

ANPPOM: 30 Anos de Criação

**Sonia Regina Albano de Lima
Martha Tupinambá de Ulhôa
(Organizadoras)**

COMPOSIÇÃO, ANÁLISE, INVENÇÃO

*Silvio Ferraz*¹⁰⁸

Para introduzir este artigo, tomei como base duas proposições: a do “método de dramatização”, de Gilles Deleuze, e a ideia de “invenção”, tal qual a propôs Gilbert Simondon em seu curso “Imagination et Invention”. A primeira tem por objeto a inversão da colocação do problema no platonismo: “o que é?”, propondo retirar o foco do objeto, da relação que prevê uma separação objeto-sujeito, para colocar o problema através de outras questões. Para Deleuze, a questão platônica “o que é?” já há um bom tempo poderia ter cedido seu lugar a questões aparentemente muito mais simples, mas bem mais complexas: “quem?, quanto?, como?, onde?, quando?” (DELEUZE, 2002: 131). Não se trata de saber o que se passou em uma música, qual é o significado dela, daquelas frases. Esta questão nunca será a primeira, pois suas respostas dependem antes de quando, onde, como, quem e com quem. A primeira questão, “o que é?”, só pode ser respondida após se saber as alianças que estavam naquela experiência. Distinguem-se aqui dois modos de pensamento. De um lado, a crença de que haja, em uma determinada música, uma essência suficiente e que atravesse todos os seres humanos; de outro, a intenção de apenas tentar compreender o que se passou em uma situação muito específica de escuta e vivência.

¹⁰⁸ **Silvio Ferraz** é Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e Livre Docente pela UNICAMP. É autor de *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea* e do *Livro das Sonoridades e organizador de Notas-Atos-Gestos*. Desde seus primeiros estudos acadêmicos, nos anos 1980, quando participou da segunda ANPPOM, tem se dedicado a compreender a pesquisas acadêmicas sempre articulando estudos conceituais e a prática composicional. Atualmente é Professor Titular do curso de composição musical na USP e pesquisador da FAPESP e CNPq.

As duas proposições de certo modo remetem uma à outra, e assim a própria questão da invenção, não mais “o que é a invenção?”, mas onde a invenção se deu, quem teve de realizá-la, que forças se conjugaram no momento da invenção. Não se trata de buscar responder “o que é uma invenção?”. Isto nos levaria a discutir toda a linhagem do conceito, sua essencialidade, variáveis etc. Talvez valha pensar, antes, “quem inventa, inventa o quê?”, ou, como nos propõe Simondon: “a qual situação corresponde a invenção?”, e então como ele mesmo responde: “a um problema, a uma interrupção por obstáculo, por uma descontinuidade que tem a função de barreira” (SIMONDON, 2008: 139).

Por que começo com estas proposições? Para vislumbrar a prática da análise musical como invenção, aquela impulsionada pela força de atração de uma música, o que é bastante diferente das análises de fundamento escolástico, impulsionadas por algo que não está de fato na música, mas em um jogo de demarcação de territórios de conhecimento. De um lado, uma análise que estaria ligada à invenção; de outro, aquela relacionada ao uso estrito de manuais. Tal divisão, conforme observa o pesquisador do IRCAM, Moreno Andreatta, *Méthodes algébriques dans la musique et la musicologie du XX^{ème} siècle : aspects théoriques, analytiques et compositionnels*, este modelo segue as divisões já bastante recorrentes na história da teoria musical europeia. Na subdivisão de Guido Adler, realizada em 1885, conforme citado por Andreatta, de um lado temos a musicologia sistemática e, de outro, a histórica; a ênfase se dá para a primeira, que é subdividida em pesquisa (*Erforschung*), fundamentação (*Begründungen*), harmonia (*Harmonik*), rítmica (*Rhythmik*) e melos (*Melik*). Tal modelo, de certo modo, é comum ao final do século XIX e na música ele ganhará nova roupagem na proposição de Ernst Krenek em suas *Über Neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen*, fundada no modelo binário do *Fondements de géométrie*, de David Hilbert, de 1899, colocando de um lado um pensamento axiomático e, de outro, as experiências sensíveis, conforme Andreatta (2003: 6-14).

É neste sentido que Luciano Berio vai propor ir além do prazer especulativo, axiomático e simplesmente simbólico:

A melhor maneira de analisar e comentar uma obra musical é escrever uma outra usando materiais da obra original. O comentário mais proveitoso sobre uma sinfonia ou uma ópera sempre foi uma outra sinfonia ou outra ópera. É por isso que os meus *Chemins*, onde eu cito, traduzo, expando e transcrevo minhas *Sequenze* para instrumentos solo, são também as suas melhores análises. [...] (BERIO: 1965).

Para Berio, toda análise é uma fabulação que tem um viés técnico, de trabalho do artesanato da composição. A fabulação pertence ao universo da

invenção, mais do que da doutrina, do controle ou simplesmente da decodificação. Para ele, a análise precisa ir além de “forma de prazer especulativo” ou “instrumento teórico para a conceptualização da música”, mas ser algo que permita uma “contribuição profunda e concreta ao processo criativo” (BERIO, 2006: 138).

Quem inventa inventa um desvio para retomar uma continuidade interrompida. Toda solução é um desvio que visa superar os limites colocados pela interrupção da continuidade. Todo problema é uma interrupção de fluxo. Cai uma pedra no caminho, é preciso transpor a pedra e retomar a continuidade do caminho ou aprender a viver na pedra e retomar outra continuidade. Trazendo uma imagem aqui, há sempre diversas continuidades, as linhas interrompidas não prosseguem apenas sendo redesenhadas, mas podem prosseguir de outros modos, podem prosseguir como pontos. Uma melodia interrompida põe um problema a quem vinha ouvindo, e o compositor apresenta uma saída: repete a melodia, muda de campo harmônico, faz uma escapada, propõe outra melodia e o ouvinte aceita ou não a saída, vai por ela e se sente satisfeito ou frustrado à espera da volta da melodia que ele seguia atento.

Se quem inventa inventa um desvio, é porque uma continuidade e um desvio se fizeram necessários, configurando o campo em que o problema deverá nascer: não haverá o problema da melodia caso não se tenha a melodia antes. E mesmo o desvio, a invenção, se dará conforme o campo desenhado. Como nos propõe Simondon: “todo resultado engloba o regime operatório que o produziu” (SIMONDON, 2008: 140).

Vista como que relacionada diretamente à invenção, o que inventa a análise musical? Que fluxo a análise refaz? E as respostas são algumas, mas todas ligadas às práticas da música. Mas as práticas da música são diversas: o ouvinte e sua escuta; o músico e a decifração que faz de uma partitura; o compositor e suas técnicas; e, por fim, o teórico, que alimentado pelo compositor, pelo intérprete, pela escuta, busca colocar na música a impressão de uma época ou apenas verificar se um sistema prévio de análise dá conta de legitimar a si ou a música. Distinguimos, assim, campos problemáticos totalmente distintos: a escuta, a decifração, a técnica e a teoria. Ou seja, não são abordagens distintas apenas, mas campos problemáticos distintos.

O que verificamos é que em cada um desses domínios (escuta, criação, realização, teorização) há sempre um campo ou mais regime operatório que antecede a operação principal. Na música, este campo poderia tanto ser uma partitura quanto um instrumento musical, sempre implicados em uma situação coletiva ou individual. Tais campos distinguem-se inclusive pelas relações diversas que estabelecem com o tempo e o espaço. Se ouvinte, músico e compositor pinçam momentos mais ou menos salientes e pregnantes de um fluxo em tempo real e assim realçam o aspecto não linear da escuta (DELIEGE;

AHMADI, 1989: 85-104), a teoria da análise se dá em um tempo distinto; ora suas formulações são lineares, ora não, mas sendo claro que se dá fora do tempo, em outro fluxo que não o sonoro-musical. Se a “régua” do compositor, do ouvinte e do músico são maleáveis, intensivas, dinâmicas e metaestáveis, a da teoria busca ser fixa, mesmo se “relativa”, estável e que valha como regra geral e contanto linear e ideal: (1) a escuta é conduzida passo a passo em face do jogo constante entre esquecimento e memorização; (2) a realização do instrumentista enfrenta o desafio de manter o corpo musical sempre vivo, realçando ou não cada momento; (3) o compositor é conduzido, seja pelos traços de invenção, pelas “sacadas” que permeiam a música a cada momento, seja por uma regra geral que estaria por trás de tudo e que permitiria a vida ao longo de um grande espaço-tempo; (4) já o teórico busca formular uma regra geral que precisa ser validada frente a outras regras gerais, que permeie não apenas uma música, mas, quiçá, todo um grupo de músicas. Muitas vezes guiadas por pressupostos de uma época, como lhes são próprios, as teorias musicais se dão sempre em defasagem quanto à música que analisam. É assim que o pressuposto de uma análise linear que tenta ser própria ao século XIX dificilmente dá conta da análise de obras de compositores como os da New York School ou mesmo em face de uma ideia radical como a *Momentform* de K. Stockhausen.

Isto não significa que compositores não praticaram teorias e que teorias não alimentaram compositores, instrumentistas e ouvintes. Compositores muitas vezes sonharam com uma lei geral, que lhes desse a garantia de estarem no caminho mais seguro, sobretudo quando falamos de uma música experimental onde os modos de trabalho não são considerados coletivos ou comuns.

Os limites são tênues e as práticas se interpenetram. Mas acredito que seja importante ter sempre em mente tais distinções e que não existe a forma mais correta de leitura da arte. Mas compreender as implicações do tempo em cada modo de enfrentamento da música leva a lugares muitas vezes tão distantes que acreditar em sua interpenetração seria ingenuidade. “Há mais diferenças entre um cavalo de corrida e um cavalo de carroça do que entre um cavalo de carroça e um boi” (DELEUZE; GUATTARI, 1980: 314).

* * *

“Não estou tão preocupado que se ouça como a música é feita. Se algumas pessoas ouvirem exatamente o que está acontecendo, fico contente por isso; se outras pessoas não, mas mesmo assim tiverem gostado da peça, também ficarei contente.” (REICH, 2002: 91).

É no sentido de uma análise pautada pela invenção que neste artigo retomo a proposta analítica do compositor Willy Corrêa de Oliveira. Neste terreno, três trabalhos de Willy são representativos: *Beethoven, o proprietário de um cérebro*, *O multifário Capitão Manoel Dias de Oliveira* e a análise das *Variações sobre tema de Anton Diabelli, op. 120 de Beethoven*, realizadas em aula na Universidade de São Paulo (Cf. ULBANERE, 2005: 62-63; 64-65 e FERRAZ, 1979).

Mesmo tendo realizado análises que marcaram seus alunos e outros compositores que as assistiram ou leram, Willy, no entanto, não fundou um método analítico nem realçou alguma técnica composicional específica. Talvez possamos encontrar paralelos nas análises realizadas por Herbert von Eimert (EIMERT, 1961: 3-20), André Boucourechliev (BOUCOURECHLIEV, 1993) e Pierre Boulez (BOULEZ, 1995). Análises de compositores onde o objetivo não era nem demonstrar técnicas composicionais, como fez Messiaen ao analisar Stravinsky (MESSIAEN, 1995: 124 seq. e 99), nem desenvolver um sistema analítico específico. Pode-se dizer que os trabalhos de Willy Corrêa revelam sempre a busca pelos desvios e, em concordância com esta posição, não se limita a um ou outro modo analítico. O objeto de trabalho é a música e suas realizações, e não as teorias com o que não há razão para uma coerência, mesmo que algumas vezes vejamos o compositor buscando relacionar análises estruturais ao pensamento da semiótica ou da linguística de Jakobson, ou mesmo às análises harmônicas por graus ou funções.

Neste artigo, interessa a análise como reversão da composição; realizar a análise musical como quem compõe ao contrário. Seguindo assim a proposta que Willy realça no *multifário Capitão Manoel Dias de Oliveira*, neste pequeno livro encartado junto ao número 10 da revista *Barroco*, onde inventa o caso do menino Manoel Dias, que um dia teria quebrado um relógio de seu pai e anos depois, já adulto e “compositor Manoel Dias de Oliveira”, teria voltado ao relógio do pai, estudado peça por peça e remontado (OLIVEIRA, 1978/79: 62). Estudar uma obra para remontá-la em outra obra, como fez Berio em seus *Chemins*. Não se trata de uma desmontagem simples, mas de desmontar pontos pregnantes onde os compositores teriam retorcido a linguagem musical, mantendo traços de continuidade com alguma tradição.

Conforme observei na introdução deste artigo, compositores, ouvintes, e mesmo instrumentistas não trabalham sob a ótica da linearidade. Análises como as de Herbert Eimert, André Boucourechliev, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, H. J. Koellereuter, Arnold Schoenberg, ora técnicas ora poéticas, sempre esbarram no problema simples da heterogênesse na qual está compreendida toda criação artística, e com isto desviam da sistematização. Willy segue pelo mesmo caminho. Mesmo tendo por questão quais seriam os elementos do que denomina “linguagem comum”, possível de atravessar uma nova música – o mecanismo geral das polarizações, conforme Edmond Costère, a forma

ABA (OLIVEIRA, 1977: 83-98), a linguística geral e a semiótica –, suas análises pinçam de cada obra os momentos em que os compositores conseguiram se desviar das proposições desta “linguagem comum”, mas mantendo com ela o elo da invenção da continuidade que teriam quebrado. Ou seja, o compositor tem de se haver com a heterogênesse das obras, com o fato de que a cada momento compositores podem se valer de elementos vindos de lugares díspares para compor o que parece ser uno e contínuo. Uma análise de desvios, ou seja, da invenção.

Willy realiza, assim, suas análises pinçando pontos singulares onde os compositores torceram os caminhos da tradição, mas sempre em diálogo com esta tradição. É o que se observa em Beethoven quanto aos modos como ele usava a intensidade, desfazendo a certeza das dinâmicas cadenciais, ou quanto ao silêncio, à paródia, à emancipação da anacruse e outras estratégias nas *Variações sobre tema de Diabelli* op.120. Suas análises são mais do que a satisfação de uma curiosidade, são buscas por estratégias composicionais, uma busca ao mesmo tempo técnica e poética que permite que o compositor lentamente construa o seu “paideuma”: Machaut, Josquin, Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Mahler, Berg, Webern, Berio, Pousseur, Manoel Dias de Oliveira, Eisler.¹⁰⁹ Uma lista que não para apenas nos compositores, e heterogênea, vai buscar em outras imagens aquelas que possam ser pertinentes: Manoel da Costa Athaide, Bertold Brecht, Giulio Girardi, Avião,¹¹⁰ Alberto Giacometti, Adhemar Campos, Guimarães Rosa, Tarkovsky, Hegel, Rouault.

Embora nunca tenha observado tais questões nas aulas ou textos publicados por Willy Corrêa, é interessante notar que este modo fragmentado de análise, onde o compositor realça apenas a não linearidade da escuta, dá conta do fato de que uma composição nunca provém de uma homogênesse, mas de uma heterogênesse.¹¹¹ A música, como qualquer arte, nasce de diversos lugares, os mais disparatados, que o compositor conecta. Saber conectar – o que para Deleuze e Guattari é justamente o “agenciamento”. O compositor surge como agente de produção de blocos que espelham encontros (hecceidades), reunindo pontos esperados, pontos inusitados, próximos ou distantes: Beethoven-Mahler-Strauss... Reunir Mahler e Strauss, estes dois compositores cujas correspondências trocadas traziam uma relação que musicalmente mui-

¹⁰⁹ Sobre o paideuma de Willy Corrêa de Oliveira, ver as “Considerações finais” da tese de doutorado de Maurício De Bonis (DE BONIS, 2010). Ao invés das linhas duras herdadas pela historiografia, Ezra Pound usa o termo Paideuma a partir de Leo Viktor Frobenius, referindo-se à ideia “raspar as cracas ou a ‘atmosfera’ que ronda um termo longamente empregado”, para através de estudo focado de uma comparação e dissociação, pensar as “raízes fibrosas em ação” em um termo (POUND, 1970: 57-58).

¹¹⁰ “Avião, conheci-o em Teresina. Era louco fantástico, fanático por cinema americano” (OLIVEIRA, 1979: 9).

¹¹¹ Sobre a questão da homogênesse na música do século XX, ampliada pelos modelos analíticos neopositivistas, ver Berio (2006: 21). Sobre heterogênesse, ver Ferraz (1996).

tos tenderam a esconder (a começar por Alma Mahler ao queimar a parte da correspondência que dizia respeito às cartas de Strauss a Mahler (BLAUKOPF, 1982)); reunir Manoel Dias de Oliveira e Félix Mendelssohn como acontece em *Passos da Paixão*.¹¹² Não se trata de reuniões casuais, mas de uma verdadeira seleção operada pelo compositor, seu paideuma, onde não está sendo desenhada uma linhagem hierárquica, mas uma linha maleável que conecta pontos que poderiam não estar conectados se o agente fosse outro, mas que nem por isto não respira uma coletividade.

O agenciamento operado por Willy Corrêa se manifesta, assim, tanto em seus textos quanto em suas obras musicais. As análises que realiza de Beethoven, Manoel Dias de Oliveira e mais recentemente de Villa-Lobos transparecem muito dos *happenings* dos anos 1970. Verdadeiros acontecimentos, sendo eles a superfície onde elementos oriundos de universos distantes vêm se encontrar.

Nos anos de 1978, em viagem à cidade mineira de Prados, vizinha da mais conhecida Tiradentes e de São João del-Rei, Willy conhece a música coral do compositor Manoel Dias de Oliveira. Prados, São João del-Rei, Tiradentes, a talha de outra das igrejas do barroco mineiro, as procissões, a fala do maestro Adhemar, os manuscritos do Museu da Casa de Padre Toledo, receberão a força de agenciamento da música de Manoel Dias. A reunião irá ainda trazer Guimarães Rosa, Lourival Gomes Machado, Manoel da Costa Athaide, Antônio Francisco Lisboa e Murilo Mendes. É assim que nascem juntos o texto “O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira” e a composição para coro a quatro vozes e orador *Passos da Paixão*. Os dois trabalhos são marcados pela arte da reescrita, uma arte que está no próprio Manoel Dias de Oliveira, quando reescreve a música de David Perez e outros compositores europeus cujas partituras lhe chegavam às mãos (FERRAZ; DOTTORI, 1990 e DOTTORI, 1992), o mesmo processo que Lourival Gomes Machado encontrou em Antônio Francisco Lisboa nas suas diversas “reescritas”, como na releitura que faz das escadarias da igreja de Bom Jesus de Matosinhos de Braga, em Portugal, através de seus profetas realizados em Congonhas do Campo (MACHADO, 1969).

* * *

Um parêntese:

Na última década do século XX, três trabalhos marcaram o estudo sobre a gênese composicional no barroco mineiro.

Sem muitas evidências de provas documentais, os estudos sobre o passado musical brasileiro se faziam a partir de especulações conduzidas por

¹¹² Esta reunião está expressa na composição de *Sursum Corda: uma nênia*.

associação de entoações¹¹³ presentes nas partituras e no modo de cantar dos herdeiros daquela prática musical – os músicos das “liras” e “organizações litero-musicais”. É assim que Willy irá associar as invenções de Manoel Dias àquelas de um Josquim des Près e que José Maria Neves associou o solo do canto da Verônica a uma tradição moçárabe.

Dois momentos da pesquisa do barroco mineiro seguiram este método associativo de entoações. Em um primeiro momento, as músicas do barroco mineiro foram associadas aos expoentes da música ocidental, como se tudo tivesse se dado em uma linha reta desde Bach, Handel, Haydn e Mozart; mas tal leitura não tardou a ceder lugar a outra, quando já não era mais possível manter tais relações de superfície sem apresentar evidências documentais e sem questionar a linearidade da história.

Conduzidos pelo espírito de invenção e pelo método associativo de entoações, em 1989 Maurício Dottori levantou a hipótese de o barroco mineiro ter seu fundamento na ópera napolitana. Propusemo-nos, ele e eu, a encontrar alguns traços da gênese composicional do barroco mineiro, tendo como primeiro exemplo Manoel Dias de Oliveira, já que este era um compositor cujo interesse nos era recíproco. Duas hipóteses acompanharam o trabalho, ambas orientadas por fiapos de memória musical, com poucos traços materiais de partituras e uns poucos documentos históricos.

Pesquisamos pelos principais arquivos mineiros em busca de traços de obras que teriam chegado a Minas na época em que o barroco mineiro se desenhava. Sabíamos, havia um bom tempo, da existência de partitura do *Mattino dei morti*, de David Perez, Mestre de Capela de Lisboa, entre 1752 e 1778, em publicação inglesa de 1774, no arquivo da Lira Sanjoanense, em São João del-Rei. Eu me lembrava de ter visto a partitura em 1978 quando Adhemar Campos Filho, maestro da Lira Cecilianiana em Prados, levou um grupo de músicos paulistas em visita guiada ao arquivo por Aluizio Viegas. Dottori e eu retomamos este mesmo caminho em 1989, quando, além da partitura, Viegas nos mostrou um inventário de 1833, de Lourenço Braziel, músico comentado por Vincenzo Cernicchiaro em *Storia della musica del Brasile* (CERNICCHIARO, 1926: 73). No inventário, diversas músicas atestavam a importância de Manoel Dias como compositor. Junto às suas músicas, umas tantas outras de compositores europeus, mas nada de David Perez, que era o que realmente procurávamos. Mesmo sem uma segunda comprovação documental, começamos a trabalhar diretamente sobre a partitura e em nossos reservatórios pessoais de entoações (melodias, texturas, harmonias).

¹¹³ Sobre o conceito de entonação (*intonation*) desenvolvido por Boris Asafiev em seu trabalho: *Forma musical como processo*: entoações, originalmente escrito em russo e apenas parcialmente traduzido para o inglês, ver Viljanen (2005) e McKay (2015).

Mais do que procurar uma gênese, tecíamos relações, indo desde aquelas mais evidentes pelos documentos e dados históricos – a relação da música do barroco mineiro com aquela produzida em Nápoles, desde meados do século XVIII – até às menos evidentes, mas tão apaixonantes quanto: relacionar a música de Manoel Dias, suas construções melódicas descendentes, com notas repetidas (como o faz no início de seu *Magnificat em Fá*, por exemplo), com os Vissungos escravos anotados por Ayres da Mata Machado Filho em *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Mais poética do que musicológica, esta relação, no entanto, tinha elementos interessantes para o pensamento composicional, e por isto a mantivemos no artigo que foi aprovado para publicação no ano seguinte, 1990, na revista *Ciência e Cultura* (FERRAZ; DOTTORI, 1990: 662-669).

Nos anos que se seguiram, outras obras de David Perez foram descobertas em acervos mineiros e paulistas. Em 1997, Lenita Nogueira publicou *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais* (NOGUEIRA, 1997), constando diversas partituras do compositor napolitano, em diversos outros arquivos foram localizadas mais peças de Perez, de certo modo confirmando a intuição de Dottori. Em *O Estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*, Paulo Augusto Castagna segue, talvez, por um caminho semelhante, desvendando os caminhos da gênese da música no Brasil colônia, trazendo outros compositores como Antônio Galassi (CASTAGNA, 2000). Talvez Manoel Dias tenha copiado e recopiado Galassi e Perez, ou que o caminho seja totalmente outro passando pelo “gosto moçárabe”, como observou José Maria Neves (NEVES, 1997: 42), que tanto ouviu em sua infância o “O vos omner, qui transit per viam”, que em Minas é conhecido como *Canto de Verônica*, cantado pelas vozes anasaladas e quase gritadas das sopranos do Campo das Vertentes em Minas Gerais, sobretudo aquele atribuído a Manoel Dias de Oliveira e que traz grande proximidade com o Recitativo do moteto *Miserere* citado por Willy Corrêa em seu *Passos da Paixão*.

* * *

Eu sempre tive para mim que o melhor comentário possível sobre uma sinfonia é outra sinfonia (BERIO, 2006: 40) – é por este mesmo caminho que Willy Corrêa de Oliveira compõe *Passos da Paixão*, de 1978.

Escrita para coro a quatro vozes, com diversos *divisi* e orador, *Passos da Paixão* tem por base duas obras de Manoel Dias de Oliveira, entremeadas de outras entoações que foram legadas pela tradição clássico-romântica europeia. Uma vez em Prados, em junho de 1978, Willy se aproxima da música de Manoel Dias de Oliveira e do compositor pradense Adhemar Campos Filho.

Adhemar – é quase a volta de Manoel Dias – trabalhou incansavelmente na recuperação da obra do compositor e era profundo conhecedor de seu repertório composicional, bem como de dados biográficos que estavam em documentos esparsos nos arquivos entre São João del-Rei, Tiradentes e Prados. Mas o que Willy encontra em Manoel Dias é a força de um compositor que não só teria desmontado um relógio e remontado, mas teria repensado o próprio relógio ao remontá-lo. Como já observei antes, Willy reescreve Manoel Dias, que, por sua vez, reescrevia não só como calígrafo dos Compromissos das Irmandades das Mercês e Bom Jesus de São José del-Rei, mas também na retomada de trechos completos de obras corais de um compositor como David Perez, ou mesmo Gines de Morata, como outrora se tentou relacionar a harmonia renascentista de seu moteto *Bajulans*. Ou seja, Willy reescreve o reescritor.

Como Willy reescreve o *Moteto de Visitação de Passos*, de Manoel Dias de Oliveira, em seu *Passos da Paixão*?

A folha sobre a qual Manoel Dias compõe sua *Visitação* é um palimpsesto, papel usado já cheio de notas sobre o qual outra peça será escrita, deixando aparecer a que lá estava antes. É a primeira frase da *Visitação de Passos* que Willy ira simplesmente recortar, apresentar e reapresentar incessantemente, ora a quatro vozes, ora a três ou mesmo duas vozes, ora acompanhada da voz de uma soprano solo extremamente ornamentada, ou ainda contraposta a

The image shows a page of a musical score, numbered '15' at the top left. It features two systems of staves. The first system is for Soprano (S) and Alto (A) voices, with four parts each. The second system is for Alto (A) and Soprano (S) voices, also with four parts each. The piano accompaniment is indicated by 'P' and 'MF' markings. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings like 'P', 'MF', and 'F'. The notation is dense and characteristic of Baroque church carvings, as mentioned in the caption.

Fig. 1 – Desenhos ornamentais, como talhas de igrejas barrocas, em *Passos da Paixão* de Willy Corrêa do Oliveira.
 FONTE: Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira.

blocos microtonais que cantam ornamentos e fragmentos da primeira frase da *Visitação*, e, sobretudo, introduzindo um novo texto no lugar do original. O texto de tradição católica dá lugar ao poema de Affonso Ávila, e a peça é dedicada à memória do poeta mineiro Murilo Mendes. Mas realmente salta aos olhos quando o compositor simplesmente se vale do aspecto visual das talhas das igrejas barrocas em uma transposição que cruza o visual ao sonoro (Fig. 1). Um dia alguém terá de escrever sobre a beleza das partituras de Willy Corrêa de Oliveira, assim como alguém já deve ter escrito sobre as partituras de John Cage.

Em um agenciamento livre, Willy não se baseia apenas nas partituras. Ouvir o modo como Adhemar Campos realizava as obras de Manoel Dias (conforme gravações registradas nas Semanas Santas de Prados ou no disco dedicado ao compositor pelo Projeto Música da Inconfidência de 1985) também é material composicional. Adhemar realizava tais obras em um tempo extremamente estirado, reforçando os batimentos de retardos e antecipações, quase que perdendo o tempo medido, não sendo inútil dizer que era um admirador incondicional de *Atmospheres* de Ligeti e de *Threni* de Penderecki.

Uma coisa que talvez valha pensar aqui, sobretudo a partir do que comecei falando no início deste artigo sobre o motor que leva à análise. O interesse que leva o compositor a analisar uma obra já determina de certo modo o campo problemático e as ferramentas analíticas que ali podem se cruzar. Harmonicamente, um dos aspectos interessantes da *Visitação* de Manoel Dias é o jogo de alteração menor-maior sobre um mesmo acorde. A peça começa com um acorde de Lá, de colorido maior, que tendo função de dominante é estirado nas formas de uma ladainha em sextas paralelas, acabando por fim sobre um acorde de Lá menor. O compositor explora a dissonância horizontal entre o dó natural e o dó# dos dois acordes. Este mesmo jogo pode ser encontrado em diversas obras de Manoel Dias, como em seu *Bajulans*, onde faz se chocarem os acordes de Ré maior e Ré menor. Duas cadências distintas, mas que trazem o jogo que vai interessar a Willy, e que talvez seja aquele mesmo que Adhemar Campos perseguia arrastando o tempo e deixando vibrarem os batimentos e choques de segundas (Fig. 2).

Visitação dos passos, cp. 1-3

bajulans

Fig. 2 – Compassos iniciais da *Visitação dos Passos* e *Bajulans* atribuídos a Manoel Dias de Oliveira, destacando a relação maior/menor. FONTE: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos.

O segundo ponto, também harmônico, que, sem dúvida, desconcertou Willy, foi a pequena sequência cromática, quase uma “escala árabe”, que Manoel Dias emprega na segunda frase de sua *Visitação*. É nesta frase que ecoa um grande número de choques de segundas, mas não são apenas as dissonâncias que interessam a Willy, também a proximidade desta frase com a ideia de polarização por vizinhanças de segundas menores que o teórico francês Edmond Costère havia observado como sendo a cinética natural da música tonal “la cinétique naturelle” (Cf. COSTERE, 1962: 66; 89). A frase do baixo de fato oscila entre uma polarização sobre a nota Lá e outra sobre o Ré (Fig. 3).

Visitação dos passos, cp. 5-7

Fig. 3 – Compassos 5 a 7 da *Visitação do Passos* de Manoel Dias de Oliveira, frase com sensíveis inferior, diminuto resultante de sétima de dominante polarizando a nota Ré, e sensíveis superior e inferior, próprios de cadência napolitana, como modo de polarização sobre a nota Lá. FONTE: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos.

Outra frase de interesse na peça de Manoel Dias é dos baixos circundando cromaticamente uma nota Mi, fundamental do acorde de Dominante da tonalidade principal (Fig. 4). Willy não emprega diretamente esta frase, mas ela e todo este pensamento de aproximação cromática de notas polares, com as quais buscava constituir as bases de uma linguagem musical comum, em um forte vínculo com as principais entoações – no sentido de Asafiev – da música tonal do ocidente. É este movimento de circundar notas lançando a atenção da escuta sobre elas, como se fossem polos sonoros, que irá atravessar a escrita da voz de soprano solo de *Passos da Paixão* e a profusão de ornamentações nas passagens escritas para *divisi* de todas as vozes.



Fig. 4 – Compassos 22 e 23 da *Visitação do Passos* de Manoel Dias de Oliveira, frase com sensíveis inferiores polarizando a nota Mi, desenhada no baixo com suspensão das vozes restantes sobre um acorde com função de subdominante. FONTE: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos.

O solo de soprano de *Passos da Paixão*, que Willy sobrepõe ao coro de Manoel Dias, faz referências constantes à frase cromática dos da *Visitação*, mas costurada em meio a entoações que remetem a Brahms e a seus *Intermezzi e Capricci* dos Op.118 e 119, passando ainda pela *Sonata* e pelo *Concerto para violino* de Alban Berg, que, por sua vez, não deixa de remeter por diversos momentos ao *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg e a toda a harmonia atonal com base em acordes aumentados de terças.

É assim que Willy analisa Manoel Dias, fazendo atravessar sua escrita por todas aquelas que dela respira e das quais a própria obra de Manoel Dias talvez também pudesse respirar. Mas, como disse anteriormente, não se trata apenas de uma visita melódica, ou harmônica, mas também de uma visita visual. Sem dúvida ficou em Willy a marca da “campana de número duas” da Capela de São João Evangelista de Tiradentes, onde foi enterrado o corpo do compositor mineiro, e a talha das igrejas de Tiradentes veio se fazer presente não apenas na passagem que exemplifiquei acima, mas por toda a peça, até que

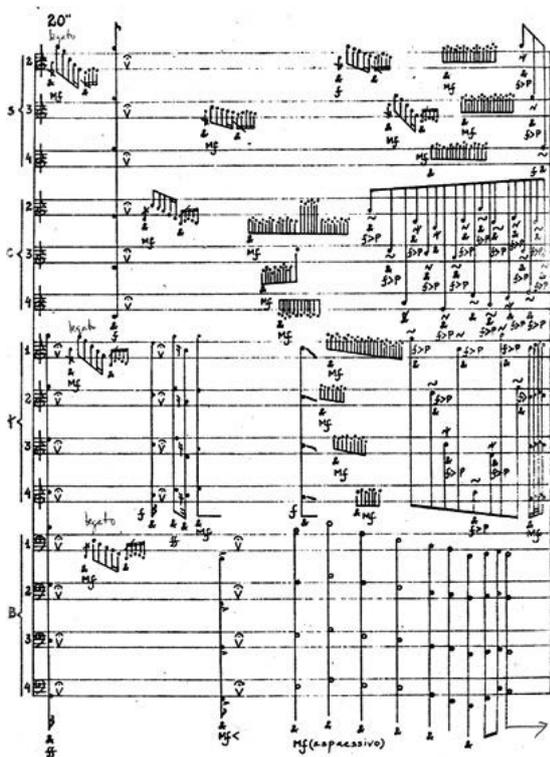


Fig. 5 – Outro momento com desenhos ornamentais (talhas de igrejas barrocas) em *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira, destacando-se presença do motivo de Manoel Dias ora comprimido ora expandido em vozes solistas e em cluster. FONTE: Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira.

Passos da Paixão, também de Manoel Dias de Oliveira, que tem como momento central um solo recitativo de contralto. É esta mesma melodia, analisada em *O multifário Capitam Manoel Dias*, que o compositor empregará como eixo formal de seus Passos da Paixão. Como diz Willy sobre recitativos: “Um recitativo quer pelo caráter, quer pela prática, tem livre curso: podendo interpolar-se no desenvolvimento de uma peça sem causar perdas e danos à unidade. À maneira de uma frase feita, necessária, cumpre sua função sem prejuízo do conjunto” (OLIVEIRA: 1978/79: 69). Manoel Dias havia disposto seu Recitativo como segundo momento de seu *Miserere*: Miserere-Recitativo-Amplius. Seguindo o caminho de invenção do compositor mineiro, que traz no seu recitativo entoações que já haviam figurado no começo do *Miserere*, Willy cita *ipsis litteris*, o texto musical de Manoel Dias, deixando entrever de onde vieram os elementos que compuseram o solo de soprano (Fig. 6).

culmina em um grande *tutti*, onde o coro canta a dispersão sonora da frase principal da *Visitação dos Passos* em entoações de altura não definida, uma grande nuvem de ornamentos como que refazendo a sonoridade de ressonância da igreja vazia e a visibilidade de sua talha retorcida.

Passos da Paixão, de Willy Corrêa, é organizada conforme os passos da paixão de Ouro Preto: Passo de Antônio Dias ou do Ecce Homo; Passo da praça ou da Cruz às costas; Passo da rua São José ou do Senhor da cana verde; Passo da ladeira do Paracatu ou da flagelação; Passo da capela do Bonfim ou da Crucificação. Os cinco Passos remanescentes em Ouro Preto, todos quase que seguindo a ordem que os apresenta Manoel Bandeira em *Guia de Ouro Preto* (BANDEIRA, 1967).

Seguindo a ordem dos Passos, o quinto será o central: Passo da Ladeira. A forma retoma o ABA' do *Miserere*.



Fig. 8 – Relações de repetições literais e transpostas que compõem o solo de soprano de *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira, e exemplo do compositor relacionando elementos internos presentes no coro e recitativo do *Miserere* atribuído a Manoel Dias de Oliveira. FONTES: Cópia do autor do artigo a partir de manuscritos e Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira (OLIVEIRA, 1978/79: 70).

ção dos Passos de Manoel Dias. A peça desenha uma sequência de transformações cada vez mais radicais.

Compondo uma linha melódica que a todo tempo remete à sua heterogênesse, cada pequeno fragmento conectando um universo bastante amplo da escrita melódica na história da música ocidental de concerto, Willy constrói sua peça tendo a repetição, sobretudo a reiteração quase imediata, como principal motor. Apenas falando de alguns traços reiterados em proximidade: repetição de sequências intervalares, ampliação com incrustação de “notas de passagem”, repetição frásica com transposição, repetição de estrutura rítmico-direcional, e outros modos de repetição e transformação comuns à prática musical escrita. Tais operações refletem inclusive o próprio modo como Willy analisa e que reproduz na imagem abaixo, conforme o compositor realiza no pequeno artigo-livro sobre Manoel Dias de Oliveira (Fig. 8).

É também sob o princípio da repetição, quase uma forma A A'A" A'''B A'''' A''''', que Willy reescreve os primeiros oito compassos da *Visita-*

“passo de antônio dias”¹¹⁴: 4 vozes (SATB)¹¹⁵ reescrita literal dos compassos 1-2 de Manoel Dias, cortando a primeira frase antes de sua bordadura final

“passo móvel”: 4 vozes (SATB) com solo de soprano adicionado

“passo da praça”: 3 vozes (SAT) com baixos em jogos ornamentais em quartos de tom em torno do eixo SI natural

“passo da rua”: 2 vozes (AT) femininas em jogos ornamentais em quartos de tom em torno do eixo MI natural

“passo da ladeira”: Coro (SATB) em clusters de altura não definida e nota aguda de soprano, seguido de contralto solo, reescrita literal do solo de contralto do *Miserere* de Manoel Dias de Oliveira sobreposta à nota longa de altura não definida de baixo e soprano

“passo da ponte seca”: Tutti com leitura ao microfone, solo de soprano, coro em *divisi*

“passo da capela do bonfim”: 4 vozes solistas, quarteto, SATB, reescrita literal dos 8 primeiros compassos do primeiro e segundo coro da *Visitação do Passos*¹¹⁶ com sobreposição de leitura em “entonação eclesiástica” e o restante do coro em resposta “como a comunidade de fiéis no responsório.

Importante observar que, mais uma vez, todas as escolhas feitas são conduzidas pela história, por traços de referência. Até mesmo a forma. As referências aqui são os Oratórios, sobretudo os de Mendelssohn, com seus quartetos duplos, quartetos, coros, recitativos. Nos coros da segunda parte do “passo da ladeira”, Willy deixa entrever a lembrança do coro nº 34, do Oratório *Elias*, Op.70, de Mendelssohn. O material para a realização da peça, como descrito no quadro acima, são os poucos compassos de Manoel Dias reiterados por diversas vezes, a cada reiteração uma variável do tipo subtração (SATB, SAT, AT) e um elemento novo que se sobrepõe com melismas microtonais em torno de eixos polares precisos (Si, Mi, Lá, sobrepostos a um fragmento de peça que corre todo em Lá menor) ou espalhados pela tessitura das vozes em alturas não definidas, novamente em melismas e mesmo em clusters.

Embora Willy tenha se dedicado a pensar a questão da repetição enquanto memória ou retorno que se dá após a quebra provocada por elementos contrastantes, aqui se trata da reiteração direta. O fragmento de Manoel Dias corre ao longo da peça como uma esteira contínua, uma ladainha (Fig. 9). Tudo que remete a uma procissão de visitação de passos. Esta continuidade dá conta dos elementos díspares que o compositor reúne em sua memória e que agencia em sua música. Vale aqui remeter ao seu *Concerto para piano* e a algumas anotações de aulas de Willy, bem como à nota de concerto, onde se refere ao modo como Liszt faz um fragmento melódico passear por momentos

¹¹⁴ Em minúsculo conforme manuscrito da partitura.

¹¹⁵ SATB, soprano, alto, tenor e baixo, conforme notação da partitura.

¹¹⁶ A *Visitação* é escrita para dois coros a 4 vozes, em responsório direto onde cada uma das frases é cantada pelo Primeiro Coro e imitada pelo Segundo.

distintos, ora em solo de piano, em duo com instrumentos da orquestra, em um *tutti* orquestral (MACDONALD, 2001).

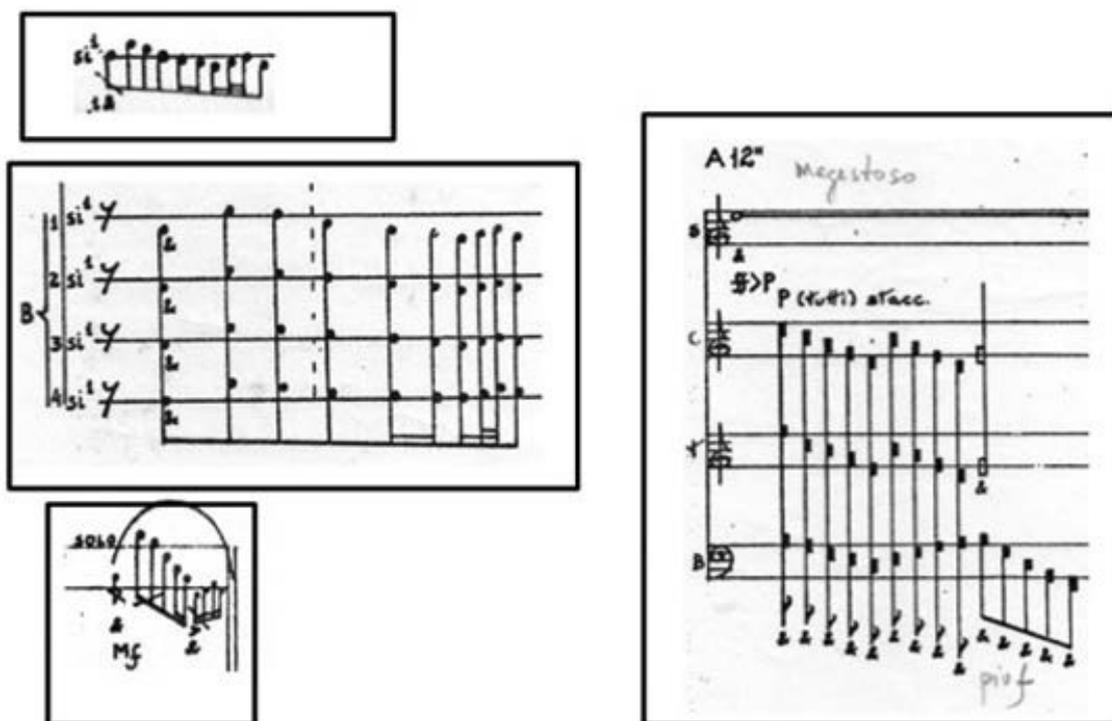


Fig. 9 – Transformações do motivo da *Visitação dos Passos* de Manoel Dias de Oliveira em *Passos da Paixão*, de Willy Corrêa do Oliveira, e passagem em clusters que faz referência ao coro nº34 do *Elias* de Mendelssohn. FONTE: Manuscrito de Willy Corrêa de Oliveira.

Assim, a unidade aqui é não teórica, mas concreta, a reiteração direta, de fácil escuta, como um modo de desenhar a esteira sobre a qual desfila a heterogênesse. Tal modo de operar é bastante distinto daquele do pensamento de uma música pautada pela homogênesse, em que a unidade nasce de um ponto único ou de alguns poucos pontos, tornando todos os outros irrelevantes. Cito aqui novamente Steve Reich em entrevista com Michael Nyman (REICH, 2002: 91-93), quando afirma que, mesmo compondo a partir de um processo que aparentemente é único e atravessa toda a peça, não há como evitar as decisões locais. Já o primeiro material escolhido é arbitrário, o modo como será tratado também, quanto tempo durará a peça, onde serão os cortes, a continuidade, que tipo de continuidade, existindo sempre a figura do compositor que não é uma simples máquina de escolha, mas de uma máquina de agenciamento conduzida por um pensamento, por um paideuma, por sonoridades recorrentes, por posições políticas. De fato, o compositor põe elementos em relação, mas aqueles elementos que foram a mola de

propulsão da necessidade de a música ser escrita. Tais elementos e relações são apenas fracamente conduzidos por algum sistema simples. O sistema da composição é complexo, rizomático, como diriam Deleuze e Guattari. Seguem uma lógica complexa, onde qualquer ponto é porta de entrada e saída, onde pontos muito distantes se relacionam quase que por sua própria conta, e onde o fechamento de uma análise a um só sistema sempre põe a música em risco de raquitismo, como observa Luciano Berio sobre as teorias neopositivistas na música (BERIO, 2006: 129 e BERIO, 2013 e BERIO, 1981: 115-116).

Com isto, finalizo este texto com a citação de uma aula de Willy Corrêa de Oliveira sobre análise musical e sobre a ética do encontro em um agenciamento:

A estupidez começa quando não se relacionam as coisas. Só dessa maneira, não relacionando as coisas, pode-se ser um cristão e, ao mesmo tempo, um banqueiro. Cortar as relações entre as coisas é atentar contra a própria estrutura musical, porque, nela, tudo deve se relacionar. Não adianta ouvir uma peça e fazer uma análise disto ou daquilo. Fazer somente uma análise harmônica, por exemplo. O importante é ter as ferramentas e desenvolver a capacidade de análise. Mas isso não deve ser uma receita ou uma fórmula para aplicação de teorias. Sempre cheguem buscando entender o que move a peça e, a partir daí, buscar os conhecimentos que vão nos colocar diante de uma análise. Não adianta estudar harmonia funcional e, depois, analisar Wagner. Não vai dar certo. O melhor, diante disto, é buscar uma intuição e enriquecê-la. Há de se saber o que interessa mais em uma análise. Não se deve aplicar, para os diferentes trabalhos, a mesma fórmula de análise (Trecho de aula de Willy Corrêa, citada e transcrita em ULBANERE, 2005: 85).

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manoel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- BERIO, Luciano. Elogio della complementarità. In: *Scritti sulla musica*. Torino: Einaudi, 2013.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge/Londres: Harvard Univ. Press, 2006.
- BERIO, Luciano. "Chemin I: author note", disponível em <<http://www.lucianoberio.org/node/1331?836302009=1>>. Acesso 01/03/2017.
- BERIO, Luciano. *Intervista sulla musica, a cura di Rossana Dalmonte*. Edizione: Laterza, 1981.
- BLAUKOPF, Herta. *Gustav Mahler-Richard Strauss: Correspondencia 1888-1911*. Madrid: Altalena, 1982.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical*. Paris: Fayard, 1993

- BOULEZ, Pierre. Stravinsky demeure. In: *Points de repère/ Imaginer*. Paris: Bourgois. 1995
- CASTAGNA, Paulo. O Estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Doutorado em História Social, FFLCH, USP, São Paulo, 2000.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica del Brasile*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou transfiguration de l'harmonie*. Paris: PUF, 1962.
- DE BONIS, Maurício Funcia. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: Annablume, 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, "Méthode de dramatization", In: *L'île déserte et autres îles, textes et entretiens 1953-1974*. Paris: Minuit, 2002.
- DELIÈGE, Irene e AHMADI, A. El. Mécanisme d'extraction d'indices dans le groupement – étude de la perception sur la "Sequenza VI" de Luciano Berio. *Contrechamps 10: Composition et perception*. Lausanne: L'Age d'homme, 1989.
- EIMERT, Herbert von. Debussy's Jeux. Die Reihe. vol.5. Pennsylvania: Theodore Presser Comp/Universal Edition, 1961.
- DOTTORI, Maurício Soares. *Ensaio sobre a Música colonial mineira*. Dissertação de Mestrado em Artes. ECA. USP, São Paulo, 1992.
- FERRAZ, Silvio e DOTTORI, Mauricio Soares. "Manoel Dias de Oliveira e Davide Perez: uma aproximação entre o barroco mineiro e a ópera napolitana", *Ciência e Cultura*, vol. 42, São Paulo: SBPC, 1990.
- FERRAZ, Silvio. *Caderno de aulas com Willy Corrêa de Oliveira*, cursadas entre junho e julho de 1979. ECA, USP, 1979.
- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a questão da diferença na música contemporânea*. São Paulo: Educ/Fapesp, 1996.
- MACDONALD, Hugh. Transformation, thematic. In: SADIE Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. London: Macmillan, 2001.
- MACHADO. Lourival Gomes. *O Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- MCKAY, K. F.. *A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and and application of concepts to his Sonata for solo viola*. Mestrado em Artes. Western Australian Academy of Performing Arts, Perth, 2015. Disponível em: <http://ro.ecu.edu.au/theses/1738>, Acesso em 01/03/2017.
- MESSIAEN, Olivier. *Traitée de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Tomo II, Paris: Leduc, 1995.
- NEVES, José Maria (org.). *Catálogo de obras: música sacra mineira* . n. 31. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- NOGUEIRA, Lenita. Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais. São Paulo: Arte&Ciência, 1997.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven proprietario de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. "Música: a forma ABA – linguagem e memória". *Acta semiótica e Linguística*, v.1, n.1. São Paulo: SBPL/Hucitec, 1977.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. "O multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira". *Separata da revista Barroco*, n.12. Belo Horizonte: 1978/79.
- POUND, Ezra. *Guide to Kulchur*. Londres: New Directions Publishing, 1970.

POUSSEUR, Henry. *Apoteose de Rameau e outros ensaios* [1968]. Trad. Flo Menezes e Maurício Santos. São Paulo: Edunesp, 2009.

REICH, Steve. Second interview with Michael Nyman (1976). In: *Writings on Music 1965-2000*. Oxford: Oxford Univ. Press. 2002.

SIMONDON, Gilbert. *Imagination et invention* (1965-1966). Chatou: Les éditions de la transparence. 2008.

ULBANERE, Alexandre. *Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2005.

VILJANEN, Elina. *Boris Asafiev and the soviet musicology*. Dissertação de Mestrado. Department of Art Studies Musicology, University of Helsinki, Helsinki, 2005.

.....