

A utopia do isomorfismo intersemiótico como motor da criação: breve análise do *Motet em Ré menor* de Gilberto Mendes

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Victor Martins Pinto de Queiroz

Instituto de Artes da UNESP - victor.queiroz91@gmail.com

Resumo: Análise da peça *Motet em Ré menor*, de Gilberto Mendes, visando a explicitar a relação entre os procedimentos usados por ele em sua música e aqueles utilizados pelo poeta no poema, em busca do isomorfismo texto-música, defendido como solução para o dilema onde se julgava estar a música, pelos signatários do manifesto Música Nova, entre os quais estava Gilberto.

Palavras-chave: Análise musical. Vanguarda. Poesia concreta. Composição.

The Utopia of Intersemiotic Isomorphism as Means to Creation: a Brief Analysis of Gilberto Mendes' *Motet in D Minor*

Abstract: An analysis of *Motet in D minor*, by Gilberto Mendes, willing to show how the procedures used by him in his music relate to those which the poet in his poem did use, looking for isomorphism (text-song), supposed answer to escape the dilemma in which the composers who signed the *Música Nova* manifesto, among whom was Gilberto, judged music to have fallen into.

Keywords: Musical analysis. Avant-garde. Concrete Poetry. Composition.

1. O concretismo brasileiro e o movimento Música Nova

A arte sempre seguiu seus caminhos, foi aonde quis ou pôde, pedindo, de vez em vez, informações a seus co-transeuntes e antepassados. Esforçando-nos para mapear tais caminhos, *a posteriori*, por dela nos termos perdido, recorreremos a terminologias várias, na busca desesperada por dar coerência a eventos cuja marcha não acompanhamos *in illo tempore*. Assim, nosso trabalho aborda o movimento artístico que atingiu seu apogeu, no Brasil, entre os anos 60 e 70, e que fez chamar sobre si a responsabilidade de ser *vanguarda*. Mais especificamente, trata da relação entre os poetas *concretos*, então em sua *fase ortodoxa*, e o compositor Gilberto Mendes, em *fase experimental* – segundo Santos (1997) –, mediada pela obra para coro misto *Motet em Ré menor* (1966), composta por Mendes sobre o poema *Beba Coca-Cola* (1958) de Décio Pignatari, título pelo qual ficou conhecida. Pretendemos mostrar por meio da análise desta obra como a música brasileira recorreu, nesse momento preciso de sua história, ao auxílio da poesia nascente para guiá-la até onde queria ter chegado mas não o pudera, ou quem sabe o contrário, poderia mas o não quisera – diria um vanguardista. Esta análise será pautada em um conceito-chave da *poesia concreta*, convertido pelos compositores em princípio para verter textos em música: o *isomorfismo*, cognato da *iconicidade* peirceana (CLÜVER, 2006). O processo-em-si de transposição da poesia em música, tratá-lo-emos como

tradução intersemiótica, conceito jakobsoniano que se há de completar com as teorias da tradução do próprio Roman Jakobson, de Ezra Pound, e de Augusto e Haroldo de Campos.

O *concretismo* havia lançado, já no fim dos anos cinquenta, dois importantes textos teóricos sobre si: o *manifesto concretista* (1956) e o *plano-piloto para a poesia concreta* (1958). O movimento, apoiado mormente em Pound, Joyce, Mallarmé e Cummings, representou um salto qualitativo na poesia, colocando-a, definitivamente, como já suposto ser-lhe próprio por Pound, à margem da literatura – apelando à comunicação não-verbal, ao ideograma, e, conseqüentemente, à visualidade do poema e formas diferenciadas de sua apresentação, possibilitadas pelas novas tecnologias. Unindo à poesia a tecnologia e a comunicação de massa, fugiam da cultura livresca. Conceitos fundamentais dos concretos eram os de *verbivocovisual* e o de *isomorfismo*, já citado:

O poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – “*verbivocovisual*” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. [...] Ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de *isomorfismo*. paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. O isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética, concreta, tende à fisionomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. Num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível). (PLANO-PILOTO PARA A POESIA CONCRETA, 1958)

O movimento não atuou apenas no Brasil, possuindo braço no exterior, cujo principal representante foi Eugen Gomringer. É pertinente a observação de Rizzo (2002), segundo a qual a principal diferença entre os *concretismos* brasileiro e estrangeiro era, do primeiro, a ênfase sobre o sonoro, enquanto mantinha-a o outro sobre o visual, valendo destacar a admiração de Augusto de Campos por Webern, inspiração para a série POETAMENOS (1955, baseada no conceito de *melodia de timbres*), que permeia sua obra.

O manifesto e o plano-piloto reverberaram. Sua repercussão entre os compositores mais radicais, insatisfeitos com o nacionalismo, culminaria no *Manifesto Música Nova*, em 1963, publicado pela revista *Invenção*, gerida pelos Noigandres. O manifesto, que levantou diversos tópicos, propondo atualizações necessárias à música no julgamento dos proponentes, levantava-os sob a bandeira do compromisso total para com o mundo contemporâneo e não poderia deixar de citar os *concretistas*, em geral, e o conceito de *isomorfismo*, em particular:

Aos chamados ‘estilos’ fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseado, desenvolvimento, dinâmicas, durações,

timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in ‘plano-piloto para poesia concreta’, grupo noigandres). (MANIFESTO MÚSICA NOVA, 1963)

Surge daí a necessidade de definir o conceito de *isomorfismo* na poesia e na música. A *poesia concreta*, através de suas técnicas, revestiu o poema, mormente *simbólico*, de um caráter *icônico* e *indexical*. É certo que *símbolo*, *índice* e *ícone* sempre existiram em poesia, mas os dois últimos, que sempre foram subalternos no verso, foram trazidos para o primeiro plano: *verbivocovisual*. Nas idéias de *motion* e *movement*, reconhecemos outra consequência da *indexicalidade* do poema concreto – longe de estetizar algo exterior (o épico) ou interior (o lírico), estetiza a própria *escritura* da obra, sua construção no tempo, os princípios e as relações que a regem. Tal característica, o *processo* como conteúdo (o *work in progress* de Joyce ou *obra em obras*, por Décio), é cara à arte, do Modernismo em diante: poemas e romances sobre escrever poesia e romance, o acúmulo de prefácios às obras por seus próprios autores... “poesia-concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo (MANIFESTO CONCRETISTA, 1958)”. Já a música, dando-se no tempo, e concretizando-se apenas em seu decurso, como aponta Willy Corrêa de Oliveira (1979), sempre teve no *índice* seu fundamento, sendo seu objeto as relações por meio das quais é construída. O caráter *simbólico* é incipiente em música e, talvez, menor até que o *icônico*. O *isomorfismo* que busca a música na poesia não é, portanto, aquele que esta estabelece de si para si, mas o da primeira em relação à segunda: quer a música se conformar à poesia concreta, naquilo que ela trouxe de original, na esperança de que, mediante esta interação, chegue a algo distinto, novo. Resumidamente:

A analogia (com o isomorfismo pleiteado pela poesia concreta) não é direta, no entanto: trata-se aqui de uma espécie de *transposição intersemiótica* (o grifo é nosso), em que a forma musical é construída fazendo referência a outra obra de arte, autônoma, de acordo com sua forma poética particular. A novidade da proposta estaria na busca de poemas que não se estruturassem segundo rimas ou métricas regulares como na narrativa tradicional: a busca de novas soluções formais na poesia poderia fomentar as novas estruturas buscadas pelos compositores de vanguarda, se os poemas refletissem de alguma forma na estrutura musical a estrutura poética. (DE BONIS, 2014: 55)

A música buscaria, assim, a compreensão do poema de referência e a tomada de consciência de seu processo construtivo, para reproduzi-lo como método de composição; porém, os procedimentos a utilizar são musicais – a transposição carregará, portanto, forte arbitrariedade, pois distintas soluções cabem à mesma sugestão. Dessa forma, a intenção do *Música Nova* se torna decisiva: encontrar o original para recriá-lo originalmente.

Nesse ponto, reconhecendo, com De Bonis (2014), o processo empregado pela música como *transposição* ou *tradução intersemiótica*, aquela que se dá entre diferentes sistemas sígnicos (JAKOBSON, 1971), faz-se necessário recorrer às teorias da tradução. De acordo com elas, isto é unânime: a tradução de uma obra de arte é imprescindivelmente artística e implica, por isso, recriação. E, se a criação é necessária no contexto da transposição convincente de obras pertencentes à mesma linguagem artística, em nosso caso, esse postulado só se radicaliza. Ao abordar a tradução sob a ótica da Lingüística, Jakobson (1971) aponta que as línguas não diferem em potencial expressivo, mas apenas em necessidades de expressão, o que também implicaria diferentes linguagens artísticas ou complexos sígnicos possuírem compromissos diferentes. Isso pode parecer óbvio, mas diversas adaptações mal-sucedidas de livros para teatro e cinema sugerem que a idéia de reconhecer as especificidades do meio, no ato de uma transposição desse tipo, muitas vezes não é observada; com McLuhan (*apud* PIGNATARI, 2003), “*the medium is the message*”. Pound (2012; e *apud* CAMPOS, 2013) nos legaria importantes contribuições ao enxergar, tanto na tradução quanto na música, métodos de crítica tão válidos quanto a discussão, e que essa crítica teria início já na escolha do texto de partida. Finalmente, Haroldo de Campos (2013) propõe a reciprocidade e a autonomia da tradução enquanto obra: se a obra de partida é artística, é mister a tradução também o seja, e mantenha viva a lembrança do original, abalizada pela semântica. Mantemos suas ideias, descartando, porém, a necessidade de lembrança do original, não só por tratarmos de *intersemiose*, mas também porque, carente de semântica, como abalizar a propriedade da transposição de um texto em música por esse parâmetro? Vemos muitos exemplos musicais contradizerem a lei da reciprocidade: canções de destaque no repertório cujos poemas-base são pouco considerados pela crítica literária, e vice-versa. Isso só corrobora ser precisa a compreensão das especificidades de expressão da linguagem de chegada. Os que melhor música fizeram por esse processo, fizeram-na pois a melhor compreenderam em si mesma.

2. Análise da relação texto-música no *Motet* de Gilberto Mendes

Entre os signatários do *Manifesto Música Nova* estava Gilberto Mendes. O compositor nascido em Santos, São Paulo, a 13 de outubro, 1922, participou ativamente tanto da vanguarda quanto do Partido Comunista Brasileiro, que abandonou para dedicar-se somente à música. Estudou com Olivier Toni entre 1958 e 1960, sua *fase de formação* (SANTOS, 1997), produzindo obras mais tradicionais. Adentra, depois, a *fase do experimentalismo*:

[...] marcada pela geração de uma nova técnica composicional, assim como de uma nova grafia musical, em razão mesmo dos procedimentos por ele utilizados: aleatórios, neodadaístas, concretos, Teatro Musical, happenings. Neste período, nos anos de 1962 e 1968, Gilberto Mendes frequenta, como bolsista, os cursos de férias de Darmstadt. Assiste aulas-conferência de Henri Pousseur, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. É a fase de sua associação ao grupo Noigandres, que o estimula na busca de um novo idioma musical, com base na poesia concreta. (SANTOS, 1997: 33-34)

É quando compõe o *Motet*, seu “grande *hit*”. Sobre a concepção e composição da obra, segundo ele um *agitprop* ou *anti-propaganda* maiakovskiana, escreve ter pretendido::

[...] um salto do pregão renascentista ao pregão moderno, o *jingle* publicitário para rádio-tevé. Os efeitos experimentados com microtonalismos, sons expirados, falados, aproveitei agora dentro de uma forma tirada da tradição musical, transfigurada em outra. Sucedem-se blocos de repetição do poema – sem a palavra *cloaca* – composto somente das notas ré-fá-lá-mi bemol, uma delas, algumas ou todas, em diferentes combinações, mescladas com faixas de sons experimentados em *nascemorre*. Já é uma peça repetitiva – em cima sempre de um mesmo acorde – quase minimalista, pois corre variando em mínimos aspectos. Blocos sempre de seis compassos com os tempos 3-2-2-2-2-1. Até o arrote, clímax da peça, depois do qual entra uma imitação falada a base de um ritmo popular em voga na época; e a coda final, quando se abre uma faixa entre os cantores, onde se lê ‘cloaca’, e eles gritam a mesma palavra três vezes, com os braços para o ar, como numa competição esportiva ou comício, isto durante os aplausos do público (espera-se...). (MENDES, 1994:102)

Sobre o poema de que se serviu Gilberto, transcrevemos uma breve e justa análise, síntese do que se pensa e se diz do poema, a endossar a opinião do compositor:

O poema - cuja primeira publicação se deu em Noigandres 4 (1958) - é construído pura e tão somente a partir de antigo slogan da Coca-Cola, o mais célebre dos refrigerantes, emblemático do imperialismo estadunidense, que foi apropriado pelo poeta. Diga-se: sob o ponto de vista sonoro, a frase é mais rica em Português que no original inglês: beba coca-cola. Drink coca cola. O ritmo em português – trocaico - supera, de longe, o que acontece em inglês. A ocorrência fônica/gráfica no slogan é a seguinte: B, duas vezes; E, uma vez; A, três vezes; C, três vezes; O, duas vezes; e L: uma vez. Sem colocar uma letra diferente a mais, apenas repetindo, Décio Pignatari constrói o poema, de uma parcimônia notória e notável: um anti-anúncio, como se tem dito, alterando e reagrupando letras/fonemas: beba, babe; coca, caco; cola, cola (operação transmutação semântica. Cola passa a ser algo gosmento, que escorre, a baba, da mesma forma que babe e caco, não poderiam constar de um anúncio publicitário, ainda mais quando se trata de um refrigerante). Por último, Décio Pignatari detona, percebendo que, em coca-cola, está contida a palavra cloaca (= esgoto; terminal das aves etc). (KHOURI, 2012)

É importante observar que o ritmo *trocaico* (– u), explicitado acima, na construção do *slogan* da empresa norte-americana em sua versão portuguesa, é respeitado por Décio ao longo do poema todo, à exceção da palavra *cloaca*; por isso mesmo, ela ganha destaque, *cacofonia* que representa em relação à peça como todo: *anfibraca* (u – u), possuidora de encontro consonantal, de hiato e de forte carga semântica. A monotonia, que perpassa quase todo o poema, reforça a ideia de *slogan*, junto à brevidade das frases, imperativas quando

dotadas de verbo; tudo quanto é próprio à linguagem da publicidade pode ser encontrado aqui, exceto que o discurso construído tem conotação negativa em relação ao produto-objeto. Por isso, discordamos do termo geralmente utilizado para descrever a composição: cremos mais acertado dizer não se tratar de *anti-propaganda* (*anti-ad*), e sim, mais propriamente, de *propaganda anti-algo* (*ad against*), o que de forma alguma invalida a obra, um dos mais célebres exemplos da estetização de processos da comunicação de massa. Crê-se válida a observação (para poema e música), pois o objeto de crítica é o produto *Coca-Cola*, assim como o que simboliza, ao lado da franquia *McDonalds* – o imperialismo norte-americano –, e não o *marketing* em si, do qual se valem tanto Décio quanto Gilberto.

O *Motet em Ré menor* de Gilberto Mendes, ou *Beba Coca-Cola*, foi composto e estreado em 1966, interpretado pelo Madrigal *Ars Viva* (dir.: Klaus-Dieter Wolff) em Santos. A composição, para coro misto (soprano, contralto, tenor e baixo), mescla canto tradicional e ruídos específicos, dentre os quais o arrote e a voz falada, além de entonação estereotipadas, explicadas em página de instruções ao fim da partitura. Nota-se, em diversas das notas explicativas, um caráter de rubrica, influências do Teatro Musicado sobre o compositor.

É principalmente no material mobilizado por Gilberto Mendes na feitura da peça que encontramos diversas semelhanças estruturais com o poema de Décio. Estas se abrigam sob certo minimalismo de ambos, no que diz respeito à escolha dos “ingredientes” a trabalhar e mesmo dos processos aos quais submetê-los. Vimos o poeta se valer de poucos sons em seu trabalho: cinco letras, cinco fonemas (desconsiderando *cloaca*), cinco palavras mais uma. O único processo que utilizou foi a permutação de sílabas e letras, ao que seguiu a disposição dos elementos no espaço, criando tensão pelo uso crescente do branco da página, interrompido pela derradeira palavra, ocupando duas colunas. Gilberto segue seus passos. Escolhe apenas quatro notas, que distribui entre os cantores, de modo que cada um deles fique responsável por uma delas, sujeitando-as somente à transposição de uma oitava: Sol sustenido 2/3 (baixos), Ré 3/4 (tenores), Lá 3/4 (contraltos) e Mi bemol 4/5 (sopranos). Soma-se a estas o Fá 3 (baixos), que só aparece nos compassos 5 e 6, justificando o *Ré menor* indicado no título da peça, mas sem consequências no decorrer da música. À alternância entre oitavas das notas escolhidas soma-se outra – as entradas das vozes, tanto quanto à ordem em que aparecem a cada repetição como quanto à palavra do verso em que entram. Do ponto de vista intervalar, há dois trítomos divididos entre as vozes masculinas (Sol sustenido - Ré) e femininas (Lá – Mi bemol), a um semitom de distância entre si, implicando, também, um acorde por quintas perfeitamente

simétrico (Sol sustenido – Ré – Lá – Mi bemol, 5d – 5J – 5d), tipicamente weberniano. As dinâmicas da peça também oscilam entre poucas possibilidades: predominam os extremos, pianíssimo e fortíssimo, fato incomum às peças de vanguarda do período, nas quais era costume haver diversas variações dinâmicas, e muito sutis.

Handwritten musical score for "Beban Cola" by D. J. S. The score is written on five systems of staves. The first system has measures 1 through 5. The second system has measures 6 through 10. The third system has measures 11 through 15. The fourth system has measures 16 through 20. The fifth system has measures 21 through 25. The lyrics are "beba coca cola" and "caca caca cola". The score includes dynamic markings like "ff", "fff", "ppp", and "f". There are also some handwritten notes and a key signature change to one sharp (F#) at the end.

Figura 1. Início da obra, onde se pode ver as características apontadas acima. (MENDES, 1979)

Em seu desenvolvimento, o *Motet* reproduz aquela monotonia rítmica do poema, espécie de ladainha ou melhor, *slogan* (“compre batom... compre batom...”): o poema é repetido vinte vezes em *ostinato* – sem a palavra *cloaca* –, sendo esse o esqueleto da peça e seu principal material a nível de percepção, sempre presente em pelo menos uma das vozes, num processo cumulativo, até a entrada da *coda* (compasso 127), onde desaparece e o caráter da peça muda notadamente. A acumulação se inicia no compasso 14, onde aparecem os primeiros materiais contrastantes: notas longas, exalações, ondulações, intervenções rítmicas – prenúncio da *coda* –, a culminar no contraponto entre som tônico, Ré (tenores); massa sem altura definida, fruto da entoação aleatória dos demais cantores; e as intervenções dos solistas. Apesar de repetitiva a composição, nenhuma reprise é literal, algo sempre varia. Importante

dizer as intervenções dos solistas não nutrem relação estrutural com o poema, configurando-se antes como pesquisa de seu “significado geral”. Para tal, Gilberto recorre, como dissemos, à algumas caricaturas e rubricas, que se melhor ilustram pela transcrição:

As partes das 4 vozes solistas, a partir do compasso nº 93, estão representadas pelo próprio texto e escritas entre as pautas. Cantar cada sílaba sobre o ponto que lhe corresponde na partitura.

- I. Longo glissando sobre o *m* nasal, *bocca chiusa*, por uma voz de soprano que parte do mais agudo, em falsete (compasso 93), ao mais grave (compasso 122), sempre “f”.
- II. Voz de tenor em seu registro normal, com *entonação grotesca, irritada, rabugenta (como o Pato Donald), arranhando na garganta...*
- III. Voz de tenor em seu registro normal, com *entonação cacarejada*.
- IV. Voz de tenor em seu registro agudo, com *entonação aflita, gritando, como quem diz: ‘Cuidado’.*” (MENDES, 1979, p. 9, os grifos são nossos)

The image shows a handwritten musical score for four solo voices (I, II, III, IV) and a choir. The score is written on two systems of staves. The first system starts at measure 95 and includes a 'fff decresc.' marking. The second system starts at measure 5. The lyrics are written below the staves, with some syllables written above the staves for specific solo parts. The lyrics include 'be ba co ca cola', 'ba be co la', 'be ba co ca', 'ba be co la', 'ca co ca co cola', and 'ca co co ca co cola'.

Figura 2. Contraponto entre altura definida e indefinida, com intervenções dos solistas. (MENDES, 1979)

Exclui-se das caricaturas a soprano. O que realiza é mais transcrição de um som característico da música eletroacústica da época, *glissando de Risset*, do que teatralização, embora o gesto contribua com certa dramaticidade. Inclui-se ainda a rubrica pedindo que “sopranos, contraltos e baixos transformem o som musical [...] no ruído de uma ânsia de vômito, enquanto se contorcem com as mãos no estômago (MENDES, 1979)” na lista dos procedimentos incomuns de que lança mão o compositor, tentando garantir a semântica do poema. Mas o mais ousado recurso empregado é, de fato, o arroto:

A música vocal sempre procurou trabalhar a voz com o som limpo, mesmo na Renascença. Quando os compositores faziam uso do onomatopaico, era com sentido de reforçar uma idéia musical, não o ruído, que sempre foi evitado. Nessa obra, Gilberto Mendes põe diversos ruídos em evidência e principalmente o mais anti-social deles: o arroto. (RIZZO, 2002: 173)

E é na ênfase sobre esse ruído em particular, colocado sobre o ponto culminante da peça, que vemos o lado dadaísta de Gilberto, ao levar para a sala de concerto as reminiscências do almoço de domingo: o desejo de chocar que não deixa de estar presente no poema de Décio.

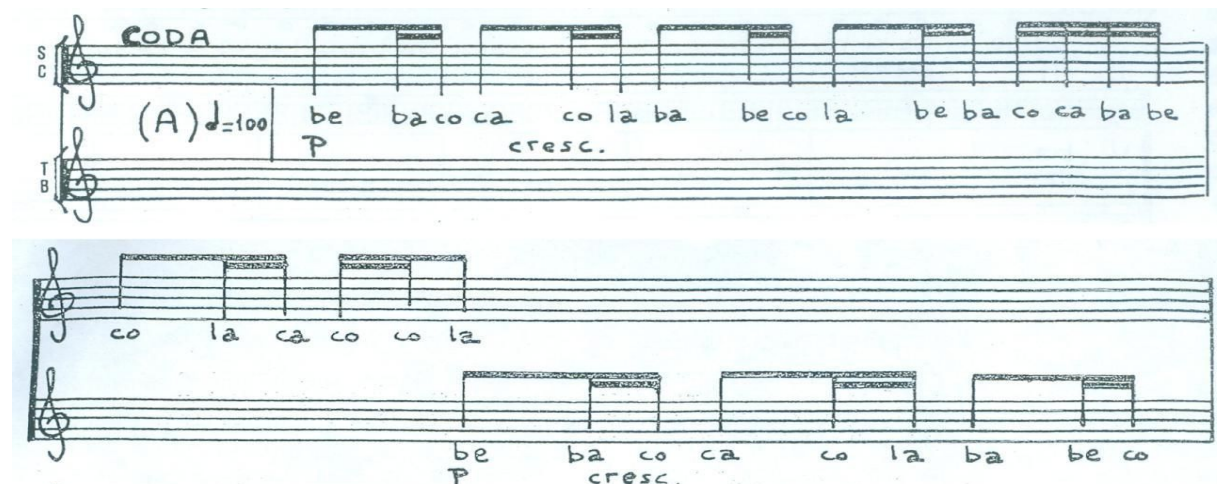


Figura 3. Arroto (A) e coda. Diminuição do andamento e mudança de textura. (MENDES, 1979)

A coda se vale de citação: seu ritmo vem da canção *Deixa isso pra lá* (Alberto Paz e Edson Menezes), gravada em 1964 por Jair Rodrigues, cujo texto é: “deixa que digam / que pensem / que falem / deixa isso pra lá / vem pra cá / o que é que tem?”. O que prevalece no trecho, contudo, é o contraste com o resto da peça, passando do contraponto de timbres à imitação simples – o elemento *cloaca* se anuncia. Chegará no fim da peça, após falso final: o levantamento da faixa e os gritos *à la* torcida organizada. A impropriedade da cena em sala de concerto é tal qual o da palavra em propaganda de refrigerantes: outra analogia estrutural.

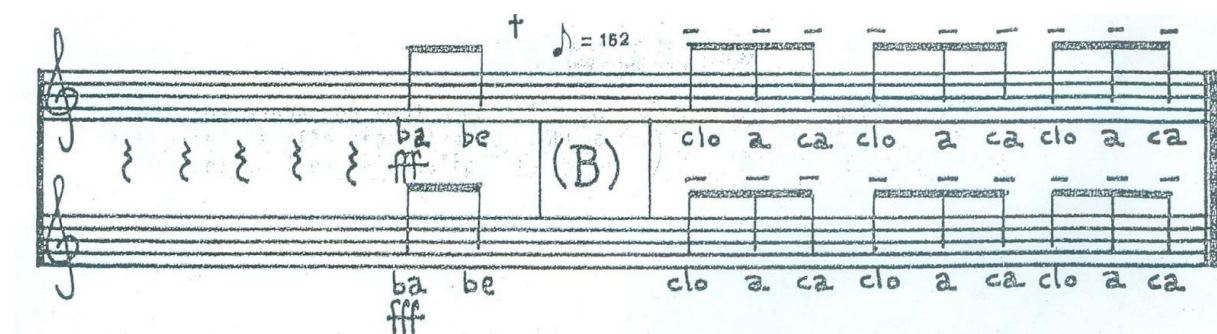


Figura 4. Final da peça. Soergue-se a faixa e executa-se o gesto final da composição. (MENDES, 1979)

3. Conclusões e considerações finais

Cremos ter esclarecido o processo de *tradução intersemiótica* texto-música orientado pela conceito de *isomorfismo*. O compositor busca imitar o jogo do poema, mas se afasta, por lidar com problemas estritamente musicais. No caso, pela música não ter em si semântica, Mendes, em querendo dar algum relevo a esse aspecto do texto, precisou recorrer a

elementos extra-musicais: simulação de ânsia de vômito, caricaturas, etc... A obra tem autonomia em relação à sua origem, mas se distancia: nunca se poderia dizer ter captado a música, de modo definitivo, a essência do poema, assim como não há tradução ou interpretação cabal de obra qualquer; mas não se poderá também dizer que não o represente. Poderiam quaisquer outros musicar esse poema, enfatizando cada qual aspectos distintos, em transposições mais ou menos convincentes: poderá haver quem busque o velho no novo, conformando-o à tradição que o antecede. Entretanto, um poema propõe alguns caminhos mais ou menos claros, que haverão de trilhar compositores, à sua maneira, como bem o fez Gilberto. Finalmente, é por tal que defendemos mais importante do que a novidade dos textos ser a novidade da proposta, repetimos: encontrar o original para recriá-lo originalmente; e completamos: através da criatividade musical, instigada pela referência à mão e alimentada pelo compromisso com a música, apesar do *status quo*. esse compromisso precede à obra, à escolha do texto e à sua interpretação, precede a tudo – mas às vezes carece de impulso: fazer.

Referências bibliográficas

- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013
- CLÜVER, Claus. Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros. IN: *O eixo e a roda*, v. 13, p. 1–232. Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://goo.gl/oMzQt9>. Acessado em: 16/11/2014.
- DE BONIS, M. F.. Sol; Fa Mi Sol Do Re Mi; Do. *Dazibao - Crítica de Arte*, v. 2, p. 53-66, 2014
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad.: Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. 5ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- KHOURI, Omar. *Verbo e visualidade: a propósito da poesia de Décio Pignatari e Augusto de Campos*. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/9ru7pW>. Acessado em: 07/03/2015
- MANIFESTO CONCRETISTA. In: AD - arquitetura e decoração, São Paulo, n. 20, nov/dez, 1956
- MANIFESTO MÚSICA NOVA. In: Invenção. *Revista de Arte de Vanguarda*, ano 2, n. 3, jun. 1963
- MENDES, Gilberto. *Motet em ré menor*. São Paulo: Novas Metas, 1979. 11 p. Partitura.
- _____. *Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994. 336 p.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa. *Beethoven, Proprietário de um Cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2003
- PLANO-PILOTO PARA POESIA CONCRETA. In: *Noigandres*, São Paulo, n. 4, 1958.
- POUND, E. *ABC da Literatura*. Trad.: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- RIZZO, L. Celso. *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. 2002. 252 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo - SP, 2002
- SANTOS, Antonio E.. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.