

Herivelto Brandino e a obra *mensagem* para marimba solo: discussão do processo composicional e performance

Carlos Stasi (Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, SP)
recostasi@yahoo.com

Resumo: Esse artigo aponta alguns elementos necessários à compreensão da obra *mensagem* para marimba solo (2011) de Herivelto Brandino quanto ao processo composicional que a fundamenta e sua execução. O texto demonstra como os vários materiais foram escolhidos para a confecção da obra – principalmente aqueles relacionados ao ato de se escrever textos – e aborda as indagações do compositor a respeito da não-necessidade, ou mesmo inutilidade da composição, da performance e do próprio objeto artístico. Ao final, conclui-se que, apesar da suposta desnecessidade de todo objeto musical, é possível a construção de uma obra íntegra e coesa com base em paradoxos similares àqueles que, num primeiro momento, serviram para relativizar e inutilizar todo e qualquer trabalho composicional.
Palavras-chave: Composição; Performance; Texto; Marimba; Interpretação; Paradoxo.

Herivelto Brandino and the work *mensagem* for marimba solo: discussion of its compositional process and performance

Abstract: This article points out some elements required for comprehending the work *mensagem* for marimba solo (2011) by Herivelto Brandino in regard to its compositional process and performance. The text shows how various materials have been chosen for the confection of the work – mainly those related to the act of writing texts – and approaches the composer's queries about the non-necessity, and even the uselessness of composition, performance and artistic objects themselves. At the end we conclude that regardless such a supposed non-necessity of any musical object it is possible to construct a coherent piece based on similar paradoxes that, at first, served to make any compositional work useless.

Keywords: Composition; Performance; Text; Marimba; Interpretation; Paradox.

1. Introdução

A obra *mensagem* foi composta entre 2010 e 2011 e posteriormente revisada várias vezes pelo compositor. Escrita para marimba solo, ela não apresenta características comuns ao repertório do instrumento, tanto no que se refere à linguagem quanto à técnica. Neste sentido, os diferentes materiais nela apresentados respondem, em vários níveis, às várias questões levantadas pelo compositor-intérprete entre 1999 e 2000. Essas questões referem-se ao próprio ato de compor e executar obras que, em geral, acabou sendo visto como algo desnecessário ou mesmo inútil. Isso significou o afastamento da performance em geral, bem como a interrupção do processo de composição para percussão iniciado em 1982 e que havia resultado, até então, em aproximadamente cem peças para esta família de instrumentos. Consequentemente, entre os anos de 2000 e 2010, aproximadamente dez obras foram iniciadas e abandonadas pelo compositor.

Os nove anos que separam a composição de *Revenge* para grupo de percussão (2002) e *mensagem* representam o tempo necessário para que este “quase cheque-mate” em relação a compor e tocar fosse, mesmo que de maneira fragmentada, refletido e questionado,¹ algo já anteriormente trabalhado na obra *O Jardim das Margaridas Amarelas* para vibrafone em 2010. Paradoxalmente, mesmo que todas as respostas obtidas durante essa década tenham sido desfavoráveis à continuidade de tais atividades, ocorreu a criação de *mensagem*. Assim, vários elementos nela encontrados podem ser entendidos como uma tentativa de responder a este paradoxo: se não existe nenhum sentido em compor ou tocar, para que dedicar atenção a mais uma obra? E ao fazê-lo, o que deve ser mudado de maneira a possibilitar que ela atinja certa integridade e justifique-se, apesar de sua suposta inutilidade?

É justamente por questionar e tentar responder a essas questões que *mensagem* é chamada de estudo, assim como todos os outros sessenta trabalhos pertencentes à série intitulada *Luxma*. Isso já parece oferecer uma resposta a tais questionamentos, visto que trata-se de um procedimento bastante incomum. A maioria dos músicos e compositores trabalha primeiramente com estudos para somente depois, com a devida experiência, dedicar-se a obras mais sérias e maduras. No caso aqui discutido se dá o contrário pois esses primeiros estudos surgem depois de trinta anos e mais de cem obras escritas. Na verdade, as respostas procuradas pelo compositor parecem estar localizadas justamente nesta relação com o paradoxal, pois somente através dele é que pode-se permitir e até legitimar a continuidade do ato de criar. Fora dele, a princípio, não existiria nenhum sentido no ato musical da composição e performance.

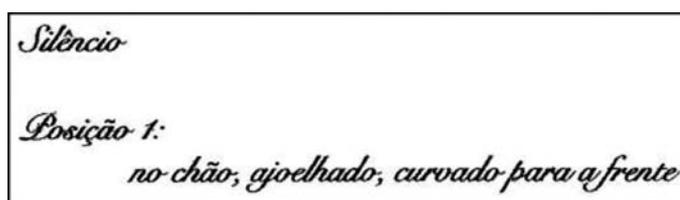
2. Elementos formativos da obra *mensagem*

Tomando como comparação a quase totalidade das cem obras anteriormente compostas, podemos apontar vários outros elementos que participaram desta relação e permitiram a confecção de *mensagem*. Eles são:

1) O ato de escrever textos

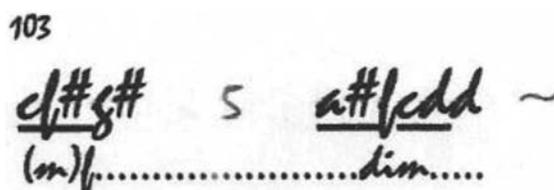
Partindo do ponto que para o compositor, de 2000 a 2013, o ato de escrever textos supera o ato de compor ou tocar, observamos que o primeiro domina toda a partitura. Assim, por exemplo, não há notas musicais demonstradas através da notação tradicional em pentagrama. Estratégia similar foi usada por ele na elaboração de seu Doutorado entre 1996 e 1998, uma tese sobre música que aboliu qualquer exemplo musical que utilizasse esse tipo de notação. Encontramos na partitura outras características que dizem respeito a esse procedimento:

- 1.1) O tipo de fonte utilizado em todo o texto faz referência à escrita manual. As orientações para a primeira posição do músico, por exemplo, são assim apresentadas:



Exemplo 1: As fontes utilizadas em toda a obra estabelecem referência direta com a escrita manual.

- 1.2) As notas executadas, bem como as indicações de andamentos e demais elementos fraseológicos, também são designados por meio de letras e representadas com outra fonte, que também remete à caligrafia. As sequências de notas C-F#-G# e A#-F-C-D-D são representadas da seguinte forma na partitura:



Exemplo 2: Representação da sequência de notas C-F#-G# e A#-F-C-D-D.

- 1.3) Traços utilizados para sublinhar palavras em textos escritos são utilizados pelo compositor para indicar notas que devem ser tocadas em outra oitava do instrumento.



Exemplo n.3: O traço abaixo de uma letra indicando a execução da nota em outra oitava.

- 1.4) O intérprete, no final da peça, deve escrever sobre a tecla do instrumento, o que reitera a importância do ato de escrever textos. O fato de que dificilmente alguém pode escutar, e muito menos saber o que está sendo escrito, evidencia a distância entre aquele que toca e aquele que ouve. Este hiato entre alguém que vive determinada experiência e aqueles que o vêem, assistem ou ouvem, foi sempre uma preocupação no trabalho do compositor, fundamentando sua visão da não necessidade de se tocar ou interpretar. Isto é acentuado pelo fato de que outro hiato existe dentro do próprio executante e criador – a enorme distância entre aquilo que se executa e aquilo que se pensa ou sente. E na outra extremidade do processo de execução e recepção de uma obra o público estabelece vários outros sentidos para ela, de acordo com a experiência de cada um que a percebe. Seria possível ser de outra maneira? E se não for, por que tanta preocupação com traduções, representações e hiatos?

- 1.5) A abolição de todos os pontos finais das frases do texto

Ao fazer isso o compositor objetiva dar ao leitor uma impressão de suspensão e não resolução e, através de certa fluidez do texto, instigar sua reflexão. Esse termo faz referência ao verbo *refletir* utilizado para orientar o intérprete a respeito da segunda posição que ele deve assumir no início da peça. E este verbo faz referência a outro – o verbo pensar – que por sua vez estabelece relação direta com o ato de aprender. Daí, uma vez mais, o termo utilizado para designar todas as obras desta série – estudo.

Para as 3 cenas iniciais, a mesma cor deve ser utilizada sobre um mesmo ponto do palco Sugere-se algo como o branco ("esbranquiçado", cinza) (no início da criação deste estudo eu imaginei o azul) ~ Todas as três posições iniciais da obra devem ocorrer neste ponto

Exemplo 4: A abolição de pontos finais das frases para causar a sensação de suspensão e o uso do termo *estudo* para designar todas as obras da série *Luxma*

- 1.6) O uso do sinal ~ na substituição dos pontos finais das frases do texto escrito e na indicação de silêncios e distanciamentos entre as notas das frases musicais acentua a sensação de suspensão do "texto" como um todo.

- 1.7) Além de letras o compositor faz uso de números na construção de seu "texto musical". Os números existentes entre cada grupo de notas indicam pausas. Por exemplo, na terceira linha temos quatro notas seguidas de cinco a sete pausas e mais oito notas. Assim, se cada nota fosse uma mínima teríamos uma pausa de cinco a sete mínimas.



Exemplo 5: O uso de números na construção do "texto musical" indica a duração de pausas

- 1.8) Do mesmo modo os números acima das frases indicam o tempo de cada batida por minuto (bpm).



Exemplo 6: Números superiores indicando o tempo de batidas por minuto (bpm)

- 2) O uso de iluminação e eventual aparelho produtor de fumaça. É a primeira vez, em mais de trinta anos, que o autor faz uso de elementos por ele considerados externos à execução musical em si. As instruções são bastante claras a este respeito:

Nunca faça uso de luzes fortes, mas tênues ~ O suficiente para mostrar as feições do rosto, apesar que seria melhor que as linhas do seu corpo nunca se mostrassem tão claras ou evidentes Algo como que embaçado, com linhas indefinidas, como que "vaporoso"
Neste sentido, a utilização de uma máquina de fumaça é bastante adequada, desde que a fumaça seja projetada de forma controlada e não contradiga o que foi aqui descrito

- 3) Utilização de gestos e fisionomias específicas que devem transmitir determinados estados de espírito em toda a primeira seção da peça. É a segunda vez que o músico deve atuar, visto que o compositor fez uso de recursos cênicos em apenas uma de suas obras anteriores.²
- 4) O músico não está sozinho no palco, em oposição à maioria das obras solo compostas nos trinta anos aqui considerados. Ele tem um assistente que toca as três primeiras notas longas da peça. Isso é designado na partitura da seguinte forma:

Escuridão

Do nada, começa-se ouvir o Ré (do assistente, na escuridão) ~ Um leve, lento e gradual crescendo ~ E mantém numa dinâmica fraca por um tempo ~ Nenhuma luz ainda

Como o músico está posicionado à direita do palco, e distante da marimba, com o surgimento da luz (focada sobre ele) o público é levado a pensar que o instrumento está soando sozinho, já que o assistente toca o Ré sem que possa ser visto. Isso sugere que o intérprete não é mais o centro da performance (tanto desta como de outras), mas sim o centro dos questionamentos e indagações aqui discutidos. Esse mesmo recurso já havia sido utilizado anteriormente em *O Jardim das Margaridas Amarelas*, onde o vibrafone soa, durante todo o tempo, sem que os músicos possam ser vistos, já que neste caso se encontram embaixo dele.

- 5) A obra, composta para o instrumento mais representativo do *mainstream* percussivo – a marimba, não deve soar marimbística. Propositamente, exige-se que cada uma das notas soe continuamente, mas sem que o recurso mais básico da percussão que permite alcançar tal efeito seja percebido – o rulo.³ Então, ênfase é dada a um dos principais elementos presentes na maioria das obras anteriores e que é bastante negligenciado no

repertório para a marimba – timbre. Além disso as linhas monódicas da obra se opõe à quase totalidade daquilo que é convencionalmente composto para este instrumento.

- 6) O nome do autor é omitido, pois se não há sentido em compor (ou mesmo que qualquer pessoa execute uma obra) o seu nome deve então ser substituído por aquele do eventual executante. Este é apresentado na segunda página da partitura.
- 7) A obra inclui várias mensagens endereçadas ao suposto intérprete/autor. No início, não sabemos para quem a mensagem é endereçada:

Pouco a pouco, a luz também surge devagar. Você começa a aparecer, na posição 1, à direita do palco (em relação à platéia)

Mas depois disso é esclarecido:

Posição 3:

Heri, agora você está em pé, com a cabeça erguida, os pés um pouco afastados um do outro e os braços caídos ao lado do corpo

Essas mensagens têm duas funções básicas:

- a) Evidenciar que a comunicação é entre duas pessoas apenas. Assim, quando uma terceira pessoa lê essas mensagens observa facilmente que não faz parte daquela relação, o que acentua a ideia de que o intérprete deve ser questionado, já que não compreende todo o processo envolvido. Porém, não se pode dizer que a segunda pessoa para quem a obra foi composta, ou mesmo o próprio compositor, possam fazê-lo. O maior receio que sustenta essa posição por parte do compositor-intérprete é que quando outra pessoa tenta fazer isso – compreender o processo – o resultado daquilo normalmente chamado de interpretação pode chegar aos níveis da caricatura, o que para ele ocorre com grande parte das traduções de textos originais.
- b) As várias revisões dessas mensagens enviadas objetivam uma maior precisão na apresentação de todo material. Apesar disto também ser um paradoxo, já que na procura de respostas a obra deixa várias outras questões em aberto, observa-se que a cada revisão utilizam-se menos palavras e desdobramentos, o que leva o leitor a um entendimento mais preciso daquilo que lhe é dito.

Por exemplo, a primeira mensagem é apresentada da seguinte maneira:

22/05/11

Apenas aquela metáfora parece permitir, como se fosse uma última possibilidade de alento, a continuação de obras a serem tocadas.

Sobre o material, mais especificamente falando, ainda falta muito. Isso “ruminado”, alcançando aquele estado fatal a que todos instrumentos estão expostos: a esterilidade ocasionada pelo extenso uso dos mesmos. Caímos na mesmice, no “saco cheio”, naquela coisa empapuçada que nada mais diz, porque o diz apenas através de “notas” (alturas). E as notas não são timbre.

Eu sinto que a peça pode ser fechada, mas falta uma coerência (que não está e não pode ser localizada naquelas alturas)

Desnecessário dizer também que ela não se apresenta “marimbística”. Bom, isso parece ser bastante natural frente a várias de minhas preocupações.

Dias depois, ela é revisada e apresentada de forma mais resumida e direta:

27/05/11

Apenas aquela metáfora parece permitir, como se fosse uma última possibilidade de alento, a continuação de obras a serem tocadas.

Sobre o material, mais especificamente falando, ainda falta resolver tudo sobre timbre.

Eu sinto sim que a peça pode ser fechada, mas falta aquela coerência.

Desnecessário dizer também que ela não se apresenta “marimbística”.

- c) Assim, apesar da contradição já apontada; o texto, as explicações e as notas da partitura são apresentados da forma mais precisa possível; dentro, é claro, da proposta da obra e do contexto no qual ela se insere. Um exemplo que ilustra essa preocupação é o uso de definições advindas de dicionários, naquilo que se refere aos diferentes estados de espírito representados pelo intérprete no início da obra. Não somente as definições de cada verbo são transcritas de forma literal na partitura mas também mantêm-se o formato característico deste tipo de texto (com exceção da fonte utilizada, o que já foi anteriormente discutido).

Posição 2:

Ajoelhado (com um ou dois joelhos no chão).

Posição de “reflexão”...

Você pensa e reflete, concentrado...

a) **refletir** vb ‘fazer retroceder, desviando da direção inicial’ ‘espelhar’ ‘revelar’ ‘pensar’ ||

b) **reflexo** adj. sm. ‘que se volta sobre si mesmo’ ‘luz refletida, ou o efeito dela’

- 8) A partitura apresenta, de maneira proposital, elementos que não ajudam o processo de interpretação. Outra vez, isso faz referência à tentativa de responder, ou mesmo lembrar, as várias questões que levaram à suspensão da composição e da performance. Assim, na lista final de outros estudos pertencentes à série *Luxma* encontramos o uso da letra “p” para informar o número de intérpretes em cada um deles. No entanto, não sabemos realmente se essa letra serve para indicar o percussionista ou qualquer outra pessoa. Esse recurso também serve para colocar em questão a posição do intérprete convencional.

da mesma série de estudos LUXMA

Luxma 00 – **Revenge** [2002]

(7 p: marimba, vibrafone, tons e blocos de madeira)

Luxma 01 – **O Jardim das Margaridas Amarelas – Cena 1** [2010]

(2 p: vibrafone)

Ao mesmo tempo esse jogo com a letra parece servir de base à construção de toda a música, de todo o texto, como se cada nota fizesse referência a uma letra, uma sílaba ou palavra. Mais uma vez vemos a importância fundamental do texto escrito para a confecção da peça (Ver exemplos 7 e 8)

ld 57 gdjed 5
 meio forte forte

Exemplo 7: A ideia de construção do texto literário e musical com base na junção de “notas/letras”

103

ef#s# 5 a#ladd ~
 (m) f.....dim.....

com ossa da mão.....
ss#dl# 57 d#ll#el#l# 57
 fraco

cda#l# 57 l#a#e#s#l#bd# ~

115

l#dd 5 dg#a#a#l# 4
 forte ou meio forte e d i m i n u

c#d# 3 l#l#d#ded# 4 a#ba#ca#gd# ~
 i n d a p a u c a a p a u c a o
 retardando muito.....

115 cd# 3 l#l#a# 3
 mf e s f o r ç a r m f d i m i

eg#l# 4 dl# 4 al#a#l#l#
 a n d a a
 n u i n d a
 retardando muito até próxima linha...

subproduto de todo este processo, algo que fica evidente ao notarmos que tanto ela como o suposto intérprete/compositor servem como meio para toda a discussão. O ato de escrever, revisar continuamente e se encantar com o texto escrito supera tanto a obra musical no seu sentido mais literal que a execução dela, ao menos até o momento da publicação deste artigo, nunca foi promovida. Além disso, nenhum outro músico recebeu qualquer cópia da partitura. Conclui-se que o valor superior do texto continua para o compositor, e este cria uma obra dentro do contexto que ele mesmo relativiza e questiona.

Notas

- ¹ Hiato parcialmente suspenso no que se refere às obras compostas para o Duo Ello (formado com Luiz Guello) neste período.
- ² Na obra *Sapus Columbus*, na qual o intérprete não toca e deve narrar um texto e atuar.
- ³ Sucessão de notas produzidas de maneira a simular a continuidade de determinado som.

Fontes Consultadas

STASI, Carlos. *Mensagem*. Partitura do compositor. 2011.

Carlos Stasi - Possui graduação em Música - Bacharelado em Instrumento Percussão pela Universidade Estadual Paulista - UNESP (1984), Mestrado em Percussão (World Percussion) pela Calarts - California Institute Of The Arts (1995) e Doutorado em Filosofia - Humanidades pela University of Natal in Durban, Africa do Sul (1998). Desde 1987 é professor e codiretor do Grupo de Percussão da UNESP. Tem experiência na área de artes, com ênfase em técnicas de execução instrumental - percussão, composição, notação para percussão e práticas interpretativas. Seus trabalhos focam principalmente os seguintes temas: globalização e primitivismo, world music, instrumentos idiófonos raspadores em todo o mundo e música e identidade.
