

A obra *Nascemorre* de Gilberto Mendes: memórias sonoro-visuais e a dimensão eletroacústica

The composition Nascemorre by Gilberto Mendes: soundscapes memories and the electroacoustic dimension

ANSELMO GUERRA
Universidade Federal de Goiás
anselmo@ufg.br

Resumo: Este artigo tem como objeto de estudo a composição *Nascemorre*, para Vozes, Percussão e Fita Magnetofônica de Gilberto Mendes composta em 1963, baseada na poesia homônima de Haroldo de Campos. O objetivo é analisar a partitura da obra, e encontrar parâmetros de interpretação, incluindo a técnica de montagem de sua parte eletroacústica, até os dias de hoje inexplorada. A partir de uma breve contextualização, é apresentada a estrutura da obra, procurando relacionar as instruções na partitura com as memórias sonoro-visuais registradas pela biografia do autor. Assim, une-se o aspecto técnico das aleatoriedades, dos microtonalisms, das polirritmias com os aspectos poéticos para poder nortear as decisões estéticas na elaboração da inédita interpretação integral da obra, revalorizando sua dimensão eletroacústica.

Palavras-chave: Gilberto Mendes; Música Eletroacústica; Haroldo de Campos; Vanguarda.

Abstract: This article has as object of study the composition *Nascemorre*, for Voices, Percussion and Tape by Gilberto Mendes composed in 1963, based on the homonymous poem by Haroldo de Campos. The objective is to analyze the score of the work, and find parameters of interpretation, including the technique of assembly of its electroacoustic part, until today unexplored. From a brief contextualization, the structure of the work is presented, trying to relate the instructions in the score with the soundscapes memories recorded by the author's biography. Thus, the technical aspect of randomness, microtonalisms, polyrhythms are combined with poetic aspects in order to guide aesthetic decisions in the elaboration of the unprecedented integral interpretation of the work, revaluing its electroacoustic dimension.

Keywords: Gilberto Mendes; Electroacoustic Music; Haroldo de Campos; Avant-garde.

Contexto histórico

Gilberto Mendes (1922-2016) é natural de Santos, litoral do estado de São Paulo. Interessou-se tardiamente pela música, para os padrões conservatoriais da época, aos dezoito anos. Essencialmente autodidata, teve poucos mestres, inicialmente estudou com Savino de Benedicts e mais adiante com Olivier Toni e Claudio Santoro. Teve grande influência dos compositores Henri Pousseur, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, organizadores dos *Cursos de Férias para Música Nova* de Darmstadt, onde vivenciou a música de vanguarda produzida no final dos anos 1950 e princípio dos anos 1960, identificando-se sobretudo com as ideias musicais de John Cage. Nesse período frequentou concertos, visitou estúdios de Música Eletrônica de Colônia, Karlsruhe e Darmstadt, assim como o grupo de Música Concreta de Pierre Schaeffer, hoje conhecido como GRM (*Groupe de Recherches Musicales*, Paris). Retornando ao Brasil foi membro fundador do *Grupo Música Nova* de São Paulo e signatário da carta "por uma nova música brasileira", manifesto publicado na revista *Invenção* (Duprat et al 1963, 7-11).

O *Grupo Música Nova* era constituído por Rogério Duprat, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Damiano Cozzella, e estabeleceu relação com os membros do concretismo poético, movimento que se consolidou na década de 1950 com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, juntamente com Décio Pignatari. As primeiras experimentações sonoras tinham como ponto de partida a oralização dos poemas dos concretistas. Assim relata José Maria Neves:

Essas oralizações apresentavam uma maneira original de trabalhar musicalmente os textos poéticos, explorando suas sonoridades e espacialização (características da música concreta). O próprio fato de partir desse tipo de poesia rumo ao trabalho musical levava os compositores a assumir posição absolutamente distinta dos caminhos composicionais da tradição, uma vez que rumavam diretamente para novas estruturas que respondessem às necessidades do texto, sem se escravizarem às normas tradicionais e sem se preocuparem com técnicas consagradas. Nessas oralizações, a música que daí surgia, como na própria poesia concreta, a estrutura é o primeiro conteúdo do objeto artístico, segundo expressão do poeta Haroldo de Campos" (Neves 2008, 254).

A obra *Nasce morre* tem origem no poema homônimo de Haroldo de Campos:

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desmorre desnasce
nascemorrenasce
morrenasce
morre se

Figura 1: poema *nascemorre* de Haroldo de Campos (1958)
Fonte: Campos (1975)

Assim, da experimentação da leitura, da exploração do sentido e da sonoridade das palavras emergem na mente do autor as imagens, memórias afetivas reais ou fictícias. A primeira audição da obra foi em 28 de setembro de 1963, por ocasião do *Festival Música Nova* daquele ano. A interpretação foi realizada pelo *Madrigal Ars Viva* de Santos, regido pelo maestro Klaus-Dieter Wolf.

Do poema concreto às memórias sonoro-visuais

Nascemorre é considerada uma obra pioneira na produção musical erudita brasileira, conforme descreve Heloisa Valente, por conta da:

[...] introdução dos paradigmas do serialismo integral, da não periodicidade, da não discursividade, do aleatório na construção formal. É igualmente a porta de entrada do gesto e da ação (performance) como teatro musical” (Valente 1999, 168).

No livro *Uma Odisseia Musical*, Gilberto Mendes descreve a forma e estrutura composicional:

O poema “nascemorre”, de Haroldo de Campos, me impressionou pelas suas tiras de palavras – como que de telex antigo, que a gente via nos filmes, os jornalistas usando para ler – em tamanhos variados, crescendo e decrescendo,

que também me sugeriam textos luminosos correndo as notícias do dia numa populosa praça pública, numa Times Square. E me ocorreu a ideia da máquina de escrever como percussão. Começou assim minha primeira aventura musical em cima de um poema concreto (Mendes 1994, 76-77).

A instrumentação conta com vozes (duplo quarteto SCTB) e três duplas de percussão (duas máquinas de escrever, bongôs, maracás). No comentário acima, temos uma pista importante sobre a sonoridade das máquinas de escrever: são objetos mais simples de se obter (pelo menos na época da composição), que podem ser utilizados para recriar o som característico do telex, desde que os performers sejam instruídos a executar os movimentos o mais mecanicamente possível, evitando o gestual datilográfico humano.



Figura 2: Aparelho telex.
Fonte: Barreiro (2010)

Imagens de época da Times Square podem dar ideia da profusão de informações ocupando todas as dimensões espaciais e sonoras.



Figura 3: Times Square NYC 1952.
Fonte: Mardecortésbaja (2016)

Talvez a imagem mais representativa evocada por Gilberto Mendes seja o Stock Market:



Figura 4: Times Square Stock Market.
Fonte: Argeux Media (2021)

Em outro trecho de *Uma Odisseia Musical*, o compositor santista descreve as linhas gerais dos processos composicionais de *Nascerorre*, reescrevendo com alguns acréscimos a descrição contida na página 5 da partitura (Mendes 1966), onde o autor apresenta um prefácio em português, espanhol e inglês:

(...) É uma música para vozes, percussão e fita gravada (optativa), feita dos fonemas do poema, desenvolvendo-se por contradições, em permanente transformação.

Sem melodias. O parâmetro altura figura somente na formação aleatória de faixas de frequências como que pré-eletrônicas: blocos de sons intervalados em microtons.

Sua forma obedece ao modelo de um esquema-processo cibernético de direção, em termos de música corrente. Há uma primeira elaboração, primeira leitura do poema, o programa, isto é, sinais de direção por um circuito de direção que passa a absorver e fragmentar todos os elementos fonético das palavras da poesia, como acontecia no circuito de um computador; para, em circuitos de comunicação inversa, combinar aleatoriamente todos os sinais possíveis de informação. pelo amontoamento, deformação, trituração, etc.; e finalmente, reelaborar dialeticamente nova leitura, isto é, novos sinais de direção”

A estruturação da poesia fornece os componentes que, isomorficamente, dão unidade geral à música e organização a todos os seus parâmetros: estruturas temporais (medidas de 1, 2, 4 e 6 ou de 1, 3, 6 e 9 tempos = sílabas) *estatístico-polífonas* de elementos sonoros (consoantes) ou *periódico-polífonas* de elementos sonoros (vogais); estruturas direcionais (estereofonia = direção visual das linhas da poesia) e do crescendo e decrescendo.

Na parte aleatória há 256 elementos fonéticos divididos entre 8 cantores solistas, 32 para cada. Os cantores justapõem esses elementos, escolhendo a seu critério, improvisadamente ou antes da execução, a ordem em que precedem, dentro da série acima exposta de medidas do tempo. Simultaneamente, duas máquinas de escrever, maracás, bongôs, palmas de mão e batidas de pés, realizam o mesmo trabalho, escolhendo grupos de batidas de percussão, também dentro da mesma série de números.

O trabalho, de certo modo estocástico, joga com as probabilidades e inclui a participação real do intérprete na composição-montagem de um processo-direção musical, cujo desenvolvimento é previsível; porém, em suas particularidades, depende da casualidade.” (Mendes 1994, 78)

Subdivisões de *Nasce morre*

A obra possui três partes, conforme as subdivisões mostradas na Tabela 1:

Seção I	A	Leitura
	B	Percussão – transição para C
	C	Parte gravada (facultativa)
	D	Dois grupos vocais
	E	Parte aleatória (solistas e percussão)
Seção II	A	Leitura
	B	Percussão – transição para C
	C	Parte gravada (facultativa)
	D	Dois grupos vocais
	E	Parte aleatória (solistas e percussão)
Seção III	A	Leitura

Tabela 1: subdivisões da partitura
Fonte: Mendes (1966)

Na partitura, o autor dá opção da reorganização das partes em forma reduzida:

- A1; A2 até metade; A3; B1 ou B2; C1 ou C2 (opcional); D1 ou D2; E1 ou E2

Instrumentos e Vozes

percussão	duas máquinas de escrever, bongôs, maracás, batidas de pés e mãos (palmas)
vozes	2 sopranos (S), 2 contraltos (C); dois tenores (T); 2 baixos (B)

Tabela 2: instrumentação
Fonte: Mendes (1966)

Nas partes A1, A2 e A3 as vozes são distribuídas igualmente espaçadas na formação STCBSCT, ou seja, nas três leituras da poesia. Em D1 e D2 são formadas quatro duplas, distribuídas a ocupar o palco, com as percussões atrás, com o cuidado de não ficarem ocultas da plateia, conforme ilustra a Tabela 3:

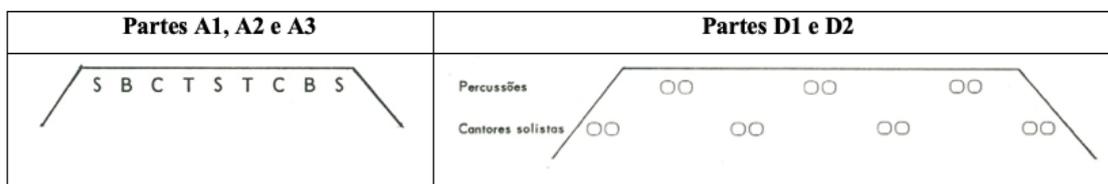


Tabela 3: localização de instrumentos e cantores no palco
Fonte: Mendes (1966)

Tal como os cantores nas partes D1 e D2, as percussões formam também duplas, presentes no *background* durante toda a performance. Fica a critério do regente organizar a movimentação dos cantores para melhor visibilidade e espacialização dos sons. Os passos decorrentes das mudanças de posicionamento dos cantores são aproveitados como componentes da peça. Na execução devem ser exploradas as diversas variações dos fonemas da poesia por diferentes entonações, tratados como objetos sonoros. A princípio não se usa vibrato, a não ser em células aleatórias que assim permitam.

Movimentos dinâmicos e emissão de voz

Na partitura são criados signos para representar diferentes movimentos dinâmicos e tipos de emissão de voz, inspirado nas partituras eletroacústicas:

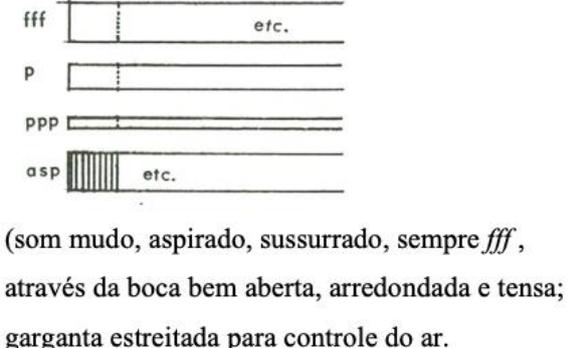
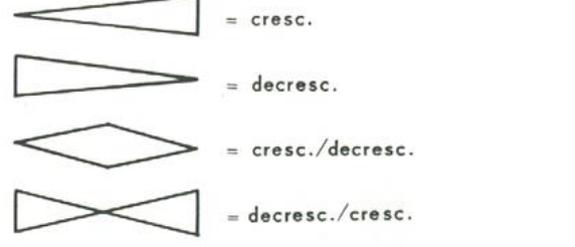
4 emissões da voz	4 movimentos dinâmicos, partindo sempre dos extremos, <i>fff</i> ou <i>ppp</i>
 <p>(som mudo, aspirado, sussurrado, sempre <i>fff</i>, através da boca bem aberta, arredondada e tensa; garganta estreitada para controle do ar.)</p>	 <p>= cresc. = decresc. = cresc./decresc. = decresc./cresc.</p>

Tabela 4: signos para representar diferentes movimentos dinâmicos e tipos de emissão de voz
Fonte: Mendes (1966)

Notação musical e suas instruções

Cada parte da obra possui instruções que orientam os elementos de notação na linha temporal da partitura. Assim, ficam diferenciadas cada parte e suas variantes:

- A1, A2 e A3;
- B1 e B2;
- C1 e C2 (que instrui a gravação e edição da fita magnética);
- D1 e D2; e
- E1 e E2

Cada divisão do espaço corresponde a um tempo. Leitura horizontal. Cada linha de leitura, de cima para baixo, corresponde a um cantor, da esquerda para a direita, do ponto de vista da plateia. Cada cantor dentro da faixa de tessitura em que normalmente fala, evitando coincidir a altura de sua entonação com as alturas das entonações dos outros cantores.

Tabela 5: Instruções de A1, A2 e A3
Fonte: Mendes (1966)

Instruções para as partes C1 e C2	Parte gravada. Entrada sobre o 12º tempo da parte anterior. As percussões continuam sobre esta parte 6 tempos., cessando a um sinal do regente. Durante essa parte o regente prepara a entrada dos dois grupos vocais (da parte seguinte), que será ao termino da música gravada, depois de uma pausa e 1 ou 2 tempos. Esta parte é facultativa. Quando não for executada, passa-se diretamente de B1 e B2 para D1 e D2, a uma indicação especial do regente, que marcará o fim de uma parte e o início de outro.
Instruções para Gravação (C1 e C2)	<ul style="list-style-type: none"> - usar gravador de 2 rotações: $3\frac{3}{4}$ e $7\frac{1}{2}$. Uma voz masculina (de cantor com técnica vocal) gravará sua emissão sempre muda (aspirada) e <i>mf</i>, o mais firme possível, bem junto ao microfone (a 5 dedos mais ou menos), os fonemas abaixo relacionados, um por um, separadamente, nas rotações escolhidas pela regente ou outro compositor da gravação. - NMOSNARRE – a serem usados na parte C1, com as durações de 1, 2, 4 ou 6 tempos (ou o dobro) a escolher para cada fonema. - MNASRREMO – na parte C2, com as durações de 1, 3, 5, ou 9 tempos (ou o dobro) a escolher para cada fonema. <p>Não há pausas. Andamento metronômico dos tempos = 72 para o resultado geral da gravação, a ser ouvido na rotação $3\frac{3}{4}$.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cortar as extremidade de cada pedaço de fita com um fonema gravado, a fim de não serem ouvidos o ataque e a extinção do som. - Cada pedaço de fita gravada terá uma dimensão correspondente à duração escolhida (a ser ouvida em $3\frac{3}{4}$). - Justapor pela colagem todos os pedaços numa ordem a escolher, A audição geral dessa montagem será na rotação $3\frac{3}{4}$. A parte gravada só deve ser ouvida quando for possível uma reprodução de com perfeita, e através de um amplificador, a fim de que o som possa envolver por todos os lados da sala de audição. - Crescendo e decrescendo poderão ser feitos com o próprio amplificador durante a audição. <p>Esta é uma parte aberta. Instruímos uma montagem simples para gravador comum de 2 rotações. Bem compreendidos os espírito e unidade da peça, outras montagens são permitidas aos intérpretes que tenham melhores possibilidades de gravas e trabalhar o som (pelas rotações mais variadas, inversões, etc.); porém, sempre com os fonemas e durações aqui indicados.</p>

Tabela 7: Instruções da gravação e a edição da fita das partes C1 e C2
Fonte: Mendes (1966)

A partir do 120 tempo da sequência da percussão entra a parte gravada, de modo que as duas subseções se sobrepõem durante 6 tempos. Adiante faremos uma análise específica da parte gravada.

<ul style="list-style-type: none"> - Na atuação dos 2 grupos vocais, cada cantor ataca os blocos sonoros com a voz dentro da tessitura em que normalmente fala. A frequência em que a voz sair deve ser firmemente mantido, salvo neste caso: quando por acaso formar-se um complexo harmônico por tons inteiros e/ou por meios tons, os cantores de melhor ouvido rapidamente se deslocarão em $1/3$, $1/4$ ou $1/5$ de tom para nova faixa de frequência, na qual se manterão. Aleatoriamente deverá ser obtido um complexo harmônico em microtons. - Em cada bloco passa-se de um fonema para outro dentro da mesma expiração de ar, sem interrompê-la, na mais perfeita continuidade. - Os cantores devem sempre mudar de frequência, sem repeti-la, na composição de cada bloco sonoro; em microtons, dentro de um limite de um ton e meio acima ou abaixo da frequência inicialmente dada. A partir da última divisão (último tempo), as percussões e cantores solistas (estes mesmo quando ainda andando em direções às suas novas posições) já cantam suas pausas de entrada, iniciando assim imediatamente as parte seguinte. O regente continuará sem interrupção dentro da mesma marcação, passando a marcar em tercinas com uma das mãos. 72 = andamento metronômico.

Tabela 8: partes D1 e D2 - instruções
Fonte: Mendes (1966)

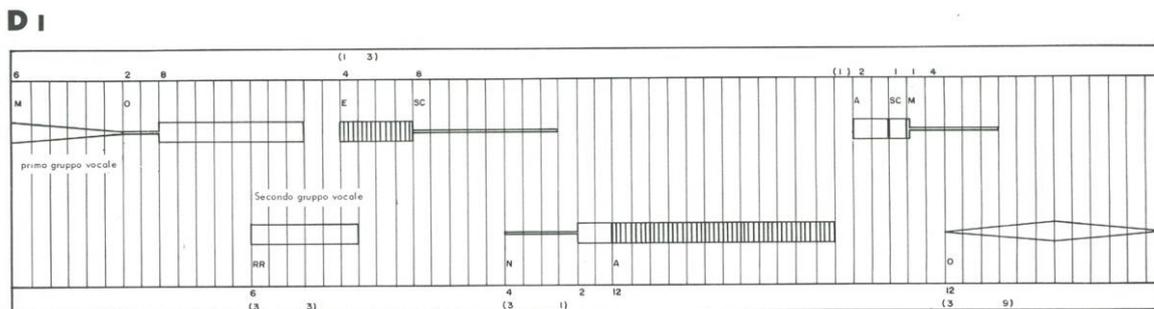


Figura 6: trecho da parte D1
Fonte: Mendes (1966)

Na subseção seguinte (D1), são dispostos dois grupos vocais, conforme instruído na Tabela 8. A subseção seguinte (E1) une solistas e percussão, segundo as instruções aqui reproduzidas na Tabela 9. Assim, A1, B1, C1 D1 e E1 integralizando a Seção I. Na figura 5 observamos um fragmento da parte D1.

Instruções para as vozes solistas E1 e E2	Nessa parte são utilizados 256 elementos fonéticos tirados da fragmentação das palavras da poesia, divididos entre os 8 solistas, 32 para cada um; os elementos estão relacionados em 8 folhas soltas que acompanham esta partitura, uma para cada solista. Os solistas estão dispostos em 4 duplas: 1º e 2º sopranos, 1º e 2º contraltos, 1º e 2º tenores e 1º e 2º baixos. Cada elemento fonético tem uma duração de tempo determinado, ou é repetido sobre cada uma de um determinado número de marcações de tempos. Durações ou repetições a escolher pelo cantor para cada elemento na parte E1: 1, 2, 4 ou 6 tempos. Duração das pausas, também a escolher: 1, 3, 6, ou 9 tempos. Durações ou repetições a escolher para cada elemento da parte E2: 1, 3, 6 ou 9 tempos; duração das pausas: 1, 2, 4, ou 6 tempos.
Instruções para as Percussões E1 e E2	As percussões entram nesta parte simultaneamente, em contraponto, às vezes solistas, dispostos em 3 duplas que atuam alternadamente, do modo idêntico às vozes: 1ª máquina de escrever e batida de pés, 2ª máquina de escrever e bongôs, maracás e batida demão (palmas). A máquina de escrever é seguida pela batida de pés (como 1ª e 2ª sopranos) dentro da marcação básica; a 2ª máquina de escrever é seguida pelos bongôs dentro da marcação em tercinas; os maracás são seguidos pelas palmas dentro da marcação básica. Variar a dinâmica (<i>ppp</i> , <i>P</i> ou <i>fff</i>) em cada entrada e grupo de batidas. Durações a escolher por cada percussão na parte E1: 1, 2, 4, ou 6 tempos. Duração das pausas a serem escolhidas, também; 1, 3, 6, ou 9 tempos. Na parte E2: 1, 3, 6 ou 9 tempos; pausas: 1, 2, 4, ou 6 tempos. O aproveitamento da durações 1-2-4-6 tempos será feito com grupos de 1, 2, 4, ou 6 batidas de percussão (uma, algumas ou todas as batidas) na composição de desenhos rítmicos pelos próprios percussionistas; as durações 1-3-6-9 com grupos de 1, 3, 6 ou 9 batidas. Os grupos dispostos numa ordem escolhida.
Instruções para as folhas separadas	dr – significa que o elemento a ser executado dura um tempo determinado a escolher pelo solista. rp – significa que o elemento é repetido uma vez em cada tempo (legato ou staccato, a escolher). Quando não há indicação: 1 vez em 1 tempo inteiro ou staccato, a escolher. Palavras de 4, 8, 3 (tercinas), e 6 sílabas igualmente divididas e contidas em 1 tempo, uma vez, em emissão <i>fff</i> . Um traço sobre a vogal ou consoante significa que ela é bem acentuada. Observar, além do tempo de dr ou rp que a realização do elemento é feita numa das 4 emissões de voz ou 4 movimentos dinâmicos, indicada pela conformação da figura. A divisão do elemento em 2 ou mais partes é feita sempre em tempos iguais, Excetua-se os casos especiais: N dirá 1 ou 2 tempos; A e SCE meio tempo cada. A vogal em martellato cai sobre o último tempo, Por exemplo: quando são escolhidos 4 tempos, M dura 3 tempos, em crescendo e O cai sobre o 4º tempo.

Tabela 9: Instruções das partes aleatórias E1 e E2
Fonte: Mendes (1966)

Na figura 3 temos a reprodução de uma das cartelas que constam da partitura. Ao total são oito cartelas, uma para cada solista, e cada cartela contém 32 elementos fonéticos extraídos do poema e emitidos conforme as instruções aqui apresentadas na Tabela 4.

	NA —	N A — dr.
N A dr.	SCE 	SC E dr.
SC E dr.	MO □	M O dr. vowel in staccato
M O dr.	RRE —	RR E dr.
E 	N □	morre nasce
re mor re	SC □	N A S C E Cada fonema marcado em 1 tempo e numa emissão de voz diferente. Cada fonema marcado en 1 tiempo y en una emisión de voz diferente. Each phoneme marked in one beat and in one enunciation of a different voice.
M O R R E simile	ñ DE S NA SC E simile	ñ DE S MO RR E simile
A SC □ □	RR —	ñ NA r.p.
NA SCE □	MO RRE □ □	ñ DE r.p.
DES MOR RE Sobre 2 tempos En 2 tiempos On 2 beats	R E N A S C E Sobre 2 tempos En 2 tiempos On 2 beats	MO r.p.
RRE dr.	SCE dr.	NA dr.

Figura 7: Fragmento - cartelas de aleatoriedade, partes E1 e E2
Fonte: Mendes (1966)

A Seção II tem a sequência similar à anterior, com A2, B2, C2, D2 e E2 sendo versões modificadas de seus correspondentes iniciais, sobretudo na relação B1/B2 onde as diferenças são caracterizadas por mudanças rítmicas, de binário para ternário. Já a diferenciação entre E1 e E2 se dá naturalmente pela característica aleatória das instruções.

A Seção III é basicamente a reexposição da subseção A, aparecendo pela terceira vez na performance.

Análise da construção composicional eletroacústica

Para analisarmos a parte eletroacústica da obra precisamos compreender o contexto e as influências que Gilberto Mendes teve no período da composição. Sabemos que não existe um registro sonoro dessa parte, temos somente as instruções para realizá-la. Portanto, junto à partitura publicada não temos disponível nenhuma mídia para os performers.

Naquela época, para compor música eletroacústica (qualquer de suas raízes, música concreta ou música eletrônica) eram necessários uma infraestrutura e um corpo de engenheiros especializados que só poucos privilegiados tinham acesso. É o caso da Rádio de Colônia, na Alemanha da década de 1950, onde os pioneiros da música eletrônica Eimert, Beyer e Meyer-Eppler dependiam do diretor técnico da rádio, Fritz Enkel, e seus assistentes para atender a logística de um estúdio de música eletrônica (Manning 2004, 41). Assim, havia uma intermediação dos engenheiros que ficavam ao lado dos compositores para traduzir as ideias musicais em procedimentos de geração de sons e registro em fita.

Certamente não é esse panorama que compositores brasileiros encontravam em seu próprio país. A falta de infraestrutura e recursos humanos obrigavam o uso de criatividade e improvisação para produzir a nova estética. Assim, a solução era recorrer a equipamentos de acesso mais fácil, como os gravadores de rolo para uso doméstico. Professor de Gilberto Mendes, Cláudio Santoro concentrou sua produção de música eletroacústica de meados da década de 1960 até meados da década de 1970 (Guerra 2009). Exilado na Alemanha, Santoro produziu suas partituras onde a parte eletroacústica era constituída de instruções escritas onde os próprios intérpretes seriam capazes de elaborar a própria gravação que compõe a partitura. De volta ao Brasil, verificou que os intérpretes locais dificilmente dispunham desses equipamentos, mesmo sendo os mais básicos possíveis, abandonando a eletroacústica de suas produções composicionais.

Na partitura de *Nasce morre*, ciente dessa dificuldade, o compositor santista decidiu que a parte gravada fosse facultativa, facilitando a performance para seu maior laboratório, o coral *Ars Viva*, e para dar tempo que a obra tivesse sua estreia no *II Festival Música Nova* de Santos, em 28 de setembro de 1963, sob regência do maestro Klaus-Dieter Wolff.

Entretanto, como afirma Carla Souza:

Não foi pelo ousado caráter aleatório que a peça ganhou alguma notoriedade. O que parece ter sido muito importante para a época foi a aventura de Gilberto Mendes em um terreno musical em que ele e seus colegas não tinham um grande conhecimento: a música eletroacústica (Souza 2011, 112).

Assim, ao contrário de parecer um apêndice problemático, a parte eletroacústica se veste de um valor histórico a ser resgatado e reintegrado a uma performance integral que até os dias de hoje não se concretizou, como podemos observar no único registro fonográfico da obra (Mendes 2000).

Analisando as instruções da gravação, podemos fazer algumas observações:

- a indicação de um gravador de 2 rotações não está bem justificada. Se referem à velocidade de 3 $\frac{3}{4}$ e 7 $\frac{1}{2}$ pps (polegadas por segundo). O padrão internacional para a música eletroacústica é mais exigente – 15 polegadas por segundo, para uma qualidade sonora melhor, ou seja, quanto mais informação registrada, melhor a relação sinal/ruído.
- a descrição da distância do microfone da boca do cantor/locutor é o *default*, não precisando ser anotada na partitura. Se o resultado sonoro desejado fosse menos usual, aí então seria útil definir distâncias específicas para determinados efeitos.
- a instrução para a audição dos fonemas de NMOSNARRE e MNASRREMO em velocidade 3 $\frac{3}{4}$ pps só tem sentido se deduzirmos que o autor quer que a tomada seja gravada em 7 $\frac{1}{2}$ pps. Esse detalhe importante faltou nas instruções. Ou seja, significa que a intenção é gravar numa velocidade e reproduzir na metade dessa velocidade, o que hoje poderíamos descrever como um *time-stretch* esticando o tempo ao dobro do original associado a um *pitch-shift* de uma oitava abaixo, que no movimento mecânico do aparelho é resultado colateral da mudança de velocidade. Assim, se tivéssemos um gravador profissional, para o mesmo efeito poderíamos usar a gravação em 15 pps e executar em 7 $\frac{1}{2}$ pps, que daria o mesmo resultado, porém, com qualidade superior. Hoje em dia não é mais necessário usar os gravadores de rolo: com a gravação digital é possível aplicar *time-stretch* e *pitch-shift* sem perda de qualidade espectral.

Com esses cuidados, a sonoridade da obra ganha em sua inteligibilidade. Ao ser escolhida a voz masculina se confirma nossa hipótese, pois a voz feminina oitava abaixo ia soar na mesma região da voz masculina, superpondo regiões de espectro onde a sonoridade já está suficientemente complexa. Assim, a parte gravada ocupa um espaço no plano espectral que não é ocupado por nenhuma das vozes nem pelos outros instrumentos.

Comentários e conclusões

Fizemos um percurso com ponto de partida na formação e as influências que Gilberto Mendes vivenciou para podermos interpretar a partitura de *Nasce morre*. A composição *Nasce morre* é a síntese de uma série de influências estéticas, memórias afetivas, da relação com o Grupo Música Nova com os poetas concretistas, em especial, Haroldo de Campos, autor do poema homônimo. Foi a oportunidade para o compositor colocar em prática a vivência que o grupo teve nos cursos e concertos na Alemanha. Bem ao espírito antropofagista, reúne no mesmo caldeirão a oralização do poema, a orientação cênica que remete aos *happenings* do Grupo Música Nova, a aleatoriedade e acaso de inspiração cageana, as técnicas eletroacústicas tendo como liga suas lembranças visual-sonoras, bem descritas em suas memórias.

Apesar de sua relevância, não se tem registro de sua performance em seu formato integral. Não se tem documentado que a interpretação de Klaus-Dieter Wolff frente ao Coral Ars Viva no Festival Música Nova de 1963 tenha incluído a seção eletroacústica. O registro da obra em mídia foi realizado no ano 2000 pelo mesmo Coral Ars Viva, desta vez regido por Roberto Martins. Essa é a versão mais conhecida em virtude do registro fixo. Entretanto, tal como na interpretação de Klaus-Dieter Wolff, não é realizada a seção eletroacústica. Ao mesmo tempo, o registro fonográfico da obra é algo que se distancia da partitura, pois fica ausente toda a movimentação cênica instruída na partitura.

De fato, se “congelarmos” a performance em um registro estaremos contradizendo toda a filosofia que sustenta o processo criativo da composição. É uma obra que deve se reinventar em cada performance, que deve contrariar o princípio da reprodutividade. Deve nascer, morrer, desmorrer, desnascer... a cada performance, na roda da vida.

Referências

- Argeux Media. 2021. *Videoblocks a times square stock market ticker scrolls the reminder anni*. YouTube Video, 0:10.
https://www.youtube.com/watch?v=AzDT1yN92Q&ab_channel=ArgeuxMedia.
- Barreiro, Servando. 2010. *Telex (before)*. YouTube Video, 1:02.
https://www.youtube.com/watch?v=8CcgHoE9a-A&ab_channel=ServandoBarreiro.
- Duprat, Rogerio et al. 1963. “Manifesto Música Nova.” *Invenção: Revista de Arte de Vanguarda*, 7-11. São Paulo, ano 2, n. 3.
- Campos, Haroldo de. 1975. “Nasce morre”. In: *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, editado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, 57. São Paulo: Duas Cidades.

- Guerra, Anselmo. 2009. "MUTATIONEN III de Cláudio Santoro: uma Releitura Eletroacústica". *Anais do Congresso da ANPPOM*. Curitiba: ANPPOM.
- Manning, Peter. 2004. *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press.
- Mardecortésbaja. 2016. "Times Square, 1952". Acesso em: 14 fev. 2023.
<http://www.mardecortesbaja.com/2012/09/19/times-square-1952/>.
- Mendes, Gilberto. 1966. *Nascemorre*. Washington: Pan American Union.
- Mendes, Gilberto. 1994. *Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop art déco*. São Paulo: Editora Giordano; Edusp.
- Mendes, Gilberto. 2000. "Nascemorre". In: *Madrígal Ars Viva. Música Nova para vozes*. Regência de Roberto Martins. Madrígal Ars Viva, EMI Music Ltda.
- Mendes, Gilberto. 2008. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevsky*. São Paulo: Edusp, Santos: Realejo Livros & Edições.
- Neves, José Maria. 2008. *Música contemporânea brasileira*. 2º ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Editora.
- Souza, Carla Delgado. 2011. "Os caminhos de Gilberto Mendes e a música erudita no Brasil". Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Valente, Heloísa. 1999. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume.