

Performance, interatividade e localidade em “Santos Football Music” de Gilberto Mendes

Fernando de Oliveira Magre, Luciana Fernandes Rosa

Universidade Estadual de Campinas, Universidade de São Paulo | Brasil

Resumo: O presente trabalho apresenta uma análise da obra “Santos Football Music” de Gilberto Mendes em performance realizada pela Orquestra Sinfônica de Santos em 2005 e registrada em vídeo para compor o documentário “A Odisseia Musical de Gilberto Mendes” (2006). Esta obra se caracteriza como uma prática de música-teatro, em que elementos cênicos e visuais se unem a elementos sonoros. A participação do público na performance também é um componente fundamental da obra. Desviando de uma perspectiva analítica voltada ao objeto-partitura, buscamos neste trabalho abordar a obra pelo viés da sua performance. Para tanto, nos apoiamos nas distinções de modos de fazer música de Thomas Turino (2008) e na perspectiva de localidade de Arjun Appadurai (1996).

Palavras-chave: Gilberto Mendes, Música-teatro, Produção de localidade, Campos musicais, Participação.

Abstract: This work presents an analysis of Gilberto Mendes’ “Santos Football Music” performed by the Orquestra Sinfônica de Santos in 2005 and recorded on video as part of the documentary “A Odisseia Musical de Gilberto Mendes” (2006). This work is characterized as a practice of music-theater, in which scenic and visual elements are combined with sound elements. The participation of the audience in the performance is also a fundamental component of the work. Deviating from an analytical perspective focused on the object-score, in this article we seek to approach the musical work from the point of view of its performance. To do so, we rely on Thomas Turino’s (2008) distinctions in ways of music making and Arjun Appadurai’s (1996) locality perspective.

Keywords: Gilberto Mendes, Music Theater, Production of Locality, Musical Fields, Participation.

Desde meados do século XIX, a sala de concerto se estabeleceu como o espaço físico por excelência para a realização da música de concerto ocidental. Nesse espaço, distingue-se claramente a posição do artista como aquele que produz a música, e do público, que é aquele que a recebe passivamente. Embora essa relação perdure até os dias de hoje, a partir do fim dos anos 1950 houve tentativas de se questionar esses papéis tão bem definidos no processo de vivência da música nesse contexto.

As propostas mais radicais nesse sentido vieram inicialmente de John Cage e do Grupo Fluxus com seus *happenings*: ações realizadas em diversos espaços sem qualquer ensaio e que, via de regra, permitiam e até exigiam a participação do público em sua realização. Assim, o *happening*, ao questionar os limites entre a vida cotidiana e a obra de arte (KAPROW, 1993), criava ambientes que estimulam o envolvimento de todos os participantes não mais como espectadores, mas como sujeitos responsáveis pela criação e realização da performance.

As experiências desenvolvidas por John Cage estimularam outros compositores a explorarem essas novas possibilidades que surgiam no horizonte não só da música, mas das artes de um modo geral. Assim, propostas como a distribuição dos músicos por todo o espaço da sala de concerto, apresentações nas ruas ou em outros espaços, convites para a participação direta do público na performance, fizeram com que os modos de recepção desse repertório comesçassem a se transformar, indo em direção a uma fruição mais ativa e que envolvesse não somente a percepção auditiva, mas também a percepção espacial e visual.

É dentro desse contexto que Gilberto Mendes (1922-2016) compôs em 1969 a obra *Santos Football Music*, para orquestra sinfônica, sons pré-gravados e participação do público, que será objeto de reflexão deste artigo.

1. Santos Football Music

No início dos anos 1960, o Brasil não saiu ileso dos debates e transformações que vinham ocorrendo dentro do campo da música de concerto em todo o mundo ocidental. Em São Paulo, um grupo de jovens compositores começou a se articular na criação de uma linguagem de música brasileira cosmopolita, alinhada às estéticas do experimentalismo e do serialismo, como alternativa à

hegemonia das práticas de cunho nacionalista que predominavam no meio da música de concerto.

Foi a partir de um concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo na VI Bienal de São Paulo em 1961, sob regência de Olivier Toni, que Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella formaram o Grupo Música Nova. No ano seguinte, membros do grupo participaram dos Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova em Darmstadt (Alemanha), que naquele momento era um dos principais centros da música contemporânea, em busca de aprofundar seus conhecimentos sobre o serialismo. Ao se depararem com a diversidade de estéticas que já estava em curso por lá¹, eles retornaram dispostos a criar sua própria linguagem composicional, encontrando na Poesia Concreta de Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos a matéria prima necessária para essa empreitada (MENDES, 1994). Nas palavras de Willy Corrêa de Oliveira:

Nós aprendemos sobre o serialismo em livros e revistas... E nós pensamos: “Bem, deve ser dessa forma – cultura é isso”. Então nós o estudamos em profundidade e fomos à Europa em 1962. Lembro que eu tinha escrito uma peça que era estruturada em cima de cinco elementos – em todas as possíveis combinações – mas quando eu cheguei a Darmstadt, vi que eles não faziam mais isso. Fiquei um pouco decepcionado: para nós a verdade era o serialismo. Mas depois daquilo, quando nós vimos que a realidade não era confinada aos livros que havíamos lido..., começamos a relaxar nosso serialismo (apud SOUZA, 2013, p. 128).

No mesmo ano, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira deram início ao Festival Música Nova em Santos, a partir de um convite da prefeitura da cidade. Na sequência, em 1963, o grupo lançou seu Manifesto Música Nova (COZZELLA et al., 1963), com ampla circulação nacional e debates calorosos em São Paulo². Assim, como pode ser visto, o Grupo Música Nova, em que pese sua curta existência, teve um importante papel na mobilização em prol da música contemporânea em São Paulo e região.

Dentre suas práticas composicionais – muito diversificadas – nos atemos às produções de

¹ Paul Attinello (2007) considera que a passagem de John Cage nos cursos de Darmstadt em 1958 influenciou alguns jovens compositores a questionar a dominação do Serialismo Integral, centrada nas figuras de Boulez e Stockhausen, gerando uma maior diversidade estética nos cursos. Foi esse momento de renovação que os compositores brasileiros presenciaram quando estiveram lá em 1962.

² Além dos compositores citados, o Manifesto Música Nova ainda foi assinado por Régis Duprat, Alexandre Pascoal, Sandino Hohagen e Júlio Medaglia. No mesmo ano, foi publicado em castelhano pela Revista Musical Chilena nº 86 (1963), ampliando o alcance internacional do documento.

música-teatro e *happenings*, aqueles que envolvem uma dimensão cênica e visual na construção do discurso musical. Entre os compositores envolvidos, Gilberto Mendes foi o que mais trabalhou com essa prática, sendo o único do grupo que seguiu desenvolvendo as potencialidades dessa linguagem ao longo de sua trajetória³.

Gilberto Mendes (1922-2016) começou a aparecer como compositor tarde, já perto dos 40 anos. Entretanto, sua longevidade lhe permitiu criar um amplo catálogo de obras, muito diversas entre si. Sua trajetória pode ser compreendida em três fases distintas, conforme esboçada pelo próprio compositor (MENDES, 1994) e desenvolvida por Antonio Eduardo Santos (1997) e Márcio Bezerra (1998). Sua primeira fase corresponde ao seu período como estudante de harmonia e piano no Conservatório Musical de Santos. Suas primeiras composições já demonstram seu ímpeto para uma música cosmopolita, na qual a linguagem mais tradicional se misturava a elementos da música popular estadunidense que tanto o fascinava desde sua infância. Gilberto Mendes tentou barrar durante um curto período essa inclinação cosmopolita para se adequar às premissas ideológicas do Partido Comunista, que orientava os artistas à criação segundo os preceitos do Realismo Socialista⁴. A partir de fins dos anos 1950, entretanto, Gilberto Mendes passou cada vez mais a se aventurar na linguagem da música de vanguarda, através de discos e partituras que ele garimpou quando esteve na Europa em 1959 participando do Festival da Juventude em Viena.

Esse momento marcou o início de sua segunda fase composicional, de caráter experimental, na qual explorou diversos aspectos da música nova tanto europeia quanto estadunidense, tais como o serialismo, a aleatoriedade, a música-teatro, o microtonalismo, dentre outros elementos. Essa é a fase que consagrou Gilberto Mendes como um compositor referencial para a música contemporânea brasileira. A partir de fins dos anos 1970, o compositor chegou à sua terceira fase, de maturidade. Esta fase foi marcada por um retorno à escrita melódica e por um trânsito livre entre diferentes linguagens, explorando desde aspectos do repertório clássico-romântico até as experiências vanguardistas, e ainda

³ Em sua dissertação de mestrado, o autor Fernando Magre (2017) faz um levantamento de aproximadamente 30 obras em que Gilberto Mendes trabalha em algum nível com a linguagem cênica junto com a música. Sua produção de música-teatro se estende, até onde temos notícia, de 1964 com a obra *Cidade* até 2013, com *Passantes*.

⁴ Realismo Socialista foi a política cultural oficial do Partido Comunista entre as décadas de 1930 e 1950. Foi elaborado Andrej Zdanov e orientou uma produção artística com temas nacionais que fosse facilmente inteligível pela população, visando, assim, a educação e formação das massas para a nova sociedade socialista. Na música de concerto brasileira, essa orientação ganhou força a partir da participação de Arnaldo Estrella e Claudio Santoro no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais ocorrido em Praga em 1948.

passando pela música popular. Santos (1997, p. 39) se refere a esta fase como resultado de uma simultaneidade entre os universos tonal e atonal. Nesse momento, o compositor passou a trabalhar mais intensamente com a intertextualidade, criando diálogos tanto com a obra de outros compositores, quanto retomando e desenvolvendo elementos de suas próprias obras anteriores.

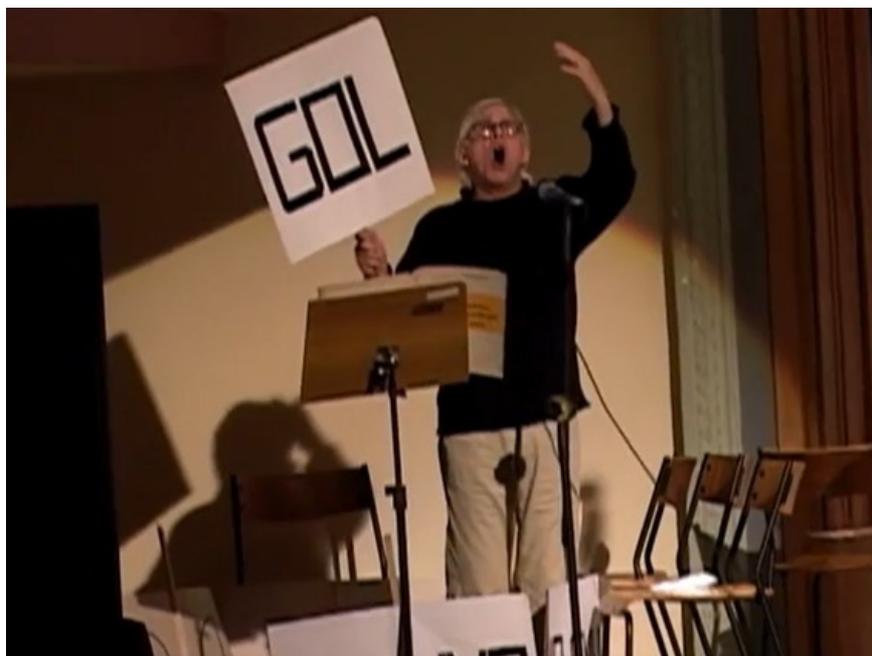
A peça *Santos Football Music* faz parte de sua fase experimental, composta em 1969 para orquestra sinfônica, transmissão radiofônica e participação do público. *Santos Football Music* é uma obra que trabalha com massas sonoras, abdicando da escrita melódica; a orquestra é usada para criar, nas palavras de Mendes (90 ANOS, 2012, ep. 86), “um magma sonoro”, que se adensa e rarefaz por meio da manipulação da orquestração. A essa massa sonora é adicionada a irradiação de uma partida de futebol distribuída em três aparelhos de som, além da atuação de solistas vocais que gritam, em determinados momentos, nomes de jogadores do time, como “Pepe” e “Pelé”.

FIGURA 1 – Trecho da partitura de *Santos Football Music* com símbolos de notação musical tradicional e notação gráfica; indicação de nomes de jogadores: Zito, Pagão, Edu, Pépe, Pelé.

Fonte: MENDES (1979, p. 24)

O ambiente sonoro é complementado com a presença de uma charanga que passeia pela plateia, tal qual fosse um estádio de futebol, e com a participação do público que é estimulado por um regente auxiliar a reagir a cartazes com diversas indicações de palavras ou sons. Gilberto Mendes determinou que deveria haver um ensaio antes, que, na verdade, já seria considerada a primeira parte da peça. Nesse ensaio, o maestro assistente explica as ações do público, que em alguns momentos deve gritar interjeições como “mais um” e “gol”, em outros ler um trecho do programa em diferentes dinâmicas, ou produzir sons específicos, de acordo com o cartaz exibido no momento (figura 2). Todas essas ações têm resultados sonoros que são partes intrínsecas à obra.

FIGURA 2 – Gilberto Mendes como maestro auxiliar ensaiando o público com um cartaz na mão escrito “gol”.



Fonte: A ODISSEIA (2006)

No plano teatral, há a realização de uma breve, porém marcante, representação de um jogo de futebol. Em determinado momento, já quase no fim da peça, uma bola deve ser jogada em direção ao maestro, que deve tentar cabeceá-la. Na sequência, dois mini-gols são colocados um em cada extremidade do palco e, então, dois músicos da orquestra simulam uma partida; em determinado momento, o maestro – agora transformado em árbitro – indica um pênalti; ocorre uma discussão entre jogadores e árbitro, que resulta em cartão vermelho e expulsão. Por fim, o pênalti é marcado, porém a bola é chutada em direção ao público. O fato de essa cena ocorrer num palco de teatro, com

a presença de uma orquestra sinfônica, cria um grande estranhamento a partir da fricção entre duas situações que, à partida, não possuem nada em comum. Esse tipo de montagem de raiz surrealista será uma das características mais marcantes da música-teatro de Gilberto Mendes.

Além da simulação da partida de futebol no meio do concerto, o compositor instrui os músicos que para que, facultativamente, vistam camisas de times de futebol ao invés dos habituais fraques e vestidos longos típicos em concertos orquestrais, o que foi atendido na performance analisada neste trabalho. Essa desconstrução do traje formal da orquestra propicia uma aproximação maior entre a ideia de recriar sonora e visualmente uma partida de futebol. Em entrevista concedida a seu filho Carlos Mendes, realizada por ocasião do aniversário de seus 90 anos, Gilberto Mendes contou de onde veio a motivação para escrever a obra:

Um dia um amigo me perguntou: - Você mora na terra dos Santos e tal, vários compositores fizeram obras sobre esporte, né? (Ele lembrou do rugby, do Honneger, compositor da França). Por que você não faz uma música sobre o futebol? E eu falei que não tinha interesse pelo futebol assim, para fazer uma música... eu torcia pro Santos e tal, mas... mas fiquei na cabeça essa história aí (90 ANOS, 2012, ep. 86).

A fim de entender melhor seu processo criativo, vale a pena reproduzir um comentário seu sobre a obra:

Eu vinha de São Paulo para Santos e o rádio do carro – era um domingo – irradiava um jogo de futebol, e, de repente, eu senti uma grande música no rapidíssimo falar do locutor, narrando a partida. Era como que um canto falado em “*rectus tonus*”, em boa parte do tempo, ascendendo e descendendo segundo a emoção provocada no locutor pelos lances que ele descrevia (MENDES, 1994, p. 126-127).

A cidade de Santos foi por diversas vezes musa e matéria prima para Gilberto Mendes. O compositor teve uma relação muito profunda com a cidade, onde nasceu e permaneceu por toda sua vida, embora tivesse tido oportunidades de viver fora⁵. É muito comum em suas músicas haver

⁵ Muitas foram as possibilidades de Gilberto Mendes construir sua carreira fora de Santos. Na juventude chegou a morar em São Paulo quando estudou direito no Largo São Francisco, abandonando o curso para se dedicar à música. Depois, recebeu convite para ser professor no recém-formado curso de Música da USP, oferta recusada por considerar que não valia a pena abandonar seu emprego concursado na Caixa Econômica Federal por uma carreira tão incerta quanto a de professor universitário naquele momento. Nos anos 70, passou dois curtos períodos nos Estados Unidos como professor convidado, novamente retornando a Santos. No fim dos anos 80, já aposentado de seu emprego formal, ingressou como professor na USP, sem, contudo, deixar sua cidade.

referências a fatos, pessoas, coisas e acontecimentos de sua cidade natal, tais como *O Último Tango em Vila Parisi*, *Vila Socó Meu Amor*⁶, *Saudades do Parque Balneário Hotel*, *Urubuqueçaba*, e a mais explícita de todas, *Santos Football Music*.

Sobre a relação de Gilberto Mendes com o futebol e com o time do Santos, é emblemático como a notoriedade do Santos Futebol Clube na década de 1960 e do jogador Pelé foram decisivos para o estreitamento da relação de Gilberto Mendes com o time e consequentemente com o futebol em si, como podemos observar na entrevista:

O futebol foi uma coisa que na verdade nunca me interessou muito, no passado, né? Começou a me interessar só a partir do Pelé, no primeiro Mundial, que o Brasil ganhou, em 1958, parece. Eu que nunca tinha ido ao campo de futebol, mas uma vez quis ir. Era um sábado à tarde, e eu fui ao campo assistir ao Santos jogar, para ver o Pelé. Foi um jogo contra o Corinthians que o Santos ganhou, acho que foi 5 a 2 nesse jogo. Então eu fui para ver o Pelé fazer as coisas extraordinárias, como ele realmente fazia naquela época que era a grande época dele. Ele era bem menino ainda, bem jovem, um extraordinário jogador. Mas eu nunca, eu nunca me interessei na verdade por futebol. Mas é que em Santos a gente se envolve muito, porque o Santos, uma época teve um grande renome, foi campeão mundial duas vezes, não é brincadeira. E que clube que ele tinha né? Eu já ouvi até um técnico inglês dizer uma vez que o Santos nessa época foi o melhor clube da história do futebol mundial. Um estrangeiro chegar e dizer isso, né? (90 ANOS, 2012, ep. 86)

Assim, vemos que a localidade em que Gilberto Mendes estava inserido moldou por completo seu fazer musical. Não somente a localidade física e geográfica, mas também cultural e histórica; mais do que a Santos real, o que transparece na música de Gilberto Mendes é a sua experiência com a cidade, sua criação mítica de Santos.

Arjun Appadurai (1996) compreende o conceito de localidade mais como algo relacional e contextual do que simplesmente escalar ou espacial. Para o autor, a localidade não se limita somente ao espaço físico, mas também aos espaços virtualmente criados, locais de encontros de ideias, interesses, saberes, enfim, aquilo que o autor definiu como "estruturas de sentimentos". Essas estruturas são produzidas e mantidas através de cerimônias, rituais, práticas e tecnologias coletivas de interatividade (como a música, artes, esportes) entre os membros do local ou da cidade. O autor

⁶ Vila Parisi e Vila Socó foram duas vilas da cidade de Cubatão, da baixada santista. No fim dos anos 80, Cubatão, que era um polo industrial, foi considerada a cidade mais poluída do mundo pela ONU, tornando-se um lugar insalubre para se viver. Um artigo publicado no jornal *The New York Times* em 1980 denunciou o abandono da Vila Parisi, chamada pelo colunista de "Vale da Morte" (HOGE, 1980). Ainda nessa época, um vazamento de combustíveis de um oleoduto causou um grave incêndio na Vila Socó.

concebe a localidade como “uma qualidade fenomenológica complexa, constituída por uma série de ligações entre o senso de imediatismo social, as tecnologias de interatividade e a relatividade de contextos” (APPADURAI, 1996, p. 178). O sentido de localidade entre os membros da “vizinhança” tem um efeito gerador de contexto e é gerado pelo contexto, em uma via de mão dupla (APPADURAI, 1996, p. 182-185). Desse modo, a localidade, para Appadurai, se constrói nas relações entre os sujeitos e os espaços que estes transitam, podendo tanto se tratar de espaços físicos quanto de espaços virtualmente criados. Nesse sentido, Gilberto Mendes, ao manipular elementos que identificam a cidade de Santos, atua como um gerador de contexto, na mesma medida em que sua própria identidade como compositor é gerada por esse contexto.

Mendes (1994) salienta que *Santos Football Music* traz diversos aspectos ainda pouco comuns à música brasileira daquele momento, como a aleatoriedade, a música concreta, o teatro musical etc. Com isso, o compositor buscava aproximar esses elementos da música nova que lhes eram caros a uma forma de comunicação rápida e efetiva com o público, utilizando como artifício o jogo de futebol. Gilberto Mendes, na entrevista a seu filho, detalha este processo de reunir os vários elementos que compõem a peça e as soluções que foi desenvolvendo para a sua realização:

Aí eu imaginei uma orquestra por baixo que não vai fazer a melodia nenhuma, vai fazer um “magma” sonoro, um barulhão, totalmente atonal. Eu já estava com dois elementos: o som concreto, que é da música concreta, som de ruídos né, que era a irradiação dos jogos e esse magma por baixo... e aí me ocorreu colocar a assistência, o público, participando da obra. Eu estava mexendo aí com toda a estética da música contemporânea, da arte em geral. A participação, que hoje em dia se chama de interatividade. Eu pus uma plateia entrando na música. Naquele tempo, a gente chamava “participação do público na obra de arte”, não se chamava de interatividade. Agora, o quê que o público vai fazer numa obra musical, na hora, ali? Porque não ia dar pra ensaiar. Eu imaginei coisas fáclimas. Uma delas, pegar o programa e ler qualquer coisa do programa, todo mundo lendo devagar e baixo, coisas diferentes entre eles. Fica um murmúrio, parece uma reza. Outra, era falar alto e rápido. Outra hora, falar: “Santos, Santos” [entoando, como as torcidas fazem normalmente nos jogos]. Depois o “Gooooool...” o glissando, junto com a orquestra, com todos os instrumentos. “Mais um, mais um, mais um...”. Mas apesar de fácil, e o ensaio? Eu resolvi fazer o ensaio da música virar a primeira parte da música – que já é a música propriamente. E tudo isso eu faço muito rapidamente, o público é regido não por ordens verbais. As instruções estão sendo dadas por escrito em cartazes por um segundo regente que vai reger o público, o outro rege a orquestra, e um grupo que faz aquela percussão que tem um jogo de futebol (90 ANOS, 2012, ep. 86).

Por sua abertura à participação do público, *Santos Football Music* oferece uma forma de fruição diferente daquela que normalmente se espera de uma música sinfônica. Nesse sentido, para que

possamos compreender como se dão as dinâmicas de interação, é necessário um ferramental teórico capaz de ir além da análise musical tradicional que geralmente se centra na partitura. Para tanto, recorreremos às categorias estabelecidas por Thomas Turino (2008), que aborda o fazer musical não mais dividindo-o entre erudito e popular, mas sim entre seus diferentes modos de apropriação.

2. Thomas Turino e os diferentes campos musicais

No livro *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Thomas Turino (2008) propõe uma forma de categorizar a música segundo suas práticas e modos de apropriação, em substituição à noção de gêneros musicais. Para o autor, mais interessante do que observar a produção musical dentro de um gênero circunscrito é abordá-la a partir do que motivou sua produção e os modos como as pessoas envolvidas se relacionam com ela. Turino parte do pressuposto de que na língua inglesa a palavra *music* nos leva a pensar no fazer musical como uma prática única e homogênea, quando, na verdade, são muitas as possibilidades de práticas, às quais o autor se refere como diferentes campos musicais (TURINO, 2008, p. 25). Para contrapor esse pensamento, Turino distingue quatro práticas: 1) performance participativa (*participatory performance*), 2) performance apresentacional (*presentational performance*), 3) alta fidelidade (*high fidelity*) e 4) música artística de estúdio⁷ (*studio audio art*). Para este trabalho, interessam especialmente as práticas relacionadas à performance, portanto, os itens 1 e 2.

Na performance participativa o que está em jogo é o estabelecimento de um espaço em que os participantes fazem música juntos, não havendo distinção entre artista e audiência, apenas entre participantes com diferentes funções. Esta prática envolve um senso de simbiose e comunhão, na medida em que os participantes se tornam parte de um fazer global, não raro experienciando aquilo que Mihaly Csikszentmihalyi definiu como *flow* (1990), um estado mental altamente focado. Para que o *flow* aconteça, é necessário haver um equilíbrio entre o nível de habilidade do indivíduo e desafio imposto pela atividade a ser executada: se a atividade é pouco desafiadora, tende a provocar desinteresse e falta de concentração no praticante; por outro lado, se o desafio parece além da habilidade deste agente, a impossibilidade de executar a tarefa gera frustração e desinteresse no

⁷ Segundo tradução de Renan Bertho (2019, p. 86).

indivíduo (TURINO, 2008). Portanto, neste tipo de prática, existe uma variedade de papéis artísticos, delegados aos participantes de acordo com seu grau de habilidade, para que todos se mantenham conectados ao estágio de *flow*. Assim, em uma prática comunitária que envolva música e dança, alguns participantes podem dançar, tocar instrumentos de execução mais simples ou bater palmas, enquanto artistas mais experientes exercem atividades mais elaboradas, de acordo com seu grau de expertise, como tocar um instrumento mais difícil ou partes musicais mais complexas.

As performances participativas têm como característica principal o foco no fazer musical como um processo e nas pessoas envolvidas na prática, mais do que ao produto musical *per se*. O objetivo é envolver um número maior de pessoas, idealmente que todas as pessoas presentes no evento participem da prática, e fortalecer os vínculos sociais. Turino pontua que em vários exemplos de performance participativa observadas em suas pesquisas existem características comuns à organização musical da atividade: formas musicais curtas e repetitivas, porém com performances mais longas; inícios e finais das peças diluídos e indefinidos; pouco espaço para virtuosismos e atuações individuais; repetições motivicas, harmônicas e de formas constantes e fechadas; poucos contrastes de textura, dinâmica e andamentos; texturas densas e heterofônicas. As peças são estruturadas como coleções de recursos, que são remodelados a cada performance, com poucas variações. Não existe uma ordem pré-definida de músicas a serem executadas.

Essas características têm como objetivo tornar a atividade artística acessível ao maior número de pessoas, sem requerer encontros prévios para ensaios e organizações. A configuração da prática musical permite que todos estejam aptos a participar do evento e possam apreender a música ou gestos que serão utilizados na ocasião. Se as variações existem, elas são pequenas e de fácil assimilação. O autor salienta que a densidade tímbrica e textural, com a incorporação de sons diversos como ruídos, permite um "efeito de camuflagem", de modo que um participante novato, se cometer algum engano, não estará em evidência, estando diluído no fazer artístico do conjunto. (TURINO, 2008, p. 46).

Estes elementos propiciam um alto grau de engajamento dos participantes. Ao se moverem e soarem em conjunto e sincronizadamente, os participantes desenvolvem um sentimento de pertencimento e um processo de identidade social, porque a habilidade de performance é tanto um signo como um produto de conhecimento musical compartilhado (TURINO, 2008, p.43). Este processo, que o autor designa como "sincronia social", é crucial para sentimento de conforto,

pertencimento, identidade e unidade social. Por essa razão, a música feita em grupo, nessa categoria de prática, frequentemente está associada a cerimônias, rituais e atividades destinadas a fortalecer e articular vínculos sociais.

A performance apresentacional, por outro lado, diz respeito às situações em que um grupo de pessoas, os assim chamados artistas, fazem música com o objetivo de apresentá-la a outro grupo de pessoas, a audiência, que não faz parte da produção musical (TURINO, 2008, p. 26). Em contraste com a performance participativa, a apresentacional requer um nível de habilidade similar entre seus praticantes. O foco maior é no produto musical em si, o que demanda formas de organização e planejamento do evento opostas ao modelo anterior. Existe uma distinção entre artistas e público, normalmente separados por um palco e uma plateia, que via de regra estão em alturas distintas. As formas são mais livres, as texturas se alternam entre momentos de maior densidade e outros de mais transparência, que evidenciam mais as linhas melódicas definidas e habilidade dos intérpretes, além de permitirem uma criatividade maior de composições e interpretações. Há um contraste maior de dinâmicas, andamentos, texturas e timbres, balanceados com blocos repetitivos, que visam manter o interesse da audiência, entre reconhecimento de estruturas sonoras alternadas com quebras de expectativas. Os ensaios e planejamentos são necessários e existe um roteiro pré-definido de obras a serem apresentadas. Os inícios e finais de músicas são definidos, assim como a duração das peças. O espaço para o virtuosismo é maior e variações são extensivas.

O envolvimento e engajamento do público se faz presente de maneira diferente neste tipo de performance: o público se motiva a ir em apresentações para ver artistas que costuma ouvir em gravações, assim como eventos ao vivo atraem pessoas que criam vínculos sociais através do compartilhamento de gostos e interesses semelhantes. Os fãs criam vínculos compartilhando notícias e descobertas sobre artistas e bandas. No caso de música de concerto, Christopher Small (1987 apud TURINO, 2008, p. 61), observa que, nos Estados Unidos, frequentar concertos simboliza status social e requinte estético aos seus frequentadores. A música de concerto ocidental é um exemplo emblemático de performance apresentacional, assim como muitos tipos de música indiana e shows de música pop e rock.

Turino deixa explícito que esses modos de fazer música não correspondem necessariamente a gêneros musicais (embora alguns gêneros possam tender a um ou outro tipo de prática). Como

exemplo, ele cita os Beatles, que no decorrer de sua curta trajetória transitaram entre os quatro modos de fazer música: como performance participativa, quando, no início da carreira, tocavam em bailes; como performance apresentacional quando, já conhecidos, faziam seus shows, conseqüentemente levando a registros de alta fidelidade em discos e, por fim, a música artística de estúdio, quando estes passaram a experimentar as possibilidades criativas no estúdio (TURINO, 2008, p. 27).

A partir das categorias de práticas musicais propostas por Turino (2008), em especial aquelas reservadas à performance, analisamos como se dão as relações na interpretação de *Santos Football Music*, observando, para isso, a filmagem realizada por Carlos Mendes, filho do compositor, de uma performance⁸ da peça feita pela Orquestra Sinfônica de Santos em 2005. Essa filmagem foi captada para compor o documentário *A Odisseia Musical de Gilberto Mendes* de 2006 e conta com a participação do próprio compositor como regente auxiliar, como mostrado na figura 2.

3. Performance e interação em *Santos Football Music*

Em um sentido geral, ainda que possua participação dos espectadores na construção da performance, *Santos Football Music* é um tipo de música que sem dúvidas se inscreve no campo da performance apresentacional. Gilberto Mendes é um compositor que, por mais experimental que seja, localiza-se no espaço da música de concerto, uma música produzida para ser performada num palco para uma plateia. Nesse sentido, portanto, não há dúvidas de seu caráter apresentacional. No entanto, a inserção da participação ativa do público na construção da obra coloca em xeque o distanciamento que normalmente é estabelecido entre público e artistas nesse repertório.

Em *Santos Football Music* a participação é fator determinante na construção da obra, pois é ela que garantirá a criação da paisagem sonora⁹ de um estádio de futebol, sem a qual a peça perderia sua essência. No entanto, caso fosse somente uma necessidade de ordem técnica, Gilberto Mendes poderia simplesmente ter utilizado um coro ou uma gravação para a criação dessa paisagem sonora,

⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=V3bmKryl-cI> >. Acesso em: 26 nov. 2019.

⁹ Paisagem Sonora (*Soundscape*, em inglês), termo cunhado por Murray Schafer (1991), refere-se ao conjunto de sons que podem ser ouvidos em qualquer ambiente, estejam eles organizados em forma de música ou não. Assim, tomando como exemplo uma partida de futebol, a paisagem sonora compreende os sons da torcida, a comunicação entre jogadores e juiz, sons da bola sendo chutada e jogadores se movimentando em campo, sons de instrumentos musicais tocados por vendedores ambulantes etc.

não precisaria recorrer à participação do público. Nesse sentido, podemos afirmar que há uma dimensão consistente de performance participativa nesta obra, posto que a experiência somente poderá ser totalmente vivenciada se o público se colocar ativamente como um participante, e não como mero espectador.

A filmagem de Carlos Mendes privilegia em muitos momentos a participação do público no decorrer da performance, o que nos oferece um material interessante para observar a reação dessas pessoas. Via de regra, essa peça, em qualquer lugar que seja tocada, tenderá a gerar o riso nas pessoas e uma certa empatia proveniente do gosto popular pelo futebol, especialmente no Brasil. Nesta performance não é diferente: as pessoas se divertem, riem, aplaudem entusiasticamente no final. Vale lembrar que a análise realizada neste artigo se refere a esta performance específica, ocorrida em Santos, em 2005, com a finalidade de fazer parte do documentário. A execução da peça em locais, épocas e contextos diferentes, contou com outros níveis de participação do público e outras soluções de execução.

O futebol, um dos símbolos mais caros da cultura brasileira, é o elemento central em *Santos Football Music*. Especialmente naqueles anos, o Santos Futebol Clube era reconhecido como um dos melhores do país, tendo Pelé como seu grande protagonista. Ao trabalhar com esses símbolos, Gilberto Mendes imediatamente atrai o interesse do público, que se coloca em estado de disponibilidade para também manipular aqueles símbolos que eles conhecem e lhes são caros.

Observando a performance realizada pela Orquestra Sinfônica de Santos, chama a atenção o fato de as pessoas estarem interagindo e participando da construção da performance de uma obra de música contemporânea. Isso porque é senso comum, sobretudo entre músicos, a ideia de que a música contemporânea é complexa, não comunicativa e difícil de entender. Nesse aspecto, o compositor e educador francês Guy Reibel aponta para as diferenças entre se ouvir passivamente ou ter uma participação mais ativa no fazer musical:

A música contemporânea parece ser mais interessante de ser feita do que de ser ouvida. Se ela não traz as delícias de uma audição, as obras atuais incitam ao “fazer por si mesmo”, a se apropriar de um campo de ação para viver uma experiência de criação individual, como se as obras contivessem, sob a forma de enigmas, propostas musicais. (Reibel apud Zagonel, 1999, p. 5)

É o que pode ser visto na performance de *Santos Football Music*. Mesmo em se tratando de uma peça atonal, com trechos melódicos esparsos e que trabalha com massas sonoras e ruídos, a oportunidade de fazer parte da performance enquanto agente criador, faz com que a plateia – agora também intérprete e coautora – desenvolva um interesse e um certo sentimento de comunidade, na medida em que ela se reconhece importante para a realização daquele evento. Na filmagem, é possível ver que as pessoas não estão apáticas, mas ao contrário, estão engajadas, se envolvendo por completo na construção da peça. Assim, fica evidente o estabelecimento de um ambiente propício ao *flow* citado anteriormente, em que atribuições com diferentes níveis de dificuldade são distribuídos entre os participantes, estimulando-os à participação, tendo a música o papel de uma tecnologia de interatividade.

Observando-se as características gerais da obra, *Santos Football Music* se enquadra na categoria de performance apresentacional proposta por Turino (2008): não possui forma definida, tem poucas repetições, elementos contrastantes, existe a distinção entre artistas e plateia, e as variações são extensivas. No entanto, o estímulo à participação do público, através de partes adequadas à sua capacidade técnica e sentimento de um fazer musical compartilhado, configura uma evidente situação de performance participativa em sua essência.

Em última análise, uma obra como *Santos Football Music* só pode ser fruída por completo se o espectador se despojar desse papel e assumir a posição participante. A experiência de ouvir uma gravação da obra é absolutamente diferente da sensação de fazer parte de sua construção.

4. Considerações finais

Santos Football Music se inscreve dentro da prática de teatro musical, ou, como definiu Florivaldo Menezes (A ODISSEIA, 2006), música-teatro, um gênero que, em linhas gerais, diz respeito a um tipo de criação cênico-musical na qual todos os elementos constituintes da obra, sejam estes visuais ou sonoros, são organizados segundo um pensamento composicional musical. No cerne desse tipo de criação está a proposta de questionar a ideia de que música é somente som, como se ela fosse destituída de qualquer corporalidade. Na música-teatro não existe a possibilidade de se vivenciar a obra somente através da escuta; é necessário ver, ter a experiência através de outros sentidos. Assim,

esse gênero traz as potencialidades corporais para o centro do interesse do compositor. Em outras palavras, essa ideia consiste em reconhecer que a música não é somente um produto, mas é, sobretudo, uma ação humana. Nesse sentido, ela torna-se verbo. Olhar para essas manifestações é, antes de tudo, olhar para o fazer musical que ocorre entre os participantes.

A localidade, por sua vez, constrói-se através do engajamento mútuo de diferentes atores em prol desse fazer musical. Mais do que um espaço físico, é o encontro promovido por essa música carregada de símbolos caros aos participantes que faz com que esta produção de localidade se estabeleça.

Assim, retornando às questões em torno dos modos de performance descritos por Turino, nos parece que esse tipo de obra inscrita no campo da música de concerto, mas que incita a participação ativa do público, se situa em um espaço de confluência entre a performance participativa e apresentacional. Chegamos, por fim, à ideia de que ambiente, local, público, orquestra e contexto de execução da peça, havendo maior ou menor interação entre os atores envolvidos, irá determinar se a performance se pronuncia mais para o lado participativo ou apresentacional. No caso da obra *Santos Football Music*, a abertura à participação do público não garante sua realização efetiva. Para que ela aconteça, é necessário o engajamento dos envolvidos e que aquele local se estabeleça como uma estrutura de sentimentos através da música como uma tecnologia de interatividade, assim como pode ser observado na performance analisada neste trabalho.

REFERÊNCIAS

90 ANOS, 90 vezes Gilberto Mendes. Produção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2012. Websérie. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rpZ-kHzbtb8&list=PL08882815878609A0>>. Acesso em: 01 fev. 2021.

A ODISSEIA Musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (117 min.).

APPADURAI, Arjun. "The Production of Locality". In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. p. 178-99, 1996.

ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt. *Contemporary Music Review*. Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494460601069176>. Acesso em: 15 jan. 2021.

- BEZERRA, Márcio. *A unique Brazilian composer: a study of the music of Gilberto Mendes through selected piano pieces*. Bruxelas: Alain Van Kerckhoven éditeur, 2000.
- BERTHO, Renan Moretti. Performance, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 73, p. 83-99, 2019.
- COZZELLA, Damiano et al. Manifesto Música Nova. *Revista Invenção*. São Paulo, ano 2, n. 3, 1963.
- HOGUE, Warren. New menace in Brazil's 'Valley of Death' Strikes at Unborn. *The New York Times*, Nova Iorque, 23 set. 1980. Disponível em: <<http://fluoridealert.org/news/new-menace-in-brazils-valley-of-death-strikes-at-unborn/>>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- KAPROW, Allan. (1966). The Happenings are dead: long live the happenings! In: KELLEY, Jeff (Ed.). *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1993.
- MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- MENDES, Gilberto. *Santos Football Music*. Brasília: Sistrum, 1979. 1 partitura, 35p. Orquestra sinfônica.
- _____. *Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: Edusp, 1994.
- MIHALY, Csikszentmihalyi. *Flow: The Psychology of Optimal Experience; Steps Toward Enhancing the Quality of Life*. New York: Harper Perenniai, 1990.
- SANTOS, Antonio Eduardo. *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.
- SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1991.
- SOUZA, Carla Delgado. *Gilberto Mendes: entre a vida e a arte*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- ZAGONEL, Bernadete. Em direção a um ensino contemporâneo de música. *Ictus Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, Salvador, n. 1, dez. 1999. Disponível em: <<http://bernadetezagonel.com.br/ASSETS/pdf/em-direcao.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2021.

SOBRE OS AUTORES

Fernando de Oliveira Magre é doutorando em música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-Unicamp) com bolsa FAPESP (Processo nº 2018/04308-3), mestre em musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa FAPESP, graduado em música e especialista em regência coral pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Membro colaborador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolveu estágios de pesquisa com bolsas FAPESP e CESEM/FCT. Membro do Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid) e do comitê editorial da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1608-1389>. E-mail: fernandomagre@gmail.com

Luciana Fernandes Rosa é doutora em Educação Musical pela USP com pesquisa sobre a transmissão do Choro. É mestra em Violoncelo pela Louisiana State University (EUA), bacharel em Violoncelo e licenciada em música pela Universidade de São Paulo. Tocou em diversas orquestras no Brasil e EUA. Atua na música popular e no ensino de instrumento. Apresentou trabalhos acadêmicos e ministrou oficinas na Espanha, México, Cuba e em várias universidades brasileiras. Publicou diversos artigos em periódicos brasileiros. É membro do Projeto FAPESP O Musicar Local – Novas trilhas para etnomusicologia. É pesquisadora do processo de registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil junto ao IPHAN. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9889-2809>. E-mail: lfrosa1@gmail.com