

O pensamento musical de W. C. de Oliveira

Alexandre Ulbanere
Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista
e-mail: ulbanere@directnet.com.br

Sumário:

Este trabalho apresenta resumidamente o pensamento musical do compositor Willy Corrêa de Oliveira – sua explicação para o fenômeno musical, principalmente em relação à Música Erudita Ocidental – decupado e sistematizado, a partir de transcrições de seu curso “Linguagem e Estruturação Musicais”, ministrado na ECA-USP.

Palavras-Chave: Willy Corrêa de Oliveira, materialismo dialético, composição musical, análise musical.

Introdução

O compositor Willy Corrêa de Oliveira expressou sua “visão” da Música por diversos meios: criando sua obra musical; produzindo textos acadêmicos (tais como “papers”) e em jornais; concedendo entrevistas; e em sua Tese de Doutorado: *Cadernos* (Oliveira, 1996).

O material desta investigação, entretanto, é o resultado de seu exercício acadêmico como professor do Departamento de Música da Universidade de São Paulo à frente da disciplina “Linguagem e Estruturação Musicais”; isto é, esta investigação baseou-se em transcrições desse curso de seis semestres (cada semestre corresponde a um módulo), realizadas no ano 2000, e revisadas em conjunto com o próprio compositor em 2003/2004.

Procura-se, portanto, compreender essa maneira de se relacionar com a Linguagem Musical a partir de um texto praticamente criado pelo próprio compositor.

Trata-se de “explicar” - ora buscando as origens das idéias, ora comparando certos procedimentos metodológicos com outros autores - certas características das análises musicais apresentadas por Willy, como as relações que tece entre o **som** (seus parâmetros) e as propriedades da Música. Para isso, far-se-á uso de citações diretas de fragmentos desses textos, no intuito de tornar claras suas propostas.

Oliveira é um compositor bastante polêmico por sua trajetória; e suas idéias também podem provocar discussões. Este não é o espaço nem para defendê-lo, nem para atacá-lo, devido à sua exigüidade. Portanto, o objetivo destas páginas é o simples resumo sistemático do modo de encarar a linguagem musical de um pensador brasileiro contemporâneo.

2. Propriedades da Música e Parâmetros do Som

Em *Beethoven, o proprietário de um cérebro* (Oliveira, 1979) essa “maneira” de encarar a linguagem musical já se exprime, em parte. Muitas das idéias contidas no livro se ampliam nas transcrições do curso, completando-se com outros dados. Além disso, ao longo de mais de vinte anos, essas idéias transformaram-se, amadurecendo; e receberam tratamento pedagógico, tornando-se mais claras. Portanto, as transcrições do curso “Linguagem e Estruturação Musicais”, lecionado na ECA-USP, são fonte mais rica para a investigação dessa natureza.

Willy começa uma análise a partir de uma visão global da partitura – com o intuito de ter uma idéia geral das variações do *perfil dinâmico* da peça. Isto é, ele começa tentando entender como se configura o fenômeno musical de forma geral: se um contraponto, uma melodia acompanhada, uma heterofonia – simultaneidade de acontecimentos – etc. Depois de conhecida a “geografia geral”, Willy parte para as micro-relações estruturais, a saber:

Quando aciono um som tenho esses quatro parâmetros simultaneamente (altura, timbre, intensidade e duração). Mas, ao organizar (musicalmente) os sons, tenho muitos outros parâmetros. Tenho, inicialmente, quatro. Musicalmente tenho outros, que devem se relacionar:

- altura: tenho, no domínio das alturas, o sistema de referência, o campo de tessitura, as qualidades harmônicas, melódicas, etc.
- intensidade: tenho a gama de intensidades possíveis (de *pppp* a *ffff*).
- timbre: as qualidades acústicas do que está sendo mobilizado.
- duração: tenho os valores e, talvez, o mais importante, porque também baliza os valores, que é o tempo.

Depois, esses parâmetros e outros deverão trocar informações. Se tenho, como sistema de referência, o tonal, vou ter um tipo de harmonia, de melodia, etc. Toca-se Bach e chega-se às dinâmicas através da harmonia. Esses parâmetros, por exemplo, trocam informações.

Quanto às durações, o tempo é o mais fundamental. [...]

O tempo é importantíssimo para o sistema de referência. [...]

O que eu queria deixar claro é que as simultaneidades trocam informações entre si. Portanto, para chegarmos a uma partitura, deveremos nos aproximar desarmados. Chegar com preconceito é estupidez. 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.

Neste fragmento retirado da segunda aula do segundo módulo (II_2) (Ulbanere, 2005: Anexos, 54-59), pode-se perceber o princípio desta maneira de pensar a música. O que não deve ser esquecido, ao ler este e outros fragmentos, é que o compositor está em seu exercício acadêmico, i.e., está dando aulas a uma classe universitária. Por isso, ele reforça certas idéias e fala em um tom que não está adequado a quaisquer meios.

A primeira coisa que chama a atenção é a “separação em partes” das propriedades da linguagem musical (o sistema de referência, o campo de tessitura, tempo, valores rítmicos, jogos tímbricos – qualidades acústicas - e a gama de possibilidades dinâmicas - etc) relacionando-os com os parâmetros do som (matéria-prima da Música).

Este modo de pensar inicialmente a análise musical funciona como uma forma de organizar o pensamento do investigador, além de deixar abertas possibilidades de incorporação de diferentes metodologias. Um exemplo: se a peça é tonal, a análise deverá ser feita a partir do Sistema Tonal – do ponto de vista das alturas. Se a peça é contemporânea, há inúmeras maneiras de compreender o princípio organizador das alturas; uma delas, a teoria de E. Costère – presente em várias aulas, principalmente no quarto módulo. Mas essa não é a única análise. Logo, verifica-se como está distribuído o material musical no campo de tessitura etc, do ponto de vista das alturas; depois há os outros parâmetros.

Portanto, uma possibilidade de lembrar-se (como um piloto de aviões que faz uso de um *check-list* antes de decolar) e de verificar, em cada parâmetro, a maneira que o compositor trabalhou com os dados da linguagem. Assim, ele propõe diversas - pelo menos quatro - “leituras” da peça: uma para cada parâmetro. No caso do livro citado, ele propõe cinco, já que o trabalho trata da montagem, na *Appassionata* (sonata op. 57), do Mestre “proprietário de um cérebro”.

Assim, ele “decompõe” a peça, na tentativa de compreender como o compositor pensou sua organização geral para dar-lhe um sentido. Um sentido musical. Sempre tentando entender, portanto como o compositor chegou musicalmente ao resultado da peça. O que ele queria dizer com aquilo musicalmente. Pela LINGUAGEM MUSICAL. Com suas possibilidades.

Não se pode deixar de apontar a influência de Pousseur, principalmente quanto ao artigo Pour une périodicité généralisée, último artigo de seu livro Fragments Théoriques I, que propunha falar de música utilizando-se da própria música. Pousseur não propôs exatamente o que Willy desenvolveu, mas não há dúvida de que houve uma influência direta, pelo menos como elemento disparador; e isso pode ser comprovado nas palavras do próprio compositor, em diversas aulas, principalmente na I_7 (a sétima do primeiro módulo) (ibid: 28-32).

Este é um exemplo de como se pode compreender as relações entre as propriedades da música e os parâmetros do som no pensamento willyano: com a função de compreender as partes do acontecimento musical e refletir sobre elas criticamente para relacioná-las, depois e em conjunto, com a História, não só da música, mas também a biografia do compositor, o contexto sócio-político e econômico da obra etc. Essas relações serão tratadas no próximo subitem.

3. O Rigor Imaginativo

A respeito do Estudo op. 25, número 7 de Chopin, na aula I_3, tem-se:

Nesta peça, os acontecimentos funcionam como um organismo, diferentes entre si, como órgãos em um organismo vivo, mas relacionando-se, também, como em um organismo vivo. Quando mexe na parte, o todo se altera. Quando mexe no todo, a parte também se altera. Tudo se relaciona (I_3). (Ulbanere, 2005: Anexos 13-19)

Embora pareça uma ilação, uma interpretação baseada em uma “opinião pessoal”, algo como “eu acho que” etc; essa é uma interpretação fundamentalmente diferente dessas porque as conclusões foram tiradas da própria partitura, isto é, da própria “idéia musical”, que Chopin expressou na forma do estudo número 7. Ele fez uma análise a partir dos parâmetros do som compreendendo uma heterofonia a três partes. Depois de ouvir separadamente os três acontecimentos simultâneos, ele interpretou as relações entre eles (criadas pelo compositor), relacionando-as e, imaginando como compositor, compreende a peça de uma maneira diferente da usual. Por exemplo, ao apontar um *dó* natural que soa, no compasso 17, no acontecimento 3, inesperado e que “soa, e instala-se, tornando o acontecimento 3 extraordinário, provocando desequilíbrio no conjunto. Decisiva informação” (ibid).

Portanto, ele se baseia em **informações musicais**, interpretando-as como quem a tivesse escrito querendo comunicar uma informação musical. Este comportamento pode mostrar um paralelo com a hermenêutica, definida por Gadamer como “a disciplina que se ocupa classicamente da arte de compreender textos” (Gadamer, 1991: 217).

Gadamer referia-se a textos litúrgicos, mas alguns conceitos que desenvolveu podem explicar as interpretações dessa natureza no pensamento de Willy. Segundo o próprio autor de *Verdade e Método*, essa interpretação está atrelada à consciência. Mas este é um pensador idealista. Todas as interpretações estão atreladas à consciência de quem interpreta, mas a consciência, no caso de Willy, não parece ser algo metafísico, eterno (idealista, portanto); mas algo que se constrói com fundamentação material, sobre informações musicais, através da prática.

De fato, a prática é importante, para. Como compositor, ela lhe dá a possibilidade de se “colocar no lugar” daquele que pensou a obra de arte (ou o fenômeno musical); como intérprete¹, ele também reflete sobre como é “dizer” a idéia de outro, i.e., como compreender e transmitir um texto musical, além de “melhorar” a sua maneira de se expressar como compositor, por conhecer as dificuldades da interpretação. A prática de ouvinte também é fundamental, à medida que ele

¹ Willy foi pianista e ainda se apresenta em concertos, como na Bienal de 1999, no Rio de Janeiro.

acredita que uma obra de arte necessita de uma freqüentação para ser compreendida. Isto é, depois de fixa na memória, alguns detalhes podem tornar-se mais perceptíveis. Além disso, ele **ouve** a história da música a partir do material musical, seguindo, em parte, a orientação de Leibowitz². Portanto, faz parte da compreensão musical de Oliveira, uma audição da história da música ocidental do ponto de vista das transformações de seu material ao longo dos diversos estados das forças produtivas.

Willy Corrêa de Oliveira também buscou uma compreensão da linguagem musical por meio da Semiótica, publicando textos como *Por uma semiótica musical I, II e III*, contidos em *Beethoven, o proprietário de um cérebro* e buscou ainda uma aplicação da Lingüística à Música. Isto demonstra que o campo pode estar aberto a outros tipos de metodologias de análise, de acordo com a necessidade imposta pelo próprio texto musical.

Por isso, não se pode deixar de mencionar um outro pensador importante no pensamento em questão, que é Edmund Husserl.

O filósofo “inspirou” o compositor a ponto de este nominar “Uma Fenomenologia da Música” todo o primeiro semestre de seu curso. A questão mais evidente é a proposta “para chegarmos a uma partitura, deveremos nos aproximar desarmados”, do texto citado no subitem 2. É uma proposição de Husserl para a investigação fenomenológica (Husserl, 1949), quase sua base metodológica. Mas outras implicações como a categorização da Música Erudita Ocidental – historicamente baseada na organização das alturas – de maneira diversa das demais músicas também pode ser uma influência fundamental (Ulbanere, 2005: 125-130).

O compositor cita outros autores no material transcrito, mas esses estão mais presentes e recorrentes.

Considerações Finais

Na tentativa de entender o diferencial na compreensão da Linguagem de Willy Corrêa de Oliveira, foi necessário falar de outros autores, da prática musical e de uma relação entre o “átomo” da música e sua estrutura mais ampla enquanto linguagem. Mas o que organiza tudo isso?

No fragmento citado no subitem 2 deste trabalho, o próprio Willy dá uma pista: “A estupidez começa quando não se relacionam as coisas (...)” **Tudo se relaciona** é uma das frases mais recorrentes no material transcrito – em quase todas as aulas do curso que proferia, ele dizia essa proposição.

Segundo Politzer (1995), “tudo se relaciona”, “tudo se transforma”, “a luta dos contrários” etc, são “leis” da Dialética. E perceber que “a matéria é anterior a consciência” - isto é, que o mundo é material e se reflete no cérebro dos Homens – e que “o mundo é conhecível” são conceitos do Materialismo. Segundo Lukács, o método marxista pode ser utilizado na busca por explicações que superassem as “aparências”: a relação dialética seria a dupla determinação, o reconhecimento, a superação simultânea do ser imediato; i.e., como explica Lukács:

trata-se, por um lado, de destacar os fenômenos de sua forma dada como imediata, de encontrar as mediações pelas quais podem ser referidos ao seu núcleo e à sua essência e captados na sua própria essência e, por outro lado, atingir a compreensão deste caráter fenomenal, desta aparência fenomenal, considerada a sua forma de manifestação necessária. Essa forma de manifestação é necessária em razão de sua essência histórica (Lukács, 1974: 22-23).

² Em *Cadernos* (Oliveira, 1996) e mesmo durante o material transcrito, Willy leva além a apreciação da música como linguagem iniciada no *Beethoven*. Em um dado momento, reforça a apreciação dialética da história da música, argumentando que não há uma evolução autônoma do material musical independente de sua relação com a sociedade. Afasta-se, com isso, das concepções de Leibowitz e de parte da vanguarda do século XX.

Mas Lukács ainda ilumina um pouco mais a implicação do pensamento de Willy com o marxismo:

o método marxista, a dialética materialista do conhecimento da realidade só é possível do ponto de vista de classe, do ponto de vista da luta do proletariado. Abandonando este ponto de vista, afastamo-nos do materialismo histórico da mesma forma que, por outro lado, elevando-nos a este ponto de vista, entramos diretamente na luta do proletariado (Lukács, 1974: 36).

Ikeda (1995) identifica Willy como “compositor e líder ativista”, ao citá-lo, por sua própria trajetória como compositor que, nos anos 80, se afasta da vida de concertos e vai trabalhar como músico engajado a movimentos sociais revolucionários; e sua postura crítica ao capitalismo, expressa não apenas nas transcrições de seu curso, mas também em praticamente todos seus textos acadêmicos ou não. Essas são mostras da “perspectiva revolucionária” de sua compreensão da prática musical.

Assim, o materialismo dialético seria a base de seu pensamento musical “gerenciando” resultados obtidos com distintos métodos de pesquisa, como análise musical, hermenêutica, semiótica etc; *em movimento*, por meio de uma compreensão do fenômeno em sua perspectiva histórica e dialética, consciente do material e da prática musicais.

Referências Bibliográficas

- Gadamer, Hans-Georg. (1991). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- Husserl, Edmund. (1949). *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*. Cidade do México: Buenos Aires.
- Ikeda, Alberto. (1995). “Música Política: Imanência do Social”. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.
- Lukács, Georges. (1974). *História e Consciência de Classe*. Porto: Escorpião.
- Oliveira, Willy Corrêa de. (1979). *Beethoven, Proprietário de um Cérebro*. São Paulo: Perspectiva.
- . *Cadernos*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Politzer, Georges [Guy Besse, Maurice Caveing]. (1995). *Princípios Fundamentais de Filosofia*. Trad. João Cunha Andrade. São Paulo: Hemus.
- Ulbanere, Alexandre. (2005). “Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico”. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes do Planalto, Universidade Estadual Paulista. São Paulo.