

Análise sobre *Phantasiestück III* e *the storm of the stars will turn to quiet*, de Willy Corrêa de Oliveira

Analysis of *Phantasiestück III* and
the storm of the stars will turn to quiet, by Willy Corrêa de Oliveira

Lucas Cassano¹ 

lucasjcassano@edu.unirio.br

Carole Gubernikoff¹ 

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro (RJ), Brasil

ARTIGO CIENTÍFICO

Editor de Seção: Fernando Chaib

Editor de Layout: Fernando Chaib

Licença: "CC by 4.0"

Data de submissão: 31 mar 2025

Aprovação final de aprovação: 05 mai 2025

Data de publicação: 16 ago 2025

DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2025.58416>

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar as obras *Phantasiestück III* (1973) e *the storm of the stars will turn to quiet* (década de 1990), de Willy Corrêa de Oliveira, mediante análise musical e pesquisa documental. O estudo combina exame das partituras com pesquisa bibliográfica sobre intertextualidade (Kristeva, 1966; Klein, 2005; De Bonis, 2015) e polarização harmônica (Costère, 1973), contextualizando-as com uma breve biografia do compositor e sua relação com o pensamento marxista. Em *Phantasiestück III*, a análise revela o uso de séries derivadas de Schumann e polarizações em ASCH (Lá-Mib-Dó-Si), culminando em citações diretas na Coda, enquanto *the storm of the stars will turn to quiet* demonstra diálogos intertextuais com Bach, com a poetisa Marina Tsvetaeva (1892-1941) e o filme *Leaving Las Vegas* (1995). Os resultados evidenciam como a reescrita musical em Oliveira articula vanguarda e tradição, refletindo sua trajetória estética e política.

PALAVRAS-CHAVE: Willy Corrêa de Oliveira; Intertextualidade; Polaridade.

ABSTRACT: This article analyzes Willy Corrêa de Oliveira's works *Phantasiestück III* (1973) and *the storm of the stars will turn to quiet* (1990s) through musical analysis and documentary research. The study combines an examination of the scores with bibliographical research on intertextuality (Kristeva, 1966; Klein, 2005; De Bonis, 2015) and harmonic polarization (Costère, 1973), contextualizing them with a brief biography of the composer and his relationship with Marxist thought. In *Phantasiestück III*, the analysis reveals the use of Schumann-derived series and polarizations in ASCH (A-Eb-C-B), culminating in direct quotations in the Coda, while *the storm of the stars will turn to quiet* demonstrates intertextual dialogues with Bach, with the poet Marina Tsvetaeva (1892-1941), and the film *Leaving Las Vegas* (1995). The results highlight how Oliveira's musical rewriting articulates avant-garde and tradition, reflecting his aesthetic and political trajectory.

KEYWORDS: Willy Corrêa de Oliveira; Intertextuality; Polarity.



1. A escuta e a reescrita

Aquilo a que podemos chamar de ouvido musical é produto dos mais complexos: Tanto pode ser espontâneo, através de experiências no meio sócio musical, quanto resultante de experiências e estudos musicais no decorrer de sua vida. A escuta musical é produto experiências de ordem social, psicológica, filosófica, associadas a uma prática musical que dá origem a uma escuta musical singular. Uma obra de música nunca será só uma obra de música, embora possa parecer existir a possibilidade para alguns de que a música consiga existir sem quaisquer considerações quanto a aspectos não musicais. Uma obra musical, uma composição, representa uma época é retrato de uma época, e, primordialmente, do ouvido musical de um compositor e de um conjunto de ouvintes. O exame desse ouvido requer consideração quanto às obras do autor, mas também quanto à sua visão de mundo e sua história: aspectos sociais, políticos, filosóficos permeiam-no, moldam-no, e, frente à sociedade, cada compositor propõe uma visão particular de música.

O conceito de reescrita passa a adquirir, então, grande importância na análise de obras musicais. Não meramente a reescrita no que diz respeito ao reaproveitamento de materiais musicais numa obra, mas, mais amplamente, a ideia de que todo o arcabouço cultural, social e psicológico de um compositor transbordará na sua produção artística, isto é, será *reescrito*; a sua escuta musical é um filtro de sua história enquanto ser vivo, ativo e pensante, e não meramente um retrato de sua vivência musical.

No caso do presente artigo, pretende-se abordar duas das obras de um marcante compositor, Willy Correa de Oliveira, que fez parte dos movimentos de vanguarda brasileiro: *Phantasiestück III*, para violino, viola, piano, trompa e trombone, e *the storm of the stars in the sky will turn to quiet*, para piano. Nessas obras, a ideia de reescrita e metalinguagem são necessárias para que se possa criar um contexto de análise, pois ambas se constituem como um diálogo intenso de afetos e influências com obras de outros compositores e de artistas de outras formas de expressão. Esta pluralidade é uma marca característica deste compositor. Para *Phantasiestück III*, a análise musical leva em consideração as técnicas de polarização e serialização que estão presentes em sua fase de produção vanguardista na década de 1970. Apesar de ambas as peças terem em comum a presença incessante do diálogo com outras obras de outros artistas (a partir da citação direta e indireta), elas representam fases distintas da produção do compositor.

2. Quem é Willy Correa de Oliveira: breve biografia

Willy Corrêa de Oliveira é um compositor brasileiro nascido em Recife em 1938. Mudou-se na década de 1950 para o Rio de Janeiro, mas em 1958, novamente para Santos, cidade na qual travou contato com o compositor Gilberto Mendes e os poetas concretistas Décio Pignatari, Haroldo Campos e Augusto de Campos. Entre 1955 e 1959, suas obras aproximam-se do nacionalismo, pois ressoam as melodias recifenses que ouviu quando criança. A partir de 1959, contudo, aproxima-se do vanguardismo europeu influenciado por Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono e Anton Webern. Em 1961, Oliveira, em conjunto com Gilberto Mendes, Damiano Cozzella e Rogério Duprat, fundam o grupo Música Nova. Segundo Denise Hortência Lopes Garcia (2022, 18), esse grupo valeu-se do apoio e mesmo orientação do maestro Olivier Toni, que dirigia então a Orquestra de Câmara de São Paulo. 1961 foi o ano em que também fundou com Gilberto Mendes e Klaus Dieter Wolff o coral Madrigal Ars Viva, grupo pioneiro no Brasil na estreia de peças corais de vanguarda de compositores de música de concerto. Fundou no ano seguinte, junto a seus pares, o

Festival Música Nova em Santos. Em 1963, participou dos cursos em Darmstadt¹, onde teve aulas com Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Estudou ainda na Karlsruhe Hochschule für Musik, e frequentou o Office de Radiodiffusion-Télévision Française (Organização da Radiodifusão-Televisão Francesa, ORTF) de Paris e o laboratório de estudos eletroacústicos da Philips, em Eindhoven, Holanda. Ainda nesse ano, assinou com seus colegas que também estiveram em Darmstadt – como Gilberto Mendes, Damiano Cozzella e Rogério Duprat - o *Manifesto Música Nova*, na revista *Invenção*, uma das marcas mais fortes da vanguarda brasileira. Segundo Garcia:

o manifesto pontua a chegada dos movimentos musicais de vanguarda a São Paulo, no campo da composição musical, [...] atestando a importância do trabalho desses compositores em um movimento maior de abertura da música brasileira para movimentos musicais internacionais do pós-guerra, depois de longo predomínio da linguagem nacionalista. (Garcia 2022, 10).

Em 1970, passa a integrar o corpo docente do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Após intensa fase vanguardista, próximo à década de 1980 decide colocar sua composição exclusivamente a serviço da militância socialista (em 1988, por exemplo, compõe o hino do MST).

Em 1979, é afetado por profunda crise pessoal ao perceber a incompatibilidade entre suas convicções políticas, de inspiração comunista, e sua atividade como compositor de vanguarda – em sua opinião, mera reprodução da ideologia pequeno-burguesa. Com influência de Hans Eisler e Bertolt Brecht, volta a compor música tonal, de modo a aproximar-se das massas. Trabalha para as Comunidades Eclesiais de Base, escrevendo canções para crianças, um método para violão e música de circunstância, como hinos (da reforma agrária, dos grevistas, dos sem terra) e arranjos para bailes. (Willy..., 2024).

Somente após a queda do muro de Berlim, retorna à composição de música de concerto, já próximo à década de 1990, mas dessa vez sem a intenção de exibi-las em performances. Em 2003, aposenta-se da docência, mas segue realizando atividades com seus alunos e compondo obras que integram seu acervo pessoal.

Entre seus textos importantes, estão *Beethoven: proprietário de um cérebro*, de 1979, e *Sobre Villa-Lobos*, de 2008,

no qual reavalia a obra do compositor nacionalista que ele menospreza como músico de vanguarda nos anos 1950 e 1960. Também relativiza a importância do Manifesto Música Nova – "uma estupidez total", segundo suas próprias palavras. (Willy..., 2024).

Deixa como legado não somente suas obras, mas uma geração de músicos que estudaram com ele, e que têm grande relevância da produção de conhecimento atualmente, tanto nas universidades, como fora delas.

3. Marxismo

O entendimento da filosofia marxista possibilita grande compreensão do pensamento musical de Willy Corrêa de Oliveira, e da sua relação com a sua produção musical. Alexandre Ulbanere (2005, 27), em sua dissertação de mestrado, afirma: "Destaque-se neste processo sua concepção [de Karl Marx] de que a

¹ Sua ficha de inscrição em Darmstadt: IMD, 1962.

História é feita por *seres humanos*, através da *Luta de Classes*.” Isso implica em considerar que sua visão de mundo é a do materialismo histórico, e que, conseqüentemente, isso influencia a forma como ele aborda materiais musicais e composicionais. Não seria à toa que haveria grande ressonância de pensamento entre ele e o compositor e pensador belga Henri Pousseur. Para Oliveira, analisar um material musical não consiste em meramente isolar seus elementos musicais constitutivos e entender de que maneira se organizam dentro do discurso musical; também, é entender mais amplamente de que maneira se deu sua relação com outras esferas da sociedade, e de que maneira a organização desse discurso musical por elas foi influenciado.

Oliveira ilustra essa abordagem ao falar da obra de Chopin. Respondendo à pergunta *pode Chopin interessar-nos ainda hoje?*, primeiro realiza um apanhado histórico:

1) Alguns anos antes de Chopin nascer, houve a revolução francesa. Essa revolução trouxe ao mundo novos valores. Anteriormente, tinha valor o parentesco. Se o homem fosse parente da Família Real, tinha importância, poder. Os outros, estavam excluídos. Com a Revolução, todos poderiam ter acesso ao poder, desde que tivessem dinheiro. E o individualismo, era uma questão importante nessa época porque, justamente após a Revolução, o homem teria possibilidade de ascender socialmente. Poderia ser “ele mesmo”, ou seja, teria possibilidade. [...] A individualidade, 50 anos antes de Chopin nascer, não tinha a menor importância. [...]

2) Com a Revolução Burguesa, fortaleceu-se o espírito nacionalista. Antes da Revolução, era-se súdito do Rei [...]. Somente com o capitalismo é que o nacionalismo tornou-se importante. E a música de Chopin está impregnada de música folclórica polonesa. [...] Quem nunca ouviu essas e outras tantas canções polonesas, não poderá tocar Chopin corretamente (Ulbanere 2005, 06).

Mais adiante, ele responde: Chopin pode interessar-nos hoje, “mas somente entendendo o contexto social em que estava imerso” (Ulbanere 2005, 08). Em uma época de significativos avanços harmônicos da música tonal, isto é, de expansão do sistema de referências da música tonal da época, “Chopin soube dizer algo e todo mundo o entendeu sem que ele banalizasse o processo” (Ulbanere 2005, 07). Soube extrapolar a dimensão individual musical, e ter eco *coletivamente*, por saber dialogar criativamente com um público por meio de um sistema de referência que estava sendo ele mesmo modificado. Na obra de Oliveira, observamos a recorrência dessas questões. A ênfase na citação, por exemplo, possibilita um vínculo com sistemas de referência, que, ainda que já tenham perdido sua universalidade dentro do contexto musical ocidental, criam uma ponte entre a dimensão individual e coletiva da escuta.

Ele reconhece fases na sua produção composicional, em que as dimensões coletiva e individual podem ser analisadas de diferentes formas. Em entrevista concedida a Humberto Pereira da Silva, Oliveira afirma: “passei por vários momentos absolutamente contraditórios” (Silva, 2007, 02). Sua primeira fase, segundo ele próprio, caracteriza-se como o seu período de exploração vanguardista, “produto de uma mente pequeno-burguesa” (Silva, 2007, 02). Aqui, com todo o ideário tipicamente burguês de arte pela arte apontando para uma dimensão individualista de sua produção musical. Uma vez que, sem um sistema de referência claro que dialogue com um público nele versado, não se pode pretender que haja de fato um diálogo, senão com uma parcela reduzida que domine um certo campo de saberes necessários à apreensão de música com tal natureza de atributos (nesse caso, a música de concerto vanguardista dessa época). A

ideia de que a arte pela arte “surge à base de seu divórcio irremediável com o meio que os rodeia” (Plekhanov 1969, 24), parece ser especialmente verdadeira no caso de Oliveira durante essa fase. De acordo com ele próprio: “Cada vez que eu realizava um concerto, mostrava uma peça, eu me sentia muito mal. Ninguém me compreendia, nem mesmo os colegas tinham compreensão, imagine o ‘público em geral’” (Silva 2007, 3). Raphael de Lima Puccini, em sua dissertação de mestrado, escreve sobre esse dilema de Oliveira:

Sim, o compositor de música contemporânea erudita tem toda a liberdade de criar algo que o satisfaça plenamente diante de sua criação. Entretanto, cria apenas para si mesmo, já que, no âmbito da sociedade, a falta de parâmetros compartilhados com relação àquela prática artística sequer possibilite que se faça um juízo de valor a respeito do que é produzido; ou seja, trata-se de uma arte divorciada da sociedade. (Puccini 2019, 34).

É por esse primeiro momento que ele ficou mais conhecido, já que suas explorações de vanguarda estavam intimamente ligadas ao Música Nova.

Sua segunda fase foi marcada pela produção de uma arte engajada, feita com o intuito de servir à causa das classes proletárias como mencionamos na subseção anterior. “comecei a fazer música que era usada no dia-a-dia: em passeatas, greves, etc.” (Silva 2007, 02). Nessa época, “revisou os seus cursos, dedicados à música erudita e de vanguarda, de maneira crítica, em grande medida desmascarando a visão classista que estava atrelada àquela produção artística” (Puccini 2019, 22), momento em que se aproxima do dramaturgo e poeta alemão Bertold Brecht, tanto quanto do compositor alemão Hans Eisler². Também se aproxima do pensamento do filósofo e teólogo italiano Giulio Girardi, um dos grandes responsáveis pela tentativa de conciliação entre marxismo e cristianismo no séc. XX³.

Entretanto, ele próprio afirma que “o problema da arte engajada não se coloca a curto prazo. [...], pois você não tem a que se engajar.” (Silva 2007, 02) A tomada de consciência de que a arte no capitalismo não pode existir senão como mercadoria, marca a sua terceira – e atual – fase, marcada por um afastamento dos palcos. “Como artista, para mim ficou assim: eu componho porque preciso” (Silva 2007, 02). Em entrevista realizada ao Museu da Imagem e do Som, complementa: “Eu continuo fazendo [música]. Mas sem nenhum

² Hans Eisler e Bertold Brecht tiveram uma intensa colaboração, que foi fruto de seu desejo em conjunto de produzir uma arte alinhada aos anseios socialistas revolucionários do início do séc. XX. Juntos, desenvolveram o conceito de “*Lehrstücke*”, ou “peças didáticas”, que eram obras de teatro e música destinadas a educar o público sobre questões políticas e sociais, rompendo com a arte burguesa tradicional (Bianchi 2019). A ideia era criar uma música que pudesse ser compreendida e usada pelas massas, contribuindo para a formação de uma consciência de classe. Eisler dedicou um grande número de composições à causa socialista, como para corais de trabalhadores e canções de luta (Betz, 1982), movimento que Willy Correa de Oliveira também realizou no Brasil em sua segunda fase composicional na década de 1980.

³ Girardi acreditava que, embora o marxismo fosse originalmente uma filosofia materialista e secular, seus objetivos de justiça social, igualdade e libertação dos oprimidos ressoavam profundamente com os valores centrais do cristianismo. Para Girardi, o marxismo oferecia uma análise crítica das estruturas de poder e das relações de classe que poderia complementar a mensagem cristã de amor ao próximo e de justiça (Girardi 1968). Por essas razões, o seu pensamento se alinha bastante ao movimento da Teologia da Libertação acontecido na América Latina no séc. XX.

entusiasmo com relação a um público, a uma apresentação [...]. Eu não vejo o futuro disso [de apresentações musicais]" (MIS 2011).

4. Polaridades

Willy Correia de Oliveira defendia com entusiasmo o teórico francês Edmond Costère⁴, que argumentava que a escuta musical sem alguma forma de polarização não é possível, mesmo na música atonal. Esta não é apenas uma hipótese isolada sua, mas uma teoria abrangente que postula a impossibilidade de evitar a criação de centros de notas, mesmo em uma composição baseada em uma série de 12 sons. Segundo essa perspectiva, as notas, independentemente de sua organização, tendem a se direcionar para determinados pontos de estabilidade, movendo-se sob a influência de forças de atração e repulsão. Essa ideia guarda semelhanças com o pensamento contrapontístico, no qual intervalos são classificados como dissonantes ou consonantes, refletindo forças similares. A teoria defendida por Oliveira, que propunha uma abordagem composicional que não era nem estritamente dodecafônica nem tradicionalmente tonal. Maurício de Bonis escreve que ele se deparou

com um livro trazido por uma amiga, em 1972, que não só empreendia essa análise do repertório e uma proposta de controle das polarizações, como também desenvolvia essa ferramenta de modo a calcular com precisão relações cadenciais e coeficientes de estabilidade e instabilidade para intervalos e acordes de qualquer dimensão. Tratava-se de *Mort ou transfigurations de l'harmonie*, de Edmond Costère (1962). (De Bonis 2015, 239).

Segundo Costère, música não é um sistema estático de relações harmônicas, mas sim um campo dinâmico onde os elementos interagem como pólos de atração e repulsão. Nas suas palavras, "a harmonia é vista não apenas como uma sequência de acordes, mas como uma rede de relações de atração polar que moldam a direção musical" (Costère 1973, 105); ou ainda: "a polarização cria um sistema de atração e repulsão entre os elementos musicais, estabelecendo hierarquias dinâmicas de tensão e resolução" (1973, 48). Segundo Vinicius Siqueira Baldaia:

Costère desenvolve [...] uma teoria da 'estabilidade' e da 'instabilidade' de agregados harmônicos, segundo a qual agregados cujos potenciais de afinidade apontem mais para sons intrínsecos daquele agregado do que para sons extrínsecos existentes na gama frequencial de base (por exemplo, a gama cromática no temperamento semitonal) seriam 'estáveis', não evocando à percepção necessidade de 'resolução' em sons externos. Por outro lado, agregados 'instáveis' suscitariam o ímpeto por resolução nos sons extrínsecos mais dotados de potenciais cardinais dos sons do agregado. (Baldaia 2022, 32).

Isso é o que Costère denomina Lei de Atração Universal. Sua intenção era a de, partindo da materialidade sonora, de algo que ele considerasse objetivo, palpável e universalizável (o som em si e a série harmônica), elaborar uma teoria das atrações e repulsões sonoras, para além de fatores culturais e para além de estilos e gêneros musicais. Para ele,

⁴ Segundo o grupo de pesquisa LAPPSO da Universidade Estadual de Maringá: "No Brasil, o interesse nas teorias de Costère tem principal origem na figura do compositor Willy Corrêa de Oliveira e no núcleo de seus alunos e ex-alunos." (Calculadora..., [s.d.]).

cada altura - classe dada teria cinco atratores chamados de notas cardinais, a saber: ela própria, as quintas justas ascendente e descendente (o menor caminho no sentido da série harmônica) e as duas alturas adjacentes (o menor caminho no sentido da escala), que podem variar de acordo com o temperamento usado e que traduzem-se nos semitonos ascendente e descendente no nosso sistema ocidental de temperamento igual com doze notas por oitava. Utilizando este raciocínio, dada uma coleção hipotética de alturas-classe X, a densidade de atração (de polarização) de cada altura-classe do universo cromático, quer esta pertença ou não a esta coleção X dada, é calculada como sendo o número das notas cardinais desta altura-classe que existir na coleção dada (ver fig. 3). Da mesma forma, dada uma coleção hipotética de alturas-classe X, calcula-se a densidade de atração de uma outra coleção de alturas-classe Y somando-se as densidades individuais de cada altura-classe constituinte desta coleção Y. (Bittencourt 2007, 02).

Vale notar que, segundo Flo Menezes, Pousseur, paralelamente à Costère, chegou a conclusões similares, razão pela qual é de se supor que Oliveira nutrisse imensa admiração por aquele tanto quanto por Costère, como se verifica em *Tabulae Scriptae* (2015), de Maurício de Bonis, livro dedicado à relação entre Oliveira e Pousseur. De fato, este escreve:

As noções de parentesco, de subordinação, polaridade, de atração, repulsão e de todas as outras espécies de relações entre os fenômenos sonoros, cujas denominações podem variar muito, mas que baseiam-se essencialmente nas propriedades proporcionais de intervalos e de grupos de intervalos (Pousseur 1968, 113 *apud* Menezes 1987, 227).

5. Intertextos e metalinguagem

A metalinguagem é um tema sobre o qual Oliveira se debruça com avidez, e que compartilha com Pousseur: “Para Willy e Pousseur a metalinguagem oferece uma perspectiva concreta de ação, de um trabalho consistente na consciência histórica da linguagem e de suas raízes no passado para um posicionamento frente a uma crise de comunicação.” (De Bonis 2015, 70). Oliveira percebe a metalinguagem como um certo princípio unificador do conjunto das diversidades da música contemporânea em sua heterogeneidade. Segundo De Bonis, primeiramente, pode-se distinguir entre alusão e citação; em seguida, entre colagem e o *pout-pourri*, em que o “discurso consiste na montagem das referências, não havendo propriamente material musical relevante além das referências externas” (2015, 76); e, finalmente, “a variação, a transcrição, o arranjo, a paráfrase, as peças *à la manière de*, em que o compositor se apropria de uma obra ou gênero por completo, e a referência externa rege o planejamento formal” (2015, 76).

Veremos mais adiante como o sexteto *Phantasiestück III* (1973) se configura como um diálogo intenso com Schumann principalmente através da citação indireta, mas também por meio da citação direta, em particular na Coda. Em *the storm of the stars will turn to quiet*, por sua vez, veremos haver um diálogo com J.S. Bach (a partir da citação variada da *Giga* da *Partita em Sib*), com a poetisa Marina Tsvetaeva (a partir de seu poema *I Know The Truth*) e com o filme *Leaving Las Vegas* (a partir do qual se cita o tema de sua trilha sonora *It's a Lonesome Old Town*, de H. Tobias). Essa sua abordagem intertextual exemplifica a premissa de que “qualquer texto é construído como um mosaico de citações; qualquer texto é a absorção e transformação

de outro”⁵ (Kristeva 1966, 37); e de que “a intertextualidade na música se refere ao modo como a música evoca outras músicas através de citações diretas ou indiretas, alusões, paródias e outras formas de referência”⁶ (Klein, 2005, 10). Além disso, o apreço de Oliveira por citações diretas dialoga com um *éthos* da vanguarda europeia na segunda metade de séc. XX, momento em que existe uma iniciativa experimental de composição através da citação, como com Luciano Berio:

na *reescritura* a noção de *abertura* está no fato de que uma obra, ao se reportar a um trabalho anterior, provoca uma abertura em si mesma e também no trabalho de origem, na medida em que atualiza ambos em um novo contexto. Um exemplo bastante explícito de tal situação seria o terceiro movimento da *Sinfonia* de Berio que, ao fazer uso do *Scherzo* da *Segunda Sinfonia* (*Ressurreição*) de Mahler, coloca as duas peças numa perspectiva de *abertura*: a *Sinfonia* de Mahler modula a *Sinfonia* de Berio, ao passo que a *Sinfonia* de Berio modula a de Mahler. (Bonafé 2011, 29).

A coexistência de citações indiretas e diretas em Oliveira é algo que existe em diversas outras peças suas ao longo de suas várias fases composicionais.

6. *Phantasiestück III*: análise panorâmica

Apesar da posterior autocrítica do compositor em relação à sua produção vanguardista, caracterizada por ele como “produto de uma mente pequeno-burguesa”, a análise de obras de seu período vanguardista (sua primeira fase) mantém relevância acadêmica e histórica por múltiplos fatores. Em primeiro lugar, as composições dessa fase representam um marco no desenvolvimento da música contemporânea brasileira, sintetizando técnicas serialistas europeias com uma abordagem singular de intertextualidade e polaridade harmônica. Ainda que Oliveira tenha reavaliado seu engajamento estético nas décadas seguintes, essas peças permanecem como documentos fundamentais para compreender a transição entre o nacionalismo musical e as vanguardas no Brasil. Além disso, a aparente contradição entre o experimentalismo formal dessas obras e sua posterior rejeição pelo próprio compositor revela um tensionamento produtivo entre arte autônoma e arte engajada—questão central no debate estético do século XX. A análise dessas peças não se limita, portanto, a uma mera descrição técnica, mas permite explorar como procedimentos composicionais aparentemente herméticos (como a serialização e a polaridade) dialogam com tradições musicais mais amplas, incluindo referências a Schumann e Bach. Longe de serem meros exercícios de abstração, essas obras demonstram uma preocupação latente com a comunicabilidade, ainda que em um contexto restrito. O uso de citações e polaridades revela uma tentativa de ancorar a linguagem vanguardista em centros perceptivos reconhecíveis, antecipando questões que o próprio Oliveira desenvolveria em sua fase posterior. Dessa forma, a análise desse repertório não só preserva sua importância histórica, mas também ilumina aspectos de sua poética que transcendem as divisões entre as fases de sua produção.

Phantasiestück III é um sexteto de Willy Corrêa de Oliveira, para violino, viola, violoncelo, piano, trompa e trombone. Enquadra-se no momento de sua primeira fase, isto é, do seu período de exploração vanguardista. Foi escrita em 1973, quando já era docente na USP. É uma peça essencialmente sobre o

⁵ No original: “Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another”.

⁶ No original: “Intertextuality in music refers to the way that music evokes other music through direct or indirect quotation, allusion, parody, and other forms of reference”

compositor alemão Robert Schumann. Oliveira era um fervoroso admirador de Schumann, uma figura com a qual ele sentia uma profunda empatia, em parte devido à proeminência de Schumann como escritor. Ele desempenhou um papel crucial como editor do periódico *Die Neue Zeitschrift für Musik*, por meio do qual ajudou a legitimar o movimento romântico, tornando-se uma das principais vozes intelectuais dessa corrente (Gubernikoff, 2024). A identificação de Oliveira com Schumann reflete a maneira como este último personificava a figura do artista crítico e intelectual. Essa conexão era ainda mais forte pelo fato de Oliveira ser um intelectual marxista, o que acentuava sua afinidade com o caráter crítico e reflexivo desse compositor alemão. A ideia de que os compositores românticos eram *personagens românticos* foi uma concepção criada por Schumann, que antes de se dedicar à composição, esteve indeciso entre seguir a carreira de escritor ou compositor.

Schumann criou personagens, que refletiam aspectos de sua vida: *Eusébius*, o seu lado melancólico; *Florestan*, o seu lado ativo e passionai; Mestre Raro, que simbolizava o pai de Clara (sua esposa); e *Chiarina*, a representação da figura da estudante jovem de piano, que simboliza uma paixão que não pode se realizar. A obra *Carnaval* encapsula esse universo, e Schumann utilizava esses personagens como ferramentas composicionais e também como heterônimos em seu jornal, assinando artigos sob essas identidades (Gubernikoff 2024).

Oliveira mescla técnicas seriais a partir de motivos intervalares e emprega três séries que estruturam a peça: uma para Eusebius, outra para Florestan, e ainda uma terceira para Mestre Raro. As séries Mestre Raro e Florestan são construídas tendo-se como base as séries ASCH e ABEG, empregadas por Schumann em seu *Carnaval*, op.9 e nas *Variações Abeg*.

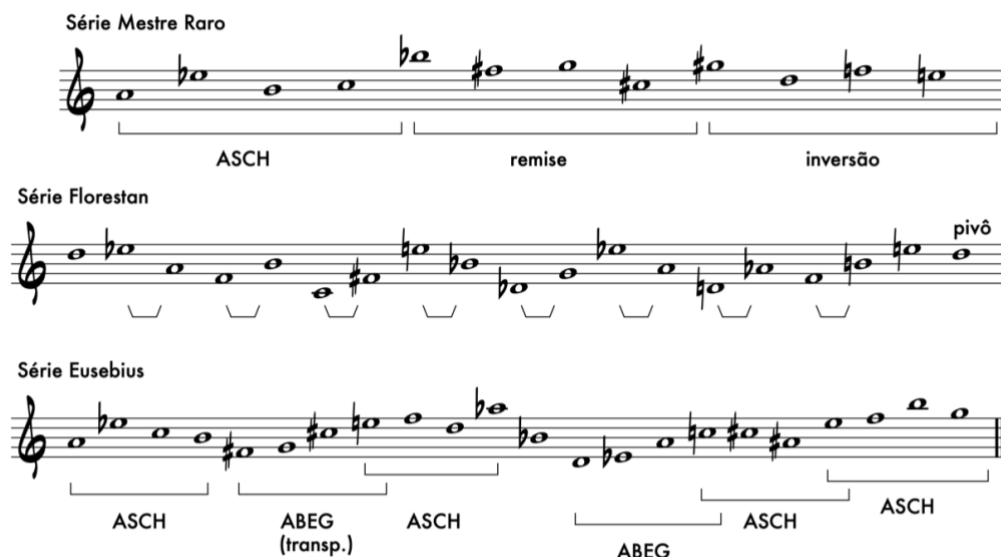


Figura 1 – Séries usadas em *Phantasiestücke III*

Referência: elaboração própria.

Estruturalmente, a peça organiza-se em 9 seções mais uma coda, nomeadas por Oliveira em seu projeto de pesquisa (Quadro 1).

Quadro 1 – Seções de *Phantasiestück III*

1) Florestan I (Entusiasmo, alucinação)
2) Eusebius I (Poético)
3) Florestan II (Obsessão/mudanças de estados [de humor])
4) Eusebius II (Melancolia)
5) Florestan III (Euforia)
6) Eusebius III (Depressão)
7) Florestan IV (Caos [improvisação])
8) Eusebius IV (Poético/mudanças de estados [de humor])
9) Florestan V (Entusiasmo/oscilação entre euforia e depressão/o piano)
10) Coda (A crise, o hospício)

Referência: Oliveira ([s.d.-c], 24).

Orientando-se de acordo com descrições de caráter da personalidade plural de Schumann, a peça oscila entre os seus dois aspectos marcantes, Eusebius e Florestan, e termina com a Coda (*A crise, o hospício*)⁷. O Mestre Raro aparece como série na estruturação do discurso, mas não como parte estrutural.

Harmonicamente, há 4 polarizações (em sequência, ou desenvolvidas individualmente): Lá, Mib, Dó e Si, a partir do acróstico ASCH.

A peça se orienta a partir de movimentos de convergência e afastamento rumo a pólos específicos baseados nessas quatro notas. No compasso 21, por exemplo, a movimentação harmônico-melódica revolve rumo ao pólo Dó, e, em 23, a Mib. Igualmente, de 49 a 51, polariza-se sobre Dó; em seguida, de 52 a 54, sobre Si; de 55 a 58, sobre Mib; e em 59, sobre Lá. Tal procedimento de polarização harmônica é empregado ao longo de toda a peça. Melodicamente, as séries são empregadas também ao longo de toda a peça.

A título de exemplo, podemos considerar o trecho tocado pelo violino no compasso 4 da peça (na primeira página). Oliveira, em suas anotações, indica que esse trecho é polar em torno de Mib. Deduz-se que na sua auto-análise isso é entendido em razão de o trecho começar com a ênfase em Mib - já que é antecedido por um semitom abaixo (a nota ré), o que na teoria costêriana indica uma polarização - e também terminar com essa ênfase, o que é reforçada pelo salto abrupto realizado do Mi 5 para o Mib 3. Note-se, aliás, que a mesma relação de semitom presente no começo da série (de Ré para Mib), está presente no final da série (de Mi para Mib), embora no final da série o intervalo de segunda seja composto.

⁷ “*La dernière fois que je vis mon père, ce fut le jour où il sortit de la maison pour s’ôter la vie. [...] A ma vue, il cacha son visage dans ses mains et murmura: Ah, Mon Dieu! Il disparut’ (Schumann’s daughter)*” (*Phantasiestück III, Guide to Interpretation*). Tradução: “*A última vez que vi meu pai foi no dia em que ele saiu de casa para tirar a própria vida. [...] Ao me ver, ele escondeu o rosto nas mãos e murmurou: Ah, meu Deus! Ele desapareceu’ (filha de Schumann)*” (*Phantasiestück III, Guia de Interpretação*).

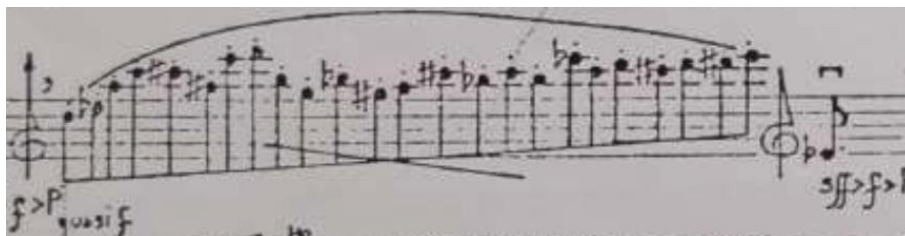


Figura 2 – Melodia realizada no compasso 4 pelo violino, na qual se observa a polarização sobre a nota Mib
Referência: Oliveira ([s.d.-b]).

Figura 3 – Primeira página da partitura de *Phantasiestück III*
Referência: Oliveira ([s.d.-b]).

Fica claro, logo de início, a relação Lá/Mib, um trítono que levará adiante a composição e seus personagens literários.

Em *Phantasiestück III*, há uma unidade formal obtida, por um lado, através do rigor das séries e polarizações empregadas pelo compositor, e que permeiam e regulam inteiramente a peça, mas, por outro, através das atmosferas contrastantes que vêm da oposição de Florestan e Eusebius, o primeiro enérgico, contrapontístico em geral, e o segundo, estático e depressivo. Essa oposição é intercalada e sistemática, pois, antes da Coda, cada uma dessas duas qualidades se alterna como partes da composição uma após a outra.

A Coda, que representaria uma síntese geral da peça, possui um caráter inteiramente diverso.

As nove seções iniciais da peça se dão mediante o controle das séries e polarizações, retirados de ASCH e ABEG. O diálogo com Schumann nas nove seções que antecedem a Coda está no nível da citação indireta.

Aliás, mais que citações, essas seções consistem na transformação composicional a partir do aproveitamento de materiais referentes a Schumann. Aqui, a referência *schumanniana* serve como base, alicerce, mas os materiais-base são submetidos a transformações que o tornam praticamente irreconhecível. Exceto por poucas e esparsas citações literais, o material-base é tratado de maneira extremamente pessoal por Oliveira com o intuito de descrever a personalidade dual de Schumann, através de procedimentos técnicos que dialogam com o seu desejo de exploração vanguardista na época, resultando numa sonoridade muito distante – embora afetivamente próxima – do que se poderia imaginar de um universo de Schumann. Há a manipulação dos dois grupos anteriormente mencionados de notas advindos de Schumann (ASCH e ABEG), mas trabalhados discursivamente por Oliveira de forma que esse material esteja no nível subjacente da estruturação da peça: na percepção da escuta, não se cria uma associação com Schumann. É preciso que se tenha um conhecimento prévio da peça e da relação de Oliveira com o compositor alemão para que isso seja percebido de forma mais clara.

Na Coda, todavia, é o oposto: há citações de trechos literais de peças de Schumann, que auralmente são bastante perceptíveis. No texto da Coda, podemos perceber claramente como a peça caminha da esfera da citação indireta para a da citação direta na parte final:

CODA

1ª seção: Sem pausa, o violino, a viola e o violoncelo começam tocando o SCHERZO (molto vivace) do quarteto para piano de Schumann *op.* 47.

O trompista (simultaneamente às cordas) toca o *ADAGIO* e o *ALLEGRO op.* 70 de Robert Schumann.

O pianista pode escolher o *op.* 47 ou o *op.* 70 para começar a tocar, formando, portanto, o quarteto ou o duo com os outros instrumentistas.

O trombonista deve 'atacar' a peça que o pianista executa. O trombonista deve IMPROVISAR tendo como objetivo a DESTRUIÇÃO do perfil da peça - não através de um nível de intensidade mais elevado - mas afirmando:

- a) uma cadeia harmônica diferente capaz de aniquilar a harmonia do fragmento ouvido
- b) um ritmo diferente, que, tocado em simultâneo com o fragmento a destruir, atinge o limite do reconhecimento
- c) uma curva melódica diferente do fragmento em questão que interfira nele, mascarando-o e que não soe como um contraponto a ele
- d) ou através do conjunto de todos esses fatores juntos.

Assim que o pianista perceba que o fragmento que ele está tocando está completamente perturbado, ele deve abandoná-lo. Então ele se voltará à outra peça: se ele houver tocado antes o *op.* 47, ele deve tocar o *op.* 70. O trombonista deve recomençar seu trabalho de destruição assim que ele perceba o fragmento que o pianista passou a tocar com os outros músicos. Isso deve acontecer tantas vezes quanto possível durante 2 minutos.

Trompa: o trompista nunca deve interromper seu tocar para que toda vez que o pianista volte para o *op.* 70, seja o pianista que ache o compasso que o trompista está interpretando no momento.

Cordas: toda vez que o pianista vá para o *op.* 47, é ele quem elege o fragmento (qualquer sequência do Scherzo) para recomençar. As cordas param de tocar somente o suficiente para achar o compasso que o pianista está tocando, para se juntar a ele.

Quando o pianista abandona a peça, devem seguir sem perturbação. Mas se nesse momento eles tiverem chegado ao final desse movimento, eles tocam Da Capo.

Duração da 1ª seção: 2 minutos

2ª seção: no terceiro minuto, o trombonista levanta-se e vai para o piano, tocando sons ruidosos e desesperados dentro dele. O pianista, que apertou o pedal, aguarda a extinção da ressonância (que deve ser amplificada *fff*) e deixa o palco. O trombonista vai na direção de outro instrumentista, e sempre tocando sons ruidosos, usa a vara do seu instrumento para o PARAR. Isso pode ser realizado através da interferência da vara no lugar onde o instrumentista está usando seus dedos, ou ao empurrar seu braço ou mão (com a vara). Quando o instrumentista HESITA, ele deve parar de tocar. (Nesse momento, ele pode estar tocando qualquer fragmento de qualquer dos movimentos da peça à qual seu instrumento pertence).

Uma vez que cada instrumentista esteja em silêncio (mantendo-se sentados, porém), o trombonista deixa o palco e sai através do auditório, agora tocando melodias do *Carnaval op.* 9 de Schumann de forma bastante despreocupada, e deixando uma melodia para outra (incompleta), e assim por diante, até que ele tenha saído do auditório.

Então somente esse fragmento de *Gesange der Frühe* é tocado no piano no *backstage*.

O Fim. (OLIVEIRA, [s.d.-b]).

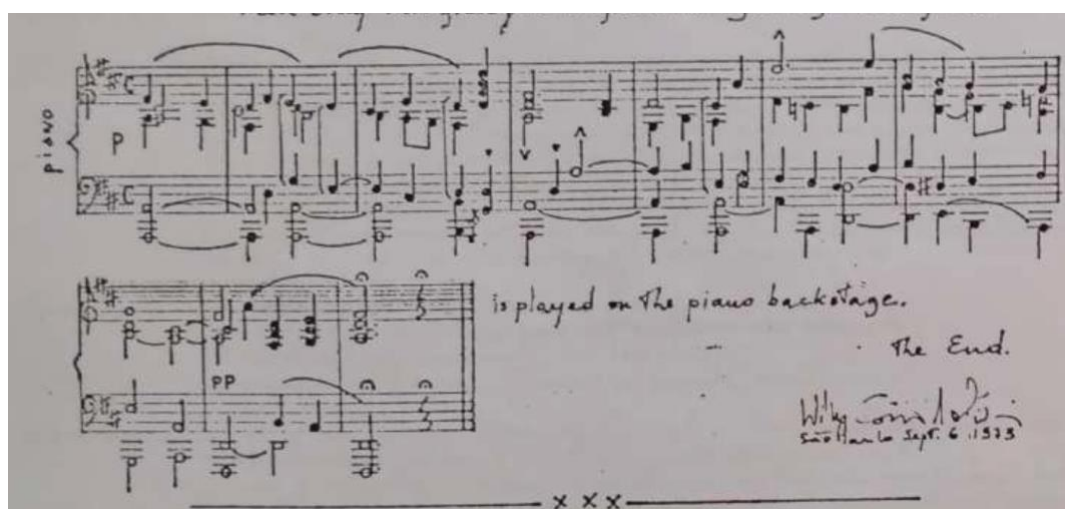


Figura 4 – Presença da citação direta de *Gesange der Frühe*, de Schumann, na página 9 da partitura de *Phantasiestück III*
Referência: Oliveira ([s.d.-b]).

Simbolicamente, as nove seções antecedentes à Coda são uma espécie de preparação para que o próprio Schumann ele mesmo emergja na Coda. Primeiro, no começo da Coda, ele emerge repleto de interferências, mediante os jogos de distorções das citações elegidas por Oliveira, mas no final, ele resta inteiro, numa citação literal e intocada.

7. the storm of the stars will turn to quiet

A segunda peça musical a ser apresentada se dá num ambiente totalmente diverso da fase vanguardista. Em pequenas obras, compostas principalmente para piano ou pequenos grupos instrumentais, estamos mergulhados nas experiências afetivas, emocionais e literárias do compositor.

Um exemplo significativo é *the storm of the stars in the sky will turn to quiet*, para piano, extraído de um poema de Marina Tsevetava: *I Know The Truth*⁸. O título do poema é *Eu sei a verdade*, e o texto selecionado é “a tempestade das estrelas no céu se silenciará”.

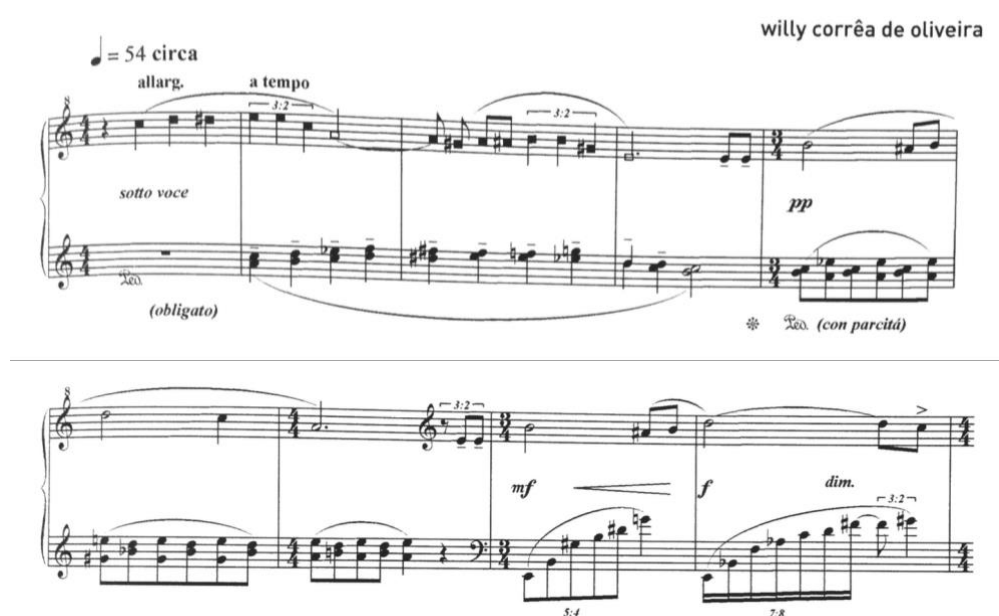


Figura 5 – Tema principal de *the storm of the stars in the sky will turn to quiet*, na mão direita, dos compassos 1-9. Note-se a relação segunda maior-segunda menor nas primeiras notas da melodia. Referência: De Bonis (2006).

Oliveira se refere a esta pequena obra como baseada na profunda emoção que sucedeu a uma seção do filme *Leaving Las Vegas*. A peça é dedicada ao elenco e ao diretor do filme, Mike Figgis. A trilha sonora do filme é dominada por uma canção composta em 1930, por H. Tobias: *It's a lonesome old town*, interpretada

⁸ I know the truth - give up all other truths!
No need for people anywhere on earth to struggle.
Look - it is evening, look, it is nearly night:
what do you speak of, poets, lovers, generals?

The wind is level now, the earth is wet with dew,
the storm of stars in the sky will turn to quiet.
And soon all of us will sleep under the earth, we
who never let each other sleep above it. (Tsvetaeva 1994, 03)

pelo cantor Sting. O tema do filme é a obstinada busca do personagem principal pela morte. Portanto, o tema do filme, assim como o do poema, é a morte, *A Verdade* ou o silêncio após os conflitos.

A peça se inicia com o tema principal sendo pinçado nas cordas do piano e o acompanhamento, em terças paralelas, sobrepõe-se à mesma oitava, formando uma melodia que se entrelaça com o acompanhamento. As terças paralelas seguem a escala predominante do tema: semi-tom/tom. Na repetição do tema, há um acompanhamento por arpejos.

Nos compassos 10-18, há uma reapresentação variada do tema com novas texturas.

Na seção seguinte, entre compassos 19-23, apresenta-se uma re-leitura da *Giga* da *Partita 1 em Sib Maior* de Bach. Esta giga é notoriamente reconhecida pelo entrelaçamento da melodia e do acompanhamento nas mesmas oitavas, havendo sobreposições das mãos, com farta utilização de figuras cromáticas. Entretanto, o entrelaçamento proposto é o do tema principal das polirritmias, que está em Sol Maior na peça de Willy. O acompanhamento da giga dá continuidade ao material principal de tom/semitom. A última exposição do tema é precedida de uma figura de acompanhamento ternária, que explora ainda a relação tom/semitom, presentes tanto no início do tema, como na Giga.

willy corrêa de oliveira



Figura 6 – Citação da Giga de Bach
Referência: De Bonis (2006).

Entre 24-28, há uma nova seção que faz uma ponte entre o final da releitura da giga e o início da reexposição do tema.

Entre 29-40, inicia-se uma seção na qual o tema principal é re-exposto na mão direita, e o acompanhamento é construído em torno da relação segunda maior-segunda menor com arpejos qualitéricos.

Antes dos compassos finais da peça, nos quais o tema da canção em notas pinçadas reaparece, ainda há outra menção à Giga de Bach, entre compassos 42-46.

Miserere é um outro exemplo da reincidência dos intertextos em Oliveira. Nessa coleção de peças para piano, inspirada pelo ciclo homônimo de quadros do pintor Georges Rouault, há citações de diversas cantigas de origem popular, ouvidas na infância no Recife, e da *Fantasia em Fá Menor* de Schubert. Além disso, a presença dos afetos do compositor é constantemente explicitada através das dedicatórias e anotações nas partituras.

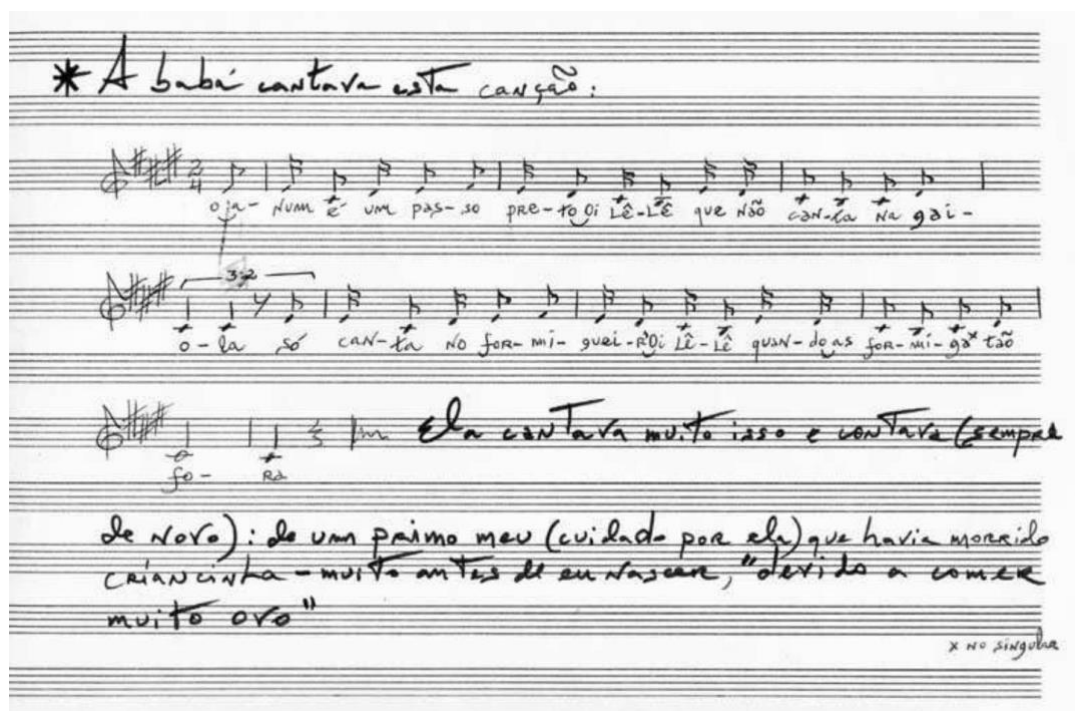


Figura 7 – Uma das peças da coleção para piano *Miserere*, na qual se observa uma canção ouvida pela babá na infância no Recife
Referência: Oliveira ([s.d.-a]).

8. Considerações finais

Vimos que Willy Corrêa de Oliveira tem uma prática musical que, apesar de ter atravessado múltiplas fases no decorrer de sua trajetória (vanguardista, engajada na luta social, e atualmente distante dos palcos), está intimamente ligada à ideia de metalinguagem. No caso desse artigo, o nosso objeto principal de análise foi o seu sexteto *Phantasiestück III*, de sua fase vanguardista, marcado pelo diálogo com a obra de Schumann. Vimos que em outras peças suas ele mantém uma prática semelhante de intertextualidade, como em *the storm of the stars in the sky will turn to quiet* e *Miserere*.

Em *Phantasiestück III*, nossa análise concluiu que Oliveira realizou um percurso no qual sua peça caminha das citações indiretas, nas nove seções iniciais da peça, para citação direta, na Coda. Vimos também que mesmo na Coda há um caminho poético que as citações diretas tomam: inicialmente há interferências de elementos musicais disruptivos que buscam abolir a percepção aural das referências *schumannianas*; mas, no final, resta uma citação única e inteira de *Gesange der Frühe*, sem as irrupções do início da Coda.

O conjunto de referências *schumannianas* traduz um interesse de Oliveira pela ideia de um compositor intelectual, já que Schumann teve importante atuação como tal através de seu periódico *Die Neue Zeitschrift für Musik*. Vimos que a ideia de um compositor intelectual para Oliveira está diretamente ligada à sua intelectualidade marxista. Esse conjunto de referências, portanto, foi importante para geração de contextos de escuta, já que a citação cria uma ponte entre a escuta individual e a escuta coletiva. Trata-se, portanto, de uma forma de reescrita, mas uma reescrita que, ao falar de Schumann, está falando de si, de como o compositor se reflete nos que lhe precederam.

Já no caso de *the storm of the stars in the sky will turn to quiet*, as referências abundam, como vimos no processo da análise. No livro intitulado *Peças para Piano*, organizado por Mauricio de Bonis, foram publicados comentários escritos pelo próprio compositor. Nele escreveu: "Após assistirmos – eu e meus filhos – o filme *Leaving Las Vegas*, de Mike Figgis, extravasou-nos o silêncio. Esta música está em lugar daquele *Silêncio*". As emoções, as referências literárias, pictóricas ou fílmicas, estão sempre presentes como atividades que o mantém criativo.

As duas peças abordadas neste texto, levaram em consideração estas experiências: tanto na busca de um modernismo inteligível, no sexteto *Phantasiestück III*, como na peça para piano, na busca permanente por uma escrita transparente, originária de múltiplas as escutas.

9. Referências

- Baldaia, Vinicius Siqueira. 2022. "Cardinalidade e cognição: Edmond Costère em perspectiva." *Revista Música* 22 (2): 31-42.
- Betz, Albrecht. 1982. *Hanns Eisler Political Musician*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bianchi, S. Mariana. 2019. "A tradução de "Para as Peças de Aprendizagem" (*Zu den Lehrstücke*), de Bertolt Brecht: apontamentos sobre as peças didáticas e o ensino do teatro de Bertolt Brecht". *Rebento* 11: 587-610.
- Bittencourt, Marcus Alessi. 2007. "Um modelo computacional das teorias de Edmond Costère e da Teoria de Conjuntos implementado em uma ferramenta analítica em PHP". *Anais do 11º Simpósio Brasileiro de Computação Musical*.
- Bonafé, M. Valéria. 2011. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte (2001)*. Dissertação de Mestrado, USP
- De Bonis, Maurício F. 2015. *Tabulae Scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: Unesp Digital.
- Calculadora Costère. s.d. *Laboratório de Pesquisa e Produção Sonora*, Departamento de Música e Artes Cênicas, UEM, Maringá.
- Costère, Edmond. 1973. *La Musique et le Signe*. Paris: Editions du CNRS.
- Garcia, Denise Hortência Lopes. 2022. *O grupo Música Nova e a música eletroacústica*. Campinas: Unicamp.
- Girardi, Giulio. 1968. *Marxismo y cristianismo*. Espanha: Taurus.

- IMD – Internationales Musikinstitut Darmstadt. 1962. *Anmeldung von Willy Corrêa de Oliveira zu den Ferienkursen*. [Formulário]. Darmstadt: IMD. <https://www.imd-archiv.de/detail/IMD-A100401-201733-12?q=oliveira&d=&p=1&s=25&l=list&o%5Bscore%5D=desc>.
- Klein, M. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana University Press.
- Kristeva, J. 1966. “Word, Dialogue and Novel”. In *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press.
- Menezes, Florivaldo. 1987. *Apoteose de Schoenberg: ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea*. São Paulo: Edusp.
- MIS – Museu da Imagem e do Som. Entrevista de Willy Correa de Oliveira. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2011. Som.
- Oliveira, Willy Correa de. [s.d.-a]. *Miserere*. [Com anotações do próprio compositor]. Manuscrito.
- Oliveira, Willy Correa de. [s.d.-b]. *Phantasiestück III*. [Com anotações do próprio compositor]. Manuscrito.
- Oliveira, Willy Correa de. [s.d.-c]. *Procura-se morto ou ressuscitado*. [Projeto de pesquisa]. Manuscrito.
- Oliveira, Willy Correa de. 2006. “the storm of the stars in the sky will turn to quiet”. In De Bonis, *Peças para Piano*. São Paulo: Edusp.
- Oliveira, Willy Correa de. 2024. Entrevista pessoal concedida a Carole Gubernikoff, em 24 de julho de 2024.
- Plekhanov. 1969. *A Arte e a Vida Social*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Puccini, Raphael de L. 2019. *Willy Corrêa de Oliveira como Professor: estudo sobre seu projeto pedagógico de ensino da composição*. Dissertação de Mestrado, UNESP.
- Silva, Humberto Pereira da. 2007. “A elite da elite da elite”. In *Revista on-line Trópico: idéias de Norte e Sul*. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2823,1.shl>.
- Tsvetaeva, Marina. 1994. *Selected Poems*. Penguin Books.
- Ulbanere, Alexandre. 2005. *Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico*. Dissertação de Mestrado, UNESP, 2005.
- Willy Corrêa de Oliveira. 2024. In *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural.