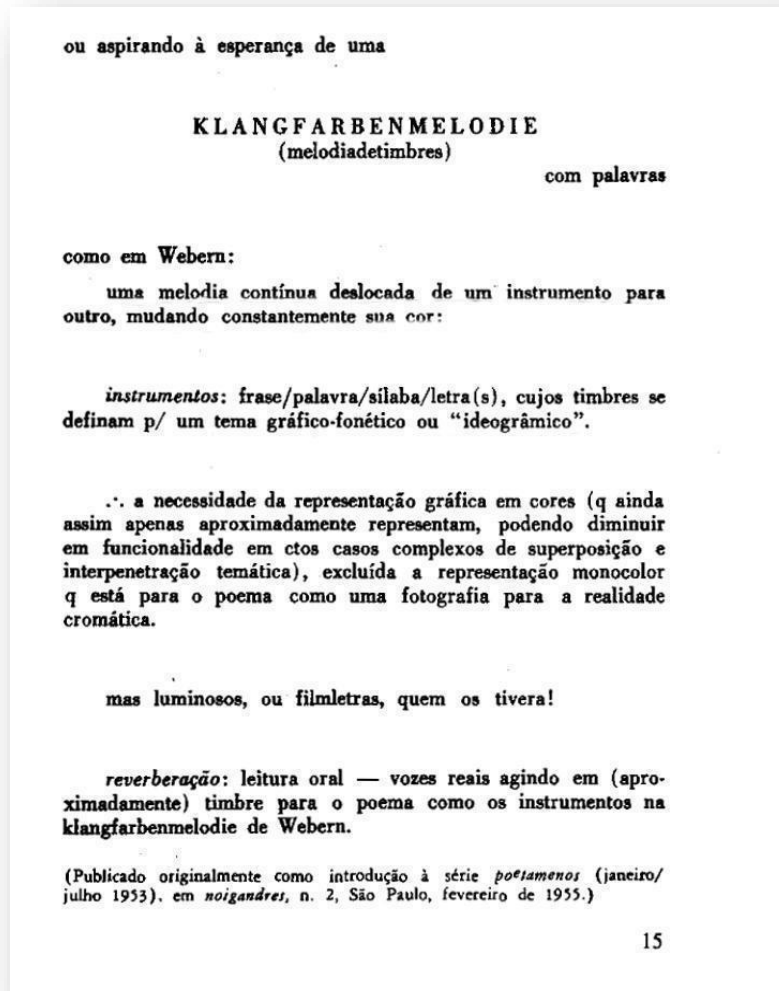


Figura 1. Fac-símile de parte da introdução à série *Poetamenos* [1953], de Augusto de Campos, republicada no livro *Teoria da Poesia Concreta*. (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 15).

Sobre a série *Poetamenos*, Aurei Aparecida Franco de Carvalho (2007) destaca como a importância das cores e dos espaços em branco na concepção visual dos poemas alavancaram o projeto tipográfico da revista. Se antes da edição da Revista *Noigandres* os poemas eram datilografados com o auxílio de carbonos coloridos, com a edição do periódico foi possível controlar a diagramação das páginas para impressão. A série *Poetamenos*, na qual convergem, segundo o próprio autor, o tratamento serial de Webern, a espacialização de Mallarmé, a fragmentação de Cummings e o ideograma de Pound, foi escrita em 1953, mas só pôde ser publicada

em 1955 em *Noigandres*, número 2¹¹. Apesar de o foco principal estar na utilização das cores primárias e secundárias, o branco se faz presente como figura: além de ventilar o texto, dar a espacialidade à frase, às palavras e em determinados momentos orientar a leitura, ele também é “elemento formal da ausência abordada semanticamente no poema”. (CARVALHO, 2007, p. 32).

Segundo Haroldo de Campos, a relação entre as poéticas de Mallarmé e Webern seria “equacionada” (CAMPOS, 1969, p. 19) por Pierre Boulez no texto “*Hommage à Webern*”:

Após termos mencionado o silêncio em Webern, acrescentemos que reside nele um dos escândalos mais irritantes da sua obra. É uma das verdades mais difíceis de evidenciar que a música não é apenas “a arte dos sons”, que ela se define antes num contraponto do som e do silêncio. A única, mas exclusiva, inovação de Webern no campo do ritmo é esta concepção em que o som está ligado ao silêncio numa precisa organização para uma eficácia exaustiva do poder auditivo. A tensão sonora enriqueceu-se com uma real respiração, comparável apenas ao que foi o contributo de Mallarmé no poema. (...) Webern, dissemos, é o limiar: tenhamos a clarividência de o considerar como tal. Aceitemos esta antinomia de poder destruído e de impossibilidades abolidas. (BOULEZ, [1952] 2012, p. 46).

4. Poesia concreta e música de vanguarda

A *Sinopse do movimento de poesia concreta* (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193-206) elaborada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, aponta, já em 1952 por ocasião da “fundação do Grupo Noigandres, com o lançamento em SP da revista-livro de mesmo nome”, o “contacto com os pintores e escultores concretos de SP (Grupo *Ruptura*)” e o “contacto com jovens músicos da Escola Livre de Música”. A palavra *Noigandres*, sem um significado preciso, foi extraída por Ezra Pound de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel (1150 – 1210) e foi tomada pelo grupo “como sinônimo de poesia em progresso, como lema de

¹¹ A revista *Noigandres* foi um projeto em conjunto que se iniciou com os irmãos Campos e Décio Pignatari para viabilizar a publicação de poemas concretos. O primeiro número, em novembro de 1952, teve tiragem de 300 exemplares e o segundo só foi publicado em fevereiro de 1955 com apenas 100 exemplares, devido às dificuldades de impressão da série *Poetamenos*. O número três foi publicado em dezembro de 1956, por ocasião da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Publicado em março de 1958, o quarto número continha o *plano-piloto para a poesia concreta* e o *design* gráfico da edição foi todo feito pelo pintor concreto *Fiaminghi*. O quinto e último número de *Noigandres* foi publicado em novembro de 1962 e continha uma antologia de poemas concretos (já publicados e inéditos) e, em seu projeto original, pretendia conter um disco *long-play* com a sonorização de alguns poemas feita por Júlio Medaglia. (CARVALHO, 2007, p. 12-13)

experimentação e pesquisa poética em equipe”. Sempre de acordo com a *Sinopse do movimento de poesia concreta*, em 1954, entre 10 e 31 de janeiro, Décio Pignatari lecionou no *V Curso Internacional de Férias “Pró-Arte”*, realizado em Teresópolis (RJ). Nessa atividade Pignatari “com auxílio de Damiano Cozzella e outros músicos” promoveu uma “oralização” de poemas do *Poetamenos*. Ainda em 1954, é relatado também o contato de Pignatari com o compositor Pierre Boulez ocorrido em São Paulo, “à base de um interesse recíproco pela conjunção Webern/Mallarmé” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193).

Em novembro de 1955, no espetáculo comemorativo do primeiro aniversário do *Movimento “Ars Nova”*, foi apresentada, sob a direção do maestro Diogo Pacheco, a “oralização” de três poemas da série *Poetamenos*, ao lado de composições de Webern, Ernest Mahle e Damiano Cozzella. O evento foi no *Teatro de Arena* de São Paulo e, segundo a *sinopse*, os poemas foram “simultaneamente projetados” [provavelmente em diapositivos]¹² (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 194).

Em junho de 1957, ocorreu novo recital de poemas concretos pelo *Movimento “Ars Nova”*, dessa vez no *Teatro Brasileiro de Comédia* de São Paulo, em programa que incluiu a apresentação da *sinfonia op. 21* de Anton Webern, regida por Diogo Pacheco (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 195).

Prosseguindo na *Sinopse do movimento de poesia concreta*, a cronologia informa que em 1960, em decorrência de viagem de Haroldo de Campos à Europa para divulgar o movimento concretista, “Stockhausen faz uma conferência no ‘Ferienkurse für Neue Musik’, Darmstadt (26.8) sobre ‘Musik und Graphik’, referindo-se ao Grupo *Noigandres*” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 197).

Em dezembro de 1961, consta, finalmente, a apresentação de *Organismo*¹³, “musicado” por Rogério Duprat, no Festival de Música Contemporânea. (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 198-199). O programa do concerto realizado a 21 de dezembro de 1961 pela *Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo*, em colaboração com a TV Excelsior, integrante da 6ª. Bienal de São Paulo¹⁴ incluiu obras de Pierre Boulez, Willy Corrêa de Oliveira, Karlheinz Stockhausen, Anton Von Webern, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Toshiro Maiusumi e Rogério Duprat sob a regência de Olivier Toni. Segundo Regiane Gaúna, em 1961 Rogério Duprat fazia a produção e redação do programa semanal *Música e Imagem* na TV Excelsior, canal 9, São Paulo, e por isso “promoveu o programa *Música e Imagem* (televisão ao vivo), do *Festival Música Nova*, em colaboração com a Bienal de São Paulo” (GAÚNA, 2001, p. 61).

¹² Em fotografia, um *slide*, diapositivo ou transparência é uma imagem estática, positiva, geralmente em cores, criada sobre uma base transparente usando meios fotoquímicos. Montadas em molduras, essas imagens podiam ser projetadas sequencialmente numa tela ou parede por um *projektor de slides*.

¹³ Essa apresentação de *Organismo* foi gravada em fita cassete (direto de sua televisão) pelo compositor Gilberto Mendes e, por ocasião do lançamento do livro *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas* (GAÚNA, 2001), foi digitalizada pelo músico Gilberto Assis Rosa e anexada (em CD) à publicação.

¹⁴ 6ª. Bienal de São Paulo, setembro a dezembro de 1961. Museu de Arte Moderna - Parque do Ibirapuera, São Paulo (SP). Realizada pelo MAM-SP Presidente do MAM-SP: Ciccillo Matarazzo, Diretor geral: Mário Pedrosa. Catálogo da exposição disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4395>. Acesso em: 13 jan. 2021.

5. Verbalização da poesia concreta

Não foram localizados registros remanescentes das primeiras “oralizações” que, de acordo com texto da *Sinopse do movimento de poesia concreta*, ocorreram em 1954 durante o *V Curso Internacional de Férias “Pró-Arte”* (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193). No entanto, foi possível encontrar o cartaz promocional do *Festival Ars Nova* na edição de 18 de novembro de 1955 do jornal *Diário da Noite*¹⁵ que, em concerto comemorativo do primeiro aniversário do grupo *Movimento “Ars Nova”*, apresentou “música e poesia concretas” ao lado de “música medieval”. O elenco das apresentações em 21 de novembro de 1955 foi composto por: Dilza de Freitas Borges, Floramy Pinheiro, Maria José de Carvalho, Rosmarie Luethold, Alfredo Alves, Carlos Augusto de Araujo Britto, Claudio Petraglia, Diogo Pacheco, Egon Lementy e Klaus-Dieter Wolff (figura 2).

Fonte: Detalhe de imagem de internet (Bn digital).



Figura 2. Fac-símile (detalhe) da página 16 da edição de 18 de novembro de 1955 do jornal *Diário da Noite*, São Paulo-SP, contendo cartaz promocional do Festival Ars Nova.

De 1957 há também o registro em cartaz¹⁶ de um “recital concretista”, no qual “verbalizações”¹⁷ de poesia concreta compostas pelo músico, poeta e artista plástico Willys de Castro¹⁸ foram apresentadas pelos integrantes do *Movimento “Ars Nova”*. Pertencentes ao acervo de Willys de Castro, algumas dessas partituras, cartazes e uma resenha sobre o programa do concerto realizado em três de junho de 1957 no

¹⁵ Jornal *Diário da Noite* – 18 de novembro de 1955, pág. 16. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093351&pagfis=37419> Acesso em 08 fev. 2021.

¹⁶ Imagem de Internet. Acervo Instituto de Arte Contemporânea – IAC. Disponível em <https://i.pinimg.com/originals/ad/36/85/ad36853da87a28640a642c3e166d5ffa.jpg> Acesso em: 25 jan. 2021.

¹⁷ Apesar de na *Sinopse do movimento de poesia concreta* (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193-206) constar apenas o termo “oralização”, a documentação (cartazes, programas de concerto, partituras e estudos) pertencente ao acervo de Willys de Castro no Instituto de Arte Contemporânea – IAC utiliza o termo “verbalização” ao referir-se às performances vocais do *Movimento “Ars Nova”* envolvendo poemas concretos.

¹⁸ Willys de Castro (1926-1988) atuou como barítono de 1954 até 1957 no *Movimento “Ars Nova”*. O Movimento foi fundado pelo maestro Diogo Pacheco, Maria José de Carvalho, Alfredo Mesquita, Samson Flexor, Gianni Ratto e Klaus-Dieter Wolf. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/23702 Acesso em: 18 jan. 2021.

Teatro Brasileiro de Comédia, estão disponíveis em catálogos de exposições da Almeida e Dale Galeria de Arte¹⁹ e do Instituto de Arte Contemporânea IAC²⁰.

Fonte: Imagem de Internet. Acervo Instituto de Arte Contemporânea – IAC.



Figura 3. Fac-símile de cartaz do Recital Concretista, realizado em 3 de junho de 1957.

Em artigo para a revista *Ala Arriba*²¹, de maio de 1957, sobre o programa que seria apresentado no Teatro Brasileiro de Comédia [TBC-SP] (figura 3), o maestro Diogo Pacheco preocupou-se em refutar as objeções que se faziam à época sobre a “impossibilidade de verbalização” da poesia concreta.

O problema musicalidade de um poema concreto não se deve, pois, evidentemente, relacionar com música tradicional, mas sim com música concreta também. E assim como a música concreta (ou melhor a música precursora do concretismo, e que usa, portanto, ainda, instrumentos tradicionais) não pode ser executada por instrumentistas que apenas dominem uma técnica limitada a certas possibilidades de seus instrumentos mas que exige que ele conheça todos os seus segredos, valorizando ao máximo as suas possibilidades, um poema concreto reclama uma leitura nova, capaz de tornar compreensível o seu conteúdo visual. (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 36-37).

O texto de Diogo Pacheco aponta como, em 1957, o termo “música concreta”, para os integrantes do *Movimento “Ars Nova”*, não se restringia à *Musique concrète* de Pierre Schaeffer. A colaboração com artistas plásticos e poetas concretos parecia constituir, para esses músicos ligados à *Escola Livre de Música*, um

¹⁹ Almeida e Dale Galeria de Arte. Disponível em: www.almeidaedale.com.br/pt/galeria Acesso em: 18 jan. 2021.

²⁰ Instituto de Arte Contemporânea – IAC – Disponível em <http://www.iacbrasil.org.br> Acesso em: 18 jan. 2021.

²¹ A revista *Ala Arriba* foi uma publicação voltada para a comunidade portuguesa em São Paulo e circulou (38 números) entre 1953 e 1957. Foi fundada e dirigida pela atriz e produtora luso-brasileira Ruth Escobar.

amálgama de procedimentos inovadores relacionados ao timbre, interpretação musical e, principalmente, à estrutura formal.

A emancipação da pausa, na música, também aparece na mesma época em que surge o aproveitamento do branco na página da poesia, o que nos encoraja a afirmar que esse desenvolvimento foi lógico (ainda mais se estendermos a comparação às artes plásticas, arquitetura, ao teatro, a todas as artes, enfim) dentro do momento histórico em que se deu. (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 36).

Nas verbalizações do *Movimento “Ars Nova”*, ainda segundo Pacheco, a existência de “várias linhas de leitura e sentidos múltiplos” presentes nos poemas concretos, poderia ser contornada com a “verbalização a várias vozes, simultâneas ou sucessivas, dependendo do caso.” (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 37). A busca por uma escrita que propiciasse uma *performance* do grupo vocal que se equiparasse à poesia concreta pode ser observada a partir do trecho da partitura de verbalização para o poema *Salto* (Augusto de Campos, 1954) que acompanha o texto de Pacheco. Willys de Castro dividiu o coro em sete vozes: três na região aguda (a) uma na média (m) e três na região grave (g).

Fonte: Imagem de Internet. Acervo Instituto de Arte Contemporânea – IAC.

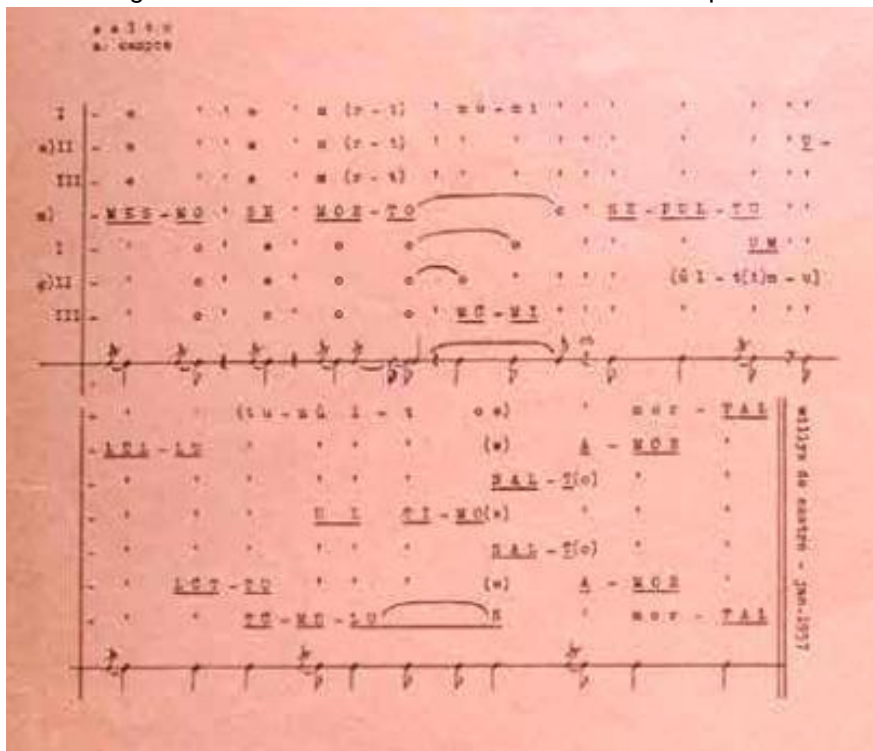


Figura 4. Partitura de verbalização de Willys de Castro incluída em artigo de Diogo Pacheco para a revista *Ala Arriba*, 1957. (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 36)

A partitura, que se utiliza de recursos de máquina de datilografar no projeto tipográfico, estabelece eixos verticais produzidos pela tecla de apóstrofo (') com funções similares a barras de compasso e utiliza notação tradicional de colcheias e semínimas para grafar durações e *apogiaturas*. Algumas sílabas estão grafadas em caixa-alta (maiúsculas) o que pode indicar dinâmicas ou alguma ênfase interpretativa. Seguindo com o texto, Diogo Pacheco escreve que Willys imaginou “partituras de leitura com ritmos e dinâmica rigorosa”, o que sugere que o pulso teria alguma periodicidade. A resolução do “problema [da] musicalidade de um poema concreto” (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 36-37) seria relegada, possivelmente, à alternância súbita de alturas (saltos melódicos), aos agrupamentos não tradicionais de vozes ou aos acentos em vocalizações de determinados fonemas.

Para o poema de Décio Pignatari “*Um movimento*” (1956), Willys de Castro utilizou uma folha de caderno pautada (grafada transversalmente) para seus estudos de *verbalização*, indicando a necessidade de balizar temporalmente a grafia. As vozes do coro estão divididas em pares por três regiões: possivelmente (A) agudo (M) média e (B) - baixos ou barítonos. A consoante “m” é enfatizada por densidade sonora pela adição de vozes (CASTRO apud MATTAR, 2015, p. 52). Apesar de não haver pentagramas, as alturas e o tempo estão grafados como na notação europeia mais tradicional: as vozes mais agudas na parte superior e as mais graves na inferior (de um eixo vertical) e o tempo pensado no sentido da esquerda para a direita (eixo horizontal).

Fonte: Imagem de Internet. Acervo Instituto de Arte Contemporânea – IAC.

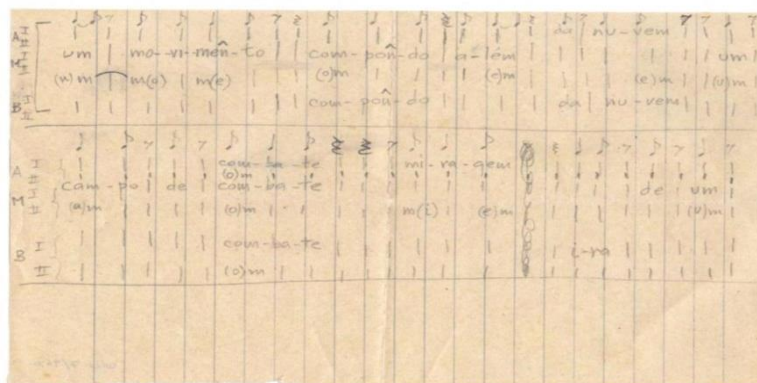


Figura 5. Estudos de Willys de Castro para verbalização do poema *Um movimento*, de Décio Pignatari. Acervo Instituto de Arte Contemporânea – IAC.

A ruptura e a confrontação com a linearidade do verso, que a poesia concreta intentou, foi representada, nessa concepção do *Movimento* “*Ars Nova*”, pela polifonia da fragmentação das palavras em fonemas dispostos pelas vozes do coro. A combinação dessas vozes propiciaria timbres diversos e talvez pudesse, pela disposição dos músicos no palco, também afetar a sensação de espacialização sonora. Sobre essa polifonia, Diogo Pacheco escreveu:

Difícil, ou talvez mesmo impossível, seria, por exemplo, lê-lo [o poema concreto] a uma voz apenas. É claro, que, se muitas vezes, nêle existem várias linhas de leitura e sentidos múltiplos, isso só poderá ser compreendido por uma verbalização a várias vozes, simultâneas ou sucessivas, dependendo do caso. (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 37).

6. Oralizações de Júlio Medaglia para Noigandres 5.

Ainda segundo a pesquisadora Audrei Carvalho (2007), o projeto da revista *Noigandres* n.5, novembro de 1962, conteria, “originalmente, um disco *long-play* com a sonorização de alguns poemas feito por Júlio Medaglia, porém esse disco nunca foi realizado.” (CARVALHO, 2007, p. 13). Embora a edição da *Noigandres* n.5 tenha se constituído de uma antologia de poemas concretos (alguns inéditos) e realmente não contivesse um LP anexo, em seu artigo *A arte no horizonte do provável* (Campos, 1969, p. 15-32) Haroldo de Campos afirma a existência dessas gravações:

(...) preparadas por Júlio Medaglia, sobre vários poemas do *noigandres 4*, das quais se fêz registro em disco (1958/59), especialmente para a exposição *Konkrete Texte*, organizada por Max Bense (Stuttgart, Studium Generale, 1959/60). Reapresentada em 1963, em nova mostra de poesia concreta brasileira (Livraria Eggert, Stuttgart), eis como se pronunciou sobre essa gravação o comentarista do *Stuttgard Zeitung* (7-6-1963): “Apresentou-se um disco no qual, através do tratamento fugal da linguagem dos poemas, obteve-se uma espécie de sinfonia de palavras em miniatura (*Miniatursymphonie*), que outra coisa não aspirava a ser senão um acontecimento acústico”. (CAMPOS, 1969, p. 30).

Para grafar suas partituras de *oralização*, Júlio Medaglia datilografou os poemas sobre uma folha sem pautas, porém com linhas traçadas com lápis e régua. A partitura é semelhante a uma planilha, com células e colunas (figura 6). Essas partituras pertencentes ao acervo de Júlio Medaglia, mesmo tendo sido produzidas no final dos anos 1950, foram incluídas no catálogo bilíngue da exposição *Concreta'56 a raiz da forma* (MAMMI, 2006, p. 189) realizada em 2006 no MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo.²² Curadoria de Lorenzo Mammi (artes), André Stolarski (*design*) e João Bandeira (poesia).

²² O historiador, curador e crítico de arte Lorenzo Mammi, a convite do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, reconstituiu em 2006 a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, tal como fora montada em 1956. A mostra, comemorativa dos 50 anos da exposição organizada entre 4 e 8 de dezembro de 1956, exibiu obras de 26 artistas e poetas concretistas, além de peças de 27 *designers*. Na avaliação de Lorenzo Mammi a exposição original em 1956 gerou tal polêmica entre artistas paulistas e cariocas que contribuiu para o desencadeamento do

31 Criação & Crítica

Fonte: Catálogo da exposição *Concreta '56 a raiz da forma*. Acervo Júlio Medaglia.

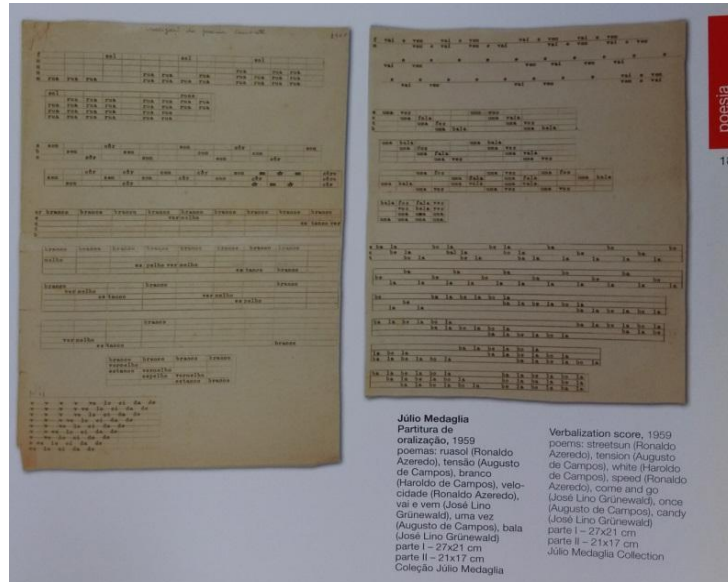


Figura 6. Fac-símile de partituras de *oralização* da poesia concreta compostas em 1959-1960 por Júlio Medaglia.

Para o poema *ruasol* [1957], de Ronaldo Azeredo, Medaglia dividiu o coro em (m) e (f) (possivelmente vozes masculinas e femininas) e trabalhou várias combinações de timbres e densidades:

neoconcretismo e da teoria do *não-objeto* formulada pelo crítico e poeta Ferreira Gullar. (MAMMI, 2006).

Fonte: Catálogo da exposição *Concreta '56 a raiz da forma*. Acervo Júlio Medaglia.

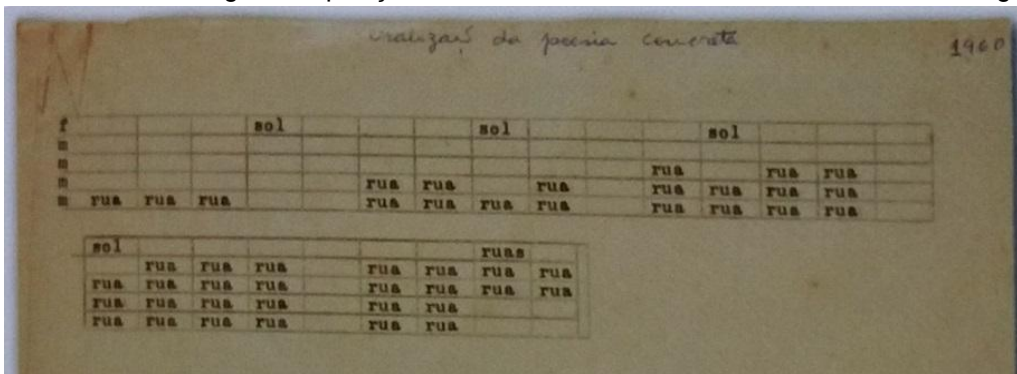


Figura 7. Fac-símile de detalhe de partitura de oralização do poema *ruasol* (Ronaldo Azeredo).

Para o poema *uma vez* [1957], de Augusto de Campos, Medaglia parece utilizar a divisão a quatro vozes (s, c, t, b, para soprano, contralto, tenor e baixo, respectivamente). Porém os versos são deslocados e comprimidos, trabalhando, além da densidade e combinação de timbres, com a superposição de palavras diferentes para sugerir atrasos e repetições no tempo da vocalização. Possivelmente esse é o “componente fugal” apontado pelo “comentarista do *Stuttgard Zeitung*”, em 1963. (CAMPOS, 1969, p. 30).

Fonte: Catálogo da exposição *Concreta '56 a raiz da forma*. Acervo Júlio Medaglia.

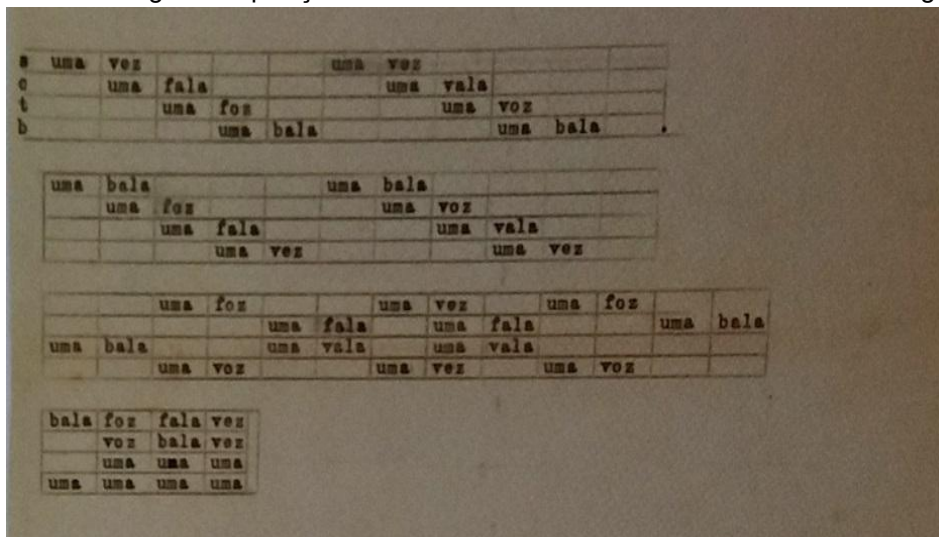


Figura 8. Fac-símile de detalhe de partitura de oralização do poema *uma vez* [1957] de Augusto de Campos.

7. Um Movimento de Willy Corrêa

O compositor Willy Corrêa de Oliveira, em sua peça musical *Um movimento*, de 1962, (grafado também “*Movimento*” na revista *Invenção* n.4 ou “*Um movimento*”

31 Criação & Crítica

vivo” no registro fonográfico do *Madrigal Ars-Viva*²³) construída sobre o poema concreto homônimo *Um movimento* (1956), de Décio Pignatari, propõe um esquema de informações sonoras que se retroalimentam.

Fonte: *Poesia pois é poesia e Poetc.* (PIGNATARI, 1986, p. 84)

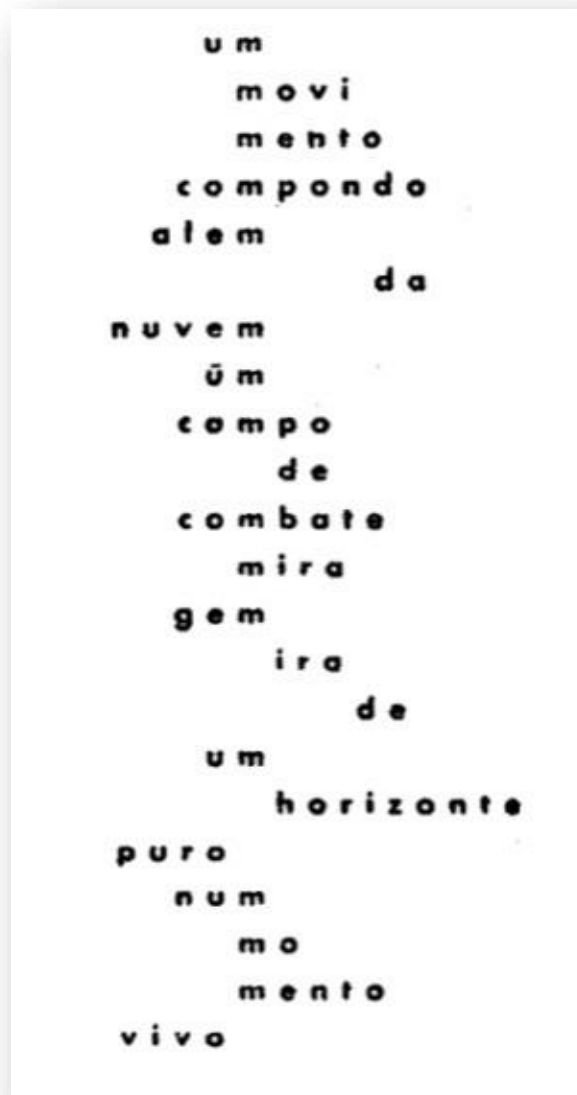


Figura 9. Fac-símile do poema *Um Movimento*, Décio Pignatari, 1956.

Aproveitando a coluna central sobre a letra “m”, que ordena a diagramação do poema, Willy Corrêa inverteu os eixos tradicionais da representação gráfica musical e concebeu o tempo ocorrendo verticalmente e as alturas horizontalmente. A partitura

²³ Registro fonográfico feito pelo *Madrigal Ars Viva* em 1971, digitalizado e publicado no site Youtube.com. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YWbLIGuca_Q Acesso em 8 de fev. 2021.

31 Criação & Crítica

original, como um pergaminho, está acondicionada em tubo de papelão e pertence ao acervo da família de Décio Pignatari.

Nas instruções da partitura, Willy Corrêa escreveu: “Leitura vertical: tempo (relação dos sinais gráficos com o espaço branco)”. A linha de tempo é traçada perpendicularmente à linha horizontal que determina as alturas: “Leitura horizontal: campo de tessitura do (dó) esq. para direita” (Willy Corrêa, *Um Movimento*, partitura, Figura 10). No *design* sonoro de Willy Corrêa, a linha horizontal funciona visualmente como o teclado do piano, na qual o direcionamento à esquerda atinge as notas mais graves e à direita progride em direção às mais agudas. Do centro dessa linha horizontal (o dó³, o dó central no sistema francês) parte o eixo do tempo, que se dirige verticalmente para a parte inferior da partitura.

31 Criação & Crítica

Fonte: (fotografia digital). Acervo Décio Pignatari.

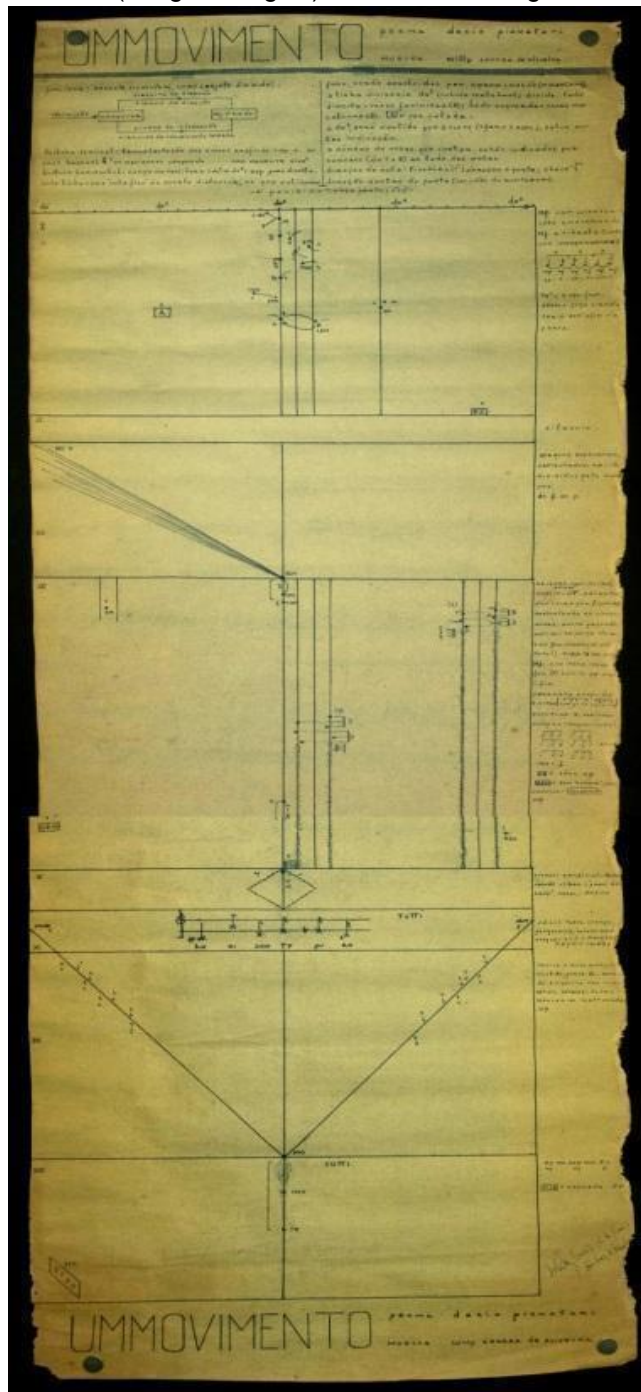


Figura 10. Montagem digital a partir de duas fotografias [de autoria de Dante Pignatari] da partitura original de *Um Movimento* (1962) de Willy Corrêa de Oliveira. Acervo Décio Pignatari.

O eixo vertical também funciona como divisor de timbres: nas instruções o compositor determina a participação de vozes masculinas para os sons mais graves que o dó3 (lado esquerdo) e femininas (lado direito da linha vertical de tempo) para os eventos mais agudos. Seccionada em oito partes, numeradas por algarismos romanos

e divididas por linhas horizontais, a peça não estabelece duração determinada, o que justifica o gráfico de realimentação entre as informações do regente (condutor) com o coro (objeto dirigido). De acordo com a partitura, o condutor deve enviar “sinais de direção” ao objeto dirigido, e deles receber “sinais de informação”, que configurariam um “circuito de comunicação inversa” que confere “um movimento vivo” na ordenação dos eventos sonoros que estruturam a própria peça (fig. 11).



Figura 11. Detalhe da partitura original de *Um Movimento* (novembro de 1962) de Willy Corrêa de Oliveira. Diagrama do circuito de comunicação previsto entre regente (condutor) e coro (objeto dirigido). Acervo Décio Pignatari.

8. A obra aberta

Haroldo de Campos em seu texto *A arte no horizonte do provável* incluiu a composição de Willy Corrêa, *Um movimento*, entre as obras musicais que utilizaram “textos de poemas concretos, nas quais são introduzidas partes aleatórias.” (Campos, 1969, p. 22). *A arte no horizonte do provável* apresenta um elaborado mosaico de produções artísticas e teóricas acerca do que Haroldo denominou “Poética do aleatório”.²⁴ Campos retoma, nesse ensaio, temas abordados em seu texto *A obra de arte aberta* [1955] (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 30-33) e relata que Pierre Boulez, influenciado pela obra de Mallarmé, teria dito a Décio Pignatari, em Paris [1954]: “não estou interessado na obra fechada, de tipo diamante, mas na obra aberta, como um barroco moderno”. (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 19). Publicado originalmente em 3 de julho de 1955 no *Diário de São Paulo*, e republicado no *Correio da Manhã* de 28 de abril de 1956, o artigo *A obra de arte aberta*²⁵ é citado também pelo próprio Umberto Eco na introdução à edição brasileira [1968] de seu livro *Obra Aberta* [1962].

²⁴ *A arte no horizonte do provável e outros ensaios* (CAMPOS H., 1969). O livro reúne 15 ensaios divididos em cinco “eixos de interesses” que abordam temáticas ligadas à criação e à crítica, que o autor denominou didaticamente “poéticas”: “A poética do aleatório”; “a poética da brevidade”; “a poética da tradução”; “a poética da vanguarda” e “por uma poética sincrônica”. (CAMPOS H., 1969).

²⁵ Republicação em *Diário da Manhã*, 1º. Caderno, 28 de abril de 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=bo+ulez&pagfis=61226 e https://poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=2 Acesso em: 4 de mar. 2021.

A nova escola crítica de São Paulo debate, há tempos, o problema da aplicação dos métodos informacionais à obra de arte, e as contribuições de muitos críticos, e estudiosos brasileiros foram-me úteis nestes últimos anos para levar adiante minhas pesquisas. É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo. (ECO, 1991, p. 17).

Além do suporte temático, as análises e os textos críticos sobre a produção artística nos anos 1950 e início dos 1960, produzidos pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, seriam decisivos para a construção da estética musical de Rogério Duprat e demais compositores ligados ao Grupo Música Nova. Em entrevista concedida a Júlio Medaglia (MEDAGLIA, 1967) Rogério destaca a influência dos poetas concretos em sua trajetória como compositor:

Até 1956, várias toadas, danças, serestas, noturnos; aí melhorou um pouco: variações, suítes, sonatinas, líricas; em 1958, num estalo tardio, descobri que dodecafonismo não era pecado: quarteto de cordas, concertino para oboé, trompa e cordas, variações para 12 instrumentos e percussão, peças para celo solo. Webern, mesmo, só 'manjei' em 1960 (incrível, não?). Lembra que você mesmo [Júlio Medaglia] me pôs em contato com o Cozzella e os poetas concretos do Grupo Noigandres. E, ainda na terrível base brasileira, ou aquela loucura de ouvir montes de música, analisar partituras e engolir a verborragia dos livros. E voltamo-nos, todos [Gilberto Mendes, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia e Willy Corrêa], para Boulez e Stockhausen, música concreta e eletrônica. (MEDAGLIA, 1967).

9. *Antinomies I*

A obra composta por Rogério Duprat após *Organismo* (1961), e a terceira de sua fase "serialista bouleziana" (GAÚNA, 2001, p. 198) é *Antinomies I* (1962). Duprat escreveu *Antinomies I* no primeiro semestre de 1962 para levá-la ao curso de verão em Darmstadt naquele mesmo ano. Dois processos composicionais podem ser discernidos em *Antinomies I*: a) o rígido controle (técnica dos parâmetros) de intensidade, dinâmica, duração e altura, obtido por gráficos e texturas, e b) a flexibilidade da configuração final da obra (estrutura formal) possibilitada pela

liberdade de escolha, na ordenação dos segmentos independentes e suas interconexões, relegada ao diretor e aos intérpretes por instruções textuais (*bulas*).

Fonte: Partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015, p. 166-167)

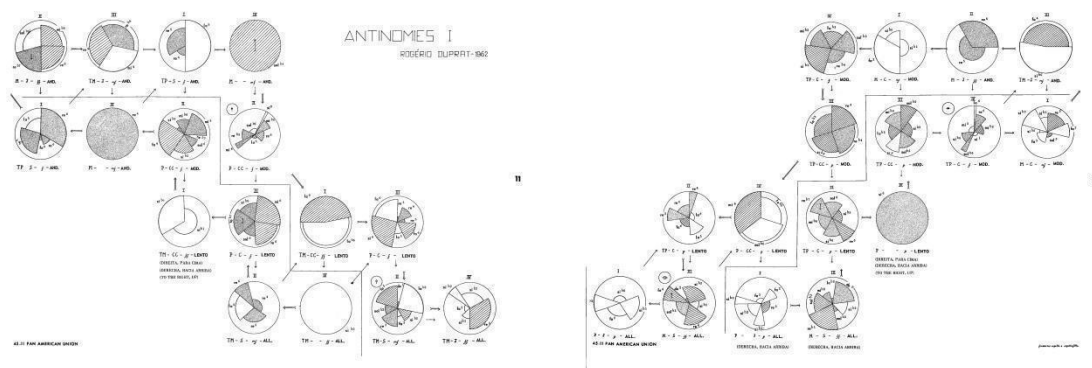


Figura 12: Montagem digital que mostra em sequência as páginas 11 e 7 da partitura de *Antinomies I*, nas quais estão grafadas as estruturas circulares.

Se nas *oralizações* de poesia concreta o tempo é grafado no sentido horizontal e na concepção de Willy Corrêa para *Um Movimento* (1962) o tempo é representado em sentido vertical, em *Antinomies I* o tempo é fraccionado em 32 estruturas circulares independentes, todas com durações relativas, que se combinam em sequências ou se sobrepõem no decorrer da *performance*.

A diagramação das 32 estruturas em duas páginas, interligadas por setas e orientações textuais, assemelha-se ao esquema estrutural de “constelação”, ou de “móvil”, terminologias herdadas de Mallarmé e empregadas pelos poetas concretos (CAMPOS [H], 1995) e por Boulez no projeto de sua *Troisième Sonate* [1957], na qual a orientação de seus movimentos completos também deve ser decidida pelo intérprete. (O’HAGAN, 1997, p. 152). Essas 32 circunferências, que Duprat nomeou *estruturas*, devem ser lidas de acordo com extensas *bulas* (material textual) ou sinais de direção (setas) conforme o desenvolvimento da obra. Cada circunferência é acompanhada por números, letras, diagramas ou texturas gráficas que controlam os seus parâmetros de altura, densidade, intensidade, timbre, duração e determinam silêncios ou solos. Porém, a sequência (forma final) dessas 32 estruturas deve ser submetida ao consenso prévio entre instrumentistas e diretor. Decisões relacionadas à interpretação (técnicas estendidas) e a utilização de aparatos (preparações, surdinas, etc.) que alteram os timbres usuais dos instrumentos são incentivadas e devem ser escolhidas pelos próprios intérpretes no momento da *performance*. (DUPRAT, 1966, *Antinomies I* [partitura] apud STUANI, 2015, p. 166-167).

É bem conhecido que Cage e Boulez se encontraram em Paris em 1949 e mantiveram correspondência animada no começo dos anos 1950, mas houve um desentendimento no início de

1954 (...) A rivalidade tornou-se pública quando Boulez publicou o artigo 'Alea' em 1957 e Cage fez sua visita incendiária a Darmstadt em 1958, mas esses desentendimentos públicos surgiram ao final de um longo debate entre Cage e alguns dos compositores de Darmstadt sobre técnicas aleatórias. (IVERSON, 2014, p. 362)²⁶.

Se mantivermos a sequência de alternâncias de estéticas estabelecida por Rogério Duprat em seu depoimento a Júlio Medaglia (1967), 1962 encerraria mais um ciclo bianual marcado pela ida de Rogério ao curso de verão de Darmstadt e pela imediata e paradoxal adesão ao *happening* e ao “cagismo” que essa experiência causaria.

O primeiro a se mandar para as europas foi o Cozzella: em 1961 foi pra Alemanha e a correspondência que mantivemos foi básica para nós (experiência de laboratório e dos concertos de Darmstadt e Donaueschingen. Em que o Cage já dava sérias cacetadas). (...) em 1962 (...) Willy, Gilberto e eu fomos a Darmstadt cursando Pousseur, Boulez, Ligeti, Stockhausen e música eletrônica (lá encontramos também você) [Júlio Medaglia]. (...) Todos os nossos trabalhos desse período se caracterizaram por uma alta elaboração matemática, rigorismo cheio de ‘estruturas abertas’ e ‘acazos controlados’, enfim, ‘construtivismo aleatório’... Nossa ida à Europa foi proveitosa na conclusão da impossibilidade de prosseguir nas brincadeiras de sintaxe. As manifestações de Cage e dos mais jovens cupinchas de Stockhausen (de antiarte) nos chocaram de início, mas nos fizeram pensar. Sentimos que vivíamos num mundo diferente (as Américas), mundo da indústria, da criação coletiva e anônima, da ‘jungle’ com regras desregradadas, e uma ideia começava a nos tomar: ‘deixar a Europa pra-lá...’ (MEDAGLIA, 1967).

10. Considerações finais

Se até 1962 Rogério Duprat era um dos principais representantes da vanguarda musical que se alinhava à estética concretista paulista, então voltada mais para a “sintaxe” que para a “semântica” (MEDAGLIA, 1967), a segunda metade da década de 1960 marcaria o redirecionamento de suas atividades profissionais e sua

²⁶ Tradução nossa do original: “It is well-known that Cage and Boulez met in Paris in 1949 and maintained a lively correspondence in the early 1950s but had a falling-out in early 1954 or thereabouts (...). Their feud became much more public when Boulez published the article 'Alea' in 1957 and Cage made his incendiary visit to Darmstadt in 1958, but these public disagreements came at the end of a long-standing debate amongst Cage and some of the Darmstadt composers about aleatory techniques” (IVERSON, 2014, p. 362).

adaptação às contingências políticas e culturais decorrentes do golpe militar de 1964 e da expansão dos meios de comunicação. Esse redirecionamento, tanto por opções estéticas quanto por necessidades econômicas, configurou-se por sua ruptura com a música tradicional europeia (na época chamada de música erudita), pelo final precoce de suas atividades acadêmicas (demissão, forçada por perseguições políticas, do quadro de professores da Unb) e sua migração para a *Pop art*. Esse “*approach semântico*” (MEDAGLIA, 1967) estaria, portanto, vinculado a ações artísticas afetadas pelas mudanças no cenário político e cultural brasileiro que resultaram na incorporação de modelos de produção e veiculação ligados ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa: discos, revistas e, principalmente, televisão.

Ainda na entrevista concedida a Júlio Medaglia para o *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, Duprat comenta:

Compositor, pra nós, é um ‘designer’ sonoro, capaz de trabalhar de encomenda, é compositor profissional. Não há mais lugar para o artesão que ‘compõe’ uma ‘sinfonia’, uma ‘suíte’, um concerto para piano’, umas ‘variações’ por ano, experimentando nas teclas de um piano segundo a inspiração de sua musa, para depois conseguir, às custas de mil humilhações e cavações, que algum genial maestro ou solista ‘execute’ a sua obra: isso é amadorismo. Meu trabalho é exercido através da firma AUDIMUS Ltda. – Produções Audio-Visuais. Produzimos, eu e o Cozzella, jingles, spots, trilhas sonoras para filmes publicitários, documentários, longas-metragens, arranjos musicais, projetos para ‘musicais’ em rádio e TV e por aí afora. (MEDAGLIA, 1967).

Alguns autores, entre eles Andreas Huyssen (1988) e, no Brasil, Mario Pedrosa [1966] (1981, p. 205-209), identificaram os movimentos de vanguarda do final dos anos 1960 como início do “pós-modernismo” nas artes²⁷. A *Pop art*, por seus processos radicais de incorporação dos “signos”, na terminologia da época, da cultura de massa (*mass midia*) e ruptura com o ambiente aurático dos museus e salas de concerto, marcaria, para esses autores, o início de um novo ciclo. Hélio Oiticica adotou imediatamente o conceito de arte pós-moderna, discernido por Pedrosa em 1966, radicalizando-o no manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade* (OITICICA, 1986, p. 84-98).²⁸ Esse manifesto é considerado a matriz teórica da instalação *Tropicália* realizada em abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

²⁷ O termo foi utilizado por Pedrosa no artigo “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” publicado no jornal *Correio da Manhã* em junho de 1966 e republicado em Pedrosa (1981, p. 205-209). Pedrosa escreveu que esse ciclo “não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pelo Pop-art. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de ‘arte pós-moderna’.” (PEDROSA, 1981, p. 205).

²⁸ *Esquema geral da Nova Objetividade*: o manifesto apresentado por Hélio Oiticica em abril de 1967 foi publicado no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, MAM, 1967) e republicado na coletânea “*Aspiro ao grande labirinto*” (OITICICA, 1986, p. 84-98).

A adesão aos *happenings* e a migração para a *Pop art* afastou Rogério Duprat do ambiente acadêmico e do circuito de música de concerto. Porém, ao final dos anos 1960, sua experiência em estúdios de música eletrônica, a noção de fragmentação e montagem da tradição europeia, a prática em arranjos e gravações de música popular e trilhas para cinema e televisão acabaram por colocá-lo novamente na linha de frente da vanguarda musical brasileira como um dos principais articuladores do Tropicalismo. Segundo Aguilar, “os músicos de *Invenção*”, Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e, sobretudo, Rogério Duprat foram os que melhor absorveram o impacto do crescimento exponencial do *mass media*, concebendo esses meios como espaço crítico de negociação das imagens sociais: “o tropicalismo tinha como pressuposto a interioridade dos meios de comunicação de massa, a necessidade de compreender seu papel preponderante e de provocar – mediante uma incursão em seu interior – o desvio” (AGUILAR, 2005 p. 120).

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

BOULEZ, Pierre. *Pierre Boulez escritos seletos*. Ed. Paulo Assis, Trad. Artur Mourão. Porto: Casa da Música/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM – Nova FCSH), 2012.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. Duas Cidades: 1975.

CAMPOS, Haroldo, *A arte no horizonte do provável* in: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, São Paulo: Editora Perspectiva, 15-32, 1969.

CAMPOS, Haroldo. A vida é fronteira do caos; o poema é constelação resgatada do acaso. *Folha de São Paulo* – Mais 5-13. 9 de jul. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/09/mais/31.html> Acesso em: 27 fev. 2021.

CARVALHO, Audrei A. F. *Poesia concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos*. Dissertação: Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP - São Paulo 2007.

DUPRAT, Régis. Rogério Duprat (1932-2006). *Revista Brasileira, Academia Brasileira de Música*, n. 26, p. 22-31, dez. 2007.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva. 1991.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

IVERSON, Jennifer. Statistical Form amongst the Darmstadt School. *Music Analysis*, Vol. 33, No. 3 p. 341 – 387, 2014.

MAC CORD, Getúlio. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Editora Ferreira, 2011.

MAMMI, Lorenzo. *Concreta' 56: a raiz da forma* (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006.

MATTAR, Denise. *Willys de Castro: múltipla síntese*. Catálogo de Exposição. Galeria de Arte Almeida e Dale: 2015. Disponível em: https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Willys_de_Castro.pdf
Acesso em: 25 jan. 2021.

MEDAGLIA, Júlio. “Música não-música anti-música”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 de abr. 1967. Suplemento literário, p. 5.

O'HAGAN, Peter. *Pierre Boulez “Sonate, que me veux-tu?” an investigation of the manuscript sources in relation to the third sonata*. Tese de Doutorado, Universidade de Surrey, 1997.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 205- 209.

PERRONE, Charles A. “O imperativo da invenção: poesia concreta brasileira e criação intersemiótica” [1992]. Tradução Rafael Silva Lemos. *Garrafa – Revista discente do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura*. v. 15, n. 43, jul/dez. p.108-115. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2017.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia e Poeta*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

STUANI, Ricardo A. *A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova: a busca pelo novo analisada a partir da notação*. Dissertação: Mestrado em Música. Universidade estadual Paulista – UNESP – São Paulo 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/131847> Acesso em: 19 ago. 2021.

VINHOLE, Luiz C.L. *A Pró-Arte, A Escola Livre de Música e os cursos de férias*. 2011. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibetexto.php?cod=62506&cat=Artigos&vinda=S>

Acesso em: 17 jan. 2021.

Recebido em: 25/08/2021

Aceito em: 10/11/2021

Referência eletrônica: VIDAL, Itamar; TINÉ, Paulo. A música concreta nos anos 1960: Do Poetamenos aos Long Plays no cenário cultural paulista. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.