

De como *La Llorona* se tornou um *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira

Mauricio De Bonis (USP, São Paulo)

debonis@usp.br

Resumo: Em nossa pesquisa sobre o ciclo de peças para piano *Miserere*, de Willy Corrêa de Oliveira (DE BONIS, 2010) discutimos uma série de procedimentos composicionais pertinentes a essa obra e à produção do compositor em geral, a saber: a metalinguagem, a relação com as artes plásticas, a condensação de ideias, a superposição de citações à maneira de um ideograma, o teatro musical, e a possibilidade de uma análise estrutural de cada peça ao lado de uma leitura semântica (incentivada pela própria partitura). Obra aberta, o *Miserere* tem recebido adições do compositor após a publicação da pesquisa. As mesmas ferramentas de análise aplicadas para o ciclo todo são aqui utilizadas para o estudo de uma das últimas peças a serem acrescentadas, em 2009.

Palavras-chave: Willy Corrêa de Oliveira; *Miserere*; metalinguagem; memória musical; música contemporânea. brasileira.

How *La Llorona* became a *Miserere* by Willy Corrêa de Oliveira

Abstract: In our research on the cycle of piano pieces called *Miserere*, by Brazilian composer Willy Corrêa de Oliveira (DE BONIS, 2010) we discuss a series of compositional procedures used in this work and in the composer's production in general, such as borrowings and metalanguage, the relation to visual arts, the condensation of ideas, the superposition of quotations in the manner of an ideogram, musical theater, and the possibility of an structural analysis of each piece side by side with a semantic reading (favored by the score itself). As an open work, the *Miserere* has received additions by the composer after the publication of this research. The same analytical tools applied to the cycle are here used to study one of the last pieces to join the cycle in 2009.

Keywords: Willy Corrêa de Oliveira; *Miserere*, metalanguage; musical memory; Brazilian contemporary music.

1. Introdução

Em uma arte não-simbólica como a música, os cruzamentos possíveis entre a análise estrutural e as interpretações das resultantes semânticas de uma obra podem ser influenciados seja pelo distanciamento, seja pela oportunidade do contato direto com o compositor. O que o distanciamento pode trazer de contextualização histórica (com a descontextualização de especificidades menores e menos relevantes), o contato direto pode trazer de um relato de reações, intenções e significados que tentem revelar, na obra, um retrato possível do compositor.

Nunca é excessivo frisar o quão escorregadio é o terreno das discussões semânticas na musicologia. Em uma forma de linguagem que não impõe um repertório de

significados pré-convencionados, diretamente associáveis a seus signos – para além das leituras individuais de cada ouvinte, é sempre um risco o pesquisador adentrar em ilações de resultantes semânticas. Risco de, ao se afastar de análises mais objetivas, não falar senão de sua própria subjetividade. “O que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1968, p.129).

Corri esse risco na minha pesquisa de mestrado sobre o ciclo de peças para piano *Miserere*, de Willy Corrêa de Oliveira. Frequentava o início de meu curso de composição na USP, quando em meio a tantas discussões sobre a linguagem, Willy começou a trazer para a classe as primeiras peças do ciclo, em 1999. Algumas eram escritas

de manhã e trazidas no mesmo dia para a aula da tarde. Nesse primeiro momento li ao piano, em classe, as peças,



(as peças do ciclo têm um sinal gráfico, um ideograma, em lugar do título).

Na sequência do bacharelado em composição, às vezes em aulas individuais ou com poucos amigos e colegas como a Caroline De Comi, o Marcus Siqueira, o Marcelo Queiroz, o

Gláucio Zanghieri, ouvimos ainda , , .

Um pouco depois ouvimos  em sua casa, depois de assistirmos todos ao filme *Dois destinos* (*Cronaca familiare*) de Valerio Zurlini, na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; e também , tocada pelo próprio Willy, pedindo para que fechássemos os olhos antes de começar.

Em seguida, participei de um projeto financiado pelo programa Petrobras Cultural, coordenado por Thiago Cury e Marcus Siqueira, no qual gravei em CD (selo Água-Forte) a integral do *Miserere*, na Sala São Luiz, em São Paulo, na presença do compositor. Nos concertos de lançamento do CD em São Paulo apresentei algumas peças do ciclo; em 2008, em uma série de concertos em homenagem aos 70 anos do compositor, apresentei o ciclo completo em Campinas.

As peças do ciclo têm sua ordem de apresentação a critério do intérprete, e sua própria concepção como ciclo permanece em aberto: uma nota do compositor na partitura diz: "Desde 1999, de vez em quando um novo *Miserere* vem à caneta" (OLIVEIRA, *Miserere*).

Defendi o Mestrado em 2006; a dissertação foi publicada em 2010 pela Editora Annablume. Um dia em casa, em 2009, toca o telefone; Willy pergunta se eu não encontraria o CD da Joan Baez em que ela canta "La Llorona", que ele gostaria de enviar a um primo – bastante enfermo – com quem falara há pouco. Alguns dias depois levo a ele o disco. Em pouco tempo uma nova peça estava pronta, baseado na *Llorona*, em homenagem ao primo que se fora, lembrando de sua companhia constante na infância. Pedindo que eu lesse a peça à primeira vista na edícula de sua casa, em companhia da Caroline, Willy me perguntou em que ciclo de suas obras eu achava que a peça se integraria melhor. "No *Miserere*, respondi. Pelo espanto".

2. O *Miserere*

Uma das principais características do ciclo de peças para piano *Miserere* é a metalinguagem, na referência a obras pré-existentes de diversas origens, variadas, re-harmonizadas, transfiguradas. Procedimento cada vez mais comum desde o início do século XX, a metalinguagem em diversas roupagens (de citações a referências históricas mais ou menos diretas) é uma marca na obra de Willy desde a década de 1960. Henri Pousseur – outro compositor a incorrer largamente nessa prática – em seu texto *Composer (avec) des identités culturelles* (2009b) fala

de suas preocupações para a composição metalinguística, na "costura" da citação com o discurso em que se insere, sua unidade estrutural com os materiais que a circundam, e seu potencial semântico e expressivo.

No comentário à partitura do *Miserere*, Willy comenta a ideia da peça como sugerida pelo ciclo homônimo de gravuras de Georges Rouault. Obras pequenas e incisivas, com uma alta carga dramática extremamente concentrada. Entre as principais características do ciclo de Willy está em primeiro lugar essa condensação de informações em peças breves para piano, prática corrente do compositor nas últimas décadas – uma proposta que remete a Schumann e Webern. Além dessas duas referências, em nossa pesquisa relacionamos a condensação nas peças breves de Willy aos estudos de POUND (1960) sobre a poesia.

No *Miserere* a duração de quase todas as peças é definida pelo tempo da enunciação completa da peça citada pelo compositor. O tempo musical, assim, não é pensado como na construção de um discurso. Trata-se do espaço para a exposição de um objeto reconhecível em nova roupagem (e não propriamente como citação surgido em meio a outro discurso). Eventualmente as referências se superpõem, como objetos expostos simultaneamente, a gerar uma nova resultante. Analisamos esses casos como propostas "ideogrâmicas" em nosso trabalho (DE BONIS, 2010) sobre o ciclo, em analogia aos estudos de Fenollosa e Haroldo de Campos sobre a relação entre o ideograma chinês e as linguagens poéticas ocidentais (CAMPOS, 1994).

Outro procedimento presente no ciclo é o teatro musical, desde a comunicação direta com o público na leitura de textos por parte do pianista até pequenas encenações que chegam a constituir peças inteiras, como em . O ciclo joga ainda com relações de determinação e indeterminação: pela liberdade conferida ao intérprete na definição da ordem de apresentação das peças, é uma obra aberta, mas cada obra é em si um objeto fechado. Fica em aberto, também, na dependência do resultado do teatro musical, a execução ou não da peça , para piano a quatro mãos, dependente da participação de um voluntário da plateia.

O núcleo inicial compreendia duas peças pré-existentes e oito novas, em um total de dez peças. As duas peças pré-existentes,  e , faziam parte de outros ciclos de peças breves do compositor (*Recife, Infância: Espelhos e Caderno de Desenho*, respectivamente), e foram trazidas ao *Miserere* pela identidade com a proposta do ciclo. Todas as dez já continham todas as características principais do *Miserere*: a condensação de informações, a alta carga dramática, a incorporação de materiais melódicos (ou sons de animais) pré-existentes (especialmente de música popular e folclórica brasileira, pregões, canções de ninar, hinos protestantes, canto gregoriano), a superposição ideogramática de materiais, o teatro musical.

Logo depois duas peças foram acrescentadas, devendo as duas serem sempre apresentadas em seguida, independentemente de sua posição no ciclo. Aprofundam o jogo da relação com o público com o convite para a execução a quatro mãos em , seguida pela execução (sem comentário algum) de , uma variação (através de inserções de silêncio, filtrando o original) sobre a *Fantasia em Fá menor* para piano a quatro mãos de Schubert – reduzida para duas mãos. Amplia-se também o leque de referências: a música popular mexicana e a música erudita do Romantismo.

Até 2003 mais três peças se somam:  é a mais longa do ciclo, a menos condensada no que diz respeito à forma (embora não o seja em seu material harmônico).  traz consigo um pequeno conto a ser lido para o público, além da emulação de um som animal na voz do pianista (não mais no piano como em ). A peça  chega a um outro limite, como a mais abstrata do ciclo, a única que não faz referência a um material musical pré-existente (deveria ser ouvida com o filme de Zurlini na memória).

Sobre este conjunto de peças foi desenvolvida minha pesquisa de mestrado (DE BONIS, 2010). Em 2009 acrescentou-se ao ciclo uma nova peça, , cuja referência principal é uma melodia popular mexicana, mas evocada em versão gravada por Joan Baez, o que a insere no universo da música popular americana da década de 1970. O breve componente teatral se dá antes de sua execução, quando o pianista assovia o mote que dá nome à peça, como Willy a chamar seu primo na infância. Ele "vira-se para a plateia (buscando encontrar alguém) e assovia o mote: uma, duas vezes. Torna ao piano, e toca." (OLIVEIRA, *Miserere*). A peça soa em sua ausência.

3. Passagens

Ao lado de sua produção como compositor, Willy sempre manteve uma produção teórica em textos e livros sobre música, arte e sociedade. Um caso especial nessa produção é a coletânea de memórias de sua infância *Passagens* (OLIVEIRA, 2008). São uma espécie de transposição à literatura do *Miserere*: fantasias breves, pequenos textos condensados como cristalizações de memórias da infância.

No *Prelúdio às Passagens* (já uma aproximação com uma ideia musical em lugar de prefácio), Willy fala das origens do livro em obras como *Infância em Berlim por volta de 1900* de Walter Benjamin, e certas passagens de Isaac Babel. Esses dois autores já eram citados no prefácio a um ciclo de peças para piano publicado por Willy vinte anos antes, *Recife, Infância: Espelhos* (1989). Além deste, diversos ciclos de peças breves das duas últimas décadas registram a reflexão do compositor sobre a infância, como *Caderno de Desenho* (1993), *L'art d'être grand-père* (em 2 volumes, 2005), *Sete pequeninas peças para piano* (1996), *Nove peças fáceis* (1989), e o *Miserere* (1999-2009).

No *Miserere* os textos que acompanham as partituras (para serem lidos para a plateia pelo pianista) antecipam os relatos de *Passagens*: assim como peças de outros ciclos para piano passaram a integrar o *Miserere*, um dos textos do *Miserere* – relativo à peça  – se tornou uma das *Passagens*.

Da mesma forma, as peças evocadas nesses ciclos para piano se fazem presentes nas *Passagens*: as cantigas infantis evocadas nas *Nove peças fáceis* são comentadas em relação direta com memórias da infância nas histórias *Brinquedo de roda* e *De como uma cantiga de roda emigrou dos brinquedos infantis para o gênero elevado da canção de amor*. Uma canção utilizada no *Caderno de Desenho* é comentada na história *Descoberta do amor 1*, e a passagem *Memórias de casas novas* comenta primeiras histórias amorosas recontadas em obras de Willy como *Noturno em torno de uma deusa nua*; *Recife, Infância: Espelhos* e *Velhos hinos cantados de novo*.

Fruto de uma vocação para contar histórias musicalmente, há vinte anos a condensação musical habita a obra de Willy em cristalizações de memórias passadas lapidadas em joias musicais, sonhos, contos, poemas em prosa nas partituras. Nas *Passagens* realizam-se em texto, por vezes se encontrando quase que precisamente com a partitura correlata, por vezes desenvolvendo e completando as narrações numa semântica de que só o texto dá conta. Mas o limite entre texto e música foi forçado – às últimas consequências – no *Miserere*.

Algumas memórias de sua infância em *Passagens* contam do seu primo Beto, com quem Willy tinha um sinal para que se encontrassem na rua, em multidões, em qualquer lugar: um assovio, combinado, que na última peça adicionada ao *Miserere* toma o lugar do título: ao invés de um ideograma, como nas outras peças do *Miserere*, um trecho de partitura com o sinal sonoro pelo qual se chamavam.

Na história *A torre de Neli*, nas *Passagens*, umas de suas primeiras desilusões amorosas, por volta dos sete anos de idade: "Por dias e dias vivi dúvidas dilacerantes até espalmar coragem para perguntar (como fosse factível: com ar ou com falta de ar) diretamente à Neli sobre nós. Eu e Ela. Não, ela preferia meu primo Beto. Ele. Meu mundo caiu. Constatei que eu não era irresistível (como me imaginava)."

Nas mesmas redondezas, também nas *Passagens*, em *Enáire*, Geraldo A., "afortunado" por morar na mesma rua de Enáire, flagra o menino à espreita aguardando que ela aparecesse: "Andas desaparecido, só tenho visto o Beto". Seria ainda o primo "algo mais velho (e sábio de mais de dois anos de que eu) que viera para uma visita"? O primo que na terceira das *Minhas três mortes prematuras*, aponta para um dos bolos confeitados com areia, pedras e cacos, e diz sorrindo: "Um dente de caveira de cavalo!" Ao que o menino se ergue "num salto inexplicável" e abala-se "(tremendo como uma britadeira) para casa, pelo socorro, para salvar-me. Da morte?"

No comentário à partitura (Ex.1) do *Miserere*  :

Falava com meu primo Beto (ao telefone) e ele agradecia o CD de Joan Baez que eu lhe enviara, cantarolando – de volta – “la llorona”, e andava ele com bengala, capengando, e a saúde estraçalhada claudicava mais (todavia), tanto assim que antes de concluir a canção desandou a chorar como menino pequenino, ele aos setenta e tantos anos, até aqui cabra-macho pernambucano típico. Uns dias, e nos avisaram que ele havia partido. Quando criança: nós nos sinalizávamos assoviando o mote (de sua autoria) que encima esta peça.

4. Um novo Miserere

Como em diversas peças do ciclo, há nessa a reflexão sobre a infância do compositor, cerca de sessenta anos depois, numa espécie de prestação de contas com a memória em fases distintas da vida. Nesse caso, a lembrança da infância com a notícia da morte de um companheiro próximo naqueles tempos, seu primo Beto.

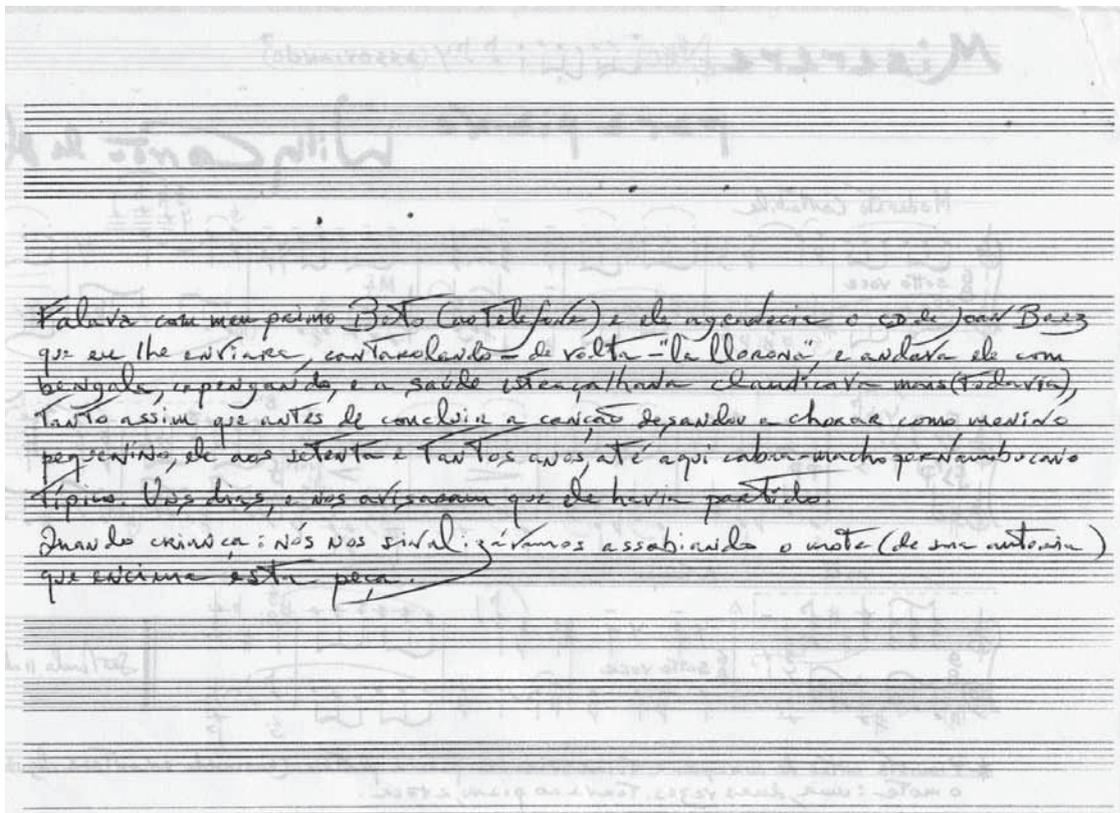
A fonte dos materiais da peça é a canção tradicional mexicana *La Llorona*, conforme interpretada por Joan Baez. O título da peça é o único com um ideograma sonoro no *Miserere*, fragmento de partitura – um fragmento musical como título para uma obra musical.

A melodia original ocorre no médio-agudo (como em ) acompanhada por variações sobre sua estrutura harmônica original, contracantos, imitações, eventualmente uma

figura de acompanhamento sobre uma harmonia que nega o original (Ex.2).

Entre os parâmetros de comparação com os principais procedimentos composicionais do ciclo *Miserere*, em primeiro lugar se observa que a peça é baseada em uma melodia popular, como  ,  (Ex.3),  . Pela referência à música latino-americana, aproxima-se da primeira destas três peças; por sua duração e tratamento harmônico, aproxima-se das duas últimas mais que de todas as outras peças do ciclo.

A peça não utiliza simultaneidade ideogramática de citações, como ocorre em  e  . Incorre-se no teatro musical apenas antes da execução da partitura: convocado o pianista a ler o comentário correspondente à peça, e a assoviar o mote procurando alguém na plateia. A melodia do assovio (cuja partitura dá nome à peça) se desenrola sobre Ré maior, em uma suspensão sobre a dominante, com alta variedade métrica (para sua curta duração). Tem sua forte carga dramática ligada à relação entre a história contada (sobre a morte de seu primo e a história da infância) e a melodia citada, dileta pelo primo Beto, e que na sua origem tradicional mexicana fala da morte de uma maneira peculiar (muito próxima, presente) àquele país.



Ex.1 – Manuscrito do comentário à partitura (Willy Corrêa de Oliveira, *Miserere*, ).

Miserere *(assoviano)*
 para piano **Willy Corrêa de Oliveira**

Moderato Cantabile

sotto voce MF

pp

8va

rall. a tempo

sotto voce

São Paulo 11 abril 2009

* Pianista antes de começar a tocar deve-se para a plateia (buscando encontrar alguém) e assoviar o note: uma, duas vezes. Torna no piano, etc.

Ex.2 – Willy Corrêa de Oliveira, *Miserere*, partitura.

Miserere
 para piano solo **Willy Corrêa de Oliveira** para Alvaro Guimarães 17 de junho de 1999

calmo

ancora da lontano

con gioia

Ped Ped Ped Ped *

Ped *

Ex.3 – , do *Miserere* de Willy Corrêa de Oliveira.

5. La Llorona segundo Baez

A canção considerada aqui como "original" (definição necessária tratando-se de canção de tradição oral tão difundida), a que a peça de Willy se refere, é a presente na gravação de Joan Baez, no disco *Gracias a la vida (Joan Baez canta em español)*, de 1974. Nesse disco a cantora registra um arranjo da canção tradicional mexicana *La Llorona*, utilizando o texto seguinte:

Todos me dicen el negro, Llorona
negro pero cariñoso
yo soy como el chile verde, Llorona
picante pero sabroso.

Ay! de mi, Llorona
llorona de ayer y hoy
ayer maravilla fui, Llorona
y ahora ni sombra soy

Dicen que no tengo duelo, Llorona
porque no me ven llorar
Hay muertos que no hacen ruido, Llorona
y es más grande su pena

Ay! de mi, Llorona
llorona de azul celeste
y aunque la vida me cueste, Llorona
no dejaré de quererte

A canção se refere à lenda do espírito da mãe que ronda às noites atrás de seus filhos (que ela matara ao ser abandonada), história que percorre o imaginário popular no México e em boa parte das Américas há séculos, chegando a ser associada com a figura da "Malinche", a asteca que fora intérprete e amante de Hernán Cortés (MONTANDON, 2007, p.18-20).

A harmonia original, em Lá menor, é muito próxima de procedimentos da música popular mexicana:

I	IV	I	V (2x)
I	VII	VI	V (2x)

A melodia original se constrói em torno da tonalidade de Lá menor. Uma primeira seção tem seu eixo em Mi, sugerindo um Mi frígio na melodia, mas já harmonizado em Lá menor. Essa seção tem 16 compassos, formada por duas enunciações iguais de uma frase melódica de 8 compassos. Segue a segunda seção, também formada por duas enunciações de uma frase de 8 compassos, agora centrada sobre Lá, sugerindo o campo harmônico de Lá menor (especialmente pela aparição da sensível no gesto descendente final). Cada enunciação desse ciclo melódico e harmônico corresponde a uma estrofe da canção.

A melodia original tem uma forte unidade motivica, como se vê no Ex.4 – transcrição aproximada da melodia cantada por Baez (deixando de registrar a riqueza das variações em suas inflexões do texto a cada estrofe). O primeiro fragmento propõe três elementos básicos: a nota repetida, o salto de terça compensado por graus conjuntos descendentes, o apoio rítmico sobre a semínima ("terminação feminina"). O fragmento seguinte já modifica o perfil rítmico antecipando o salto e invertendo sua direção, ao mesmo tempo em que o apoio rítmico final se dá sobre outro salto de terça. A segunda frase explora os mesmos motivos em região mais aguda, chegando ao ponto culminante da melodia em seu início e gradualmente retornando ao

The image shows musical notation for two phrases of the song 'La Llorona'. The first phrase, labeled 'primeira frase', consists of two staves of music in 6/8 time. The second phrase, labeled 'segunda frase', also consists of two staves of music in 6/8 time. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests.

Ex.4 – Variações motivicas na melodia original da *Llorona*.

ponto de partida. O fragmento final é o único que não possui os graus conjuntos em colcheias, como a conferir um movimento mais claramente cadencial – além da ênfase sobre um traço melódico idiomático de músicas espanholas e latino americanas.

6. A artesanaria, no detalhe

O *Miserere* baseado sobre a *Ilorona* já se inicia com a enunciação da melodia original, reconcebida em seu perfil harmônico e textural. Na primeira frase (A) cada fragmento melódico de 2 compassos enfatiza o eixo em Mi: o primeiro fragmento (Ex.5) circunda a nota Mi por segundas menores, até ficar claro que se trata de um contracanto que abre gradualmente a polifonia até a sétima maior. Na melodia original há um eco das três últimas notas desse fragmento, sobre o qual sempre recai a palavra "Ilorona". Neste

Miserere, o eco é explicitado como tal, "do lado de fora" da melodia – como referência enfática à sua densidade semântica na melodia original. Esse primeiro eco ocorre uma oitava abaixo, sugerindo um acorde diminuto sobre a dominante de Lá, na região central.

O segundo fragmento (Ex.6) parte da nota isolada para um emaranhado que demora a se abrir até uma sexta maior, e novamente recai sobre um acorde de dominante com a fundamental em Mi (agora varrendo as regiões central e médio-grave, aqui acrescido das notas polarizadoras de Lá – Si bemol e Sol sustenido, além do próprio Lá, antecipação da tônica).

A segunda semifrase (Ex.7) é uma repetição melódica da primeira, encerrando a primeira seção com 8



Ex.5 – Willy Corrêa de Oliveira, *Miserere*, c.1-2.



Ex.6 – Willy Corrêa de Oliveira, *Miserere*, c.3-4.



Ex.7 – Willy Corrêa de Oliveira, *Miserere*, c.4-8.

compassos. Nela afirma-se pela primeira vez o Lá como tônica, uma décima-segunda abaixo da melodia. Em caminho ascendente (após suspensão na nona menor), o contracanto afirma também o Ré (no quinto compasso) em seu lugar na melodia original (presença da subdominante, por um compasso). Após a coloração do Sol no eco melódico (agora oitava acima) por sua coincidência com o Sol do contracanto (duas oitavas abaixo), novamente se indica a região de tônica, até o contracanto conduzir a Sol sustenido, sensível de Lá, sob a sugestão de novo acorde diminuto da dominante. Dois "comentários" ao diminuto fecham a primeira parte: um mordente escrito como appoggiatura (como reminiscência hispânica), e um acento em duína sobre os semitons polarizadores de Lá.

Na frase B, agora centrada sobre Lá, inicialmente (Ex.8) a melodia é exposta isolada na região aguda, com acompanhamento na região média que contraria a expectativa tonal: uma linha cromática descendente (mesma direção da harmonia original, mas sobre outras alturas) exerce a função do baixo, respondida (na mesma rítmica "feminina" do segundo compasso da primeira parte) por duas notas, favorecendo resultantes em quartas e quintas (nos primeiros tempos dos compassos) alternadas com tons inteiros (nos contratempos). Na conclusão da frase surge a harmonização original, com a cadência VI-V.

A segunda parte da frase B (repetição melódica da primeira semifrase, Ex.9) chega à abertura máxima do campo de tessitura na peça, próxima de cinco oitavas (do Ré sustenido 1 no compasso 15 ao Dó 6 no compasso 13), juntamente com o limite da intensidade (*quasi f* por três compassos, ultrapassados apenas, anteriormente, por um pico isolado de intensidade no compasso 8). A figura cromática descendente ressurgue como uma série de arpejos paralelos de tríades perfeitas na região grave, mantendo a cada dois tempos (pela única vez na peça) os apoios sobre os acordes do acompanhamento da canção original (I - VII - VI - V). A melodia, agora no agudíssimo, é quase integralmente dobrada oitava abaixo e adensada pela adição de um contracanto (que reitera os caminhos diatônicos de três e quatro notas predominantes na melodia).

A conclusão da frase B se dá inesperadamente em um compasso de 9/8, suspendendo a conclusão métrica esperada e reduzindo em um compasso a frase como um todo (tem 7 compassos ao invés de 8). Uma fermata curta, em silêncio, leva à resolução da tensão em suspenso com uma pequena rememoração da melodia inicial (Ex.10). Ocorre agora em novo perfil (influenciado pelo início da frase B), com a melodia no médio grave respondida por grupos de duas notas - e o eco surge duas oitavas acima. No penúltimo compasso sobrepõe-se à melodia uma referência ao contracanto dos compassos 6 e 7, na região



Ex.8 – Willy Corrêa de Oliveira, *Miserere*, c.9-12.



Ex.9 – Willy Corrêa de Oliveira, *Miserere*, c.13-15.



Ex.10 – Willy Corrêa de Oliveira, *Miserere*, c.16-19.

aguda, concluindo a peça sobre o acorde de dominante de Lá – mais uma vez reforçado pelos dois semitons polarizadores de Lá, Sol sustenido e Si bemol. Pela sua brevidade (4 compassos) e pela referência a elementos das duas frases da peça, essa frase final pode ser ouvida como uma Coda para a peça como um todo.

7. Uma escuta de significados

O *Miserere* como ciclo tem força dramática no conjunto de sua proposta, e ao mesmo tempo grande concentração dramática em cada peça, por sua condensação. Há ainda um grande impacto da ordem das peças (definida pelo intérprete) sobre a escuta – de modo que a adição de uma nova peça tem uma forte influência sobre as outras e sobre o conjunto. Essa última peça acrescentada é relativamente longa para o *Miserere*, com grande ênfase sobre o desenrolar das frases melódicas, desenhando uma estrutura de contrastes formais miniaturizada,

como em  e . A posição destas três peças na ordenação geral do ciclo pode constituir uma zona distinta em meio ao conjunto por sua proximidade discursiva, assim como pode articular uma memória semântica e estrutural em meio a peças diversas, no caso do seu afastamento.

A escuta do *Miserere* é sempre induzida a percepções semânticas e subjetivas, paralelamente à escuta estrutural, linguística. Essa indução ocorre a partir da solicitação do compositor para que se leiam todos os comentários às partituras ao público, fazendo-o participar das motivações e referências específicas na criação de cada peça, reforçadas durante a escuta pelas referências constantes a materiais musicais pré-existentes, sempre claramente reconhecíveis.

Como resultante expressiva nessa última peça do *Miserere* (a partir das referências levantadas na primeira parte deste texto), poderiam ser ouvidas figurações das mais diversas dores – ou expressões de uma dor em suas múltiplas faces. Os quatro primeiros compassos partem

de dissonâncias isoladas na região médio-aguda para um melancólico contraponto, pontuado por acordes cada vez mais densos. Essa atmosfera predomina pelos quatro compassos seguintes, com mais ênfase sobre a melancolia polifônica de que sobre a densidade harmônica. A segunda frase começa com um respiro, uma melodia aguda acompanhada em *pp*, sempre na ansiedade da suspensão harmônica. Irrrompe em seguida o momento mais dramático, trágico, intenso, de máxima densidade, interrompido num susto, em conclusão precoce. Como uma distensão do momento anterior, uma meditação sobre a dor passada, a peça se encerra após quatro compassos de rememoração.

Cada peça do ciclo compõe um discurso fechado em si, mas o ciclo permanece aberto, não apenas na ordenação de suas partes, mas na possibilidade sempre presente de adição uma de nova peça breve, a partir da unidade de proposta que unifica o ciclo em todas as suas partes. A qualquer momento, visita ao Willy, ou toque de telefone, o livro publicado pode passar a precisar de mais um adendo.

8. Considerações finais

Em nosso trabalho anterior sobre o *Miserere* (DE BONIS, 2010) demos ênfase à tensão presente neste ciclo entre o dado estrutural, motivico, harmônico/direcional, e o aspecto subjetivo, semântico, aforístico, sugerido ao ouvinte. Essa sugestão se dá, a princípio, pela referência a materiais musicais pré-existentes, pela carga de significados que carregam (seja por sua origem na música popular, seja na história da música erudita). No *Miserere* uma carga de sentidos relacionada à memória pessoal do compositor é acrescentada, através das leituras de textos (pelo pianista) relativos a cada peça do ciclo.

A condensação das peças coloca ainda mais as luzes sobre a resultante semântica: a ênfase não é sobre a construção de um discurso, mas sobre o impacto de um objeto musical apresentado isoladamente. Nessa última

peça, , há a referência à harmonização original, mas não um trabalho composicional da mesma ordem do original: a ação do compositor se dá sobre cada intervalo, cada timbre, cada textura polifônica, como a conferir à canção a aura dos sentidos associados à sua lembrança. A intenção semântica da peça determina o mais alto respeito ao original, sempre reconhecível, a deixar o mais claro possível o trabalho do compositor sobre cada material, ao mesmo tempo em que a harmonização original é apenas referida, à distância.

Em um livro lançado recentemente pelo compositor, uma coletânea de palestras, Willy comenta como ao invés de partir da estruturação racional de um discurso, em peças como as *Nove peças fáceis* seu trabalho se aproximara mais de um ikebana:

o fundamento dessa... estética, desta arte, não é você seguir as regras... e sim, você chegar a uma surpresa: você mesmo chegar a se maravilhar com aquilo que acabou de conseguir. E tudo isso não pode ser muito pensado, tem que ser muito improvisado. Tal como quando um artista desenha. Tem que fazer tudo com certa rapidez, mas na hora em que você terminou, você tem que se surpreender (...), se a surpresa permanece: aquilo é um ikebana. (OLIVEIRA, 2010, p.169)

A proposta da composição musical com base em materiais pré-existentes, no entanto, não é recente no compositor: permeia sua produção há cerca de cinquenta anos. Em um relato autobiográfico contido em um álbum de partituras, Willy declara que volta da viagem aos cursos de Darmstadt com a influência marcante de Henri Pousseur, que teria sido verdadeiramente um de seus mestres, o que o evitaria

"sobrevalorizar o autodidatismo" (OLIVEIRA, 2006). Em um texto escrito em 1965 (portanto contemporâneo aos encontros entre os dois compositores) POUSSEUR (2009a, p.168-169) aponta para a necessidade de se delinear um sistema capaz de "integrar e coordenar todos os sistemas musicais conhecidos", "tendo em vista certa *secura* expressiva muito frequentemente glorificada no decurso de um passado recente" (em referência crítica ao serialismo integral, de que ele mesmo participara). As propostas de Pousseur almejam a um "enriquecimento semântico de relevo, uma proporção que a tomada em consideração dos parâmetros históricos e geográficos, literários e pictóricos, além de muitos outros, expandirá ao extremo o campo das significações desvendadas pela música".

As obras de Pousseur (1929-2009) e Willy nas últimas cinco décadas demonstram duas experiências bastante distintas a partir de propostas similares. Ambos operam com uma semântica musical na veiculação transfigurada de materiais pré-existentes. Ao mesmo tempo em que permanece uma percepção clara da proposta e do trabalho do compositor, abrem-se (do outro lado do discurso) horizontes expressivos e de significados, por mais subjetivos que estes possam vir a ser. A clareza de comunicação nesse caso está na intenção de que se abra um campo de interpretações a partir de associações múltiplas de elementos reconhecíveis, algo à maneira de James Joyce. Mas pesa aqui a força poética da imprecisão, da imprevisibilidade, da imaginação sobre a estrutura, como só o não-simbolismo da linguagem musical pode atingir.

Referências

- CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1994.
- DE BONIS, Maurício. *O Miserere de Willy Corrêa de Oliveira: "aporia" e "apodíctica"*. São Paulo: Annablume, 2010.
- MONTANDON, Rosa Maria Spinoso de. *La Llorona: mito e poder no México*. Tese (doutorado em história social). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2007.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Caderno de Desenho*. Manuscrito. Partitura.
- _____. *Cinco advertências sobre a voragem*. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2010.
- _____. *L'art d'être grand-père*. Partitura.
- _____. *Miserere*. Manuscrito. Partitura.
- _____. *Nove Peças Fáceis*. São Paulo: Novas Metas, 1989.
- _____. *Willy Corrêa de Oliveira, O presente*. CD de áudio. Água-forte, 2006.
- _____. *Passagens*. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2008.
- _____. *Recife, Infância: Espelhos*. São Paulo: Novas Metas, 1989.
- _____. *Sete pequeninas peças para piano*. São Paulo: Com-arte, 1996.
- POUND, Ezra. *Abc of reading*. New York: New Directions Books, 1960.
- POUSSEUR, Henri. Por uma periodicidade generalizada. In: *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.111-170.
- _____. Composer (avec) des identités culturelles. In: *Série et harmonie généralisées: une théorie de la composition musicale*. Wavre: Mardaga, 2009, p.295-345.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1968.

Natural de São Paulo, **Maurício De Bonis** é compositor, pianista e pesquisador. Graduiu-se em composição, sob orientação de Willy Corrêa de Oliveira, pela ECA-USP, onde concluiu o doutorado em musicologia, sob a orientação de Flávia Camargo Toni, como bolsista FAPESP. Participou como bolsista do 40º *Ferienkurse für Neue Musik* em Darmstadt, na Alemanha (julho de 2000), e estudou piano com Heloisa Zani, Amílcar Zani e Cláudia Padilha. Como pesquisador, tem participado de congressos acadêmicos no Brasil e no exterior, dedicando-se especialmente à música contemporânea brasileira. Lecionou na Faculdade Mozarteum de São Paulo, na EMESP Tom Jobim – Escola de Música do Estado de São Paulo, na Faculdade de Música Carlos Gomes e no Festival de Prados. Como compositor, tem participado de festivais nacionais e internacionais de música contemporânea, como o Festival de Música Nova, as Bienais de Música Contemporânea do Rio de Janeiro e de Mato Grosso e o 1º Simpósio de Música Contemporânea Brasil-Colômbia, em Medellín. Como pianista, mantém um duo com a soprano Caroline De Comi, dedicando-se em especial à interpretação da música contemporânea brasileira.