

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

MÚSICA DE FRONTEIRAS
O ESTUDO DE UM CAMPO CRIATIVO SITUADO ENTRE A MÚSICA POPULAR
E A MÚSICA ERUDITA DE VANGUARDA.

MARCELA PERRONE

RIO DE JANEIRO, JANEIRO DE 2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MÚSICA DE FRONTEIRAS

O ESTUDO DE UM CAMPO CRIATIVO SITUADO ENTRE A MÚSICA POPULAR
E A MÚSICA ERUDITA DE VANGUARDA.

por

MARCELA PERRONE

Dissertação submetida ao Programa de Pós Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação Prof. Dra. Carole Gubernikoff

Rio de Janeiro, Janeiro de 2010

P459 Perrone, Marcela.
Música de fronteiras: o estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda / Marcela Perrone, 2010.
x, 118f. + CD-ROM

Orientador: Carole Gubernikoff.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Música – Análise, apreciação. 2. Música erudita de vanguarda.
3. Música popular. I. Gubernikoff, Carole. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.15

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Josefina e Marco pelo amor e apoio incondicional. Ao meu irmão por ensinar-me a compartilhar.

À Carole Gubernikoff, pela orientação, confiança, paciência, compreensão, almoços e caronas.

Às professoras Elizabeth Travassos e Santuza Cambraia Naves da banca examinadora. Aos professores do Programa, à Secretaria de Pós-Graduação em Música, especialmente ao Aristides e Cristina e ao pessoal da Biblioteca Central da UNIRIO.

À CAPES pelo amparo a essa pesquisa.

Ao Rodolfo Caesar pelas conversas, cafés, bibliografias, aulas em férias, etc. e às colegas *louras* da nossa turma: Gab, Vivian, Lilian e Joana.

Ao Tato Taborda, Chico Mello, Carmen Baliero, Eduardo Cáceres, Conrado Silva e Coriún Aharonián.

Aos amigos de sempre: Juliana, Daniela, Alicia, Sebastián Barros, Sebastián Luna, Verónica, Tamara, Florencia, Anita, Mariana.

À minha professora de português, Ana Yalagozián.

Aos novos amigos: Joana, Luciana, Daniela, Tita, Márcia, Clayton, Elodie, Bryan, Dorian, Daniel, Solano, Arnaldo, Sebastián, Carla, Mercedes e Alexandre. À Liza pela confiança e por oferecer-me um lugar para ser feliz. Aos futuros amigos.

Aos parceiros do grupo UG: Andrés, Fernando, Ignacio e Natalia.

A todos os que colaboraram direta ou indiretamente com a pesquisa.

Ao meu querido Sergio.

PERRONE, Marcela. *Música de Fronteiras. O estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras de Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação estuda o fenômeno das músicas que se encontram nas fronteiras entre a música erudita de vanguarda e a música popular. Sua existência aponta para a dicotomia *erudito-popular* como processo dinâmico vinculado a determinados contextos históricos e geográficos. Começamos com uma série de considerações ligadas à relação entre o popular-e o erudito na música e à busca de legitimação de práticas musicais, uma breve revisão dos conceitos de tradição, vanguarda, experimentação, invenção, nacionalismo, universalismo e identidade. Realizamos uma enumeração de situações que problematizam a separação entre música popular e música erudita e distinguimos entre dois modos de fazer. Tomamos os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (1971-1989) como marco histórico de referência, foco de discussão e difusão de um universalismo particular. Finalmente exploramos um grupo de figuras e obras entre as quais fazemos uma seleção para apresentar uma análise mais aprofundada do seu processo criativo.

Palavras-chave: fronteira-- música popular e música erudita – processo criativo.

PERRONE, Marcela. *Music blurring the boundary lines. The study of a creative field located between popular music and avant-garde art music*. 2010. Dissertation (Master in Musicology) – Post-graduate Programme in Music, Centro de Letras de Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation studies the phenomenon of musics that are on the borders between the contemporary art music and popular music. Their existence points to the *art-popular* dichotomy as a dynamic process linked to specific historical and geographical contexts. We begin with a series of considerations about the relationship between ‘popular’ and ‘art’ in music and the pursuit of legitimate musical practices, a brief review of the concepts of tradition, avant-garde experimentation, invention, nationalism, universalism and identity. We made a list of situations that question the division between popular music and art music and distinguish between ‘two ways of proceeding’. We take the *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea* (1971-1989) as an historical reference, the focus of discussion and dissemination of a particular universalism. Finally we explore a group of figures and works of which we present a selection for a more thorough analysis of their creative process.

KEYWORDS: boundary—popular music and contemporary art music – creative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

I. REVISÃO DA LITERATURA

1.1. Reflexões sobre o ‘erudito’ e ‘popular’ na música.	1
1.2. A busca da legitimação.	2
1.3. Tradição, vanguarda e experimentação.	5
1.4. A invenção.	8
1.4. Nacionalismos e universalismos.	10
1.5. Identidades.	13
1.6. Situações que problematizam a separação entre música popular e música erudita.	15
1.7. Dois modos de fazer.	16

II. UM MARCO HISTÓRICO DE REFERÊNCIA:

Os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea

2.1. Origem.	19
2.2. Contexto.	20
2.3. Modalidades de atividades.	22
2.4. Diversidade.	23
2.5. Outra visão.	26
2.6. O final dos cursos.	33

III. FIGURAS E OBRAS

3.1. Novas técnicas instrumentais e recursos tímbricos.	36
3.2. Caetano Veloso/ Rogério Duprat.	42
3.3. Tom Zé.	47
3.4. Hermeto Pascoal.	56
3.5. Tato Taborda: Geralda e <i>Orquestra experimental de instrumentos nativos</i> (OEIN).	61
3.6. Chico Mello.	64
3.7. Carmen Baliero.	68
3.8. Tim Rescala.	72
3.9. Hans Joachim Koellreutter.	76

IV. ANÁLISE DE OBRAS SELECIONADAS

Pensando em ti.	81
El gallo rojo.	87

CONSIDERAÇÕES FINAIS.	95
-----------------------	----

BIBLIOGRAFIA.	99
---------------	----

ANEXOS: FOTOS, ANÁLISES DESCRITIVAS, PARTITURAS, CD.	102
--	-----

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Primeira página da *Sequenza III* para voz feminina, Luciano Berio, Ed. Universal, 1966.
- Figura 2. *Sequenza VII* para oboe de Luciano Berio, Ed. Universal, 1969.
- Figura 3. Primeira página das *Sonatas e interlúdios para piano preparado*, John Cage, Ed. Peters, 1948.
- Figura 4. Segunda página de *II baião*, um dos cinco números de *Random* para duo de flautas e eletroacústica, M. Perrone (2004).
- Figura 5. As fotos publicadas no encarte do CD *Jogos de armar* (TOM ZÉ, 2000) mostram os detalhes do *Buzinório* e os nomes dos músicos que participam na execução.
- Figura 6. Capa do disco *Jogos de armar*, Tom Zé, 2000.
- Figura 7. Carmen Baliero interpretando *El gallo Rojo*.
- Figura 8. Capa do disco *Cliché music*, Tim Rescala, 1985.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS NO CD

- Faixa Nº 1: *Épico*, Araçá Azul, Caetano Veloso-Rogério Duprat, 1973.
- Faixa Nº 2: *Jimi renda-se / Moeda falsa*, Jogos de armar, Tom Zé, 2000.
- Faixa Nº 3: *Sonhar*, Jogos de Armar, Tom Zé, 2000.
- Faixa Nº 4: *Quando as aves se encontram nasce o som*, Festa dos deuses, Hermeto Pascoal, 1992.
- Faixa Nº 5: *Vai mais garotinho*, Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca, Hermeto Pascoal, 1984.
- Faixa Nº 6: *Estratos, para 20 instrumentos de sopro andinos*, Tato Taborda, OEIN, 1999.
- Faixa Nº 7: *Pensando em ti* (Herivelto Martins/David Nasser) na versão de Nelson Gonçalves.
- Faixa Nº 8: *Pensando em ti* (Herivelto Martins/David Nasser) na versão de Chico Mello, *Do lado da voz*, 2000.
- Faixa Nº 9: *Gallo rojo, gallo negro*, de Chicho Fernández Ferlosio, por ele mesmo.
- Faixa Nº 10: *El gallo Rojo*, de Chicho Fernández Ferlosio, versão de Carmen Baliero, C, 2000.
- Faixa Nº 11: *Música para bienais*, segundo número de *Cliché Music*, Tim Rescala, 1985.
- Faixa Nº 12: *Amor Comunista*, Tim Rescala, CD Clichê Music, 1985.
- Faixa Nº 13: “América Before the war”, de *Different trains*, Steve Reich, 1988.
- Música da lagoa*, trecho de vídeo, 3’24’’. Hermeto Pascoal e grupo. *Sinfonia do Alto Ribeira-PETAR*. Direção Carlos Alberto Dalia- Maria Grillo. Documental, Duração total 45 min. Prod. Movie Center Sky Light-Hermeto Pascoal. Verão Filmes-Rede Manchete, 1985.

Introdução

O núcleo de nossa pesquisa é a dicotomia¹ popular/erudito, que pode ser lido com hífen, com barra, ou, em sintonia com nossa vontade de somar e não de excluir, erudito e popular. Vamos tomar como referência o trabalho de Elizabeth Travassos (2000)² que fala de duas linhas de força que tensionam o entendimento da música no Brasil: por um lado a alternância entre a reprodução de modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio; por outro lado a dicotomia entre erudito e popular. Essas linhas se manifestaram em diferentes momentos da história e em torno de figuras que colocaram em xeque a divisão. Emergem também nas criações de vários artistas, alguns dos quais são estudados nesta pesquisa.

O reconhecimento de uma fronteira entre erudito e popular implica a discriminação e aceitação generalizada de dois campos diferenciados pelas classificações acadêmicas, mercadológicas ou sociológicas construídas em torno delas. Trata-se de uma *dicotomia histórica*, ou seja, produzida ao longo de um processo desenvolvido no tempo e ligado ao mundo ocidental e à modernidade. Consideramos a classificação como um construto, sempre em mutação, em que as linhas e os espaços se movem constantemente, que pode vir a se relativizar ou desaparecer, dando lugar a outras classificações. Assim como as discussões em torno do “universalismo e nacionalismo” parecem ter perdido vigência no século XXI, mudando para outros focos de discussão, suspendemos momentaneamente a separação ao considerar um grupo de artistas e suas produções. Não aspiramos a criar novas categorias, mas apontar para situações que problematizam a separação. Observamos que a emergência das linhas de força em diferentes momentos resultou em uma abundância de ideias e novas propostas criativas. Consideramos assim esses momentos críticos como desejáveis e saudáveis dentro da dinâmica da cultura.

Com a palavra *fronteira* nos referimos a uma relação, definida historicamente, não a uma nova essência. Queremos colocar o foco no devir e não no ser, de acordo com as ideias propostas por G. Deleuze.³ Um termo apropriado é *território*, não como espaço fixo, mas sim como movimento contínuo e vital. Deleuze fala da importância de sair da lógica binária pela qual somos homem ou mulher, adulto ou criança, professor

¹ Segundo o dicionário Aurélio, a divisão de um conceito em dois elementos, em geral contrários.

² TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

³ O que é a filosofia? Por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

ou aluno, humano ou animal; poderíamos acrescentar o par contido no título de nossa pesquisa. Nossa proposta considera a identidade como uma entidade múltipla e mutável.

O objetivo deste trabalho é documentar a existência de produções musicais que se aproximam aos dois campos mencionados, ou seja, se situam nas fronteiras entre a música popular e a música erudita contemporânea. Através deste estudo aspiramos criar um marco teórico novo, flexível, que contemple os aspectos musicais e os aspectos socioculturais que são inseparáveis na América Latina.

Para conseguir a realização de nosso objetivo examinamos um grupo de artistas e algumas de suas produções, que apresentam traços de um e de outro campo. Essa lista também é provisória, em virtude dos limites necessários para a concretização desta dissertação, e pode ser enriquecida por pesquisas posteriores. Também é limitada no sentido que os artistas continuam ativos, portanto, continuam oferecendo novas músicas para futuras pesquisas.

Como se insere nossa pesquisa no corpus musicológico? Pertence à musicologia sistemática, à etnomusicologia, à análise musical, à sociologia? Que área abrigaria nosso assunto? Talvez esta última seja uma das perguntas que surgem no percurso da pesquisa e que não têm uma resposta precisa, ou melhor, que apontam para outras questões, como a necessidade de enfoques interdisciplinares para abordar os problemas da musicologia atual. Deste modo, nosso estudo contém possíveis contribuições para compositores, docentes, musicólogos e pesquisadores de várias áreas afins.

O corpo da dissertação está dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo faremos uma revisão da literatura, pesquisando as reflexões e tomando conceitos de Carlos Vega, Coriún Aharonián, Philip Tagg, Samuel Araújo, Elizabeth Travassos, Santuza Cambraia Naves, José Miguel Wisnik, Jose Maria Neves, Michael Nyman, Tato Taborda, Augusto de Campos, Ezra Pound, Melanie Plesch, Malena Kuss, Ernst Krenek, Graciela Paraskevaïdis, Jorge Larrain e Cergio Prudencio.

No segundo capítulo abordaremos os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea como uma referência histórica de nossa pesquisa, pelos quais várias das figuras estudadas passaram como alunos e professores. Sua proposta de integração de diferentes músicas eruditas e populares nas ementas de oficinas, palestras e audições constituiu uma alternativa à formação institucional tradicional e um ponto importante na formação de muitos criadores, além de possibilitar o intercâmbio com colegas da região.

O terceiro capítulo trata da ampliação dos recursos tímbricos como resultado da busca dos compositores e intérpretes no século XX; podemos encontrá-los tanto na música erudita como em vários estilos e gêneros da música popular. Em seguida faremos uma resenha de um grupo de figuras e obras, que abarcam duas gerações: os nascidos entre 1930 e 1950 (Velloso, Duprat, Tom Zé, Hermeto Pascoal) e os nascidos depois de 1950 (Taborda, Prudencio, Mello, Baliero, Rescala).

O quarto capítulo apresenta análises mais aprofundadas de algumas obras selecionadas: a versão que Chico Mello fez da canção *Pensando em ti*, de Herivelto Martins e David Nasser e a versão que Carmen Baliero fez da canção *El gallo rojo*, de Chicho Fernández Ferlosio.

Nas considerações finais, tentamos sintetizar os pontos mais relevantes de nosso estudo. Nos anexos incluímos análises descritivas, partituras e fotos. Acompanha um CD-ROM que contém as músicas mencionadas e um vídeo.

I. REVISÃO DA LITERATURA

Reflexões sobre o ‘erudito’ e ‘popular’ na música.

As definições dos campos popular e erudito apresentam-se geralmente como polêmicas, principalmente pela ambiguidade dos termos derivada de seu uso coloquial.

Por isso, faremos nesta introdução uma breve revisão das considerações presentes na bibliografia sobre o assunto.

Carlos Vega (1997, orig.1966)¹ descreve a música erudita ou culta ligando as categorias erudita e popular com a distinção entre classes sociais. Seus conceitos chave no campo erudito seriam: Estudo por parte do compositor para desenvolver seu ofício, que ele chama de ênfase na técnica; mas também, por parte do público, um grau de conhecimento e Cultura para poder entender e desfrutar as obras de arte. Este público-alvo seria uma elite, entendida segundo o critério econômico ou intelectual.

Descreve as diferentes acepções do termo popular por oposição e para desambiguar de seu uso corrente. A música popular, termo utilizado para denominar o que ele preferiu chamar de mesomúsica, ele diz que é a mais importante, a mais ouvida, seja por difusão através da mídia ou executada em shows. Ela alimenta uma rede de produção de bens e serviços fundamentais para o mundo moderno, atendendo necessidades, o que aponta a sua funcionalidade.

Entre as críticas feitas aos conceitos de Vega encontramos a de Coriún Aharonián:²

O fato de o termo ‘mesomúsica’ ser relativamente inadequado é porque, apesar da boa vontade de Vega, ele implica ‘acima’ e ‘abaixo’, ‘alto’ e ‘baixo’, conceitos que não são menos controversos por serem frequentados por alguns sociólogos. Mesmo que Vega pareça evitar a possibilidade dum uso pejorativo, a própria ideia de ‘meio’ ligada às considerações acerca da ‘descida’ ou ‘ascensão’ cria um permanente perigo de preconceitos piramidais ou pelo menos de juízos apriorísticos derivados inevitavelmente do ‘acima’ e ‘embaixo’.

[...] Em todo caso, não existe até agora um termo mais adequado, com exceção talvez de ‘música popular’(AHARONIÁN, 1997).

Ou seja, seguindo a lógica que ligaria as categorias ‘popular’ e ‘erudito’ com a dinâmica de uma sociedade com divisão de classes, podemos inferir que em outros

¹ VEGA, Carlos. “Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos”. *Revista Musical Chilena*, Santiago, Julio. 1997, vol.51, no. 188, p.75-96. ISSN 0716-2790. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004&lng=es&nrm=iso.

² AHARONIAN, Coriún. Carlos Vega y la teoría de la música popular: Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. *Rev. music. chil.*, Santiago, jul. 1997, vol.51, nº. 188, p.61-74. ISSN 0716-2790. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800003&lng=es&nrm=iso.

períodos históricos, cuja organização econômica e social era diferente, as classificações foram outras: religioso-profano; vocal-instrumental; leste-oeste; músicas para acompanhar uma ou outra tarefa ou para ser executada em determinada época do ano, etc. Nossa hipótese é que se trata de um processo dinâmico: as classificações estariam mudando e poderiam ser diferentes no futuro. Quais seriam então os critérios para definir as categorias de erudito e popular na música através das diferentes variáveis no tempo e espaço?

Philip Tagg responde numa entrevista que ele mesmo não tem uma definição positiva de música popular, sem defini-la como *a música que não é erudita ou folclórica*.³

Deste modo, “A única razão porque a expressão ‘música popular’ existe é porque há muitas práticas musicais excluídas das instituições de educação musical. É preciso chamá-la de algum modo” (Tagg, 2004).

Quando Tagg fala de músicas excluídas entendemos isso dentro do currículo da formação profissional em música erudita, mas às vezes estão presentes como *folclore musical* ou denominações similares e em uma pequena proporção. Porém, na educação musical das escolas, essa *música popular* constitui o dia a dia.

‘Música popular’ foi assim uma categoria adotada e utilizada, referindo-se a diversas coisas, o que frequentemente leva a confusões. Não existe, segundo Tagg, um denominador comum para se referir a tudo o que pode ser compreendido dentro do termo música popular. E é curioso observar que nos diferentes contextos culturais é empregada para designar fenômenos distintos.

A busca da legitimação

O trânsito da música popular urbana em outras esferas, como a música erudita de concerto nacional e estrangeira, foi motivo de discussões, como aponta Samuel Araújo,⁴ ligando o tema desenvolvido amplamente na literatura por outros autores como Michael Bakhtin e Carlo Ginzburg: a *circularidade dessas práticas*. Ou como propõe Araújo, o “sistema de créditos musicais” consistente em:

³ ALENCAR DE PINTO, Guilherme. *Mostrar lo extraña que es la normalidad: entrevista a Philip Tagg*. La Brecha. Montevideu, 12 de Julho de 2004. Disponível em <http://tagg.org/articles/breachaiw0407.htm>.

⁴ ARAÚJO, Samuel. “Para além do popular e o erudito: A escuta contemporânea de Guerra Peixe”. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar e CAMBRIA, Vincenzo (Orgs.). *Música Em Debate: Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda. e FAPERJ, 2008.

[...] empréstimos entre práticas musicais de diferentes culturas pelo mundo afora, entre estratos diferenciados numa mesma formação social, e, com destaque no caso brasileiro, a criatividade popular assimilando e sendo assimilada pela música de concerto ao final do século XIX (ARAÚJO, 2008).

No entanto, Araújo chama a atenção para o discurso musicológico contemporâneo aos processos que optaram por ignorá-los, deixando-os fora, por exemplo, da primeira história da música brasileira: *A música no Brasil*, publicado em 1908 por Guilherme de Melo.⁵ Nessa obra, há referência em detalhe à música de “concerto” e aos seus compositores, enquanto são mencionadas superficialmente algumas manifestações folclóricas caracterizadas como pertencentes ao âmbito rural.

Contudo, Araújo adverte que os músicos em suas práticas já eram conscientes da importância dessas músicas populares urbanas, enquanto os musicólogos e críticos demorariam alguns anos para valorizar e estudar esse repertório.

Mais tarde, na obra de Mário de Andrade (1928),⁶ a música popular, entendida como música folclórica e rural, aparece como uma fonte de renovação da música erudita ao mesmo tempo em que permite fortalecer a identidade nacional. A “recriação” do “populário” eram os termos por ele empregados para se referir ao “elemento popular não contaminado pelo processo civilizatório”. Segundo Santuza Cambraia Naves, esse autor postulou:

[...] a recriação das sonoridades populares, sobretudo as folclóricas, no âmbito da música de concerto. Esse procedimento em muito contribuiria, segundo ele, para a constituição da identidade nacional, na medida em que os traços essenciais da brasilidade estariam contidos nas cantigas do povo. Assim, caberia aos compositores “interessados” nesse projeto construtivo pesquisar os sons populares [...] e desenvolvê-los num registro erudito (NAVES, 2008)⁷.

Entre os numerosos pesquisadores que abordaram o assunto encontramos a José Miguel Wisnik, que menciona e compara Mário e Oswald de Andrade no filme documentário *Palavra (En)cantada* (2009).⁸ Wisnik descreve a aliança proposta por Mário entre uma cultura “erudita e letrada” com “o popular não urbano, imemorial, anônimo”, como uma maneira de que Brasil “se tornasse um país moderno sem se

5 MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* por Guilherme Theodoro Pereira de Mello. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

6 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: I. Chiarato & Cia. 1ª edição, 1928.

7 NAVES, Santuza Cambraia. “Por dentro do tom”. Publicado no *Jornal plástico bolha* nº25. Disponível em <http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb25/pordentrotom.htm>

8 PALAVRA (EN)CANTADA. Documentário. Dirigido por Helena Solberg, produzido por Radiante Filmes, 1 DVD, 83 minutos, Brasil, 2009. Endereço eletrônico: www.palavraencantada.com.br.

perder de si mesmo”. Wisnik aponta que a proposta não teve um destino histórico possível porque, enquanto Mário escrevia seu ensaio, o país estava em pleno processo de industrialização. Oswald de Andrade faria outra proposta: o Brasil como o país da “mistura antropofágica” entre o “primitivo” e o “tecnológico”. Embora o ritmo dos tempos tendesse a seguir nessa direção, a cultura de massas “globalizada” dentro de uma economia mundial avassalante veio a devorar quase tudo (WISNIK, 2008).

Assim, alguns compositores recorreram intencionalmente à cultura popular na vertente folclórica em busca das “raízes”; outros se viram influenciados mais ou menos involuntariamente pelo contexto da cultura popular urbana:

Nos anos 1920, foi no terreno da cultura que proliferaram as representações das Américas. A música afro-americana, particularmente, ocupou parte do espaço aberto pelas fraturas na tradição da alta cultura do Ocidente (TRAVASSOS e CORREA DO LAGO, 2005)⁹.

Um aspecto que despertou o interesse dos compositores europeus e constituiu uma *novidade* importante a ser incorporada foi o tratamento rítmico nas músicas afro-americanas. A famosa síncope, que “designa um conceito criado pelos teóricos da música erudita ocidental” (SANDRONI, 2001)¹⁰ era a maneira de caracterizar as variações rítmicas que vão contra a métrica como práticas frequentes e difundidas (e não como exceção). Por causa dos estudos que fazem referência às semelhanças entre as músicas, acredita-se que constitua um traço herdado das músicas africanas subsaarianas que foram trazidas pelos escravos.

Um dos compositores europeus seduzidos pelo “swing afro-americano” das músicas populares foi Darius Milhaud, que teve contato com a música carioca graças a sua estadia na cidade por quase dois anos. Travassos e Correia do Lago¹¹ recolhem um comentário dele publicado na sua autobiografia:

Os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia, na síncope, uma suspensão imperceptível, uma respiração preguiçosa, uma parada sutil que eu tinha dificuldade de captar. Comprei então uma quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me para tocá-los com suas síncopes que passam de uma mão para a outra. Meus esforços foram recompensados e pude enfim exprimir e analisar esse ‘quase nada’ tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse tipo, Nazareth, tocava piano diante da porta de um cinema da Avenida Rio Branco. Seu toque fluido,

9 TRAVASSOS, Elizabeth e CORREA DO LAGO, Manoel. Darius Milhaud e os ‘compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês’. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v. 43, 2005, p.109.

¹⁰ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar e Editora da UFRJ, 2001.

¹¹ MILHAUD, Darius. *Notes Sans Musique*, Paris: Julliard, 1949, p. 88.

inapreensível e triste ajudou-me também a conhecer melhor a alma brasileira (MILHAUD apud TRAVASSOS e CORREIA DO LAGO, 2005).

Os processos de citação de músicas populares urbanas, que podem ser observados em várias obras que Milhaud compôs depois de sua estadia carioca, exemplificam as tensões existentes entre as práticas eruditas e as populares. A maneira de se referir àquelas músicas e aos seus produtores – que oscila entre a admiração e um tom depreciativo sutil – é uma amostra do pensamento habitual do começo do século XX, momento em que essas práticas musicais ainda estavam procurando ser reconhecidas na sociedade. Milhaud pegou partituras impressas de “tangos, maxixes, sambas e cateretês”, de vários autores conhecidos como Nazareth e Tupinambá, e fez uma colagem, na qual os alterna com um tema de sua autoria que funciona a modo de refrão de rondó.¹² Nas declarações posteriores do compositor chama a atenção a ausência de qualquer referência a seus autores, como se fossem músicas de autor anônimo, fato que feriu sensibilidades no Brasil e suscitou debates sobre a apropriação das músicas populares. Como apontaram Travassos e Correia do Lago (2005), trata-se de um processo de folclorização de um repertório musical escrito e de autoria reconhecida, classificado por Milhaud de modo geral como *chants populaires*.

Anteriormente, Travassos (2000)¹³ no seu estudo sobre o modernismo brasileiro já tinha explicado que a cultura popular não se confunde com o que veio a ser chamado de *cultura de massa*. Trata-se de uma concepção da cultura popular cindida entre o rural-autêntico e o urbano-massificado [e com influências “estrangeiras”] que pode refletir o temor diante das transformações sociais implícitas na modernização, que, ao integrar ao mercado amplos setores da população, conduz à sua participação política plena.

Alguns autores relacionam a busca de legitimação das músicas populares com a busca de legitimação no tecido social, como por exemplo, Wisnik,¹⁴ que aborda o problema da legitimação e da identidade. No seu ensaio “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” ele analisa a simbologia dos biombos culturais da casa

¹² O balé de Milhaud se chama *Le boeuf sur le toit*, op. 58, e foi estreado em Paris em 1921.

¹³ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 52.

¹⁴ WISNIK, J. M. S. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1.ª ed., 1977.

WISNIK, J. M. S. “Machado Maxixe: O caso Pestana”. *Teresa*, USP/34 - São Paulo, n. 4-5, 2003.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

da Tia Ciata, proposta por Muniz Sodré.¹⁵ Nessa “topologia musical urbana”, cada espaço da casa está ligado a uma expressão musical e às divisões sociais: sala–fundos–terreiro, numa linha horizontal, correspondem às ‘danças de salão civilizadas’–samba–candomblé. Mas Wisnik vai mais além, apontando que a linha horizontal que simboliza a passagem gradual do erudito ao popular se vê quebrada e encontra um modo transversal de comunicação na “ramificação mercadológica de massa que deu inesperada margem de penetração alternativa à música popular, correndo por fora do sistema de difusão da *arte*” (WISNIK, 1982). Segundo este autor, a explosão da cultura popular através da indústria do disco e do rádio constituiu um modo particular de resistência, mesmo que cheio de contradições, e é entendida como uma busca de legitimidade por parte dos grupos dominados-marginados, os *cidadãos precários*, que aspiram “ao reconhecimento da sua cidadania mas a parodia através de seu próprio deslocamento”. A música erudita ou de concerto buscava assim apoio no Estado, através da pedagogia nacionalista em 1920 e em seguida, chegando à década seguinte, através do programa do Canto Orfeônico (WISNIK, 1982).

Tradição, vanguarda, experimentação

Entre os conceitos relacionados com a nossa pesquisa encontramos também a dupla tradição-inovação, definindo-se por oposição e complementando-se mutuamente. As duas tendências estão presentes ao longo do desenvolvimento dos movimentos, das trajetórias individuais e até dentro de uma mesma composição. José Maria Neves observou que:

Ao longo dos anos, viu-se a confrontação de duas forças de impulsão: a tradição e a inovação: a força da tradição buscando garantir a manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical do passado próximo; a força inovadora entregando-se à busca de novos recursos expressivos independentes da herança tradicional. [...] Por outro lado, seria preciso destruir o mito de que todo movimento renovador deseja renunciar e destruir todas as conquistas do passado; não se renuncia àquilo que foi vivido e assimilado (NEVES, p. 10)¹⁶.

O conhecimento do passado aparece assim como condição favorável e necessária para a continuação e para a crítica. A inovação se nutre desses elementos, dialoga com o passado próximo e longínquo. Tanto tradição como inovação são

¹⁵ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2007, 2ª. Edição, 1979.

¹⁶ NEVES, José Maria. *Música contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p. 9-11.

abstrações, não existem em “estado puro”, são forças em interação que permitem uma variedade de combinações:

A história da música brasileira do século XX, assim como a história da música universal, mostrará o antagonismo permanente, entre o cultivo do intelectualismo racionalista da arte clássica e medida, e o abandono aos imperativos da intuição e os instintos, com a presença do insólito e do acaso na construção. E entre estas duas posições extremas, uma gama infinita de posturas [...] (NEVES, p. 11).

Desta maneira podemos distinguir atitudes voltadas para a conservação e a elaboração a partir de esquemas conhecidos e estabelecidos e atitudes voltadas para a exploração e a pesquisa. Associado a estas últimas aparece também o termo “vanguarda” (que vem do francês *avant garde*, “tropa dianteira”), que faz referência ao batalhão militar que precede as tropas em ataque durante uma batalha (MARCONI DA COSTA, 2006).¹⁷ Segundo Mendonça e Sá, logo “foi estendido para dianteira em geral, frente, liderança. A partir daí, passou-se para o campo do conhecimento, e principalmente da estética, para situar novas tendências que estivessem em oposição às vigentes” (MENDONÇA e SÁ, 1983, p.7).¹⁸ Essa definição levaria a consideração do termo “vanguarda” como oposto, mais uma vez, a um padrão existente: a tradição.

O compositor e musicólogo Michael Nyman escreveu um livro importante sobre música experimental, no qual se estuda John Cage e uma série de compositores influenciados por ele Nyman¹⁹ inicia o estudo deles no começo dos anos 1950 em diante, e mostra o legado deles. O prefácio do livro, escrito por Brian Eno, traz alguns conceitos chave:

Se isso era ‘música experimental’, onde estava o experimento? Talvez no contínuo refazer-se da pergunta “Que mais poderia ser a música?” Na tentativa de descobrir o que é que nos permite perceber alguma coisa como música. E então concluímos que a música não necessita ter ritmo, melodia, harmonia, estrutura, nem tão só notas, que não tinha por que envolver instrumentos, músicos nem auditórios. Aceitou-se que a música não era alguma coisa intrínseca a uma determinada maneira de dispor as coisas – a uma determinada maneira de dispor os sons – mas, sobretudo, um *processo de apreensão* que nós, como ouvintes, poderíamos conduzir. Isso deslocou o local da música de “fora” para “dentro”. Se há uma mensagem na música experimental que deva perdurar, é esse: a música é alguma coisa que faz a sua mente. Essa era uma proposição revolucionária. Ainda hoje é (ENO, no prefácio de NYMAN, 2006, p. 12).

¹⁷ MARCONI DA COSTA, Rodrigo. *Tradição e vanguarda nos arranjos de Rogério Duprat para a Tropicália*, Dissertação de mestrado, UNIRIO, 2006.

¹⁸ MENDONÇA, Antonio Sergio Lima e SÁ, Álvaro de. *Poesia de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Antares, 1983.

¹⁹ NYMAN, Michael. *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona: Documenta Universitaria, 2006. Tradução ao espanhol de Isabel Olid Báez e Oriol Ponsatí-Murlà.

O deslocamento da importância absoluta do criador (o compositor) para a plateia (os ouvintes ou espectadores) que intervirá no processo será um traço essencial no conceito de arte experimental. No mesmo prefácio ao livro de Nyman, Eno fala do processo de conformação de um público a essa nova música e do questionamento de algumas categorias estabelecidas, como rock, jazz e música erudita, que não conseguiam abarcar às novas práticas dos anos 1960 e 1970.

Mas também é preciso distinguir entre *vanguarda* e *experimentação*. Segundo Nyman, no caso da música de vanguarda o grau de abertura seria menor: tenta-se manipular a atenção do ouvinte para que ele a interprete segundo a ideia do compositor; no caso da música experimental é o ouvinte que estabelecerá relações, sendo o compositor apenas alguém que fornece um material ou ponto de partida. Ele chama de *sistemas clássicos* aos sistemas com menos abertura, nos quais se manipula o ouvinte por meio de uma música que progride como uma série de cartazes: ouve isso aqui, neste momento, neste contexto, em justaposição com aquilo; de maneira que a forma de ouvir está condicionada pelo que aconteceu antes e condicionará, mais ou menos como pretende o compositor, o que vem depois (NYMAN, p.54).

Nyman vai sintetizar a *tendência experimental* ou mais aberta na figura de Cage e a *tendência de vanguarda* ou menos aberta na figura de Stockhausen:

Cage:

Eu diria que as relações se dão entre os sons como se dão entre as pessoas, e que essas relações são mais complexas do que eu seria capaz de prescrever. Deste modo, simplesmente renunciando à responsabilidade de criar relações não perco a relação. Eu mantenho a situação no que pode ser chamado de *uma complexidade natural* que se pode observar de uma maneira ou de outra.

Stockhausen:

Muitos compositores creem que se pode pegar qualquer som e usá-lo. Isso é verdade no sentido em que realmente você pode pegá-lo e integrá-lo, e em última instância, criar algum tipo de harmonia e equilíbrio. Se não, se pulveriza [...]. Em uma peça você pode incluir muitas forças diferentes, mas quando começam a se destruir entre si e não há uma harmonia estabelecida entre as diferentes forças, é que você fracassou. Você tem que ser capaz de integrar realmente os elementos e não só expô-los e olhar o que acontece.

Podemos sublinhar as palavras da vanguarda europeia: “integrar”, “harmonia”, “equilíbrio”, que indicam que a responsabilidade de criar as conexões está nas mãos do compositor, enquanto Cage está mais disposto a permitir que as relações se desenvolvam de maneira natural (NYMAN, p. 55).

Entre estes dois estereótipos radicais, generalizações que podem ser mais ou menos úteis para entender as propostas artísticas, encontramos uma variedade de artistas

locais (não só norte-americanos e europeus) que transitam entre uma ou ambas as tendências no transcurso de sua vida.

O próprio Nyman no prefácio da segunda edição, perguntando-se por que não foi escrito um livro após a edição original de 1974, atualizando o cenário da música experimental, sugere que, se tal livro existisse, deveria ser menos etnocêntrico. A bibliografia original mostra as limitações das fontes escritas nos começos dos anos setenta. Deste modo, muitos compositores eram invisíveis e inaudíveis para um escritor-intérprete que focalizava sua atenção no eixo Estados Unidos–Londres. (NYMAN, p. xvii). O recorte do seu campo de estudo também está relacionado com a ideia de que esse *eixo* cultivava uma variante *universalista*, relacionada com a vanguarda e com a experimentação, contraposta aos fenômenos da outra variante, a *nacionalista*, relacionada com as tradições das músicas populares locais. Analisaremos, posteriormente, essas considerações à luz de vários autores.

A invenção

Uma fonte bibliográfica importante da nossa pesquisa é a dissertação de mestrado *Música de Invenção*, de Pretextato Tabora Junior (UNIRIO, 1998). Ele a descreve como:

[o] estudo de um território que se situa na região fronteira entre a música popular e a música erudita contemporânea. Através da análise de alguns dos seus representantes mais significativos, são investigados os principais conceitos orientadores, agentes influenciadores e antecedentes históricos desses territórios. No caso específico da música brasileira, esse território fronteira está profundamente relacionado com princípios expressos em dois manifestos, elaborados por dois grupos de compositores eruditos contemporâneos: o manifesto *Música Viva*, de 1946, e o *Música Nova*, de 1963. O estudo do conteúdo desses manifestos revela que as sementes da ação interferente operada por esses compositores no território da música popular já estava ali expressa, de forma latente (TABORDA, 1998).

Interessa-nos a introdução do conceito de território como vetor móvel, no sentido em que foi empregado por Gilles Deleuze,²⁰ entre a música popular e a música erudita contemporânea. O que ele chama de região fronteira poderia corresponder à nossa descrição das situações que problematizam a separação entre erudito e popular, reconhecendo ainda a existência *dicotômica* de duas regiões. Ele analisa alguns dos seus

²⁰ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix . *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz.

representantes,²¹ muitos dos quais estão presentes na nossa pesquisa dentro da primeira geração. Desta maneira, Taborda estuda a relação de vários artistas pertencentes ao movimento Tropicalista com os compositores eruditos de vanguarda que atuaram como arranjadores, gerando uma parceria frutífera.

Porém, o enfoque empregado como eixo orientador – o conceito de *invenção* – é diferente ao adotado na nossa pesquisa. Ele explica que toma deliberadamente o partido desse atributo como parâmetro de *avaliação* em detrimento de alguns outros. E explica a origem dele através da leitura de Ezra Pound feita por Augusto de Campos:

O ponto de partida foi o livro *Balanço da Bossa* de Augusto de Campos, que detectou os signos anunciadores desse território na década de 60. O presente estudo busca dar continuidade, através de uma investigação sobre as origens desse território, às questões contidas no livro de Campos, tendo a experimentação, o risco e a invenção como parâmetros orientadores (TABORDA, 1998).

O livro de Campos tem como subtítulo a frase *antologia crítica da moderna música popular brasileira*. Nele reúne uma série de artigos seus e de Brasil Rocha Brito, Júlio Medaglia e Gilberto Mendes cuja vontade era a de renovar a música brasileira. Campos esclarece que, apesar da diversidade dos autores e datas dos artigos, eles apresentam um interesse comum: “uma visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção” (CAMPOS, p. 14). Desta maneira, Campos esboça um sistema de valores, com uma boa dose de arbitrariedade, para julgar tanto a música popular como a erudita dentro do polêmico ideal da evolução.²² O gesto de colocar no mesmo patamar a música popular e a erudita de vanguarda pode constituir uma atitude meritória, desafiadora de preconceitos de origem social. Mas, na sua visão moderna, exclui ou desqualifica toda manifestação que não se ajusta exatamente a seus ideais estéticos. Igualmente delicada é a questão da “originalidade versus cópia” como conceitos absolutos no julgamento dos produtos artísticos.²³

²¹ Caetano Veloso, Jards Macalé/Antônio Carlos Jobim, Hermeto Pascoal. E também Chico Mello.

²² O conceito de evolução implica estágios progressivos desdobrando-se sucessivamente de formas inferiores ou primitivas a etapas superiores de evolução. A aplicação deste paradigma em outras áreas como as ciências sociais e artes suscita posições muito diferentes e está sendo pesquisada a partir de disciplinas como a arqueologia, a antropologia, a psicologia, entre outras.

²³ Para um estudo sobre o assunto pode ver-se o artigo “Tensões sócio-culturais na historiografia musical brasileira: tentativa de aproximação entre musicologia e história cultural”, de Said Tuma e Eduardo Monteiro, publicado nos *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*, São Paulo, 2007. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_STuma_EMonteiro.pdf

Enquanto Pound, de cuja obra poética não ousamos colocar em dúvida o valor, elaborou uma graduação para classificar escritores publicada no ensaio “How to read” (1929), dentro do livro *Polite essays*. Esses escritos foram traduzidos por Augusto de Campos e publicados no livro *ABC da literatura*. Segundo Pound, existem seis categorias de escritores: (1) *inventores*, responsáveis pela descoberta de um novo processo; (2) *mestres*, que exploram tais processos; (3) *diluidores*, os sucessores menos bem-sucedidos das suas primeiras categorias; (4) *bons escritores sem qualidades*, que realizam um trabalho razoável em estilo de época; (5) o tipo *belles lettres*, que cultiva áreas restritas da arte de escrever; e (6) *lançadores de modas*, populares, mas perecíveis.

Perguntamo-nos sobre a utilidade da categorização e se é pertinente a transposição sem ajustes ao campo da música. Perguntamo-nos também se são adequadas para analisar criações produzidas entre quatro ou cinco décadas depois daquele ensaio de Pound, os seja, se essas categorias têm vigência após as grandes mudanças políticas, sociais e tecnológicas surgidas no século XX. Dentro do contexto de nossa pesquisa, essas categorias não servem para encaixar os criadores estudados nem dão conta das problemáticas envolvidas, e por isso não foram utilizadas.

Nacionalismos e universalismos

Existem numerosos trabalhos sobre as variantes dos nacionalismos latino-americanos. Alguns deles vão além *do estritamente musical* e vinculam as produções aos projetos políticos concretos ligados à construção de uma identidade nacional, muitas vezes relacionados a uma sociedade ideal, isenta de conflito entre classes ou inspirada em uma paisagem rural imaginária. O popular é estilizado ou recriado e oferece o ingrediente que outorgará *autenticidade*.

A musicóloga e violonista Melanie Plesch escreve sobre o modelo do violão – *El topos de la guitarra* – na produção do primeiro nacionalismo musical argentino, especialmente na produção de Alberto Williams, associando a música à construção da identidade cultural argentina.²⁴ Segundo Plesch, a gestualidade popular, surgida dos gêneros *criollos* e desenvolvida especialmente no violão, é filtrada e estilizada através do piano, fornecendo uma aura local às peças dos primeiros compositores nacionalistas.

²⁴ PLESCH, Melanie. La música en la construcción de la identidad cultural argentina: El *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. In: I Jornadas Argentinas de Musicología / XI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 1995.

O violão – e quem costuma tocá-lo – está ausente, não tem acesso aos salões. Esse caso poderia trasladar-se para outros no contexto regional.

Também podemos destacar o trabalho de Malena Kuss, que propõe uma redefinição do conceito de nacionalismo musical na América Latina, depois de analisar seu uso indiscriminado e a manipulação feita pela historiografia musical.²⁵ Partindo da crítica da definição de nacionalismo de Willi Apel no *Harvard Dictionary of Music* (1969)²⁶ reproduzida em outras definições estereotipadas, Kuss fala do processo pelo qual certas músicas são relegadas “a um plano marginal e, portanto, de relevância menor para a história da composição musical como processo abstrato” (KUSS, 1998).

Ela analisa a obra musical e toma Alberto Ginastera como caso paradigmático, indicando que acontece o mesmo com Carlos Chávez e Heitor Villa-Lobos, entre muitos outros latino-americanos, além do espanhol exilado Manuel de Falla. Cita como exemplo o caso da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, que não é considerada nacionalista graças à utilização de uma nova categoria, o ‘primitivismo’, devido à astúcia do compositor. Segundo Kuss, ele provavelmente percebeu o caráter pejorativo do termo e buscou distanciar-se dele ao negar a presença de materiais folclóricos em sua obra e ao abraçar modelos “puramente abstratos e construtivistas”. Sua conclusão é que Ginastera não foi tão astuto. Mas nem Stravinsky nem Ginastera estavam interessados em explicar suas obras, em lugar disso “ambos tentaram manipular a história. Stravinsky – porém – compreendeu a marginalização histórica inerente à associação com o ‘nacionalismo’” (KUSS, 1998).

A utilização de um ou outro termo para classificar uma produção pode ser chave para a circulação e recepção e gera posteriormente um discurso paralelo ao próprio discurso musical.

Particularmente interessante para nossas considerações é o artigo do austríaco-norte-americano Ernst Krenek: “Universalismo e Nacionalismo na música” (1943), traduzido ao espanhol por Graciela Paraskevaídis e publicado na revista *Per Musi*.²⁷ Na mesma revista, Paraskevaídis escreve um artigo comentando os argumentos de

²⁵ KUSS, Malena. *Nacionalismo, identificación y Latinoamérica*. Cuadernos de Música Iberoamericana, Vol. 6, Instituto Complutense de Ciencias musicales-Fundación Autor/SGAE, Madrid, 1998.

²⁶ “Music nationalism is based on the idea that the composer should make his work an expression of ethnic traits, chiefly by drawing on the folk melodies and dance from his country and by choosing scenes from his country’s history or life as subjects for operas and symphonic poems.” APEL, Willi. “Nationalism”. In: *Harvard Dictionary of music*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

²⁷ KRENEK, Ernst. “Universalismo y Nacionalismo en la música”. Tradução de Graciela Paraskevaídis. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* - n°. 10, Cap. 3, Belo Horizonte, jul – dez. 2004, p.49-56.

Krenek:²⁸ “O artigo – bom paradigma do que chamaríamos de neocolonialismo cultural – é valioso como material de discussão crítica”. Desta forma, mostra que o compositor aparentemente não conhece nem reconhece as variadas formas de nacionalismo encarnadas por compositores como Charles Ives, Edgar Varèse, Henry Cowell, Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, Heitor Villa-Lobos e Carlos Chávez. Seu pensamento preconceituoso insere-os dentro do rótulo depreciativo do folclorismo, que se deve erradicar (PARASKEVAÍDIS, 2004). O único modelo aceitável seria para ele o dodecafonismo, a continuação da grande tradição alemã. Mas Paraskevaídis aponta que Krenek não menciona o germano-brasileiro Hans-Joachim Koellreutter nem o argentino Juan Carlos Paz, introdutores do dodecafonismo na América Latina. Para Paraskevaídis, a explicação desses “esquecimentos” está relacionada ao fato de o modelo universalista esconder um eurocentrismo cultural e musical no seu discurso.

Com a ideia de que o que se chamou de “universalismo” não era isso de fato, mas seria, sobretudo, uma forma de nacionalismo particular, centrada na Europa, o discurso muda e o foco do debate se desloca para outros assuntos.

A dupla nacional-universal vale como exemplo de classificação que perdeu peso com as mudanças socioculturais das últimas décadas, mas durante muito tempo os compositores de música erudita se debateram entre ambos os modelos. Em outras palavras:

Entrou em crise o postulado da complementaridade ideal entre músicas *folk* e ‘erudita’, a primeira fornecendo o material ou o espírito da música brasileira, a segunda a forma ou a técnica que a elevariam a um patamar efetivamente artístico (TRAVASSOS, 2003)²⁹.

Durante os anos de oposição entre os modernos “universalistas” – que aderiam ao dodecafonismo e em seguida ao serialismo – e os que aderiam ao nacionalismo ou neoclassicismos locais, surgiram variantes latino-americanas, inspiradas no dilema. Surgiram associações entre ideologia, filiação política e adoção de uma ou outra estética musical. As identificações nem sempre permitiam uma associação direta nem eram assuntos fáceis de entender.

²⁸ PARASKEVAÍDIS, Graciela. “Comentarios al margen sobre ‘Universalismo y nacionalismo en la música’ ”. *Per Musi- Revista Acadêmica de Música*, nº10, Cap.4, Belo Horizonte, jul. – dez. 2004, p.57-59.

²⁹ TRAVASSOS, E. *Esboço de balanço – a institucionalização da Etnomusicologia no Brasil*. In: XIV Reunião da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2003, Porto Alegre. XIV Reunião da ANPPOM, 2003. Publicado na Revista Opus 9-6. Disponível em www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-6.pdf

O período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, conhecido pela cisão entre os blocos capitalista e socialista, provoca a separação dos artistas e intelectuais no mundo inteiro, entre partidários de um e outro grupo,

[...] gerando discussões de repercussão pública relativamente extensa em torno de tendências e afiliações estéticas. É importante destacar esse momento, uma vez que, se em outros contextos histórico-sociais, a interação entre os âmbitos da cultura (sic) erudita e popular foi motivada por interesse mais abertamente estético que político, este último aspecto, embora sempre presente e relevante, se sobrepõe ao primeiro nos debates bipolares que se intensificam no imediato pós-guerra. No caso da música de concerto no Brasil, se é possível dizer que o nacionalismo foi em outros momentos expressão de uma ideologia singularmente romântica e moderna de construção da nação, passava no pós-guerra a ser algo distinto, mais uma crítica a construções da nação que a desviassem de compromissos com as classes revolucionárias, ainda que em nome de uma revolução no campo estético (ARAÚJO, 2008).

Se o nacionalismo foi em algum momento uma expressão de uma ideologia romântica e moderna, posteriormente se transformou e adotou alguns traços conservadores. Em contrapartida, surgiu um grupo de seguidores curiosos do dodecafonismo e depois do serialismo integral, que adotaram algumas dessas técnicas com diversos graus de adaptações. E surgiu entre ambos os grupos a intolerância. Depois de tantas mudanças nos últimos quarenta anos, o foco das discussões se deslocou para outros assuntos, entre eles, como num paradoxo, a falta de discussão.

Assim como caducou a discussão entre nacional e universal na música acadêmica ou na erudita contemporânea, poderíamos arriscar, a modo de hipótese, que o binômio erudito-popular vai perdendo força como par de *opostos*, pelo menos em nível regional, dando lugar a uma interseção na qual se manifesta uma síntese nova.

Identities

Quando se fala e se escreve sobre nacionalismos, frequentemente aparece o conceito de identidade, tanto no plano coletivo quanto no individual:

A identidade é um discurso ou narrativa sobre si mesmo construído na interação com os outros por meio desse padrão de significados culturais. [...] É também um processo social, porque a identidade implica uma referência aos “outros” em dois sentidos: Primeiro, os outros são aqueles cujas opiniões acerca de nós internalizamos, cujas expectativas se transformam em nossas próprias autoexpectativas. Mas também são aqueles com relação aos quais queremos diferenciar-nos (LARRAIN, 2003)³⁰.

³⁰ La identidad es un discurso o narrativa sobre sí mismo construído en la interacción con otros mediante ese patrón de significados culturales. [...] Es también un proceso social, porque la identidad implica una referencia a los “otros” en dos sentidos. Primero, los otros son aquellos cuyas opiniones acerca de nosotros internalizamos, cuyas expectativas se transforman en nuestras propias auto-expectativas. Pero

Deste modo, o processo de identificação por oposição ao outro existe desde sempre nas concepções de cada povo. Aparecem os *pares*: “cristão vs. pagão” “artístico vs. popular”; “velho e novo mundo”, “refinado-brega”, etc. que são, frequentemente, uma simplificação de realidades mais complexas.

Mas a questão da construção de uma identidade coletiva traz a questão da homogeneização das individualidades:

[...] a maior parte dos discursos nacionais, por analogia à identidade individual, querem fazer-nos crer que existe uma única versão verdadeira da identidade nacional, que alguém poderia de alguma maneira determinar com precisão o que pertence a ela (e é mais ou menos compartilhada por todos na sociedade) e o que está fora dela. Mas a realidade é que o processo discursivo de construção da identidade nacional é sempre um processo de caráter altamente seletivo e excludente, no sentido de que escolhe alguns traços considerados fundamentais e deixa fora muitos outros. E aí que se torna possível construir várias versões sobre a identidade nacional. [...] Quando se analisa o caráter seletivo e excludente de todo processo de constituição de um discurso identitário nacional pode-se ver que não há nada natural ou espontâneo nele e que várias outras versões poderiam igualmente ser (e de fato são) construídas utilizando outras seleções e exclusões (LARRAIN, 2003).

A pergunta constante sobre a identidade aparece explícita ou implicitamente nos criadores de todas as artes. Surgem os mitos, como por exemplo, aquele das três raças que deram origem à *nação brasileira*. Esse paradigma, aplicado à América Latina, foi objetado por Coriún Aharonián,³¹ que analisou a heterogeneidade presente em cada uma

también son aquellos con respecto a los cuales queremos diferenciarnos. LARRAIN, Jorge. El concepto de identidad. Revista FAMECOS, nº 21, Porto Alegre, Agosto 2003, p. 30-42.

³¹ AHARONIÁN, Coriún. Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y Mestizaje. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, No. 2. (Autumn -Winter, 1994), pp. 189-225:

El esquema de las tres vertientes culturales es solo valido en tanto esquema general. Porque, en primer término, América no estaba poblada, en 1492, por una única etnia. Y las muy diversas etnias no estaban culturalmente homogeneizadas.

[...] Los que se trasladaban a tierras americanas no provenían de una Europa culturalmente homogénea.

[...] La nueva Europa burguesa capitalista ha comenzado a distinguir dos lenguajes musicales-y dos códigos-poco a poco, desde la baja Edad Media: el de la música culta y el de la música popular, o mesomusica. [...] Para imaginar un navegante de los siglos XVI al XIX es pues conveniente tener en cuenta a los navegantes de carne y hueso de nuestro tiempo. ¿De que música es portadora la tripulación de un barco: de música culta de vanguardia? En general no. Y esa es la clave para entender muchos misterios de los aportes de la vertiente europea en los procesos de mestizamiento de America.

[...] entonces, los modelos de mayor importancia, cuantitativa y cualitativamente, eran proporcionados por la música popular. Pero ocurre que pasado el siglo XVI esta no era generada por Madrid y Lisboa sino por los centros designados por el equilibrio interno europeo para encargarse de la acuñación y difusión de modelos de música (y danza) popular: principalmente Paris y también, luego, Viena.

[...] ¿Y la tercera vertiente, la negra-africana o africana-subsahariana o aguisimbía? Tampoco aquí las cosas son homogéneas. A contrapelo de lo que se ha afirmado eurocentristamente durante tanto tiempo, África no es en lo musical una sola y única cosa. Hay troncos culturales, pero eso no explica todo. [...] A America no sólo vienen pobladores de los territorios subsaharianos, en principio animistas y poco aculturados, sino también de los territorios musulmanizados, cuya música ha recibido ya un profundo influjo de los modelos árabes.

destas categorias, apresentando um panorama mais complexo sobre a miscigenação cultural.

O tema da identidade coletiva encontra no terreno da educação um espaço fértil onde estabelecer e reproduzir valores. Por causa disso, muitos criadores e musicólogos prestam especial atenção à educação e à crítica musical, sendo que elas podem influenciar na opinião das plateias e no gosto.

Falando dos compositores latino-americanos, Cergio Prudencio fazia a seguinte autocrítica:³²

Para nós é tão alheio o próprio, como próprio é o alheio. É que ainda seguimos acreditando que estudar música é estudar a música da Europa, desde os cantos gregorianos até Schoenberg (com sorte). O outro é “fazer etnomusicologia”, que, de fato é como estudar o fundo do mar da praia e com óculos de sol... (PRUDENCIO, 1993).

Mas então o que é o próprio e que é o alheio, depois de tanto tempo de miscigenação e em tempos em que tanto se fala de globalização? Diante dessa palavra que esconde uma realidade de desigualdades, e neste momento em que muitos de nós vemos a Internet como o canal alternativo de distribuição da informação, a maior parte das instituições fornece uma visão limitada. As pessoas continuam sendo condicionadas, enfocando sua curiosidade numa direção só, quando não é aniquilada; e no caso da formação dos músicos, ela não oferece um panorama suficientemente amplo para escolhas mais livres.

O comentário de Prudencio aponta no sentido de que a informação sobre o que é latino-americano é tão pouca comparada com a tradição europeia que as propostas artísticas mal poderiam ser consideradas como resultado dessa síntese. Segundo Prudencio, existe uma hegemonia em termos de valor e presença. Essa situação poderia ser revertida se os compositores latino-americanos comesçassem a estudar as músicas ancestrais (folclóricas) e populares tanto e tão bem quanto as da tradição europeia da linha germânica (PRUDENCIO, 1993).

Nos planos de estudo das carreiras atuais, as questões do erudito e do popular aparecem separadas. Ainda não foram consideradas as vantagens de integrá-las, aproveitando o melhor que cada uma tem a oferecer.

³² PRUDENCIO, Cergio. “Desde el jardín”. In: *Presencia*, La Paz, Bolivia, agosto de 1993. Disponível em <http://www.latinoamerica-musica.net>.

Nos es tan ajeno lo propio, como propio nos es lo ajeno. Es que seguimos creyendo que estudiar música es estudiar la música de Europa, desde los cantos gregorianos hasta Schoenberg (con suerte). Lo otro es "hacer etnomusicología", que en los hechos es como estudiar el fondo del mar desde la playa y con lentes de sol...

A redefinição do que deveria ser a formação dos músicos foi um assunto importante para quem colocava em questão a problemática da identidade.

Entre as iniciativas renovadoras, surgiram os Cursos Latinoamericanos no começo dos anos 1970.

Situações que problematizam a separação entre música popular e erudita.

Depois de fazer uma revisão bibliográfica e considerar a produção de várias figuras comentadas no capítulo III e analisadas no capítulo IV, notamos a presença de uma ou várias das situações que listamos a seguir que, bem longe de inaugurar uma categoria nova e sólida, contribuem para problematizar a separação entre música popular e erudita.

Advertimos um grau de especulação com a linguagem que gera um *jogo com a expectativa* de quem ouve. Trata-se de produções que não buscam ser “totalmente complacentes”, buscando desviar as expectativas e surpreender.

Existe geralmente uma *reflexão teórica* sobre esses processos, o que implicaria um grau de *consciência* dos modos de fazer, porém nem sempre acessíveis em forma de artigo ou ensaio. Mas, às vezes, podemos constatar-las nas reportagens e em depoimentos.

A inter-relação dos papéis. Enquanto os papéis aparecem bem diferenciados na música erudita ocidental, frequentemente estão misturados na música popular: compositor de música e letra, arranjador e intérprete, compositor e intérprete, etc. Funções que são inseparáveis dentro de culturas musicais não ocidentais. Esse traço aparece com muita frequência nos artistas que analisamos.

A ausência de um estilo definido em alguns destes artistas estaria ligada a *não repetição de fórmulas bem-sucedidas* e à adesão a uma estética não fechada. Nem toda a produção de um artista pode apresentar ambiguidade quanto a pertencer ao campo erudito ou popular; pode tratar-se de uma obra, um disco ou uma fase em que se evidencie essa tensão.

A recuperação do valor estético da música, a perda parcial da funcionalidade. A funcionalidade ligada à diversão e ao lazer é, às vezes, deixada parcial ou totalmente de lado. No caso dos que se baseiam em um gênero em particular, pode implicar o cruzamento de gêneros e outras fusões, em jogos intertextuais.

Dois modos de fazer

Através da análise das figuras e obras selecionadas constatamos a presença de dois modos não excludentes de fazer:

1) O trabalho lúdico com os objetos sonoros, experimental e sem preconceitos quanto às origens dos materiais, frequentemente encarado de forma coletiva. Habitualmente envolve a utilização não convencional de instrumentos tradicionais, outros não tão tradicionais e a utilização de objetos do cotidiano para interagir com eles, num diálogo descontraído, que raramente se dá no âmbito acadêmico.

2) A presença da figura do compositor, cantor-instrumentista, que põe sua voz e instrumento a serviço de um alto grau de exposição e compromisso. Um trovador experimentador/moderno que pode estar acompanhado por outros instrumentistas, ou não, e servir-se de sons pré-gravados, efeitos e outros materiais eletroacústicos.

II. OS CURSOS LATINO-AMERICANOS DE MÚSICA.

No presente capítulo, nos referiremos aos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, CLAMC (1971-1989), como marco histórico de nossa pesquisa. Na dissertação de Tato Tabora (UNIRIO, 1998), uma das nossas fontes bibliográficas principais, os Cursos são mencionados dentro da categoria de agentes influenciadores de uma série de músicos da qual ele mesmo faz parte. O motivo desta opção é reforçado pelo fato de estarem envolvidos vários criadores, como Mello, Baliero ou Rescala, que serão objeto de análise nesta dissertação.

Origem

A origem dos CLAMC está vinculada às inquietudes de um grupo de compositores uruguaios que foram alunos de Héctor Tosar: Coriún Aharonián, Conrado Silva, Daniel Viglietti e Ariel Martínez, que fundaram em 1968 o Núcleo Música Nueva, em Montevideu. A eles se somou a compositora argentina Graciela Paraskevaídís que havia participado das atividades do Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) pertencente ao Instituto di Tella, em Buenos Aires, como bolsista no biênio 1965-1966. Posteriormente, em 1969, Aharonián e Martínez também seriam bolsistas do CLAEM, sendo que o primeiro partiu para prosseguir seus estudos como bolsista na Europa no final do primeiro ano de bolsa. Aqueles jovens compositores formaram-se em seus países de origem, participaram da vida musical local estrearam peças e organizaram concertos e associações como o mencionado Núcleo de Música Nueva de Montevideo (NMN) e a Sociedad Uruguaya de Música Contemporânea (SUMC), além de preocuparem-se em manter atualizada a sua formação musical.

Alguns assistiram aos cursos internacionais de férias em Darmstadt, que abordavam a problemática do ensino da composição e da interpretação da chamada música nova através de palestras e oficinas, além da difusão da nova música em estreias no ciclo de concertos. As diferentes experiências de cada um deles, junto com a vontade de quebrar o isolamento entre músicos latino-americanos e o desejo de participar de um movimento que canalizasse as necessidades de ter uma formação séria e atualizada convergiram para a organização dos CLAMC.

Tosar aceitou, em 1968, ser presidente honorário do Núcleo Música Nueva em Montevideu e logo depois aceitou o convite dos músicos para ajudar a organizar o primeiro CLAMC, sendo presidente da comissão organizadora dos cursos de 1971 a 1977, quando entregou a presidência a José Maria Neves.

Nas primeiras edições dos Cursos – 1971 a 1975 – os responsáveis foram Tosar e Aharonián, com a colaboração de Maria Teresa Sande, Conrado Silva e Miguel Marozzi. Entre 1976 e 1989, a equipe foi integrada por Conrado Silva, Graciela Paraskevaídis e Coriún Aharonián, além de Hector Tosar (de 1976 a 1978), José Maria Neves (de 1977 a 1989) Miguel Marozzi (1976), Emilio Mendoza (1981 e 1982) e Cergio Prudencio (de 1984 a 1989). Entre os colaboradores principais estiveram Marly Bernardes Chaves (1982), Eduardo Bértola (1977), Marta Guerrero de Cano (1977), Violeta Hemsy de Gainza (de 1977 a 1982), Margarita Luna (1981), Luis Mendoza (1985), Anna Maria N. L. Parsons e John L. Parsons (1978 e 1979), Marta Sima (1986) e Maria Stella Neves Valle (1978 e 1979) (AHARONIÁN entrevistado por SOARES, p.169).

A lista de professores e palestrantes inclui importantes nomes como Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Diether Schnebel e Gordon Mumma entre muitos outros.¹ Como sintetizou o compositor chileno Eduardo Cáceres, os CLAMC foram o único evento anual em seu gênero em toda à America Latina, por serem autofinanciados, autogeridos e por terem caráter itinerante. Foram realizados no Uruguai, Argentina, Venezuela, Brasil e República Dominicana (CÁCERES, 1989). Junto à necessidade de atualização dos compositores e estudantes de composição, somava-se a necessidade de aproximar o repertório contemporâneo erudito dos intérpretes, pedagogos e regentes, considerando que no contexto da America Latina a educação institucionalizada tendia a fixar-se no passado europeu, indo até o romantismo tardio. Muitos músicos que passaram pelos CLAMC os mencionam em seus currículos como um momento importante de sua formação.

Contexto

¹ A lista completa de professores, palestrantes, colaboradores, sedes e datas, entre outros dados importantes, estão no relatório *Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporánea*, de Coriún Aharonián, disponível em <http://www.latinoamerica-musica.net/>.

Tanto os CLAMC como o Festival de Música Nova (SP)² vinculavam seus ideais estéticos à resistência política às ditaduras vigentes na América Latina.

Compositores, instrumentistas e musicólogos vindos de várias partes do mundo participavam dos CLAMC, pagando suas próprias passagens e não cobrando cachês, pois as organizações só tinham condições de proporcionar hospedagem e alimentação. Esse fato indicaria que muitas personalidades vinham para dar apoio ao movimento. Na tese de Teresinha Prada Soares (2006) podemos encontrar as origens dos Cursos:

Os compositores do *Núcleo* resolveram criar em 1971 o *I Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* que se deu em Cerro del Toro, Uruguai, e logo nesse primeiro evento compareceu o compositor italiano Luigi Nono, famoso por sua obra de vanguarda tanto quanto por seu comprometimento político de esquerda, apoiando e confirmando o ideal dos compositores uruguaios em buscar uma via própria na linguagem composicional, que não ficasse mais sob a tutela histórica da Europa (SOARES, 2006).

Houve uma forte vinculação entre os CLAMC e o Festival Música Nova, podendo-se constatar a presença de várias figuras em ambos os eventos. Porém existiam algumas diferenças. No caso dos Cursos, os professores e conferencistas tinham uma postura política de esquerda assumida e eram contrários às ditaduras vigentes em quase todos os países da região. Eram convidados a participar aqueles que se opuseram abertamente ao que foi chamado de “colonialismo cultural”, podendo-se encontrar entre eles latino-americanos, europeus e norte-americanos. Na questão política, o Festival Música Nova não tinha esse requisito explícito da parte da equipe da organização em relação aos convidados, embora houvesse uma grande participação de artistas com tendências socialistas e de esquerda, como Gilberto Mendes.³

² O Festival de Música Nova, criado entre 1962 e 1964, continuando até hoje, dedica sua programação à música nova e “tornou-se instrumento essencial para a formação de um público desejoso de repertórios da música erudita contemporânea raramente incluídos em temporadas habituais de concertos. Paralelamente, contribui para a formação de músicos e compositores especializados na vertente contemporânea ao oferecer cursos durante o Seminário Música Nova”. Texto extraído da página de apresentação do Festival. Disponível em <http://www.festivalmusicanova.com.br/pt/apresentacao.html>.

³ Segundo Teresinha Prada Soares, o Festival começou como uma forma de mostrar o trabalho do grupo de compositores ao qual esteve ligado, entre 1962 e 1964: Mendes e o Grupo Música Nova; entre 1965 e 68 não houve condições de realizar o evento; depois, a partir de 68, adotou uma concepção mais abrangente, quando a Prefeitura Municipal de Santos, por meio da Comissão de Cultura, passou a viabilizar o Festival. A presença de uma instituição oficial na parte organizativa marca uma diferença entre ambos os eventos. Gilberto Mendes tinha pertencido na sua juventude ao Partido Comunista, portanto manteve certo receio de ser preso por causa dessa sua atuação de esquerda. Mas, fora essa questão pessoal de Mendes – e seu interesse político e social manifestado em obras *engajadas* – o Festival

Foi ao entrar em contato com os uruguaios e ao passar a frequentar os *Cursos* que Gilberto Mendes teve interesse em convidar e trazer vários músicos do *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea* para o Festival Música Nova – há pelo menos 40 nomes em comum que transitaram pelos dois eventos. Assim, uma ligação forte entre as duas mostras se estabeleceu ao longo da década de 70 e início dos anos 80 (SOARES, 2006).

O caráter autônomo e não institucional dos CLAMC gerava um ambiente de transmissão não vertical do conhecimento: o intercâmbio entre colegas de outros países e a possibilidade de debater as obras apresentadas com os compositores e intérpretes na hora das audições eram circunstâncias que raramente se apresentavam no ensino formal das carreiras profissionalizantes estabelecidas. Segundo Eduardo Cáceres, os docentes integravam-se ao grupo de alunos, gerando contatos frutíferos num contexto intencionalmente não hierárquico e não acadêmico (CÁCERES, 1989).

Por outro lado Tato Taborda, que foi aluno e docente dos CLAMC, aponta que talvez o dado mais importante dessa experiência “foi propiciar o contato, ao longo de mais de uma década, com os compositores e intérpretes da sua geração, no âmbito continental”.⁴

Modalidades de atividades

A oferta e as modalidades eram variadas e mudavam a cada ano em função dos professores participantes. Cada nova edição dos Cursos procurava acentuar um aspecto ou temática, por exemplo, no segundo curso a ênfase foi colocada no campo da eletroacústica; no terceiro, a ênfase foi para a música popular e a pedagogia.

Eram oferecidas várias modalidades de oficinas: composição erudita e popular, técnicas instrumentais, técnica vocal, luteria, técnicas eletroacústicas em nível básico e um nível mais avançado que incluía a composição. Em algumas edições, contou-se com o curso de execução de instrumentos andinos ministrado pelo compositor e regente boliviano Cergio Prudencio, além de oficinas com propostas de improvisação destinadas a compositores e pedagogos.

em si não tinha uma diretriz voltada a impedir a vinda de artistas não alinhados com a ideologia de esquerda. O que acontecia era uma aproximação natural – por afinidades – entre os artistas.

⁴ “Compositores analisam suas próprias obras. Samba do crioulo doido”, por Tato Taborda. Em Atravez, associação artístico cultural, *Cadernos de Análise Musical* nº 8/9. Disponível em http://www.atravez.org.br/ceam_8_9/crioulodoido.htm

Havia uma intenção de vincular as oficinas de interpretação e composição, especialmente em sessões organizadas com esse fim nas oficinas de composição, para abordar os problemas de interpretação, tal como se pode ler na Convocatória à Terceira edição do Curso Latinoamericano de Música Contemporânea, publicada na *Revista de Musicología Chilena*.⁵

Os seminários abrangiam análise de música de século XX e análise de música popular ou de um repertório específico, como no caso dos compositores convidados que se dedicavam às suas obras, abordando desde as novas técnicas instrumentais até técnicas mistas e eletroacústicas. Também eram frequentes os seminários sobre estética, semiótica e educação musical.

As palestras eram sessões mais breves, de 45 minutos até duas horas, nas quais os convidados desenvolviam um tema de seu domínio específico ou relacionado aos seus países de origem.

O planejamento das variadas atividades simultâneas permitia ao aluno escolher seu plano de trabalho, aprofundando-se em áreas específicas de seu interesse, e também lhe permitia participar de atividades comuns como apresentações de trabalhos de alunos e professores.

07:30 - 08:15:	Desayuno
08:30 - 10:30:	Cursos y talleres
10:45 - 12:15:	Seminarios (charlas y conferencias)
12:30 - 13:30:	Almuerzo
13:30 - 14:15:	Biblioteca-audioteca
14:15 - 16:15:	Cursos y talleres
16:45 - 18:15:	Seminarios (charlas y conferencias)
18:30 - 19:15:	Cena
19:00 - 20:00:	Curso alternativo
20:00 - 22:00:	Audición y/o concierto con debate
22:00 - 23:00:	Biblioteca-audioteca

1. Planejamento diário das atividades (CÁCERES, 1989)

Diversidade

No artigo “Los cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea – una alternativa diferente”, do compositor chileno Eduardo Cáceres,⁶ pode-se ver o caráter integrador na presença do “popular” e do “erudito” no inventário do repertório dos concertos e audições e na ementa dos cursos e seminários. Dentro dos seminários

⁵ *Revista de Musicología Chilena* n°. 123-124, Julio- Diciembre de 1973, p. 80-81. Disponível em http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/articulos/tabla_contenido_1973-N123-124.html.

⁶ Publicado no n° 172 da *Revista de Musicología Chilena* em 1989. Disponível em http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/articulos/tabla_contenido_1989-N172.html

encontramos a presença de um repertório que poderia ser estudado pelo folclore ou pela etnomusicologia, mas que eram abordadas em diálogo com a criação contemporânea, como no caso do mexicano Arturo Salinas na edição número XV em 1989 (CÁCERES, 1989). Nesse contexto, as novas técnicas instrumentais articulavam-se com a eletroacústica, a improvisação e as músicas populares urbanas de diferentes procedências. O que na formação atual aparece como fragmentado ou superespecializado era integrado dentro desta nova proposta.

Todos os dias, após o jantar, havia concertos ao vivo e audições de música gravada, com um debate posterior. Cáceres nos detalha a programação do XV Curso (1989, Mendes, Rio de Janeiro, Brasil) e a partir desse texto fizemos o seguinte quadro daquelas audições vespertinas:

Dia 1	Atahualpa Yupanqui	Carlos Gardel	Violeta Parra	E. Santos Discépolo
Dia 2	Amadeo Roldán	Jacqueline Nova	Mariano Etkin	William Ortiz
Dia 3	Celso Garrido-Lecca	Eduardo Bértola	Joaquín Orellana	
Dia 4	José Ramón Encinar	José Antonio Orts	Manuel Henríquez	Claudio Prieto
Dia 5	Arturo Salinas	Wilhelm Zobl		
Dia 6	Eduardo Cáceres	Coriún Aharonián		
Dia 7	Hans Joachim Koellreutter	Misha Mengelberg		
Dia 8	Tim Rescala (Cliché music)			
Dia 9	César Junaro	Tim Rescala	José Maria Neves	Conrado Silva
Dia 10	Cergio Prudencio	Tato Taborda		
Dia 11	Harry Lamott Crowl Jr	Apresentação da oficina de interpretação		
Dia 12	Rodrigo Cicchelli Veloso	Luis Jure	Elbio Rodríguez	Graciela Paraskevaídis
Dia 13	Apresentação da oficina de composição com meios eletroacústicos.		Apresentação da oficina de execução dos instrumentos andinos: música tradicional da Bolívia	
Dia 14	Apresentação das obras escritas na oficina de composição erudita	Apresentação das obras escritas na oficina de composição popular	Apresentação das obras produzidas na oficina de improvisação e composição	

Podemos ver na programação deste último curso os diferentes tipos de músicas, as diferentes procedências e o espaço destinado à apresentação do trabalho realizado nas oficinas do próprio curso, valorizando o processo vivenciado pelos alunos.

Podia tratar-se de apresentações ao vivo ou de gravações, mas o característico destes encontros era o costume de organizar um debate posterior, no qual a “plateia” podia fazer perguntas aos compositores e intérpretes.

A variedade de músicas e modalidades no projeto das oficinas e nas audições noturnas possibilitava sair de um repertório canônico, restrito à literatura de cada instrumento ou área de conhecimento, para oferecer novas experiências perceptivas que possibilitariam a ampliação do gosto e do imaginário sonoro.

A busca do “novo” na criação musical estava relacionada à abertura para a escuta de universos sonoros considerados novos por serem *desconhecidos*, ainda que fossem antigos dentro das tradições de outras culturas. Esse *outro desconhecido* poderia habitar territórios longínquos, ou alguma região do próprio país ou de outro país latino-americano.



Curso N° XV, Mendes, Brasil, enero 1989. Curso de Instrumentos Andinos: Taller de Ejecución, Cergio Prudencio (director).

**1. Curso n° XV, Mendes, RJ, Brasil, Janeiro de 1989. Curso de instrumentos andinos:
Oficina de execução, Cergio Prudencio, regente.**

O “re-descobrimento” do folclore e de músicas populares urbanas da região por parte dos estudantes de composição abriu as portas para novas sonoridades e para

repensar-se a questão da identidade dentro das práticas composicionais, em um contexto diferente das décadas anteriores. Podemos destacar um grupo de compositores e intérpretes uruguaios que tiveram um papel importante dentro dos Cursos e estiveram vinculados ao ressurgimento da canção popular nesse país: Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi, Luis Trochón, Carlos da Silveira, Rubén Olivera, Leo Masliah, entre outros. Eles haviam sido influenciados pela corrente do Canto Popular anterior a ditadura de 1973, integrada por Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa e pelo duo Los Olimareños e organizaram-se em grupos a partir de 1977, apresentando-se primeiro em lugares pequenos e passando logo a atuar em longas temporadas em teatros montevideanos com grande sucesso.⁷ Muitos deles assistiram como alunos às primeiras edições dos Cursos e depois atuaram como professores: Carlos da Silveira (VIII, XIV); Luis Trochón (XII, XIV); Jorge Lazaroff (XII, XIV); Leo Masliah (XIV); Rubén Olivera (XI, XIV); também desenvolveram suas carreiras como solistas e atuaram ativamente como docentes e organizadores, de iniciativas como o Taller Uruguayo de Música popular (TUMP).⁸

O movimento em torno da organização dos Cursos Latinoamericanos teve inúmeras ressonâncias. Mas a ideia de juntar essas modalidades num curso de férias ou oficinas não voltaria a se concretizar.

Durante os anos oitenta, apareceriam diversas associações de estudo e pesquisa da música popular e cursos de graduação especialmente dedicados à música popular, ao folclore e à etnomusicologia.

Com esse processo de institucionalização e especialização, os cursos e festivais de música popular e erudita contemporânea se desenvolveriam separadamente.

Porém, alguns dos que frequentaram os CLAMC como alunos e professores desenvolveram propostas artísticas que refletem influências dessa formação integradora, chegando a produzir músicas que poderíamos situar nas fronteiras.

Outra visão

O compositor italiano Luigi Nono se referiu ao primeiro Curso em um artigo publicado posteriormente em uma coleção intitulada *Écrits*

⁷ Informações extraídas do artigo “El Canto Popular Uruguayo”, de Luis Trochón, disponível em <http://www.deluruguay.net/articulos/articulo.asp?idart=21>.

⁸ Para aprofundar no assunto, pode ver-se a página web do TUMP: <http://tump.com.uy/core.php?m=amp&nw=Mjg3>.

Cada um dos seminários deste [primeiro] curso latino-americano desenvolveu-se em animadas discussões abertas para todos, incluindo o esclarecimento ideológico, político, sociológico, estético, técnico, nunca abstrato, mas sempre localizado na realidade da luta contra o imperialismo norte-americano. Todos perceberam a necessidade de analisar, de exceder e de romper a penetração, a dominação cultural europeia e norte-americana, a colonização imperialista, para dar vida, na música também, a uma prática criativa própria e original: destruir a superestrutura cultural imposta há séculos pela dominação estrangeira, reconhecer a própria matriz autóctone (reconhecer a si mesmo nela, na sua própria origem) (NONO, 1993).

Considerando os documentos estudados, e confrontando com as palavras do próprio Nono, podemos inferir que se tratava de conhecer aquela *superestrutura cultural imposta* em profundidade, obter informação atualizada e apropriar-se, no sentido mais antropofágico possível, de uma série de meios e técnicas para elaborar novas estruturas, mais do que *destruí-la*. Podemos relacionar o tom eufórico do discurso dentro do contexto de discussão próprio dos anos 70. Evidentemente, a adesão ou o distanciamento para as técnicas e tendências composicionais – de origem europeia ou norte-americana – podiam ser possíveis depois de ter-se contato vivo com elas na experiência pessoal, como o próprio Nono havia tido, para depois adotar uma postura crítica. Daí a importância de ter-se acesso a essas informações. Como explicitou Coriún Aharonián, na questão da formação é preciso saber o que se produz nesses centros para romper o cerco da dependência, acompanhado de um conhecimento profundo sobre o que acontece na região (AHARONIÁN, 1992).⁹ Para seus criadores, esta atitude é indispensável e uma das primeiras motivações que originaram os Cursos. Conhecer para respeitar, uma prática que não se dá na mesma proporção no Primeiro e no Terceiro mundo, como observa José Maria Neves comentando um texto de H. J. Koellreutter

[Koellreutter] percebe bem que as dificuldades de compreensão e de assimilação situam-se mais nos países do Primeiro Mundo que nos povos do Terceiro Mundo. Por imposição da própria ordem mundial de hoje, os países da periferia são obrigados a saber muito sobre as metrópoles, enquanto estas têm conhecimento fragmentado e pouco claro da periferia. E ele entende que a construção da paz passa por esta elementar forma de respeito à individualidade do outro: seu conhecimento. Conhecer para respeitar e para ultrapassar qualquer fronteira: eis a maior das utopias de Koellreutter (NEVES, 1988).¹⁰

Conhecer para respeitar e, podemos acrescentar, para depois criticar. Mas, como podemos entender as palavras de Nono, sendo ele um europeu pertencente ao círculo

⁹ Problemática del compositor en la música popular latinoamericana. In: *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Montevideo: Ed. Ombú, 1992.

¹⁰ José Maria Neves escreveu um comentário sobre o texto de Koellreutter “Educação e cultura em um mundo aberto como contribuição para promover a paz”, publicado nos *Cadernos de Educação Musical* n.º 6 e ATRAVEZ, Associação Artístico-Cultural em convênio com a Escola de Música da UFMG, 1988. Disponível em <http://www.atravez.org.br/educacao.htm>

metropolitano que por sua vez condena? Ele tinha passado pelos Cursos de Darmstadt e conhecido a postura dos compositores serialistas, que logo rejeitaria. Em 1952, ele se afiliaria ao Partido Comunista Italiano e tentaria conciliar a estética moderna com os ideais de uma arte socialista, o que aparece mais claramente no tipo de textos de conteúdo político explícito que utilizaria mais tarde em peças para solistas e coro.¹¹

Portanto, ele assume uma postura latino-americanista¹² no seu discurso e os grupos de confronto vão ser a *direita* e a *esquerda*, tal como era entendida no cenário daqueles anos.

Ele observará logo em que consiste, do seu ponto de vista, o processo todo:

Estudar, analisar e apropriar-se da experiência técnica de outras culturas do mundo, quebrando neste sentido a hegemonia eurocentrista como produto do desenvolvimento histórico, e ver as possibilidades de utilizar em outro sentido, outra função, que corresponda à necessidade expressiva e funcional latino-americana na luta atual. Finalmente, partir desta luta para inventar novas técnicas, novos instrumentos expressivos, novos meios de comunicação e novas formas que correspondam às exigências próprias (NONO, 1993).¹³

Nono descreve os Cursos Latinoamericanos em oposição aos cursos europeus “que têm um caráter acadêmico e autoritário, são baseados na personalidade individual e unilateral de músicos, e cujo pior exemplo são os Cursos de Verão de Darmstadt”.

Como mencionamos, ele tinha participado como aluno e posteriormente como professor, identificando-se primeiramente com a Escola de Darmstadt – expressão que ele empregara pela primeira vez em 1957 – que se caracterizava por ter desenvolvido a técnica do serialismo integral, também empregado por Boulez, Maderna, Stockhausen, Berio e Pousseur. No entanto, em 1959, pronunciou uma palestra, no próprio contexto

¹¹ Um exemplo conhecido é *Il canto sospeso* para soprano, alto, tenor, coro misto e orquestra, de 1956.

¹² América Latina como produto do antigo sistema colonial espanhol e português, e como conceito reinventado na época da guerra fria. As discussões dos anos 1950 e 60 acerca do desenvolvimento/subdesenvolvimento, associados às noções de centro e periferia, giraram em torno da participação do capital europeu e norte-americano nas economias latino-americanas.

¹³ Chacun des séminaires de ce cours latino-américain se déroula en vives discussions ouvertes à tous, incluant la clarification idéologique, politique, sociologique, esthétique, technique, jamais abstraite, mais toujours localisée dans la réalité de la lutte contre l'impérialisme nord-américain. Tous se rendirent compte de la nécessité d'analyser, de dépasser et de rompre la pénétration, la domination culturelle européenne et nord-américaine, la colonisation impérialiste, pour donner vie, dans la musique aussi, à une pratique créative propre et originale: détruire la superstructure culturelle imposée depuis des siècles par la domination étrangère, reconnaître la propre matrice autochtone (en elle se reconnaître à soi-même, dans sa propre origine). Etudier, analyser et s'approprier l'expérience technique d'autres cultures du monde, en rompant dans ce sens l'hégémonie eurocentriste en tant que produit du développement historique, et voir les possibilités de l'utiliser dans un autre sens, dans une autre fonction, qui correspond à la nécessité expressive et fonctionnelle latino-américaine dans la lutte actuelle. Finalement, partir de cette lutte pour inventer de nouvelles techniques, de nouveaux instruments expressifs, de nouveaux moyens de communication et de nouvelles formes qui correspondent aux exigences propres.

dos Internationale Ferienkurse für Neue Musik, no qual criticava o academicismo europeu, o de Darmstadt em particular, desencadeando uma ruptura com esse grupo, particularmente com Stockhausen. Mas também o distanciaria de Boulez, cuja ideia de *música pura*, sem a contaminação de relações e critérios *extramusicais* e sem possibilidade de questionamento da validade dos procedimentos seriais pouco se relacionava com as buscas de Nono. Na sua fala, ele criticou os que se recusam a integrar o fenômeno artístico no seu contexto histórico, em relação a seu presente e a sua eficácia sobre ele [expondo sua crença na capacidade do fenômeno artístico de transformar a realidade na qual se encontra] e finalmente sua projeção no futuro: somente se consideram em si mesmos e para si mesmos (NONO apud BUCHANAN e SWIBODA).¹⁴

Desta maneira, Nono criticava uma suposta estética isenta de ética adotada por alguns compositores “[...] que se limitam a impor a sua própria visão estético-técnica, de acordo com o ‘mito da tecnificação como progresso’”.¹⁵ Nesse sentido, tanto ele como algumas pessoas da equipe de organização dos CLAMC e professores convidados, tinham passado por Darmstadt e tirado proveito dessa experiência, seja pelo lado positivo de conhecer os novos recursos técnicos ou, evidentemente, pelo lado avesso.

Aqueles que Nono apontava no seu discurso e que eram criticados pelo grupo dos CLAMC tinham um discurso que postulava uma suposta neutralidade dos meios tecnológicos – no sentido de não condicionar os processos criativos, o que se combinava com a pretensão de fazer uma *tabula rasa* ou começar do *zero* – pretendendo fazer da composição uma disciplina cujo modelo fosse a ciência ou a matemática, sem nenhuma ligação com a ética, simplesmente tentando garantir seu lugar institucional.

Mas esse tipo de posição encontra algumas dificuldades no contexto latino-americano, gerando contradições, já que os aspectos institucionais costumam ser diferentes daqueles do cenário europeu.

O fato que nos chama a atenção é a recorrência de nomes como os Cursos de Darmstadt, como lugares que deixam uma espécie de carimbo nos currículos dos artistas, proporcionando legitimidade e prestígio à sua formação. No caso do grupo que

¹⁴ BUCHANAN, Ian e SWIBODA, Marcel. *Deleuze and music*. Edinburgh University Press, 2004, p. 66.

¹⁵ Qui ont un caractère académique et autoritaire, sont basés sur la personnalité individuelle et unilatérale de musiciens, et dont le pire exemple est les cours d'été de Darmstadt (...), cours qui se limitent à imposer leur propre vision esthétique-technique, selon le ‘mythe de la technification comme progrès’ (...).

estamos estudando, os Cursos de Darmstadt foram um dos pontos de partida para organizar outro tipo de encontro de características marcadamente diferentes.

Em relação aos ideais expostos no relato de Nono, *reconhecer a própria matriz autóctone* aponta para o complexo assunto das identidades, no qual a definição *do próprio* é construída simultaneamente à noção *do outro* em um processo contínuo. E o processo aponta para o reconhecimento não de uma, ou mesmo de várias matrizes, em um processo complexo desenvolvido ao longo do tempo. No seu discurso, a questão do autóctone latino-americano aparece com um grau de idealização, como se remetesse à pureza ou à essência de algum povo originário. Mas essa pureza constitui um equívoco, pois nunca existiu. Assim como também acontece em muitos países da Europa, que apresentam em sua aparente homogeneidade cultural uma diversidade de dialetos, costumes e tradições regionais, apontando para uma invenção de uma “unidade” nacional *a posteriori*.

O conceito não explicitado no discurso de Nono, que ele chama de reconhecimento, é a *construção* da identidade através da admissão e assimilação do conjunto de matrizes, que está relacionada com as escolhas. O conhecimento e a adoção de uma postura crítica levam a uma tomada da consciência, a fazer conexões dos fenômenos artísticos com os aspectos sociais e históricos que são inerentes. Não se trata de um processo espontâneo, se trata de uma necessidade que pode se assumir ou não.

É interessante quando Nono fala de “estudar, analisar e apropriar-se da experiência técnica de outras culturas do mundo”, pois pode implicar várias situações, tudo depende de quem se coloque no lugar de *um* e de *outro*: desde começar a conhecer as práticas musicais pertencentes à própria região ou país, no caso do jovem compositor que não teve a oportunidade de conhecê-las na formação acadêmica tradicional, ou, caso as conheça, de valorizá-las e incorporá-las voluntariamente para dialogar com outras tradições no momento de compor. Como apontou Elizabeth Travassos:

Nono seriam os cânticos de candomblé e as danças rurais exóticas para um músico formado nos conservatórios de São Paulo ou Rio de Janeiro? Não seriam tão exóticas para este músico quanto para os egressos das instituições congêneres europeias? (...) Por certo que sim [...]. A fronteira que separa exotismo da incorporação profunda da música popular era [é] difícil de traçar [...]

A intimidade com a cultura popular poderia ser traída também nas coletas de folclore-repositórios de inspiração para os artistas- sobretudo quando deixaram de ser concebidas como tarefa diletante (TRAVASSOS, 2003).

A questão do *exotismo* não estaria relacionada com as *distâncias físicas* que separam os compositores (formados nos conservatórios das cidades) das manifestações

folclóricas e populares, mas sim desse grau de intimidade que é consequência de um estudo sério delas. Estudo que poderia fazer parte dos currículos na sua formação. Nesse sentido, podemos relacionar o espírito dos Cursos Latinoamericanos com a experiência modernista proposta por Mário de Andrade mencionada no Capítulo I: ambos se inspiravam em um nacionalismo ampliado, não fechado, não xenófobo, que valoriza e estuda as manifestações locais dialogando com o mundo.

Desta maneira, para os que assistiam aos Cursos, o outro desconhecido também pode significar os compositores contemporâneos ainda vivos e atuantes da Europa, dos Estados Unidos e os colegas latino-americanos. Para o próprio Nono pode significar a influência dos ritmos brasileiros transformados em uma nova concepção rítmica de suas obras, particularmente dos ritmos de Mato Grosso, por intermédio da compositora Eunice Katunda, “antecipando, num certo sentido, a lição que nos viria de Varèse” (NONO apud KATER, 2001).¹⁶

Podemos propor como hipótese e para continuar com o conceito de construção da identidade musical, a ideia de que Nono construiu seu universo criativo com tudo o que estava relacionado com sua ideologia socialista, notavelmente evidentes na utilização de textos de poetas como Federico Garcia Lorca ou Pablo Neruda.

Vários compositores começaram a se interessar pelas músicas de culturas não ocidentais – rotuladas como exóticas dentro de seu universo – e tomaram alguns elementos, que consideraram novidades em relação à tradição e mesmo à modernidade musical europeia, como alguns materiais harmônicos, tímbricos ou rítmicos. Mas nem todos se referem explicitamente a esse tipo de inspiração. Um caso conhecido e reconhecido foi o húngaro György Ligeti, que já tinha sua própria herança dos ritmos folclóricos balcânicos da sua juventude, e logo começou a se interessar pelos ritmos africanos subsaarianos por intermédio de um aluno dele:

No outono de 1982, um estudante da graduação, o compositor porto-riquenho Roberto Sierra, trouxe à minha atenção uma coleção de música de grupos instrumentais e vocais da Tribo de Banda-Linda da República Centro-Africana, gravada por Simha Arom. A gravação “Polifonias Banda”, que datava de vários anos, não estava mais disponível [comercialmente], então foi assim que eu a gravei novamente em uma fita cassete e fiz uma fotocópia do texto introdutório de Arom. Não tendo nunca ouvido uma coisa semelhante, escutei-a repetidamente e então que fiquei – como ainda fico –

¹⁶ KATER, Carlos. *Eunice Katunda, musicista brasileira*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2001, p. 21-22.

profundamente impressionado por esta música polirrítmica, polifônica, maravilhosa com sua complexidade surpreendente (LIGETI, 1991).¹⁷

Stephen Taylor analisa como interagem as noções de níveis rítmicos carentes de métrica na música africana subsaariana examinada por Arom e a hemiola utilizada por Chopin, Schumann, Brahms e Liszt, outras influências conhecidas de Ligeti. Aprofundando no estudo desse tipo de influência nas composições de Ligeti,¹⁸ Taylor descobre que o compositor parece usar princípios abstratos mais do que detalhes superficiais, que não são evidentes à primeira escuta. Desta maneira, não se trata de um trabalho com citações musicais e nem remete a uma música específica. Ligeti reconhece no trabalho do Arom a abertura para o trabalho compositivo com um novo modo de pensar a polifonia, uma maneira completamente diferente das estruturas métricas europeias, igualmente ricas, ou, talvez, considerando a possibilidade de usar um pulso rápido como um “denominador comum” sobre o qual vários padrões podem ser superpostos polirritmicamente, de uma maneira até mesmo mais rica do que na tradição europeia (LIGETI, 1991).

Vários compositores, seja qual for sua origem e formação, que possuem uma curiosidade diante das diferentes manifestações sonoras, vão chegar por um caminho ou por outro a questionar os princípios vigentes em sua tradição. Outro caso conhecido é o de Edgard Varèse. No estudo feito por Graciela Paraskevaídis sobre a correspondência de Varèse com outros artistas e intelectuais latino-americanos pode-se observar essa abertura: José André (Argentina), Acario Cotapos (Chile), Eduardo Fabini (Uruguai), Alejandro García Caturra (Cuba), Silvestre Revueltas (México), Amadeo Roldán (Cuba) e Heitor Villa-Lobos (Brasil), entre outros.

Do contato e intercâmbio epistolar de Varèse com o compositor e regente cubano Amadeo Roldán surgem as incorporações de instrumentos como *güiros*, claves, maracas ao set de percussão que ele empregara em *Ionisation* (1931) e que o cubano lhe

¹⁷ In autumn 1982 a former student of mine, the Puerto Rican composer Roberto Sierra, brought to my attention a collection of instrumental and vocal ensemble music of the Banda-Linda tribe from the Central African Republic, recorded by Simha Arom. The record “Banda Polyphonies,” then several years old, was no longer available so I re-recorded it onto a cassette and made a photocopy of Arom’s introductory text. Having never before heard anything quite like it, I listened to it repeatedly and was then, as I still am, deeply impressed by this marvelous polyphonic, polyrhythmic music with its astonishing complexity. György Ligeti: “Foreword” in: Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm: Music Structure and Methodology*, traduzido por Martin Thom, Barbara Tuckett e Raymond Boyd, xvii-xviii. Nova York: Cambridge University Press, 1991.

¹⁸ As ditas obras são os Estudos para piano; o Concerto para piano, o concerto para violino e os Nonsense Madrigals. *Ligeti, Africa and Polyrhythm*. In: *The world of music*, Journal of the department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, Vol. 45(2), 2003, p. 83-94.

enviara pelo correio.¹⁹ Naturalmente, não podemos aprofundar-nos neste assunto, pois escapa aos objetivos pontuais desta pesquisa. Mas, pelo considerado anteriormente, podemos arriscar que as influências entre criadores europeus e norte-americanos e latino-americanos se desenvolviam em um movimento de ida e volta, mas nem sempre foi relatado nesta perspectiva.

O contexto latino-americano diferia do europeu em vários aspectos. Tanto o relacionado com o conhecimento de procedimentos compositivos na música erudita como a manipulação de ferramentas para gravar, criar e editar sons eletroacústicos representavam um desafio que requeria muito esforço, para não dizer engenho aguçado, por parte dos músicos locais. Naquele momento, tanto os gravadores e demais aparelhos quanto a fita eram consideravelmente mais caros do que são hoje. A experiência com a tecnologia estava limitada ao equipamento disponível e ao orçamento que as *instituições* podiam investir neles. Além das questões econômicas, estava a questão do reconhecimento dessas práticas como válidas dentro da academia, o que levou mais tempo. Apesar de que temos registro de experiências com meios eletroacústicos desde meados dos anos 1950 na América Latina, há uma descontinuidade no desenvolvimento deste tipo de projetos nas duas décadas seguintes, como aponta Ricardo Dal Farra no seu Arquivo de Música Eletroacústica de Compositores latino-americanos.²⁰ O conceito de progresso em regiões onde a modernidade coexiste com a pré e a pós-modernidade pode deixar de ter sentido unívoco.²¹ Hoje em dia, com a aparição dos computadores pessoais e de instrumentos eletrônicos a um custo cada vez mais acessível, o que permite sua ampla difusão; poderíamos dizer que a brecha tecnológica encurta-se de alguma maneira. Mas, apesar dos meios disponíveis, em termos de circulação da informação, e no sentido da atualização quanto às realizações dos artistas dos países vizinhos, a situação não parece ter mudado significativamente.

¹⁹ Mais detalhes podem encontrar-se no artigo “Edgard Varèse visto desde América latina”, de Graciela Paraskevaídis. Disponível em <http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/varese/paras-2-es.html>

²⁰ Disponível em <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>

²¹ Para ampliar esse assunto pode consultar-se GARCÍA CANCLINI, Nestor: *Culturas Híbridas Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*, Editorial Grijalbo, México, 1990 e SARLO, Beatriz: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

O final dos Cursos

Segundo o depoimento de Conrado Silva,²² quatro anos antes do XV e último Curso a equipe organizadora – já com o desgaste natural das intensas atividades ao longo dos anos – exprimiu-se sobre a necessidade de participação dos mais jovens nessas tarefas para que fosse possível a saída deles, sem afetar a continuidade dos Cursos, preparando dessa maneira o terreno para que a passagem fosse gradativa. Porém, chegado o momento, não houve quem aceitasse assumir responsabilidades organizativas e os cursos chegaram à última edição. Logicamente, não é suficiente a boa disposição de uma ou duas pessoas: a estrutura de um evento com as características descritas só pode ser organizado por um grupo de pessoas encarregadas da logística. Nem sempre é possível organizar a vinda de figuras de outros países e continentes sem oferecer cachê nem dinheiro para as passagens. Restringindo-nos à região sul da América, deslocar-se envolve distâncias muito grandes. Sejam por essas ou por outras razões, o desfecho foi o fim dos Cursos. Posteriormente, alguns artistas mantiveram o contato pessoal, viajando para participar em eventos regionais.

O material escrito disponível é muito escasso e contamos com as lembranças fragmentadas das pessoas que participaram deles como alunos, professores e palestrantes. Conforme o que foi expresso por Conrado Silva, todas as palestras e oficinas foram gravadas em fita cassete. Esse material, provavelmente em condições cada vez mais precárias para ser recuperado como arquivo de áudio, ainda pode ser transcrito e publicado. Mas, se pensamos que foram quinze edições e cada uma se estendia por quinze dias em média, representa um trabalho imenso, mais uma vez, para uma iniciativa individual. Esperamos que alguma ou várias instituições do Uruguai, do Brasil ou da Argentina estejam interessadas em recuperar e preservar esses materiais. Além do material, existem outros *bens imateriais* com risco de serem perdidos: alguns dos conceitos e ideias cultivadas nestes cursos, como a maior fluência entre os artistas latino-americanos e uma visão dinâmica sobre a educação, a interpretação e a composição musicais baseadas na reflexão e na crítica sobre as circunstâncias políticas, sociais e históricas destes países. Particularmente apropriada para esta pesquisa é a *tentativa de articulação entre música erudita e popular* proposta durante os Cursos.

²² Depoimento prestado na sexta feira, 28 de Agosto de 2009, em Curitiba, por ocasião do XIX Congresso da ANPPOM.

Segundo Aharonián,²³ e ratificado a seguir com Silva, Graciela Paraskevaídís estaria preparando um livro sobre os CLAMC.

Esse material tem grande valor para as gerações posteriores, que não viveram esse tipo de experiências nem conheceram boa parte das figuras, e vem preencher uma lacuna histórica entre os compositores atuantes na década de 1960 e 70 e a atualidade.

Através das experiências dos Cursos Latinoamericanos criou-se uma comunidade cuja natureza não excluía nem o erudito nem o popular e que concebia os traços musicais pertencentes a uma cultura identificada como própria dentro dum contexto maior do que o nacional: *o regional latino-americano*. Mais ainda, possibilitou um espaço para problematizar sobre a identidade, sem pretender dar uma única resposta.

O espírito dos Cursos está ligado a uma ideia de consciência latino-americana, a uma ideologia anti-oficial e contra as ditaduras militares. Nesse sentido são próximos da *experiência modernista marioandradiana* ao considerar com igual importância o campo popular e o erudito, evidenciando ainda certa tensão entre eles. Talvez tenham contribuído para conscientizar sobre as assimetrias entre esses mundos, assim como propor uma atitude crítica para a criação, interpretação e o ensino da música dentro de instituições oficiais.

Dentro dos Cursos a formação atualizada do que era considerado *novo e vanguarda* no contexto europeu e norte-americano era tão importante quanto os movimentos musicais regionais e as criações de seus principais integrantes, igualmente novas e enriquecedoras para os alunos. Podemos constatar essa valorização na programação das oficinas e das apresentações. A audição e o debate dessas músicas proporcionavam o material para a reflexão teórica, estética e ética. Muitos dos criadores estudados na presente pesquisa passaram por eles e os mencionam como um momento importante dentro de sua experiência musical, não só pela presença de grandes figuras entre os professores, mas também pelo importante intercâmbio com outros colegas da região.

A formação dos compositores continuou baseando-se na aquisição de ferramentas técnicas e no conhecimento de determinados paradigmas eruditos. Mas, um dos legados dos CLAMC é que o compositor local não necessita ajustar-se a esses paradigmas excludentes nem corresponder às *expectativas* procedentes de outras partes do mundo.

²³ Em correio eletrônico de AHARONIÁN, Coriún. Mensagem pessoal recebida por marcelalauraperrone@gmail.com em 4/4/2009.

III. FIGURAS E OBRAS.

Novas técnicas instrumentais e recursos tímbricos

O terceiro capítulo aborda as chamadas *novas técnicas e recursos instrumentais* para em seguida apresentar uma seleção de figuras e obras relevantes. Referimos-nos à ampliação dos recursos tímbricos como resultado da busca dos compositores e intérpretes no século XX: são fruto da experimentação e podemos encontrá-los tanto na música erudita como em vários estilos e gêneros da música popular.

As mudanças na instrumentação dentro da música ocidental têm sido um aspecto de contínuas transformações, ligadas às modificações físicas dos instrumentos, na tentativa de obter mais volume e controle dinâmico, assim como uma maior extensão. A experimentação contínua dos fabricantes levou à invenção de novos instrumentos. Alguns tiveram sucesso e foram adotados, integrando o arsenal permanente das orquestras sinfônicas e conjuntos de câmara mais comuns. Outros não sobreviveram ou ficaram como curiosidades, como o teremim ou as Ondas Martenot. Os compositores de vanguarda incluíram os novos recursos e resgataram instrumentos antigos (como o cravo, as violas da gamba e as trompas e trompetes naturais) ao mesmo tempo em que introduziram instrumentos folclóricos e pertencentes a culturas não ocidentais, com especial destaque para a percussão: congas, bongôs, maracas, *güiras*, claves, cuícas, pandeiros, tambores de língua, djembês, *steel drums*, *talking drums*, para citar apenas alguns.

Os instrumentos elétricos como a guitarra e o sintetizador, muito utilizados no rock e no jazz, também foram incorporados e misturados, ao lado do processamento ao vivo e dos sons pré-gravados. Todo esse universo de possibilidades se encontra à disposição, desde a segunda metade do século XX assim como as transformações temporárias ou permanentes no timbre dos instrumentos já consagrados ao longo do século XX através das *novas técnicas instrumentais*.

Podemos encontrar novas técnicas e recursos instrumentais inovadores no cotidiano do repertório que estamos estudando. As novas técnicas, também chamadas de técnicas estendidas, são modos não convencionais de produzir sons em instrumentos e vozes. Frequentemente estão ligadas à vontade de exploração sonora e experimentação. O termo ‘estendidas’ alude ao aumento na paleta de sons disponíveis dos instrumentos acústicos, no sentido de criar um instrumento ampliado, o que leva a novas relações tímbricas entre instrumentos e à dificuldade crescente para distinguir as fontes sonoras.

Começa a ampliar-se o som característico de cada instrumento no sentido de ir para a heterogeneidade tímbrica, mas, ao mesmo tempo, se estabelecem novas relações de proximidade entre os instrumentos.

As novas técnicas começaram a ser mais habituais na música de câmara e para instrumentos solistas desde meados do século XX, proporcionando novos recursos aos compositores. Um caso conhecido são as *Sequenzas* para instrumento solo de Luciano Berio. Concebidas para diferentes instrumentos solistas e voz, são quatorze peças, escritas entre 1958 e 2002, que exploram os gestos idiomáticos e as novas técnicas instrumentais, as quais requerem de virtuosismo e versatilidade por parte dos intérpretes. Berio contou com a colaboração de vários instrumentistas, aos quais são dedicadas as peças. Na **Figura 1** vemos a primeira página da *Sequenza* número três, composta para voz feminina, que foi escrita para a cantora Cathy Berberian.

Berberian era casada com o compositor e costumava ter um importante grau de colaboração nas obras de Berio, que extraiu parte do material de algumas composições das improvisações vocais da cantora.¹ No seu livro *Obra Aberta*,² Umberto Eco adota as *Sequenzas* como exemplos de abertura, referindo-se a um grau de indeterminação característico das estéticas contemporâneas, no caso do Berio, pelas durações não definidas. A abertura que a nova música oferecia interessava a Eco, tanto na parte do intérprete quanto na do ouvinte.

Compositores como Berio, Stockhausen, Kagel, Ligeti e Cage tinham trabalhado em estudos de música eletroacústica, nos quais tiveram a oportunidade de experimentar com o timbre de maneira que modificaram a concepção tímbrica nas suas composições acústicas posteriores, desenvolvendo os recursos das novas técnicas para os instrumentos e vozes.

Podemos mencionar brevemente algumas das técnicas estendidas mais usuais: a afinação não convencional nas cordas, o uso de intervalos menores de semitom, os diferentes tipos de pizzicatos e harmônicos naturais e artificiais, os diferentes tipos de emissão, os multifônicos e golpes de língua nos sopros, surdinas e substituições de partes como boquilhas e, especialmente conhecida, a “preparação” de instrumentos: a

¹ Por exemplo, em *Thema – Omaggio a Joyce e Visage*. Para um estudo detalhado pode-se ler “Writing like music: Luciano Berio, Umberto Eco and the New Avant Garde”. In: Florian MUSSGNUMG. *Comparative Critical Studies volumen 5*, Issue 1, Edinburgh University Press, 2008, pp. 81–97.

² Umberto Eco, *Opera aperta*, Milão, Ed. Bompiani, 1962. Tradução para o português: *Obra aberta*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1968.

sequenza VII per oboe solo (1969)

a helmut holliger

Luciano Berio
(1925)

* A B-flat must be used throughout the piece. The second octave should be used for the first two measures of the first system. The first system should be kept to a minimum with some wide variations. The 34, 35 and 36 should be the beginning of a long & high resonance in the first system.

Das Buch ist mit wertvollen Hinweisen versehen. Bitte beachten Sie, dass die ersten zwei Takte des ersten Systems mit weiten Schwankungen zu spielen sind. Die ersten drei Takte des ersten Systems sollten ein langer und hoher Resonanzton sein.

© 1969 by Universal Edition Limited, London. Universal Edition Ltd., London.

Figura 2 Sequenza VII para oboé de Luciano Berio, Ed. Universal, 1969.

Existem vários livros especializados nas técnicas estendidas de vários tipos de instrumentos. Um dos primeiros em ser publicados foi *New sounds for woodwind*, de Bruno Bartolozzi (1967), que explica algumas das novas técnicas para os instrumentos de sopro. Outro deles é *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*, do flautista e compositor norte-americano Robert Dick (1975, revisado em 1989). Nele o autor enumera uma serie de novas técnicas como *key slap* (som percussivo da chave); *tongue click* (ataque percussivo da língua na embocadura); harmônicos (produzidos a partir da digitação do som fundamental); *glissando*, *frullato*, *bend* (glissando de até quarto de tom obtido por meio da mudança no ângulo ao soprar); tocar e cantar ao mesmo tempo na embocadura do instrumento; *Whistle tone* (som assobiado residual); sons eólicos (mais quantidade de ar do que de nota); multifônicos. Observaremos esses recursos nas músicas de Tom Zé, Hermeto Pascoal, Chico Mello e Carmen Baliero, apresentadas neste capítulo, assim como no segundo movimento, “Baião”, de *Random* (Buenos Aires, 2004), para duo de flautas e eletroacústica, de nossa autoria.

2

1'07"

Trémolo con la palma de la mano sobre el extremo abierto

frull. Ord. No Frullato

Fl. 1

Fl. 2

1'13"

Gliss. de émbolo (con un dedo o lápiz)

1'18"

3"

Cantado:

Fl. 1

Fl. 2

1'21"

Improvisar a partir de estos elementos

frull. Ord. 1'50"

3"

Tapar parcial o totalmente el tubo con m.der. para variar la altura

frull. Ord.

Figura 3 - Segunda página de *II baião*, um dos cinco números de *Random* para duo de flautas e eletroacústica, M. Perrone (2004).

Na **Figura 4** temos o detalhe da preparação do piano nas *Sonatas e Interlúdios* para piano preparado de John Cage (1948): borrachas, parafusos de vários tamanhos e pregos são inseridos entre as cordas a distâncias especificadas a partir do cravelhame. O resultado é um variado set de instrumentos de percussão reunidos no teclado. Como já havia antecipado John Cage, o que constituía o ponto de controvérsia no passado era o par consonância-dissonância, logo seria entre o ruído e os chamados sons musicais (CAGE, 1937, p. 4).³ A abertura para novos timbres levou a que qualquer som pudesse ser parte de uma música. Desta maneira, muitos artistas vão se servir dos novos sons produzidos por instrumentos acústicos convencionais e de outros não tão convencionais. Alguns incluirão a gravação e manipulação desse novo universo sonoro em seus trabalhos. Também terão um papel importante os instrumentos relegados ou marginais dentro da tradição da música erudita ocidental como, por exemplo, o violão, a sanfona, e todo o arsenal timbrístico que pode caber na categoria de percussão e de “efeitos sonoros”. O próprio Cage prognosticou essa nova valorização da percussão, explicando que a música concebida para esses instrumentos constitui uma transição contemporânea de uma música influenciada pelo teclado para uma *música de todos os sons* no futuro (o grifo é nosso). Qualquer som é aceitável para o compositor de música para percussão; ele explora o campo “não musical” do som, academicamente proibido, na medida em que é manualmente possível (CAGE, Op. Cit., p.5).⁴ Dessa maneira, essa atitude, essa vontade de experimentação sonora, associada ao lúdico, também vai ser um traço presente nas produções dos artistas aos quais nos referiremos. A abertura das propostas que consideraremos em nosso estudo questionará os conceitos dos papéis tradicionais.

³ Whereas, in the past, the point of disagreement has been within dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds. CAGE, J. “O futuro da música”. In: *Silence*, 1937, p. 4

⁴ Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all sound music of the future. Any sound is acceptable to the composer of percussion music; he explores the academically forbidden “non-musical” field of sound insofar as is manually possible.

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DIENCE FROM 1st FUR (1-16)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DIENCE FROM 1st FUR (1-16)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DIENCE FROM 1st FUR (1-16)	TONE
				SCREW	2-3	1 1/2"				A
				MED. BOLT	2-3	1 3/4"				G
				SCREW	2-3	1 1/2"				F
				SCREW	2-3	1 1/2"				E
				SCREW	2-3	1 1/2"				D
				SM. BOLT	2-3	2"				C
				SCREW	2-3	1 1/2"				B
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/2"				B
				SCREW	2-3	2 1/2"				B
				SCREW	2-3	1 1/2"				B
				MED. BOLT	2-3	2"				A
				SCREW	2-3	2 1/4"				A
				SCREW	2-3	3 3/8"				G
				SCREW	2-3	2 1/2"				F
	SCREW	1-2	3 1/2"	WOOD BOLT + 2 NUTS	2-3	2 1/2"	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/2"	F
				SCREW	2-3	1 1/2"				F
				FURNITURE BOLT	2-3	1 1/2"				E
				SCREW	2-3	1 1/2"				C
				SCREW	2-3	1 1/2"				C
				MED. BOLT	2-3	3 1/4"				B
				SCREW	2-3	4 3/8"				B
	RUBBER	1-2-3	4 1/2"	FURNITURE BOLT	2-3	1 1/2"				A
				SCREW	2-3	1 1/2"				G
				SCREW	2-3	2 1/2"				F
	RUBBER	1-2-3	5 1/4"							F
	RUBBER	1-2-3	6 1/2"	WOOD BOLT + NUT	2-3	6 7/8"				E
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/2"				E
	RUBBER	1-2-3	3 5/8"							D
				BOLT	2-3	7 1/2"				D
				BOLT	2-3	2"				C
				SCREW	2-3	1"				B
	SCREW	1-2	10"				RUBBER	1-2-3	8 1/4"	B
	(PLASTIC (in D))	1-2-3	2 3/8"				RUBBER	1-2-3	4 1/2"	G
	PLASTIC (OVER PAPER)	1-2-3	2 7/8"				RUBBER	1-2-3	10 1/2"	G
	(PLASTIC (in D))	1-2-3	4 1/4"				RUBBER	1-2-3	5 1/2"	D
	PLASTIC (OVER L. UNDER 2-3)	1-2-3	4 1/2"				RUBBER	1-2-3	9 1/2"	D
	BOLT	1-2	15 1/2"	BOLT	2-3	7/8"	RUBBER	1-2-3	14 1/2"	D
	BOLT	1-2	14 1/2"	BOLT	2-3	7/8"	RUBBER	1-2-3	6 1/2"	C
	BOLT	1-2	14 3/4"	BOLT	2-3	9/8"	RUBBER	1-2-3	7"	B
	RUBBER	1-2-3	9 1/2"	MED. BOLT	2-3	10 1/2"				B
	SCREW	1-2	5 7/8"	LG. BOLT	2-3	5 7/8"	SCREW + NUTS	1-2	1"	A
	BOLT	1-2	7 1/2"	MED. BOLT	2-3	2 1/4"	RUBBER	1-2-3	4 1/2"	A
	LONG BOLT	1-2	8 3/4"	LG. BOLT	2-3	3 1/4"				G
				BOLT	2-3	1 1/2"				D
8va	SCREW + RUBBER	1-2	4 3/8"							D
16va	EBASER (OVER D UNDER C) (OVER C UNDER D) (OVER D UNDER C)	1	6 3/4"							D

* MEASURE FROM BRIDGE.

Figura 4 - Primeira página das *Sonatas e interlúdios para piano preparado*, John Cage, Ed. Peters, 1948.

Figuras e obras.

As figuras e obras incluídas na pesquisa abarcam duas gerações: a dos nascidos entre 1930 e 1950 (Veloso, Duprat, Tom Zé, Hermeto Pascoal) e a dos nascidos depois de 1950 (Taborda, Prudencio, Mello, Baliero, Rescala).

Com a exceção de Pascoal, estes criadores tiveram contato ou receberam a influência de Koellreutter no caso da primeira geração e dos professores dos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (entre os quais também esteve H. J. Koellreutter) na segunda geração. Por conseguinte, consideramos pertinente incluir no final a figura de Koellreutter (1915-2005).

Caetano Veloso/Rogério Duprat ⁵

Provavelmente, sua figura e boa parte de suas composições são conhecidas pelo grande público, tendo nos últimos anos uma carreira de projeção internacional. Porém, sua vasta produção, documentada em 42 discos, não é conhecida em sua totalidade, nem foi bem-vinda na época em que foi produzida. No ano de 1972, após voltar do exílio em Londres, de apresentar seu disco *Transa* com produção londrina e de gravar um show ao vivo em Salvador com Chico Buarque, Caetano entra no estúdio da Eldorado, em São Paulo, sem ter nenhuma composição para gravar. Trabalha durante uma semana e termina o disco *Araçá Azul*. O disco foi muito procurado, mas a reação do público foi veemente, conta Caetano: bateu recordes de devolução. Aparentemente, as pessoas esperavam outra coisa. Esse disco era, de certa forma, a realização tardia do projeto de disco que ia ser gravado quando foi preso em 1968, e que teria sido um disco muito mais próximo dos poetas concretistas paulistas (Veloso, 1997). O disco experimental que conseguiu fazer tardiamente, com gravações de paisagens sonoras e explorações vocais, inclui arranjos orquestrais de Perinho Albuquerque para *Sugar cane fields forever* e de Rogério Duprat para *Épico*.

Esta última canção foi estudada pelo musicólogo e compositor argentino Damián Rodríguez Kees (2002),⁶ que fez uma análise detalhada num artigo publicado nos anais do congresso da seção latino-americana da IASPM. Ele começa com a advertência de que não é possível determinar o *grau de coautoria* atingido por Rogério Duprat em sua

⁵ Faixa nº 1 no CD anexo: *Épico*. Caetano Veloso-Rogério Duprat (1973).

⁶ *Actas Del IV Congreso Latinoamericano IASPM*, México, 2002. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/indice.html>

condição de arranjador. Veloso faz um vocalise no qual evoca algumas de suas referências musicais – Hermeto, João Gilberto – assim como sentimentos, locais e situações: saudade, cidade, começo. Logo canta uma melodia de traços nordestinos, que alterna com breves e suaves giros melódicos da flauta: uma clara referência à canção *Desafinado*, de Tom Jobim, construindo uma rede intertextual com outros elementos do arranjo, levando em consideração que o material da flauta já havia sido antecipado nas cinco primeiras notas do vocalise. Esses elementos são contrapostos à seção dos metais e dos tímpanos da orquestra (ligadas ao caráter épico e as trilhas sonoras orquestrais dos filmes de ação dos anos 1960) e aos sons do trânsito da cidade de São Paulo. Segundo Rodriguez Kees, o tratamento orquestral de Duprat utiliza recursos similares aos empregados nos arranjos que ele havia concebido para *Construção e Deus lhe pague*, canções de Chico Buarque. As trilhas orquestrais dos seriados e dos filmes policiais dos anos 1960, também aludidas, por sua vez remetem às correntes do jazz dos anos 1950 como o “free”, associadas também à modernidade das grandes cidades.

Por momentos, as buzinas do trânsito se amalgamam com os metais da orquestra, gerando uma interseção de planos. Assim como as múltiplas referências musicais sobrepostas vão tecendo um discurso novo e às vezes tenso, a letra acrescenta mais referências: Smetak, Hermeto Pascoal, João Gilberto, Musak – música funcional –, Walt Disney, nordestinos que vivem entre São Paulo e Rio de Janeiro, entre outras. A análise da letra em relação aos procedimentos compositivos utilizados, como os diálogos entre as sobreposições, revela o grau de elaboração e profundidade alcançado por Veloso e Duprat. No que concerne à relação entre música e texto, para Rodríguez Kees a peça escapa de algumas das características da maior parte da música popular, como a carência de refrão e pelo convite que faz a uma escuta atenta, quase exclusiva do âmbito privado ou doméstico.

Ele vai se referir também ao grau de consciência dos artistas nos movimentos históricos da vanguarda, expressada em manifestos. Rodríguez Kees considera o fonograma *Tropicália* ou *Panis et Circensis* como manifesto sonoro do Tropicalismo, e aponta para os manifestos que Veloso escrevera para *Joia* e *Qualquer coisa*, posteriormente ao *Araçá Azul*, em 1975, destacando que, no campo de estudo da canção, os manifestos são excepcionais. Mas justamente essa existência denotaria um interesse por parte desses artistas de “consolidar um projeto estético com uma

componente teórica para que se distinga de um *dar-se ao luxo do acaso*”⁷ (Rodríguez Kees, 2002).

Os dois livros escritos por Veloso⁸ e também consultados em esta pesquisa, do mesmo modo consolidam essa intenção. Mesmo quando o método inicial empregado seja a improvisação e a experimentação, a seleção e organização do material *a posteriori* mostram um grau de consciência considerável. Antes de encarar a aventura do *Araçá Azul*, Veloso recebeu uma encomenda para fazer a trilha sonora de um filme de Leon Hirzman: *São Bernardo*. No processo da elaboração, ele experimentou seus próprios recursos vocais, tal como havia feito na sua versão de *Asa Branca* no seu primeiro disco em Londres. Improvisou à medida que ia vendo as imagens na tela e empregou um gravador de quatro canais para sobrepor as vozes e mixar. A experiência o interessou de maneira que pensou em fazer o próximo disco trabalhando com um método semelhante. Assim, já possuía certo treino no momento de compor e gravar o disco.

Duprat tinha feito parte de um grupo de arranjadores que acompanhou a Bossa Nova entre 1961 e 1963 em São Paulo. Antes foi cofundador do grupo Música Nova (1963) com Gilberto Mendes, Julio Medaglia, Damiano Cozella e Willy Correia de Oliveira entre outros. Depois colaborou estreitamente com os artistas do movimento tropicalista, sendo arranjador de muitos dos discos de seus integrantes.⁹ Em 1967 obteve o prêmio de melhor arranjo do III Festival Música Popular Brasileira, da TV Record, pelo trabalho junto a Gilberto Gil na canção *Domingo no parque*. Esse trabalho ia ser feito por Medaglia, mas ele foi convocado para integrar o júri do evento, o que obrigou a passar o trabalho para seu colega. Assim, Medaglia indicou Duprat “[...] assegurando que ele tinha bagagem musical e criatividade de sobra para desempenhar o papel de George Martin, na linha *beatles* que Gil imaginara para sua composição” (Calado, 1997)¹⁰. A referência aos Beatles e ao seu produtor artístico, muitas vezes chamado de “quinto beatle” pelo alto grau de engajamento nos arranjos do grupo, não é casual. O grupo inglês era admirado tanto por Duprat como pelos músicos tropicalistas por combinar sonoridades diversas como o rock e folk inglês com os arranjos orquestrais.

⁷ Consolidar un proyecto estético con una componente teórica para que se lo distinga de un capricho azaroso (Kees, 2002)

⁸ *Alegria, alegria*, Ed. Pedra Q Ronca, 1977. *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

⁹ Informações extraídas da entrevista com Duprat, disponível em http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/entr_duprat.php

¹⁰ CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

Nesse sentido, o disco *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* era uma referência fundamental e compartilhada.

O que nos chama a atenção na feitura do arranjo de *Épico* é a importância outorgada à instrumentação e à construção textural, muito em sintonia com a estética Beatles.

Em um dos pontos do Manifesto do grupo Música Nova, redigido pelo próprio Duprat,¹¹ é possível ler: “superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som [...]”. Esse pensamento pode estar ligado à vontade de ir além do pensamento serialista como único caminho para desenvolver uma arte moderna. Os pontos restantes do Manifesto apontam para uma multiplicidade de métodos e técnicas, outras artes e áreas do conhecimento como fontes dessa cosmovisão. Somou a seu conhecimento sobre orquestração a experimentação com material eletroacústico que surgia no meio acadêmico na década de 1960. José Maria Neves menciona isso:

A partir de 1963, com a obra "Nascemorre", Gilberto Mendes começará a interessar-se pela música mista, na linha que será depois transportada para a música popular por Rogério Duprat que, em suas orquestrações de músicas dos líderes do tropicalismo, introduzia frequentemente sons concretos (Neves, 1981)¹².

Notamos a preferência de Neves por chamá-los de *sons concretos* e não de composição eletroacústica, denotando a aparentemente pouca edição e manipulação dos sons. Porém, trata-se de um elemento altamente expressivo, não prescindível, que intervém no arranjo a partir do sonoro – criando um ambiente onde vai ser colocada a voz do cantor em justaposição com os sons da orquestra – e a partir do semântico ao confrontar o migrante nordestino com a paisagem urbana.

Podemos dizer que a parceria entre Veloso e Duprat resultou em uma alquimia produtiva.

¹¹ Publicado em *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*, ano 2, nº 3, junho 1963.

¹² Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

Épico. Caetano Veloso – Rogério Duprat (Araçá azul, 1973)¹³.

Editora GAPA 62249282 BRMCA7200169

ê, saudade

Todo mundo protestando contra a poluição
Até as revistas de Walt Disney
Contra a poluição

ê, Hermeto

Smetak, Smetak, e Musak e Smetak
Musak e Smetak e Musak
E Razão

ê, cidade

Sinto calor, sinto frio
Nor-destino no Brasil?
Vivo entre São Paulo e Rio
Porque não posso chorar

ê, começo

Destino eu faço não peço
Tenho direito ao avesso
Botei todos os fracassos
Nas paradas de sucessos

ê, João

Tom Zé¹⁴

Músico baiano que foi para São Paulo em 1968 para integrar o espetáculo *Arena Canta Bahia* junto com Caetano, Maria Bethania, Gilberto Gil e Gal Costa, com os quais formaria o movimento tropicalista e gravaria o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*. Porém, sua produção posterior não foi tão conhecida como a de seus colegas. A partir da década de 1990 também passou a gozar de notoriedade internacional, especialmente devido à intervenção do músico David Byrne e do disco *Com defeito de fabricação*, editado no ano de 1998. No seu manifesto *Estética do Plágio*, estampado no encarte desse CD, Tom Zé decreta o fim do compositor, pelo menos a figura do compositor como conceito fechado cultivado até hoje: “Há algumas ramificações artísticas que estão em grande crise há décadas. A canção popular tem um problema de linguagem, que é estar sempre repetindo os avós. E essa repetição é permitida pela própria crítica, sem uma cobrança maior do que já houve.”

¹³ Letra extraída de http://www.caetanoveloso.com.br/sec_discogra_letra.php?language=pt_BR&id=89.

¹⁴ Faixa nº 2 no CD anexo: “Jimi renda-se / Moeda falsa”, Tom Zé, 2000.

Um ano mais tarde, lançou um CD com novas versões de alguns temas feitas por músicos e DJs como Amon Tobim, *The high Llamas*, John Mc Entire (do grupo *Tortoise*), Sasha Frere, Jones (UI) e Sean Lennon. A abertura para as novas leituras, misturas e versões teria logo uma dimensão maior.

Em novembro de 2000, lançou *Jogos de armar* (Ed. Trama), que inclui outro CD com amostras de som e trechos de letras não utilizados no CD-mãe para que o público continue as composições e *arme o jogo*; daí o nome do disco.

O embrião de células musicais que podem ser manejadas, remontadas: um tipo de canção- módulo, aberta a inúmeras versões, receptiva à interferência de amadores ou profissionais, proporcionando jogos de armar, nos quais qualquer interessado possa fazer por si mesmo:

- *Uma nova versão da música, pela remontagem de suas unidades constituintes;
- *Aproveitamento de partes do arranjo que foram abandonadas;
- *Reaproveitamento de trechos de letra não usados nas canções, para completá-las ou refazê-las;
- *Construção de composições inteiramente novas, com células recolhidas à vontade, de qualquer das canções do disco-mãe.¹⁵

Existem muitas possibilidades de combinação, seja pela via do “arranjo”:
misturas rítmicas e texturais novas, seja compondo partes novas, trechos instrumentais ou cantados com a mesma letra ou a letra do encarte, não aproveitada... ou ainda pode ser uma nova letra. O grau de abertura da proposta é grande. Como indicou o compositor e jornalista Carlos Rennó na página de Tom Zé:

- [...] a atividade do *parceiro-distante* pode trabalhar com as formas conhecidas da música popular e até com técnicas e formas do terreno da música erudita:
- a) colhendo dois temas contrastantes para compor um desenvolvimento semelhante ao da forma-sonata;
 - b) praticar o contraponto clássico; ou essa espécie de superposição usada por Tom Zé na versão constante do CD- mãe, mostrando sempre uma canção de muitas faces, uma canção quase cubista;
 - c) recursos da música serial e dodecafônica: espelho, inversão, e outros, como a inversão feita no show anterior com *Hey Jude* (ainda não gravada) etc.;

Neste caso o ouvinte que compra o disco, transformado em parceiro virtual, propõe uma re-elaboração.¹⁶ O formato escolhido para apresentar o material foi um CD de áudio com as amostras – ou *samples* – o que aponta para um público alvo que tem domínio de certa tecnologia – os programas editores de áudio – porém não condiciona a

¹⁵ Fonte <http://www.tomze.com.br/pjarm.htm>.

¹⁶ Assim a parceria virtual com o ouvinte estaria relacionada com o conceito de Umberto Eco e a *Obra Aberta*: O leitor (ouvinte) reconstrói o texto (os sons) e se converte também em autor, jogando com a abertura da obra.

um tratamento mais pop ou de mixagens ao estilo dos DJs, nem para um trabalho mais eletroacústico.

A redefinição dos papéis já tinha sido explorada em boa parte da música indeterminada na qual o intérprete deve fazer escolhas, como por exemplo, optar pela ordem das partes da peça ou propor as durações de uma série de notas. Cage já tinha incorporado o som do ambiente e as reações da plateia aos eventos sonoros suscetíveis de ser incluídos nas peças. A obra *Santos Football music* (1973) de Gilberto Mendes já tinha explorado a participação ativa do público outorgando-lhe funções que normalmente realizam os intérpretes no palco. Como explica Denise Garcia

[...] não há dúvida de que a obra transforma o espaço de concerto em um momento de euforia e que no final o público se comporta como em um espetáculo popular e não como em um concerto de música sinfônica. Isso acontece porquê (sic) a atenção do público está antes colada em sua própria participação: regido por um segundo regente este lhe apresenta cartazes indicando diversos tipos de intervenção sonora típicas de um jogo de futebol, que deve realizar em momentos precisos da música (GARCIA, 2009)¹⁷.

Outro antecedente desse tipo de abertura dirigida especialmente ao público, ou, neste caso o público leitor, é o romance *O jogo da amarelinha* (título do original, *Rayuela*, 1963) de Julio Cortázar. Nela o leitor cria o percurso optando pela leitura convencional – da primeira até a última página – ou pode dar saltos de capítulo em capítulo como no jogo da amarelinha, daí o título em espanhol. Ainda são possíveis outras alternâncias entre capítulos. Dessa maneira, Cortázar faz com que o leitor assuma um compromisso pontual escolhendo a ordem da leitura e rompe assim com o caminho linear convencional da narrativa. A ideia de mobilizar e promover a participação da plateia pode ser mais habitual, por exemplo, no teatro, onde o contato entre os atores e espectadores é físico, não virtual. Estender esse conceito para a literatura, o romance no caso de Cortázar, parece uma tarefa mais difícil. Um desafio semelhante se apresenta no caso da música veiculada pelo disco e eis aqui a proposta de Tom Zé.

Julio Medaglia¹⁸ descreve a particular mistura musical do álbum *Jogos de armar* como:

Picante sarapatel de ideias musicais que envolve ritmos novos, reinterpretações de clássicos (Gonzagão) [Uma versão de Asa Branca], heavy metal forrozado,

¹⁷ GARCIA, Denise. Santos football Music: um Divertimento alla Mendes. In: XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*, DeArtes, UFPR, Curitiba, Agosto de 2009. 1 CD-ROM.

¹⁸ O artigo Caminhos da Tropicália de Julio Medaglia está disponível em <http://www.tomze.com.br/art81.htm>

piazzolismos, sonoridades à la grupo Uakti, minimalismos, sons de rabeça, reinterpretações tipo Raul Seixas, nonsense à la Arrigo Barnabé, sons caipiras sampleados, vozes femininas superafinadas lembrando motetos medievais de Notre-Dame, a voz taquara-rachada de Tom Zé ou de carpideiras baianas; Villa-Lobos misturado com Spike Jones, banda de pífanos com techno, tiradas à Walter Franco com sonoridades à la Pierre Schaeffer, Blood, Sweat and Tears e John Cage, poesia concreta com poesia de Cuíca de Santo Amaro, linguagem quebra-língua nordestina com expressões chulas que ganham forte conotação humorística, Itamar Assumpção e Frank Zappa, Jimi Hendrix e Tom Zé (MEDAGLIA, 2000).

Realmente encontramos uma enorme variedade de influências e referências no disco. Desde as primeiras microfônicas e cantos antifonais da primeira faixa, *Passagem de som*; passando pelos contrapontos assobiados e outras superposições de materiais ecléticos da segunda faixa, *Peixe viva*, uma parceria com Zé Miguel Wisnik; posteriormente pelo *Desafio* nordestino; duas versões: o xote *Pisa na Fulô* e o baião *Asa Branca*; o hip hop em *Cafuas*, *Guetos e Santuários*; a estranha epopeia *A chegada de Raul Seixas e Lampião no FMI* e o samba-enredo final, *Sonhar (Sonho da criança – futuro – bandido da favela, na noite de Natal)*, no qual o trabalho contrapontístico combina dois textos diferentes.

O ponto forte da composição parece ser o desenvolvimento textural e um delicado trabalho com o som, que mistura uma grande diversidade de fontes: desde a guitarra, baixo e bateria do rock, somando bandolim, acordeão, cravo, tambor de boi, zabumba, viola caipira e banjo, trombones, saxofones, pífanos e flautas mais os instrumentos “inventados”, obtendo uma integração homogênea apesar da variedade tímbrica.

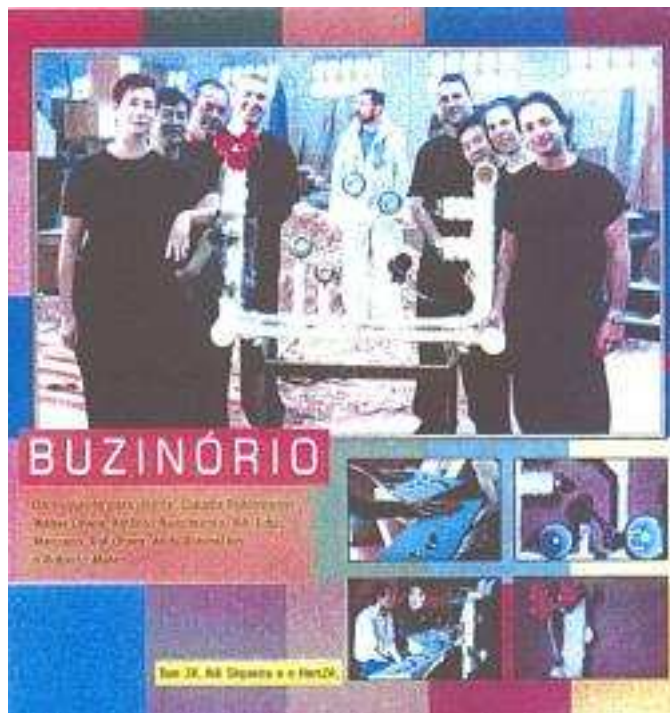


Figura 5. As fotos publicadas no encarte do CD Jogos de armar mostram os detalhes do Buzinório e os nomes dos músicos que participam na execução.

A ‘bula’ do CD, ou descrição de seus possíveis usos, contém também fotos de instrumentos inventados: *Hertzé* (uma orquestra de *samplers* brasileiros, construído originalmente por TZ em 1978) *Buzinório*, *Lay out*, *Canetas Lazzari*, *Enceroscópico* (eletrodomésticos como enceradeiras, aspiradores de pó, liquidificadores; microfones de contato captam não o ruído do motor, mas a vibração do metal) e *Serroteria* (canos de PVC, madeira e outros materiais; um serrote faz o papel de arco de violino). A performance no estúdio foi realizada por Gilberto Assis, Alê Siqueira e o próprio Tom Zé, músicos que também assinam os arranjos. Também se incluem os nomes dos construtores e intérpretes dos instrumentos “convencionais”: integrantes da sua banda e convidados.

Na entrevista que concedida a Arthur Nastrovski, incluída no seu livro *Tropicalista Lenta luta* (2003), ele comenta que a superposição dos ostinatos, os quais são procurados – não achados, esclarece – é a base de boa parte de sua produção mais recente. Descreve o processo como uma *linha de montagem*: vai gravando os trechos num gravador de fita cassete, os cassetes vão se acumulando em duas gavetas às quais volta frequentemente. A “base” rítmica do violão, baixo e percussão são construídas pacientemente e só quando considera que o material é suficientemente bom se preocupa com a melodia e a letra, ao invés do que poderia pensar-se. O germe está nos ostinatos. Mas a função que prevê para cada um desses instrumentos da base também sai do uso comum. Na sua concepção

[...] baixo e a guitarra são como proto-instrumentos. Instrumentos ainda não desenvolvidos, sem capacidade de fazer harmonia ou canto, e que mal pudessem participar do naipe de instrumentos de percussão. Eles voltam a esse trogloditismo. Baixo e guitarra são percussão. Cavaquinho também (Tom Zé, 2003).

Muitos obstinatos são tirados ou reelaborados de composições de outros discos, como seu disco *Nave Maria*, uma fonte recorrente. Ele chama de “linha de montagem que já chegou ao disco, mas não estava satisfatoriamente realizada”. Dessa maneira, esse processo de autorreciclagem permanente é ampliado na proposta de *Jogos de armar* para o ouvinte-parceiro virtual.

A seguir, mostramos como exemplo a faixa N° 2 de nosso CD presente no disco *Jogos de armar*. Trata-se de uma mistura de duas canções. A primeira, originalmente editada no CD *Tome Zé* de 1970, propõe um jogo de palavras com um inglês saído dos diálogos dos filmes do faroeste e o português local, em um piscar de olhos cúmplice com a estética da poesia concreta paulista.¹⁹ A utilização de onomatopeias e a repetição de sílabas permitem desenvolver um jogo musical e rítmico que predomina sobre o possível significado semântico do poema. Nos primeiros versos a sonoridade predominante é o *i* (*guta me; sotaque, she*), avançando progressivamente para o *o* (toque, rock). Em seguida, o jogo introduz palavras inventadas (*galve me*) que sugerem uma falsa tradução do inglês (*camóni boi= come on boy*) para o português, mas ao mesmo tempo apontam para palavras com uma presença forte no Brasil (*boi bumbá, bumba meu boi*) e a *Jâni* chope (a cerveja) misturada com Janis Joplin (cantora de rock e blues norte-americana).

A voz de Tom Zé é sobreposta a um *riff*²⁰ da guitarra sobre uma base de percussão acústica e eletrônica que fazem referência ao maracatu enquanto o cavaquinho marca o ritmo da capoeira: daí o gênero “maracapoeira”. Os sopros misturam-se com as buzinas do *buzinório* e outros instrumentos construídos nos anos 1970 pelo próprio TZ. Temos mais outra vez o traço da busca tímbrica na variedade dos sons e novas misturas. Depois, sobre a mesma base harmônica e rítmica, *Moeda Falsa*: um canto responsorial entre Tom Zé e o coro que versa sobre a falsidade do dólar e a correlativa decadência dos americanos e europeus, com uma despedida afetuosa.

¹⁹ Em 1952, os poetas Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos tinham fundado o grupo Noigandres, em São Paulo. Suas atividades e experimentações conduziram ao desenvolvimento da poesia concreta como movimento, o qual influiria em vários artistas, entre eles os envolvidos na Tropicália.

²⁰ Padrão rítmico melódico reiterado no transcorrer da peça, frequentemente realizado pela guitarra.

JIMI RENDA-SE

(Tom Zé/ Valdez)
Gênero: maracapoeira
ARRASTÃO DO FALAR SOFISTICADO
Ed. Sonata (Fermata) 70274620

Guta me look mi look love me
Tac sutaque destaque tac she
Tique butique que tique te gamou
Toque-se rock se rock rock me
Bob Dica, diga,
Jimi renda-se!
Cai cigano, cai, camóni bói
Jarrangil century fox
Galve me a cigarrete
Billy Halley Roleiflex
Jâni chope chope chope chope
Ô Jâni chope chope
Ie relê reiê relê

MOEDA FALSA

(Tom Zé)
Gênero: maracapoeira
Ed. Iará (Trama) 70274632

Fala: E logo o Brasil, que vai ser um país rico,
quando esse diabo desse petróleo acabar
O dólar é moeda falsa
O americano já não segura as calças
A Alemanha quase pedindo esmola
A inglesa não usa mais calçola
Na Itália não tem mais sutiã
Suiça não lava a bunda de manhã
Ô, cabrobó,
Eles vão tomar no fiofó

A crítica política, revelada ao longo do jogo de palavras e a rima dos versos, pode ser encontrada em vários trabalhos do Tom Zé, e podemos considerá-la como parte de seu estilo irônico característico. Como observou Lauro Lisboa Garcia numa entrevista

Ele discorda, no entanto, que a crise do País deveria ser refletida com mais intensidade nas artes. Simplesmente porque ele não vê o Brasil com os mesmos olhos do poder. “É mentira que o Brasil está pobre, que o dólar está em alta, o dólar é moeda é falsa. É mentira que o Nordeste é seco, a menos de 50 metros debaixo da terra há lençóis freáticos imensos²¹ [...]” (Entrevista com Tom Zé por Lauro Lisboa Garcia)²².

Julio Medaglia, no mesmo artigo já comentado, relaciona essa postura política e a estética do disco de Tom Zé com o Tropicalismo, considerando-a uma continuação do movimento. Ao mesmo tempo observa o grau de importância que teve o Tropicalismo mais do que qualquer outro segmento social ou intelectual da época, considerando que a música popular colaborou para a recuperação democrática no Brasil. Porém:

²¹ Reservatório de águas.

²² Publicado em JT web, disponível em <http://www.tomze.com.br/art47.htm>

Com o passar do tempo e a chegada da liberdade de expressão total tão esperada, alguns desses autores deixaram a vida artística, e aqueles que permaneceram na ativa e com sucesso contínuo foram dedicando-se mais a carreiras individuais. Toda aquela preocupação com a problemática nacional e com a movimentação da cultura musical no país desaparece [...] (MEDAGLIA, 2000).

Assim, tendo permanecido marginalizado em relação a seus antigos parceiros tropicalistas e não tendo conseguido construir uma carreira do tipo *pop star*, Tom Zé esteve durante alguns anos quase invisível, até chamar a atenção da imprensa novamente. Mas, como pode se ver nas temáticas das suas letras, a preocupação social e a crítica não desapareceram. Seu estilo pode entender-se como uma continuação do tropicalismo pela fusão de elementos aparentemente contraditórios: música tradicional e música de vanguarda, sonoridade elétrica e acústica, o fino e o cafona e o senso de humor para abordar temas sérios.

A última faixa do CD constitui um bom exemplo de trabalho contrapontístico, especialmente na parte vocal, de modo de apresentar dois textos paralelos.

☉ Recomendamos a audição da faixa nº 3 no CD anexo: *Sonhar*, Tom Zé, 2000.

14. SONHAR (SONHO DA CRIANÇA- FUTURO--BANDIDO DA FAVELA, NA NOITE DE NATAL)	
(Tom Zé / Sérgio Molina). Gênero: samba-enredo. ARRASTÃO DA ALA ESFARRAPADOS DE JOÃOSINHO TRINTAE DO PROGRAMA DO MAESTRO WALTER LOURENÇÃO NA RÁDIO CULTURA FM. Ed. Irará (Trama) 70274753	
<p>TEXTO DO CANTOR</p> <p>Iê iô Iê quá foguê (Bis)</p> <p>Sonhar o pão Toda a manhã E ser aquele que mastiga</p> <p>Sonhar o gosto Do alimento Se misturando na saliva</p> <p>Aquele aroma Que a gente sente Pó de café na água quente</p> <p>Sonhar escolas Senhor São Bento Sonhar o tal discernimento</p>	<p>TEXTO CONTRA O CANTOR</p> <p>Quê tum guê guê Quê tum gô Quê quê quê quê ta dê</p>
	<p>Nem sonho Me apanha Porca dessa bronha</p> <p>Sacana Me engana Rabo de mundana</p>
<p>Sonhar a besta Que em seu fastio A fúria do começo viu</p> <p>Sonhar o fogo Do quilarão</p>	<p>Na luta Labuta Tã tã tã tão bruta</p> <p>Insulta Disputa</p>

Que veio do ainda-não	Tã tã tã tão bruta
Gratia plena Vida terrena O céu aqui a gente pare	A merda Quem herda Desfruta
Filii tui Na via crucis Per mare nostrum navigare	A terra Tempera A fruta
Iê iô Iê quá foguê	(Quê tum guê guê Quê tum gô Quê quê quê quê ta dê)
De San Juãããã ão dá dó de	Sinala A sina Assa sa sassina
Sonhar a porta Da esperança O entra e sai da vizinhança	Infausto Me arrasto Solto neste pasto
Sonhar o curso Do marinheiro Que viajou o mundo inteiro	Assusta Degusta Tanto faz
Sonhar a lenda Por cuja fenda Sabedoria nos assalta	Renego Arredo Satanás
Sonhar o mito Que em todo o rito O filho ao parricídio ata	Quê tum guê guê Quê tum gô Quê quê quê quê ta dê
Iê, iô Iê quá foguê (Bis)	

O procedimento de combinar várias melodias diferentes é chamado de *quodlibet*.²³ O contraste, neste caso, vê-se acentuado pela contraposição entre Tom Zé – às vezes duplicado em si mesmo – e as vozes femininas, entre as quais ele está cantando na oitava abaixo num segundo plano. O caráter e o conteúdo dos versos entre o *texto do cantor* e o *texto contra* parecem lutar entre si, mas, se complementam. Além dos textos estão os ostinatos da guitarra e do bandolim, as intervenções não regulares de outros sons sampleados, que formam um mosaico de diversas cores, semelhante à capa do disco.



Figura 6 Capa do disco *Jogos de armar*, Tom Zé, 2000.

O disco tem uma curiosa dedicatória: “aos meus professores, que me salvaram a vida. Representando-os: Prof. Artur de Oliveira, primeiro grau; Belmira Santos, Segundo grau; Hans Joachim Koellreutter e Ernst Widmer: Universidade da Bahia”.

²³ O termo vem do latim, sendo uma junção das palavras *quod* (o quê) e *libet* (agradar), associado à sobreposição de assuntos diferentes num debate. A partir do século XV começou a ser aplicado à técnica contrapontística que consiste na combinação de diferentes melodias pré-existentes.

Em Salvador ele tinha assistido ao curso de música na Universidade Federal. Teve aulas de composição e estrutura musical com Ernst Widmer, história da música com Koellreutter; contraponto com Yulo Brandão; com Piero Bastianelli e Walter Smetak estudou violoncelo, harmonia, com Mary Oliveira, instrumentação, com Lindembergue Cardoso e orquestração, com Sérgio Magnani.

A Universidade de Bahia é um centro citado por outros músicos, especialmente os tropicalistas Veloso e Gil, como referência importante dentro da formação, assim como o nome de Koellreutter, quem fosse professor nos Cursos Latinoamericanos estudados, e havia tido contato com várias figuras de nosso estudo em diferentes centros de ensino.

Hermeto Pascoal e Grupo²⁴

Hermeto nasceu em Olho d'Água e se criou em Lagoa da Canoa, estado de Alagoas, em 1936. Começou tocando sanfona de oito baixos e pandeiro, como seu pai e seu irmão mais velho, José Neto. A seguir começou a tocar pífanos, que ele mesmo fazia com cano de mamona. Tocava em bandas de forró e de pífanos em diversas festividades populares.²⁵ Já aos quatorze anos foi para Recife e começou a tocar sanfona em regionais de choro. Posteriormente, conheceu o piano, que tocou alternadamente com a sanfona em vários conjuntos até se mudar para o Rio e em seguida para São Paulo. Nessa cidade continuou tocando em casas noturnas e começou a tocar flauta.

Participou com o Quarteto Novo de festivais de música e programas da TV Record. Em 1969, viajou para os Estados Unidos onde atuou como compositor, arranjador e instrumentista, gravando dois discos. Em 1973, voltou ao Brasil e fundou seu primeiro grupo. Desde então começa a participar de festivais de jazz em diversas cidades da Europa, tornando-se conhecido mundialmente. Esse grupo foi se transformando ao longo do tempo.²⁶

²⁴ Faixa nº 4 no CD anexo: *Quando as aves se encontram nasce o som*, Hermeto Pascoal, 1992.

²⁵ Informações extraídas da entrevista feita com ele por Lucia Pompeu de Freitas Campos em 2005, publicada no anexo da sua dissertação: *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2006.

²⁶ Informações biográficas extraídas do site <http://www.hermetopascoal.com.br/biografia.asp>.

Luiz Costa Lima Neto (2008) descreveu na sua dissertação de mestrado o processo de criação, ensaio e arranjo do Hermeto Pascoal e Grupo entre 1981-1993.²⁷ Dita fase do grupo teve grande reconhecimento e popularidade, contando com Carlos Malta no sax e flauta, Jovino Santos Neto no teclado e flauta, Itiberê Zwarg no baixo e tuba, Márcio Bahia na bateria e percussão, Antônio Luís Santana – apelidado de Pernambuco – na percussão e Hermeto no cavaquinho, flautas, clavinete, apitos, harmônio, voz e na composição, arranjos e produção musical.

Costa Lima indica que Hermeto teve que construir um espaço próprio (o do experimentador autodidata) para a concretização de seu projeto artístico, mesmo no campo da música instrumental brasileira. Numa posição que desafia rótulos e fronteiras delimitadoras, a linguagem de Hermeto Pascoal o situa entre a música popular e a erudita. Ora é muito inovador nos parâmetros formulaicos do popular, ora é demasiadamente popular nos parâmetros estruturais eruditos. O projeto experimental de Hermeto Pascoal é por isso único (COSTA LIMA, 1999).

Em seguida, o autor analisou gravações das composições da época mencionada e relacionou a personalidade e o sistema musical experimental de Hermeto à utilização de todo tipo de técnicas e recursos instrumentais, sem se encaixar dentro de uma única corrente. Os elementos folclóricos nordestinos – vinculados à sua infância e juventude – convivem com o samba e o choro. Além disso, encontramos elementos harmônicos que remetem ao jazz. E ainda encontramos sobreposição de acordes e de ritmos, uso não convencional de instrumentos convencionais, a exploração de novos sons – as técnicas estendidas que mencionamos no começo do capítulo – e das novas possibilidades tímbricas por meio da percussão convencional e não convencional,²⁸ o que se pode relacionar com a música erudita experimental. Outra característica importante da música de Hermeto constitui a improvisação, mas não à maneira do jazz tradicional, mas sim se assemelhando, sobretudo, ao *free jazz* americano posterior aos anos 1960. Apesar de Hermeto ser um pioneiro na procura de novos timbres e sonoridades, ele age desconfiadamente com relação à nova tecnologia e se recusa a utilizar sintetizadores e computadores. O elétrico nele se restringe à utilização do piano e baixo elétricos, por

27 COSTA-LIMA Neto, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981 – 1993): concepção e linguagem*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999

²⁸ Panelas, chaleiras, bules, baldes, bacias, garrafas, máquina de costura, calotas de carro, sinos, berrantes, buzinas, brinquedos sonoros, entre muitos outros.

um lado, e à gravação de sons de animais, que são frequentemente integradas às composições musicais.²⁹

O uso musical dos objetos de uso cotidiano é comentado por Costa Lima, que se refere ao trabalho de Tato Taborda na sua dissertação *Música de invenção* (Unirio, 1998). Naquela pesquisa Taborda vinculou o pensamento composicional de Hermeto ao pensamento subjacente à música concreta de Pierre Schaeffer, fazendo um paralelo entre a atitude lúdica de ambos os compositores na busca tímbrica. Taborda seleciona trechos de escritos do compositor francês:

Março – Voltando a Paris, eu começo a colecionar objetos. Vou ao Serviço de Sonoplastia da Radio Francesa e encontro claquetes, cascas de coco, bombas para encher pneus de bicicleta. Eu organizo uma escala de bombas. [...] Saio de lá com a alegria de uma criança, com os braços cheios de bugigangas [...].

4 de Abril – Brusca iluminação: fundir um elemento de som ao ruído ou seja: associar a elementos de percussão o elemento melódico. Daí, a ideia de madeiras cortadas em diferentes comprimentos e de tubos mais ou menos afinados em uma escala. Primeiras tentativas. (SCHAEFFER apud TABORDA, 1998).

E em seguida descreve a prática de Hermeto, tecendo pontos de contato:

Os objetos são selecionados e individuados, através de características únicas e insubstituíveis, que tornam aquela panela específica, aquela máquina de costura, aquele par de tamancos, aquele trem elétrico ou aquele determinado porco um objeto sonoro absolutamente único [...]. A utilização musical desses objetos, e de tantos outros que Hermeto tem incorporado ao seu instrumental, como a chaleira com bocal de bombardino e água dentro, ou as panelas “emprestadas” de sua mulher Ilza, e meticulosamente amassadas, até que atinjam a afinação exata, origina-se de um processo de escuta atenta, tipicamente concreta, das suas qualidades sonoras mais refinadas (TABORDA, 1998).

Neste ponto temos que esclarecer que é possível o paralelo com uma primeira etapa do trabalho do Schaeffer, quando os conceitos sobre escuta reduzida não tinham restringido ainda a variedade e ambiguidade sonora dos materiais acústicos do começo. Como explicou Rodolfo Caesar³⁰ em uma mesa redonda:

Sabemos que Pierre Schaeffer, inventor da música concreta e primeiro a teorizar sobre sua escuta, propunha, como caminho para a compreensão dos sons, uma *écoute réduite*. É verdade que ele nunca declarou que a *écoute réduite* fosse a meta da composição, não passando ela de exercício de percepção. Para Schaeffer a compreensão de uma obra era a operação final a partir da escuta de objetos musicais, implicando em muito mais do que reduzir objetos sonoros à sua tipo-morfologia. No entanto numa segunda ‘fase’ de sua criação musical suas obras são feitas de materiais em que se nota o esforço para

²⁹ Por exemplo, em *Quando as aves se encontram nasce o som*, a faixa número doze do disco *Festa dos deuses* (1992), pode se ouvir sons de uirapuru, sabiá, corvo, fogo apagou, galo, bacurau e marreca.

³⁰ Mesa redonda dentro da programação do XVII Congresso anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música- ANPPOM, realizado em São Paulo, 2007.

satisfazer muito mais uma escuta tipo-morfológica do que a escuta perigosamente fronteiriça de suas primeiras obras (CAESAR, 2007).

O autodidatismo do Hermeto no aprendizado da música fez com que ele desenvolvesse determinados elementos da sua linguagem, elementos que podemos considerar comuns ou podemos compará-los com os da música erudita contemporânea e, neste caso, da música concreta, mas observando que ele chegou a eles seguindo seu próprio caminho. Pode ser atraente para o pesquisador, mas, se considerarmos sua história de vida, essa relação é um pouco forçada. O fato de não ter assistido a nenhuma instituição nem recebido aulas particulares sugere que as suas principais influências estão no universo sonoro nordestino da sua infância e juventude e no contato com outros músicos tanto no Brasil como nos Estados Unidos, onde morou por vários anos.

Desta maneira, Costa Lima aponta que o experimentalismo em Hermeto está bastante relacionado à espontaneidade e ao prazer. Provavelmente isso se deve ao fato da exploração sonora de Hermeto estar associada fortemente ao brincar. A música, já na sua infância, sempre foi seu maior brinquedo. Privado das brincadeiras debaixo do sol com as outras crianças [já que ele é albino, o que faz com que seja muito sensível aos raios solares], Hermeto parece ter canalizado seu ludismo totalmente para as brincadeiras sonoras, atividade que parece continuar até hoje.

A escuta atenta desenvolvida por ele o levou a aproveitar ruídos e outros sons – habitualmente considerados como não musicais – para um contexto particularmente musical. Referimos-nos à musicalização da palavra falada pelos seres humanos ou os sons emitidos pelos animais, o que ele chama de “o som da aura”

Aos sete anos de idade descobri que a nossa fala é o nosso canto. O mais natural de todos, pois cada fala é uma melodia. Eu costumava dizer para minha mãe que ela e suas amigas estavam cantando quando conversavam, mas ela dizia: “Deixe disso, menino! Você está ficando louco?” [...]. Os primeiros sons da aura estão no LP “Lagoa da Canoa Município de Arapiraca” (1984). Nesse disco há registro dos sons da aura dos locutores esportivos José Carlos Araújo e Osmar Santos (PASCOAL, 2009)³¹.

A ideia de conceber a fala como nosso canto dá a entender que todos podemos fazer música (o título do disco *Só não toca quem não quer*, de 1987, reforça essa ideia), e de fato fazemos música de alguma maneira o tempo todo.

³¹ Informações sobre o som da aura extraídas do depoimento de Hermeto publicado no site <http://www.hermetopascoal.com.br/musicas.asp>.

Taborda analisou a técnica por ele desenvolvida de musicalização da fala em duas faixas: *Tiruliruli* e *Vai mais Garotinho*,³² contidas no disco mencionado por Hermeto.³³ A fala consiste em duas narrações futebolísticas que foram tomadas como matéria prima para um desenvolvimento musical original:

A voz é acompanhada apenas por um harmônio, que com um mesmo acorde menor com sétima, nona e décima primeira, persegue as flutuações de altura da fala, mantendo com ela sempre uma relação intervalar de quinta justa. O fato de o discurso musical estar totalmente subordinado ao perfil melódico e aos aspectos rítmicos da fala, propicia o surgimento de soluções que não se encaixam em nenhum tipo de funcionalidade ou regularidade harmônica, rítmica ou fraseológica (TABORDA, 1998).

Desta maneira, ao assemelhar a fala à palavra cantada, Hermeto procede a sua harmonização. Outros exemplos desta técnica podem encontrar-se no mesmo disco: *Papagaio alegre*, com a participação de seu animal de estimação e *Spock na escada*, uma homenagem a seu cachorro. Ainda no disco *Festa dos Deuses* abundam os exemplos: a faixa 5, *Pensamento positivo*, sobre um trecho de discurso do ex-presidente Fernando Collor; a faixa 8, *Aula de natação*, onde se destaca a voz da professora e das crianças; a faixa 9, *Três coisas*, sobre o poema homônimo de Mário Lago declamado pelo autor e a faixa 12, *Quando as aves se encontram nasce o som*, sobre os sons de várias espécies de pássaros.

Um filme documentário realizado no Parque Estadual Turístico Alto da Ribeira mostra Hermeto e seu grupo em 1985, tocando várias músicas agrupadas sob o título *Sinfonia do Alto Ribeira (SP)*³⁴. Um trecho, chamado *Música da lagoa*, muito popular em sites da Internet como o *Youtube*, serve para exemplificar alguns traços da prática musical de Hermeto, já enumerados.³⁵ Estão dentro de uma lagoa formando um círculo, soprando na água, como fazendo bolhas, entoando ao mesmo tempo vários sons em diferentes registros. A seguir, cada um tem uma garrafa com água, afinadas em diferentes alturas. Hermeto tem quatro garrafões com os quais toca um desenho de baixo com arpejos ascendentes. O grupo alterna entre duas tríades, com diferentes padrões rítmicos. Logo Hermeto pega um pífano e começa a tocar uma melodia – que podemos associar com o gênero baião – sobre a base e suas variações. Então Hermeto começa a pular, submergindo-se na água sem deixar de tocar, o que produz um efeito de

³² Faixa nº 5: *Vai mais garotinho*, Hermeto Pascoal e Grupo, 1984.

³³ Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca, Editado por Som da Gente, 1984.

³⁴ Sinfonia do Alto Ribeira-PETAR. Direção Carlos Alberto Dalia- Maria Grillo. Documentário, Duração total 45 min. Prod. Movie Center Sky Light-Hermeto Pascoal. Verão Filmes-Rede Manchete, 1985.

³⁵ Colocamos o vídeo *Música da lagoa*, trecho do documentário, 3'24'' no CD junto com as outras faixas, de modo que é possível ver em um computador.

glissando descendente e ascendente, como se fosse uma flauta de êmbolo. Volta-se brevemente à melodia da seção anterior e regressa de novo à parte dos pulos, desta vez com maior intensidade, acompanhado das batidas das garrafas entre si. Hermeto finaliza pegando o pífano pelo outro extremo onde começa a soprar e cantar, enquanto esfrega os furos com a mão, produzindo trêmulos de alturas não determinadas e culmina submergindo-se na água.

A partir do que estudamos e tecendo conexões com as características e modos de fazer enumerados, podemos ver na figura de Hermeto uma síntese dos papéis de compositor, arranjador, intérprete e improvisador. Na proposta experimental do grupo estão presentes instrumentos convencionais e outros tipos de fontes sonoras não convencionais, notoriamente a presença de objetos do cotidiano – doméstico – utilizando-se também de técnicas estendidas dos instrumentos, contribuindo para a criação de uma música nova que não se encaixa exatamente dentro de uma corrente.

Tato Taborda e a exploração tímbrica.

De certa forma já começamos a falar de Pretextato Taborda Junior, mais conhecido como Tato Taborda, ao citar sua pesquisa de mestrado, *Música de invenção* (UNIRIO, 1998). Ele nasceu em Curitiba em 1960, mas mudou-se em seguida para o Rio de Janeiro. Começou estudando piano e continuou seus estudos musicais com Ivan Ferreira, Esther Scliar, Caio Pagano e, principalmente, H. J. Koellreutter (composição, análise, regência, harmonia e contraponto). Participou como aluno e docente de nove edições dos Cursos Latinoamericanos de música contemporânea, de 1978 a 1989. A partir de 1983, atua como autor de música para teatro e televisão.

Aquele modo de fazer, que caracterizamos como o trabalho lúdico com os objetos sonoros, experimental e sem preconceitos quanto às origens dos materiais, encontra uma nova expressão: Geralda.³⁶

Geralda é uma estrutura multi-instrumental, uma “orquestra-de-um-homem-só”, construída por Taborda em parceria com Alexandre Boratto, graças a uma bolsa da Fundação Vitae, em 1993. Originalmente foi criada para servir de acompanhamento à obra *Canções de Musgo e Pó*, escrita pelo compositor sobre poemas do poeta mato-grossense Manoel de Barros, estreada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio em 1994. Desde então, Geralda tem evoluído a partir das necessidades dos diferentes

³⁶ Pode-se ver uma foto de Geralda no Anexo.

projetos em que tem sido utilizada. Instrumentos são acrescentados, retirados, amplificados, processados, desconstruídos e fragmentados. Em seu estágio atual, Geralda conta com aproximadamente 70 fontes sonoras diferentes, entre acústicas, eletroacústicas e eletrônicas, divididas entre sopros, cordas e percussões, formais e informais. Todas essas fontes são microfônicas e podem ser gravadas em tempo real por um gerador de loops desenvolvido pelo engenheiro suíço Matthias Grob. A performance do Tato/Geralda se combina com a do compositor Alexandre Fenerich, que em seu laptop hospeda a Geralda virtual, uma versão digital do multi-instrumento configurada no ambiente Max/Msp. Além dos instrumentos acústicos, Geralda possui uma antiga bateria eletrônica com saída midi, o que permite hospedar nela alguns bancos de som (*patches*) da Geralda virtual e multiplicar suas possibilidades.³⁷

Por outro lado, Taborda experimentou com outro tipo de instrumental. Ele tinha conhecido Cergio Prudencio nos Cursos Latinoamericanos antes mencionados, relacionando-se com os instrumentos andinos através das oficinas que Prudencio ofereceu nos Cursos, que abarcavam desde a sua execução até as noções do sistema musical dos quéchuas e aimarás.

A ressonância dessa experiência deixou marcas na sua produção posterior. Logo recebeu o convite para escrever uma peça: compôs a obra *Estratos*, consignando na descrição de seu instrumental *para 20 instrumentos de sopro andinos*.³⁸ Foi encomendada pela rádio alemã Sudwestfunk e estreada em Donaueschingen em 16 de outubro de 1999.

O ponto de partida parece ser a própria sonoridade. Trata-se de uma obra classificada como erudita por integrar um *concerto* no sentido tradicional e dirigida a um público que participa desse *ritual* já conhecido. Mas, pelos instrumentos requeridos, dificilmente integraria o repertório das orquestras ou grupos de câmara convencionais: a obra nasce a partir e para esta orquestra em particular, cuja proposta transita entre o erudito de vanguarda e o popular (neste caso o folclórico tradicional quéchua e aimará). A história da obra fica ligada a história das interpretações feitas exclusivamente pela

³⁷ Fonte: página web do Ministério da Cultura, Pesquisa de projetos, nº 089601. Disponível em http://www.cultura.gov.br/site/pesquisa-de-projetos/?action=search&projeto_ano=&projeto_area=TD&projeto_cidade=&projeto_mecanismo=2&projeto_nome=&projeto_pronac=&projeto_regiao=TD&projeto_segmento=35&projeto_uf=RJ&proponente_cnpjcpf=&proponente_nome=. Acessado em julho de 2009.

³⁸ Faixa nº 6 do CD que acompanha a dissertação: *Estratos, para 20 instrumentos de sopro andinos*, Tato Taborda, OEIN, 1999. Uma análise mais aprofundada e as observações do programa da estreia se encontram no Anexo.

Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Ainda existe a possibilidade de que seja ouvida e classificada de diferentes maneiras, dependendo do local onde seja executada: Brasil, Alemanha ou Bolívia.

Sobre os instrumentos andinos e a proposta da Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN).

Uma iniciativa singular por quebrar a oposição erudito-popular integrando-os na proposta de seu repertório, é a Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), radicada em La Paz, Bolívia.

Cergio Prudencio: compositor, regente, pesquisador e docente fundou a Orquestra em 1980, sendo desde aquele momento seu regente titular.

Sua proposta consiste em trazer para o presente as ancestrais raízes culturais andinas, reconhecendo seus valores, mas sobretudo assumindo o desafio da criatividade. Seu repertório inclui principalmente música erudita de vanguarda, especialmente criada para esses instrumentos, e também música tradicional antiga das comunidades aimarás e quéchuas da Bolívia. Em ambos os casos, os instrumentos são tomados em sua forma física original, sua emissão sonora, sua afinação, e comportamento próprios. A música tradicional é o pilar que sustenta a técnica e a filosofia da OEIN, enquanto a música nova é a expressão que projeta a identidade de nosso tempo.³⁹

A pergunta sobre a identidade também está presente em Prudencio e a criação da orquestra é uma resposta artística e pedagógica para algumas questões. Associado às apresentações da orquestra, funciona um programa de iniciação musical baseado nos instrumentos nativos e sua música tradicional, que se propõe a desenvolver as habilidades musicais, as habilidades do pensamento e as atitudes cooperativas para a vida.

Além do repertório tradicional da Bolívia, a orquestra costuma tocar obras encomendadas e as inclui nos programas dos concertos. A lista de compositores bolivianos convidados inclui o próprio Prudencio, Willy Posadas, Gastón Arce, César Junaro, Lluvia Bustos e Alejandro Rivas. Também compuseram para a orquestra Graciela Paraskevaídis (Argentina-Uruguai), Oscar Bazán (Argentina), Fernando Cabrera (Uruguai), Mischa Kaser (Suíça) e o brasileiro Tato Taborda.

³⁹ PRUDENCIO, Cergio. Texto de apresentação da Orquestra. Disponível em <http://www.oein.org/main.html>.

Chico Mello: intertextualidade e de(s)composições⁴⁰

Chico Mello nasceu em Curitiba em 1957. Teve contato com a música erudita através das aulas de composição com José Penalva e J. H. Koellreutter e com a música popular no ambiente familiar. Formou-se em medicina na UFPR (1981) e em violão na Escola de Artes de Paraná (1985). Trabalhou como arranjador, compositor e instrumentista em grupos de música popular e experimental. Desde 1987 reside em Berlim. Nessa cidade aprofundou seus estudos com o compositor Diether Schnebel, com quem já havia tido contato durante o XII Curso latinoamericano de música contemporânea, no Uruguai (TABORDA, 2008). Formou-se em Composição e Teoria Musical pela Hochschule der Künste, Berlim (1992). Também teve aulas de composição com Witold Szalonek e de canto indiano (dhrupad) com Amélia Cuni em Berlim.⁴¹

Seu colega Tato Taborda o inclui na sua dissertação *Música de Invenção*, realizando análises detalhadas de sua obra *Amarelinha*, para orquestra sinfônica (1993) – cujo ponto de partida foi o romance *Rayuela*, do escritor Julio Cortázar – e de seu trio de violino, violoncelo e piano *Debaixo da Bossa* (1995). Taborda destaca o aproveitamento de um conjunto de 19 melodias de canções brasileiras, submetidas a procedimentos contrapontísticos que criam uma textura complexa, às vezes semelhante às micro-polifonias de G. Ligeti, em ambas as obras. Na peça de câmara, Mello aproveita também alguns arquétipos harmônicos e rítmicos da Bossa Nova.

Por último, Taborda se refere ao duo que Mello tem com a violonista paulista Silvia Ocougne, fazendo uma resenha de seu primeiro CD chamado *Música Brasileira De(s)composta* (1996). No disco estão presentes quatro versões do *Song Book* de Cage além de alguns clássicos da música popular brasileira (*Bebê*, Hermeto Paschoal; *Samba e amor*, Chico Buarque; *Berimbau*, Baden Powell; *I X 0*, Pixinguinha; *Trem das onze*, Adoniran Barbosa). Estas novas e surpreendentes versões incluem recursos tímbricos e texturais como sobreposições de violões afinados microtonalmente; o canto dentro do tubo do clarinete alternado com a execução das notas; sobreposições de diferentes andamentos; um violão de brinquedo não temperado e a percussão de caixas de fósforos.

⁴⁰ Faixa nº 7 no CD anexo: *Pensando em ti* (Herivelto Martins/David Nasser) na versão de Chico Mello, 2000.

⁴¹ Informações extraídas do artigo “Chico Mello faz palestra na oficina”, publicado em 10-1-2006. Disponível em <http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/157704/>.

No artigo “Aspectos da pós-modernidade musical e um estudo de caso”, Marcos Mesquita (2004)⁴² estabelece possíveis elos entre a figura de Cage e o primeiro CD do duo Mello-Ocougne. Por um lado, a questão da intensificação na percepção, no sentido em que esta leva a uma alteração da consciência do mundo material, real. Por outro lado, a necessidade de superação dos gostos e aversões, em sintonia com a filosofia do Zen budismo. As citações de canções [populares brasileiras] dos mais diferentes “níveis” culturais buscariam superar um padrão qualitativo estabelecido, ou uma suposta hierarquia na esfera da cultura, mas, “ao transferirem tais fragmentos de seu contexto original para uma ‘composição’ própria, eles estão obrigando [a]o público a ouvi-los parcialmente despidos de sua função estética original, como sonoridade”.

A seguir vai citar dois depoimentos de Mello sobre o caráter lúdico da desconstrução das canções e a questão autoral:

[...] pegávamos um mote e íamos achando várias maneiras de improvisar. Descobrimos que pegando um original e multiplicando-o de várias formas, você sai da improvisação clássica, que é um tema e uma variação em volta do tema [...]. Chegávamos ao ponto de irmos tão longe do original, que perdíamos a pista de onde tinha começado o mote. Até pensávamos que nome dar para as músicas, se o nome do tema original ou um outro (MELLO apud MESQUITA, 2004).

Finalmente, Mesquita destaca na trama de relações interculturais desse CD os aspectos que caracterizam o perfil de um produto pós-moderno que se apropria de elementos da cultura de massa no contexto latino-americano, baseado na análise da professora e ensaísta Irlemar Chiampi.

1. *"A não disjunção dos elementos contraditórios" típica da mestiçagem, cujo "entendimento dessa identidade consiste em perceber que a multidirecionalidade da nossa cultura favorece uma lógica binária";*
2. *A crítica da modernidade é feita a partir da assunção da "cultura de massa como expressão legítima do imaginário social";*
3. *"O trabalho de apropriação dos gêneros massivos não supõe o abandono da expressão erudita ou 'alta' e muito menos da experimentação formal;*
4. *Tal reciclagem recusa "a perspectiva centralizante e autoritária que a mirada (sic) da alta cultura projetava sobre a popular" (CHIAMPI apud MESQUITA, 2004).*

Esse trabalho com elementos e procedimentos da prática compositiva erudita experimental, na vertente *cageana* pela concepção do tempo e do uso do silêncio, e do repertório popular brasileiro – caracterizado como *clássicos da MPB* – é possível graças ao domínio que Mello possui de ambos.

⁴² Disponível no site <http://www.latinoamerica-musica.net/> na seção *Pontos de vista*.

No ano 2000, Mello edita seu primeiro disco solo dedicado às canções, tanto próprias como versões, arranjos, de(s)compostas de músicas populares brasileiras.

A canção mais antiga do CD é *Eu Te Amo*, de Tom Jobim e Chico Buarque, (1980), gravada anteriormente no CD *7 Artistas do Brasil* (Berlim, 1993) e também incluída em *Do lado da voz*. O arranjo foi concebido para voz, piano, clarinetes, baixo elétrico e percussão. Esta última é utilizada como pontuação e não para bases rítmicas. O samba de Noel Rosa *Mentir* (1933) mantém o ritmo original e tem um tratamento de época no estilo *voz e violão*, destacando o canto intimista de Mello e uma voz que simula um trompete com surdina. Em outro samba de Noel Rosa, *Já Cansei de Pedir* (1935), a voz no mesmo estilo de *Mentir* e o saxofone são contrastados por fragmentos da peça orquestral de Mello *Amarelinha*, interpretada pela Orquestra Sinfônica de Berlim. *Carolina* (Chico Buarque, 1967), recebe uma tranquila interpretação vocal acompanhada de um violão e um violino que lembram o zumbido contínuo de um didgeridoo ou de um berimbau de boca (*jew's harp*). A valsa *Rosa* (Pixinguinha, 1917) é transformada por médio de um canto lento sobreposto a uma polirritmia executada por guitarras e darabuka (tambor do Oriente Médio).

Em *Pensando em Ti* (Herivelto Martins e David Nasser, 1957),⁴³ as cordas e clarinetes tocam discretamente padrões repetitivos, enquanto os vocais são um diálogo imprevisível entre a voz suave de Mello e fragmentos amostras (*samples*) da *voz de peito* de Nelson Gonçalves na gravação original, com um tipo de som que remete ao rádio. As cinco composições de Mello presentes no CD apresentam o mesmo tratamento quanto à de(s)composição. *Achado* e *Chorando em 2001*, ambas com letra de Carlos Careca, utilizam a multiplicação de instrumentos acústicos sobre gravados para criar um ambiente quase eletrônico. Os violinos em *Achado* fazem lembrar a peça *Different Trains* de Steve Reich pela repetição de acordes de intervalos perfeitos,⁴⁴ presentes também em *Pensando em ti*. O título alude indiretamente ao nome do escritor brasileiro Machado de Assis (achado). *Cara da Barriga* e *Valsa Dourada* são uma amostra do quanto se pode fazer com relativamente poucos elementos, utilizando o silêncio como matéria integrante da composição, mais outra referência a Cage. O canto suave no registro agudo, que é uma marca registrada de Mello, é acompanhado por violão e percussão em *Cara de barriga* e por piano, violino e bandoneón na *Valsa*. O disco

⁴³ Fazemos uma análise da canção no capítulo IV.

⁴⁴ Incluída no CD anexo.

termina com um poema baseado em aliterações de Walnei Costa, *Paramá*, onde o baixo, bateria e sintetizador alteram progressivamente o ritmo.⁴⁵

Ele descreve assim a origem das de(s)composições:

Comecei a justapor essas duas linguagens [música popular e erudita contemporânea] quando resolvi não mais fazer "arranjos", mas sim des-arranjos e re-composições, para aproximar mais minha percepção de compositor experimental à de intérprete de canções. A partir daí passei a me interessar em des-"cobrir" os aspectos fundamentais de cada canção, começando por me perguntar o que mais me atraía em cada uma delas. Aí minha longa experiência de compositor de música contemporânea me permitiu fazer buracos no pacote "canção", para me envolver com os "sucos" contidos nesses compartimentos. Acho que essa engenharia composicional me ajuda a me entregar às experiências emocionais mais intensas, principalmente através de um aprofundamento da vivência do tempo. Quem sabe a sensação de simultaneidade não discordante de linguagens e não de fusão advenha desse aspecto? : o tempo dilatado envolve tudo de maneira muito hospitaleira, dissolvendo eventuais conflitos de poder entre as linguagens (MELLO, 2009)⁴⁶.

Podemos observar no seu depoimento a questão da inter-relação dos papéis de compositor-arranjador e intérprete presente no campo estudado. Mello procede da mesma maneira lúdica com os materiais próprios quanto os alheios. E coloca indiretamente os conceitos de obra e de autor dentro do debate do século XX continuando no XXI, como havia sido apontado por vários autores, como Foucault.⁴⁷ Em todo caso, esse tipo de produção deixa em evidência a rede intertextual que estaria presente em qualquer discurso. O conceito romântico de invenção e originalidade como processos puros esconde a rede de influências e apropriações que são parte de todo ato criativo. Como mostrou Julia Kristeva “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974)⁴⁸. Desta maneira, Mello executa um diálogo com as músicas que fazem parte de sua história, de seu mundo afetivo, desde Jobim até Cage, desconstruindo-as e construindo suas canções.

Carmen Baliero: releitura de gêneros dentro da canção⁴⁹.

⁴⁵ Informações extraídas da resenha publicada na revista *Brazzil* sobre vários artistas curitibanos por Daniella Thompson no mês de dezembro de 2000. Disponível em <http://www.brazzil.com/musdec00.htm>

⁴⁶ Entrevista com Chico Mello feita por Luciano Garcez no dia 26 de junho de 2009, publicada no blog *À sombra do café Nice*. Disponível em <http://sombradocafenice.blogspot.com/>.

⁴⁷ Foucault, Michel. What is an Author? (1969). In: *Language, counter-memory, practice*. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1980.

⁴⁸ KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique - L'Avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Ed. Seuil, 1974.

⁴⁹ Faixa nº 8 no CD anexo *El gallo Rojo*, versão de Carmen Baliero.

Carmen Baliero nasceu em Buenos Aires em 1962. Começou a estudar música quando era pequena no Collegium Musicum daquela cidade e depois teve aulas particulares com a pianista e cantora Lucia Maranca. Esta cantora e pianista, que participou intensivamente das atividades da Agrupación Nueva Música e se dedica até hoje ao repertório contemporâneo, a introduziu a Arnold Schoenberg, Anton Webern, Juan Carlos Paz, Béla Bartók, Eric Satie e a outros compositores modernos. Simultaneamente escrevia canções e descobria a música de João Gilberto, George Brassens, Chico Buarque e Bola de Nieve, que seriam parte de suas referências no campo popular.⁵⁰ Estudou composição na Universidad Nacional de La Plata com Mariano Etkin, Gerardo Gandini e Sergio Hualpa, todos docentes e compositores de música erudita contemporânea. Depois de ganhar a Bienal de Arte Joven em 1983, decide deixar a instituição e dedicar-se a compor canções, música para teatro e para cinema. Tem também no seu catálogo uma lista de peças que poderíamos vincular com a música erudita. *Máquinas* (2002), uma obra para três máquinas de escrever amplificadas com microfones que saturam os sons; *Maquinarias* (1996) para piano a quatro mãos ou dois operários, com partitura e instruções a serem seguidas pelos pianistas. Esta obra se realiza com um desenho de cena que inclui lanternas que provém do corpo dos instrumentistas, para enfatizar o que há de máquina dentro de um instrumento como o piano.⁵¹ Outra peça, *Último momento*, para nove leitores em nove idiomas diferentes, é construída a partir da sobreposição de fragmentos de notícias dos jornais.

Baliero assistiu a várias edições dos Cursos Latinoamericanos, nas quais teve contato com músicos uruguaios como Jorge Lazaroff, Luis Trochón e Leo Maslíah, que menciona como influências importantes: “abriram minha cabeça”, sintetiza na autobiografia em sua página na Internet.

[...] é, sou compositora de música popular, acho, e de música contemporânea também, eu acho. Porque na música popular dizem que não é música popular, e na música contemporânea também dizem que não é música contemporânea. Então não sei exatamente o que é [...] Eu não poderia ir ao Festival de Cosquín, por exemplo, e também não entraria em Darmstadt.⁵²

⁵⁰ Informações obtidas na sua página de internet: <http://www.carmenbaliero.com.ar/>

⁵¹ Informações obtidas do artigo “Desde los márgenes. El experimentalismo comprensible de Carmen Baliero”, de Camila Juárez. Publicado na *Revista del Instituto Superior de Música*, nº 10, Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina, pp.85-126.

⁵² Entrevista com Carmen Baliero realizada no programa *Otras Músicas*, apresentado por Marina Cañardo, FM La Tribu, Buenos Aires, Argentina, 1999. [...] sí, soy compositora de música popular, creo, y de música contemporánea también creo. Porque en la música popular dicen que no es música popular, y

Na tentativa de definir sua produção menciona ironicamente dois cenários *modelo*, onde provavelmente seria rejeitada: O Festival de Cosquín (Córdoba, Argentina), que mantém o arquétipo do folclore argentino congelado na década de 1960 e os cursos de verão de música contemporânea realizados na cidade alemã de Darmstadt, outro lugar que funciona como produtor e reproduzidor de um padrão, nesse caso, da música contemporânea serialista e pós-serialista europeia. Como outros artistas, Baliero trabalha na composição incidental como maneira de inserir seu trabalho em algum circuito.

No ano 2000, editou seu primeiro CD chamado *C*. Logo lhe seguiriam *Dame más* (2004) e *Te mataria* (2007). Podemos advertir um paralelo com Chico Mello, pois também alterna composições próprias com versões ou arranjos de canções alheias, a partir de um olhar extremamente particular.

Um exemplo é a sétima faixa do primeiro CD, um bolero chamado *La mentira*, do mexicano Álvaro Carrillo, na qual mistura o *bolero* com a *baguala*, gênero do noroeste argentino caracterizado pelo canto sem instrumento harmônico, em modo tritônico, acompanhado por *caja* (tambor de pele dupla segurado numa das mãos, enquanto a outra bate com uma baqueta). A respeito do arranjo de *La mentira*, ela comenta:

Para mim não há muita diferença entre um tema já feito [de outro] e um tema original, porque o que eu procuro é encontrar uma opinião sobre o objeto. Da mesma maneira, eu não penso o arranjo como ornamentação. Por exemplo, o bolero “La mentira”, de Álvaro Carrillo, eu o escutei pelo trio Los Panchos, que é indiscutível para mim. Mas, eu pensava “se dessa mesma letra eu tiro os violões, o acompanhamento meloso, o tom cálido, é um erro. Está falando do nada, como quem diz a Patagônia ou La Quiaca”. Sempre escuto em “La mentira” o silêncio do interlocutor ou a ausência do interlocutor. Então eu queria fazer que o tema se tornasse mais árido, mais angustiante (BALIERO, 2001)⁵³.

en la música contemporánea también dicen que no es música contemporánea. Entonces no sé exactamente qué es [...] No podría ir al festival Cosquín, por ejemplo y tampoco entraría en Darmstadt

⁵³ Entrevista com Carmen Baliero realizada por Maria Moreno, publicada no jornal Página 12 em 16-02-2001. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-02/01-02-16/nota4.htm>. Para mí no hay mucha diferencia entre un tema ya hecho y un tema original, porque lo que yo busco es encontrar una opinión sobre el objeto. Lo mismo que no pienso el arreglo como ornamentación. Por ejemplo, al bolero “La mentira”, de Álvaro Carrillo, yo lo escuché por el trío Los Panchos, que es indiscutible para mí. Pero pensaba “si a esta misma letra yo le quito las guitarras, el acompañamiento meloso, el tono cálido es un páramo. Está hablando de la nada, como decir la Patagonia o la Quiaca”. Siempre escucho en “La mentira” el silencio del interlocutor o la ausencia del interlocutor. Entonces quería hacer que el tema se volviera más devastado, más angustiante.

Baliero é consciente da sonoridade e das estéticas associadas ao bolero, no qual o trio Los Panchos funciona como uma referência mundial de interpretação, e se apoia no conteúdo expressivo da letra para propor uma leitura diferente, que enfatiza a ausência do outro no diálogo sugerido pela letra, enquanto que inclui outros gêneros e sonoridades.

Outro trabalho é a canção *Azul un ala*, originalmente uma ária de ópera de Hector Panizza (1908), convertida em *Hino à Bandeira*, portanto presente no repertório escolar argentino nos feriados patrióticos e associada às ocasiões solenes. Mediante o uso da fragmentação e recomposição das frases, o canto, a capella, evoca uma situação conhecida ao mesmo tempo em que provoca estranhamento:

“Azul un ala” é um engendro da outra visão da pátria. Em geral a canção pátria é espantosamente bélica, agressiva, nacionalista e nunca a assumi como própria. E quantas vezes a gente cantou a “Aurora” no colégio. Então ¿Você lembra quando a televisão tinha antena e se via duplicado? Dizíamos “está com fantasma”. “Azul un ala” é o fantasma de “Aurora”. Tecnicamente é lida como através do espelho. Os intervalos que seriam maiores na [melodia] original são menores e vice-versa. Há uma coisa de assimetria. A letra está ali, mas, ao ordená-la de outra maneira, adquire um significado que é o oposto do significado original. Então “Azul un ala” é uma canção da derrota absoluta assumida como uma canção pátria (BALIERO, 2001).⁵⁴



Figura 7. Carmen Baliero Interpretando *El gallo Rojo*

Na terceira faixa do seu primeiro CD encontramos *El gallo rojo*, uma canção que se conhece como “anônima” da época da guerra civil espanhola, mas cuja autoria é de Chicho Fernández Ferlosio.⁵⁵ Na versão de Baliero, ela canta e se acompanha com um violino, que é tocado apoiado entre os joelhos. A fotografia dessa cena constitui a capa do disco e o leitmotiv de sua página na Internet. Essa técnica particular foi inventada por ela mesma, que não é violinista, para poder ver as notas enquanto toca e canta.

⁵⁴ Entrevista com Carmen Baliero realizada por Maria Moreno, publicada no jornal Página 12 em 16-02-2001. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-02/01-02-16/nota4.htm>. “Azul un ala” es un engendro de la otra visión de la patria. En general la canción patria es espantosamente bélica, agresiva, nacionalista y nunca la asumí como propia. Y cuántas veces uno cantó la “Aurora” en el colegio. Entonces ¿viste cuando la televisión tenía antena y se veía doble? Se decía “tiene fantasma”. “Azul un ala” es el fantasma de “Aurora”. Y técnicamente está puesta como a través del espejo. Los intervalos que serían mayores en la original son menores y viceversa. Hay una cosa de asimetría. La letra está, pero al ordenarla de otra manera cobra un significado que es el opuesto al significado original. Entonces “Azul un ala” es una canción de la derrota absoluta asumida como una canción patria.

⁵⁵ O assunto será desenvolvido no Capítulo IV, junto com uma análise.

A melodia em lá menor é cantada sobre um pedal de lá na quarta corda tocado com o arco, sobre o qual vai tocando pizzicatos com a mão esquerda nas outras cordas. Aproximadamente na metade da canção acontece uma mudança na textura que provoca um efeito de aceleração, que coincide com a cena de duelo entre ambos os galos. No final uma coda, na qual o motivo da melodia no violino se alterna com trechos fragmentados do refrão cantado e com a aparição da sexta nota da escala, por momentos fá alternando-se com fá#, somados à aparição fugaz do mib no pedal, modificam o ambiente diatônico em que se havia desenvolvido a história. O efeito de duplicação da voz gravada funciona como aumento da intensidade e sutil modificação tímbrica.

A respeito do conteúdo político, ela especifica a leitura que faz:

“El gallo rojo” me atraiu porque é a única canção de protesto que põe em dúvida o que diz. Deixa a possibilidade de que a história não seja tal como é contada pelo narrador. Esse fato tem a ver com o anarquismo, que não se arroga o direito de ser a verdade histórica. O narrador toma partido pelo galo vermelho, ao qual chama de “valente”, contra o galo preto, ao qual chama de “traíçoeiro”, mas, pelo que se enfatiza no refrão, é possível que seja mentira o que se afirma. “Ai! Se é que eu minto,/que o cantar que eu canto/o apague o vento...” Em geral, as canções políticas são autoritárias, marcam como conceito de verdade aquilo que está sendo dito. Se você diz “tirem as cercas, tirem a cercas...”, se pode pôr em dúvida se a terra é sua. Poderia ser dos índios ranqueles, por exemplo. Ou “O povo unido jamais será vencido”, talvez não seja verdade, mas na canção tem um valor de verdade (BALIERO, 2001).⁵⁶

Essa tomada de partido a favor da dúvida e da ambiguidade pode se ver em outros arranjos e composições. Estruturas melódicas que parecem regulares devido à reiteração, mas que contêm pequenas defasagens e pausas, estão presentes em *Ballenas*. Nessa canção, Baliero utiliza o violino para produzir uma gama variada de sons de altura indeterminada, percutindo com os dedos e utilizando as cerdas do arco esfregando-as na caixa do instrumento. O ritmo medido alterna com o ritmo livre e os centros tonais nem sempre são muito bem definidos. Os finais costumam ser imprevisíveis, já que os gestos cadenciais habitualmente são desviados e a fragmentação do texto ou da frase musical em pontos inesperados contribuem para um discurso com

⁵⁶ Entrevista com Carmen Baliero realizada por Maria Moreno, publicada no jornal Página 12 em 16-02-2001. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-02/01-02-16/nota4.htm>. “El gallo rojo” me atrajo porque es la única canción de protesta que pone en duda lo que dice. Deja la posibilidad de que la historia no sea como la cuenta el relator. Y eso tiene que ver con el anarquismo, que no se arroga el derecho de verdad histórica. El relator toma partido por el gallo rojo al que llama “valiente” en contra del gallo negro al que llama “traicionero”, pero lo que marca en el estribillo es que podría ser mentira lo que dice. “¡Ay! Si es que yo miento,/que el cantar que yo canto/lo borre el viento...” En general las canciones políticas son autoritarias, marcan como concepto de verdad aquello que se está diciendo. Si vos decís “A desalambrar, a desalambrar...”, se puede poner en duda si la tierra es tuya. Podría ser de los ranqueles, por ejemplo. O “El pueblo unido jamás será vencido” quizás no sea cierto, pero en la canción tiene un valor de verdad.

pouca direcionalidade. Às vezes, parte do texto é suprimida, como em *La mentira* e *El gallo rojo*. Os elementos teatrais também abundam, como no caso de *Rita*, que utiliza a trilha do filme *A dama de Shangai*, em um trecho de diálogo entre Rita Hayworth e Orson Wells.

A prática da releitura de gêneros estabelecidos no passado exposta na desconstrução das canções também permeia a concepção das composições próprias. Quanto a este traço podemos relacionar a produção de Baliero com a de Mello, ambos formados no campo popular e erudito e com experiência na criação de trilhas sonoras. Ambos adotam uma espécie de atitude crítica e de distanciamento, mostrando certa especulação para com a linguagem e misturando materiais de diversas procedências. Mas, por outro lado, se baseiam na figura do cantor popular e no formato da canção, e exercitam um tipo de humor e de expressividade pessoal através de suas próprias letras.

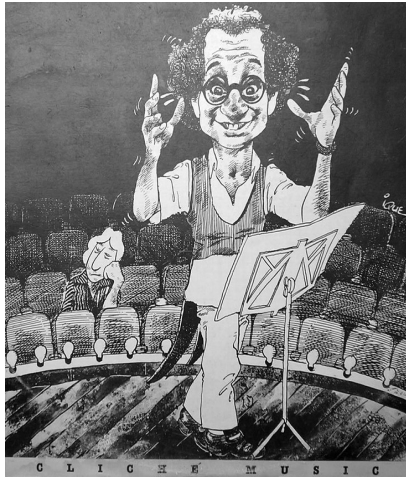
Tim Rescala: os clichês⁵⁷

O compositor carioca, conhecido por seus trabalhos em música popular, músicas incidentais, música de concerto e eletroacústica, além de seu trabalho como ator, compôs em 1985, *Clichê music* para barítono-narrador, flauta, clarinete, violoncelo, piano, percussão e fita magnética. Foi lançado originalmente em um disco de vinil e cada lado era dedicado a descrever os lugares-comuns da música popular brasileira – o lado A – e a música erudita de concerto – o lado B, que é a *suite Clichê music* propriamente dita.

A sua crítica não exclui nenhum gênero e evidencia como as frases feitas, os gestos típicos e os tiques abundam tanto nos ambientes populares quanto nos eruditos. A palavra *clichê* aponta para uma conotação, sobretudo, negativa, mas o modo de apresentação da ironia é sutil.

Nesta peça, Rescala faz uma forte crítica à música erudita contemporânea, enumerando e descrevendo os clichês com comentários e exemplos musicais, ainda que indicando para que situação pode se adequar melhor *para atingir o sucesso como compositor*:

⁵⁷Faixa nº 9 no CD anexo: *Música para bienais*, Clichê Music, Tim Rescala, 1985.



1. Abertura
2. Música para Bienais
3. Música para Concursos de Composição com Júri Tendencioso
4. Música Latino-Americana de Vanguarda
5. Música Pseudo-Eletoacústica
6. Música Vocal com Texto Concretista de Poeta Brasileiro

Figura 5. Capa do disco Clichê music.

O único ouvinte não resistiu ao sono.

Já na Abertura, o narrador (que é o próprio Rescala) se vale de um tom publicitário para vender o produto: "Uma pequena amostra dos diversos tipos de utilizações dos clichês na música contemporânea. Aprenda a utilizá-los com perfeição e você poderá ser também um compositor de vanguarda. Você que não tem talento, não se preocupe em aprender: faça já o seu clichê!" O que segue são exemplos de músicas eruditas apropriadas para diferentes ocasiões, apresentadas pelo narrador-compositor, na mesma sintonia de receita ou modelo a seguir para conquistar a simpatia dos jurados ou do público especializado.

A primeira faixa, *Música para Bienais*, começa com a escolha de um “bom” título como “catarsis texturalis” ou mesmo “texturas catárticas”, ambas as opções são válidas. Enumera recursos a ser incorporados como “clusters, acelerandos e ritardandos, glissandos e todos os tipos de efeitos instrumentais possíveis, não esquecendo nunca dos eficientes blocos e texturas sonoras, e finalmente, escreva sempre algumas passagens impossíveis de serem tocadas”. O contraste maior se dá entre o complexo bloco sonoro e a nota comprida do violoncelo-que vai modificando o vibrato enquanto realiza vários crescendos e diminuendos; esta aparece e desaparece sem nenhum tipo de lógica discursiva, chega ao clímax após um bocejo sonoro procedente das primeiras filas da plateia e depois com uma polifonia de tosses.

Na segunda faixa se trata de aprender a fazer música para concursos. O narrador-compositor explica que geralmente o júri é de tendência nacionalista, portanto deverá incorporar-se o uso do modalismo, do contraponto imitativo (ideia reforçada pelo som

da flauta que realiza fá#/si/fá ascendentes e o clarinete que a imita com fá/si/fá# descendentes), e da síncope, “de grande eficiência em concursos”; e, finalmente “é bom citar algum tema folclórico” – toca o começo de *Asa Branca* de Luiz Gonzaga no piano – “mesmo que este destoe (sic) completamente do resto da composição”. A seguir, uma sobreposição dos elementos antes enumerados sem relação nenhuma. Um último conselho: “nunca abandone a forma sonata”.

Na terceira faixa, *Música Latino-Americana de Vanguardia*, o narrador-compositor fala em espanhol, e o tom da fala aponta claramente para alguns discursos possivelmente desenvolvidos nos Cursos Latinoamericanos: “En esta categoría lo mejor es usar todo lo menos posible: instrumentos, notas, estructuración, y mismo ideas. Todo tiene que ser poco, pobre, subdesarrollado. Y no se olvide que lo más importante para el compositor latinoamericano de vanguardia es encontrar sus raíces”. A seguir, um exemplo de dois instrumentos de percussão apresentando didaticamente células rítmicas sincopadas e polirritmias 3:2, alternando-se e chegando a um final em uníssono absolutamente previsível.

Na quarta faixa o alvo é a música pseudoeletroacústica. Desta maneira o narrador-compositor explica que:

[...] não é necessário conhecer de eletrônica para compor nesta técnica: basta ter um pouco de oportunismo, de cara de pau, pouquíssima ou nenhuma autocritica e conhecer alguns clichês básicos da eletroacústica. Como são raros os compositores que realmente estudaram esta técnica, ninguém vai perceber que você também não sabe nada: é só dizer que você fez um curso na Europa que ninguém vai desconfiar. Junte todos os clichês que você gravar sem se preocupar com o resultado.

A seguir, uma explosão de sons sintéticos, glissandos, ruído branco, gestos típicos atropelando-se no tempo e no registro, culminado no som de vidro quebrado.

Na quinta faixa, apresenta-se *Música vocal com texto concretista de poeta brasileiro* [em alusão ao grupo Música Nova]. Neste gênero “o mais importante é a escolha do texto”, pois “[...] se você encontrar um poema concreto com muita exploração fonética, trocadilhos imbecis e substituições de letras [...] depois é só pedir a um gago, a um japonês e a um débil mental que leiam o texto. Grave tudo e selecione os melhores momentos”. A seguir, um exemplo com textos do poeta “Afonso Grego de Santana” [em alusão a Afonso Romano de Santana] e do poeta paulista “Péssimo Signatari” [em alusão a Décio Pignatari]. A seguir, se apresenta a dita obra, sobre o texto: “vida vivida...da...da...da; a frieza da mente que sente...te...te...te; ausente a dor do presente...te...te...te...te; vida vivida na mesmice mesmice mesmice mesmice do tempo;

tempo, tempo,... que lento ralenta num só sofrimento; podridão, ão, ão, ão...[...] pobre pedra podre [...]”.

Na sexta faixa, o narrador-compositor apresenta a *Música conceitual para performances e eventos de “tran-vanguarda”*.

Neste caso o resultado não importa; o importante é ter uma boa ideia, bem conceitual e sempre acompanhada de um largo comentário incompreensível, com diversas citações filosóficas para legitimar a música. Não se preocupe com os críticos: eles não vão entender seu texto, mas, vão fingir que entendem e escreverão outro mais incompreensível ainda.

A seguir, o exemplo musical precedido de uma extensa explicação quase hermética em seu conteúdo e com poucas vinculações com o breve caos sonoro que toca no final.

Finalmente a coda, o narrador-compositor se despede com a esperança de que “com todos esses clichês da música contemporânea aqui demonstrados você também se torne – sem qualquer esforço – mais um compositor de vanguarda”. A seguir, uma marcha típica circense, que consiste em duas frases melódicas na qual o segundo membro de frase apresenta estranhas dissonâncias, clusters e modulações inesperadas, mais três últimas notas descendentes que trazem um intervalo de quarta aumentada e quarta descendentes do clarinete do segundo exemplo, um gesto convertido em lugar-comum da música atonal, neste caso incluído forçadamente no contexto de uma marcha.

Podemos ressaltar alguns conceitos dentro do discurso irônico do narrador-compositor. São palavras-chave como [atingir] o *sucesso* [dentro do seleto grupo de compositores eruditos] *sem esforço*, ou seja, poupando esses anos de duro treinamento técnico-acadêmico. Uma proposta sedutora para quem antes de começar sua carreira já sabe que dificilmente possa ganhar dinheiro com esse ofício e que terá que procurar outros meios de subsistência. O reconhecimento provém dos pares, se busca nos pares; a existência do público parece ser um fenômeno secundário.

Outra ideia de *pacto implícito entre compositores e críticos que fingem que entendem* o que fazem e o que dizem os outros, no item *arte conceitual*. A análise quanto à música pseudoeletroacústica pode parecer severa demais, mas o conselho do narrador – o fato real – de [alguns d]os compositores *não se preocuparem com o resultado*, apontando para um grau de negligência para com os ouvintes, não é exclusivo desse tipo de música.

Aponta também para os extremos: um grau de dificuldade não justificado por razões estéticas [“escreva sempre algumas passagens impossíveis de serem tocadas”], mas por outro lado, na categoria do *latino-americano que se autodiscrimina*, a restrição, a austeridade [“todo tem que ser pouco, pobre, subdesenvolvido”] sem ter fundamento musical na qual basear a escolha.

Na sua paródia, Rescala demonstra saber esse ofício de compositor – de ambos os territórios como veremos – prova habilidade para manipular as técnicas e assim poder ir além na crítica. Ou, como ele mesmo explicou, “procuro aprender pra ir contra. Mas o ir contra aí não é destruir, é acrescentar”.⁵⁸

Clichê Music, que é uma sátira do ambiente da música de vanguarda – são receitas de como se fazer música de vanguarda. E eu fiz aquilo, não só como uma crítica, mas também como uma autocrítica. Agora, pra fazer aquilo eu tenho que conhecer esses clichês. E foi justamente isso o que mais incomodou os compositores: eu mostrar que tudo pode acabar virando uma fórmula (RESCALA, 2000).

No lado A do vinil, encontramos um grupo de peças que abordam criticamente as diversas temáticas da canção popular dos anos 1970 e 80. Os títulos de cada faixa são eloquentes e mostram o tratamento humorístico de cada assunto:

1. *Amor Comunista*: Uma inspirada estória de amor político-panfletária, na qual um dos gritos de guerra da luta contra a (felizmente) já extinta ditadura brasileira – “povo unido jamais será vencido” – aparece associado a uma comovente estória de amor (heterossexual) “politicamente correta”.
2. *Desculpe Mamãe*: Uma surpreendente estória de amor, com um final surpreendentemente “afrescalhado”.
3. *Relações Modernas*: Prolegômenos de um amor e de toda relação a dois que se pretende consciente, psicologicamente engajada e existencialmente “destraumatizada”. Enfim, uma canção que enumera os pré-requisitos de uma relação amorosa perfeita, mas, no entanto, e exatamente por se pretender assim, sem paixão.
3. *Juras de Amor*: FMI, promessas e confidências amorosas e (des) interesses políticos; submissão de um coração apaixonado a um amor não correspondido.
4. *New Look*: “É no Rio de Janeiro que o Brasil é mais normal / Onde festa de roqueiro acaba sempre em carnaval.”
5. *Complexo de Superioridade*: Estória de um ser humano infinitamente superior a [os] seus semelhantes, mas que, no âmago amargurado de seu ser, confessa-se insano, admitindo necessitar de um remédio que cure o seu complexo de superioridade (Stoffel, 2003).⁵⁹

Na coleção de canções, identificamos vários gêneros musicais e recursos banais associados a estes: encontramos o dueto-casal que vai alternando-se nas estrofes, típico

⁵⁸ Em entrevista de Fátima Saadi com Rescala publicada na revista *Folhetim* nº. 6, Jan.-Abr. de 2000. Disponível em <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim6.pdf>.

⁵⁹ STOFFEL, Paul. O humor na música erudita contemporânea, música eletroacústica e humor, música eletroacústica bem-humorada ou (em última instância) "o 'ataque' da comicidade à música de alto repertório ou 'música séria'". 16 a 18 de março de 2003, disponível em http://www.artnet.com.br/~pmotta/mehumor_tim_rescala.htm.

da comédia musical em *Relações modernas*; descobrimos um bolero que alterna bateria roqueira com bongôs e corais melosos em *Juras de amor*; em *New look*, um rock vernáculo dos anos 1980 com sua inconfundível bateria eletrônica e sons de teclado DX7; finalmente, *Complexo de superioridade*, a balada relaxada que toca na FM, cuja letra expressa em oposição a tensão de se sentir perfeito e não ter problemas.

Podemos dar um especial destaque para a primeira faixa, *Amor comunista*,⁶⁰ pelas várias referências musicais e poéticas. Ela nasceu como número musical dentro de uma peça de teatro chamada *Bar doce bar* (1982):

O Pedro [Cardoso] chegou e disse: “Aqui você precisa cantar uma música porque a gente vai trocar de roupa. Faz uma música que tem que ser engraçada.” Aí fiz uma música que se chamava *Amor comunista* que cumpriu todas as necessidades e tal. Então eles acharam que eu tinha que fazer um número meu (RESCALA, 2000).

Trata-se de um ritmo derivado do foxtrote que alterna com o refrão da conhecida canção de protesto chilena *El pueblo unido jamás será vencido* (Sergio Ortega) e nos interlúdios a exclamação “Che Guevara-Che, Che, Che”. A letra trata da história de um militante cuja principal preocupação não é a luta de classes, mas sim conseguir uma pretendente. A suposta arenga comunista se vê totalmente contrariada pelo tom de jingle que recebe. Rescala ainda se vale do recurso de modular meios tons ascendentes para incrementar a tensão dramática do relato nas últimas estrofes, antes da volta do refrão panfletário.

Ele toma como objeto de burla o tom excessivamente sério das pessoas que estavam politicamente engajadas, característico da década anterior; em especial, reflete a postura de quem pretendia participar da militância mais como uma moda do que por convicção própria. Esse tipo de humor pode ser relacionado com o trabalho do grupo argentino *Les Luthiers*.⁶¹

Cabe perguntar-se o que pode vir na produção de Rescala depois desta feroz crítica e autocrítica. Porém, esta não impede que ele continue trabalhando com música de concerto e música popular, e, especialmente, música para teatro e televisão.

Um projeto de Rescala é o Quinteto, com o qual gravou em 2003 o CD *Desritmificações*. Tim no papel de compositor ao piano e sampler, David Ganc nos saxes e flauta, Oscar Bolão na bateria e percussão, Ronaldo Diamante no contrabaixo e Fábio Adour no violão. Na apresentação, escrita pelo compositor, se expressa a intenção

⁶⁰Faixa nº 10 no CD anexo: *Amor Comunista*, Tim Rescala, 1985.

⁶¹ Para mais dados, pode-se acessar <http://www.lesluthiers.com/pag1.htm>

de fazer uma releitura dos ritmos populares brasileiros, sob a influência da música de vanguarda e da tecnologia, produzindo um novo discurso musical situado entre a música erudita e a popular (RESCALA, 2003).

O CD, lançado pelo selo Pianíssimo, contém as seguintes músicas: *Jogando um Bolão com Perrone na corte de Radamés*, *Bossa-nova*, *Frevoada*, *Jacksoniana*, *Quando Chiquinha Gonzaga tocou com John Coltrane*, *Orangotango*, *Concerto para Pandeiro e quatro instrumentos: Choro*, *Seresta*, *Frevo*.

Hans Joachim Koellreuter.

O compositor, professor e musicólogo alemão, naturalizado brasileiro, ministrou aulas e inspirou um grande número de músicos do Brasil inteiro. Muitas das figuras que mencionamos em nossa pesquisa foram seus alunos diretos ou receberam a influência indireta de suas ideias: Caetano Veloso, Tom Zé, Tim Rescala, Tato Taborda, Chico Mello. Ele participou dos *Cursos Latinoamericanos de música contemporânea* como professor nas VII, VIII, X, XII e XIII edições.

Suas primeiras atividades docentes foram no Festival de Inverno de Ouro Preto e depois como professor convidado da escola de música da UFMG, onde também coordenou um centro de música contemporânea. Participou da fundação da Escola Livre de Música de São Paulo em 1952 e da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, em 1954, além de trabalhar na Alemanha, Itália e Índia, onde viveu por cinco anos e fundou a Escola de Música de Nova Deli. Voltou ao Brasil em 1975, estabeleceu-se em São Paulo e foi diretor do Conservatório de Tatuí.

Como fundador do grupo Música Viva (1938-9), Koellreuter organizou concertos, conferências, audições, cursos e programas de rádio dedicados à difusão da criação musical contemporânea. As atividades do grupo não se limitavam à composição mas a fazer que o ensino e divulgação fossem considerados uma parte vital dentro do programa, ligada à importância da função social do criador contemporâneo, expressando questões estéticas vinculadas a questões políticas.

Em uma série de entrevistas que concedeu a Irene Tourinho,⁶² faria uma síntese de sua maneira de pensar:

62 TOURINHO, Irene. Encontros com Koellreuter: sobre suas histórias e seus mundos. Instituto de Estudos avançados da Universidade de São Paulo. *Revista Estudos Avançados*, volume 13, nº 36. São Paulo. Maio/Agosto, 1999.

[...] minha função na sociedade em que atuo é a conscientização por meio da minha arte – daquilo que faço – e também por meio da pedagogia – do que faço como pedagogo; comunicar as grandes ideias do século XX, em todas as áreas: nas ciências, nas artes, na filosofia e assim por diante [...] (KOELLREUTTER apud TOURINHO, 1999).

A sua particular maneira de encarar a atividade de ensino-aprendizagem se baseava no princípio de que “ele só podia educar, se aprendia com seu interlocutor”. De fato, os seus alunos tinham estilos bem diferentes; ele costumava dizer que ele aprendia do aluno o que tinha de ensinar. As observações diante das produções eram mais sugestões que imposições de seu modo de fazer. O conceito mais importante era que não há erro absoluto em arte, ele sempre é relativo a alguma coisa. Só assim se pode perder o medo de errar e tomar coragem para experimentar ou inventar alguma coisa nova (KOELLREUTTER, 1997)⁶³.

A postura de diálogo de Koellreutter incluía a abertura para organizar programas de concerto com compositores de tendências estéticas e ideológicas diferentes, e para incluir nos currículos dos cursos e oficinas certa diversidade musical, em sintonia com os Cursos Latinoamericanos e com nossa pesquisa. Por exemplo, o projeto chamado Universidade do Povo (Rio de Janeiro, 1946) contou com a participação do grupo Música Viva, organizando a seção musical e elaborando um plano pedagógico que incluía a música popular⁶⁴ e a erudita nas ementas do curso de teoria musical e de instrumento (Kater, 2001)⁶⁵. Posteriormente aplicaria o mesmo critério na proposta curricular da Escola Livre de Música de São Paulo.

[...] Assim, entre algumas de suas iniciativas, teremos a bem sucedida série dos “Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte” de Teresópolis/RJ, que inaugurou a tradição dos eventos de férias no Brasil, com início em janeiro de 1950 (portanto quase um ano antes da *Carta Aberta*); a “Escola Livre de Música” de São Paulo, a partir de 1952, apresentando um projeto de formação musical inusitado e introduzindo nas salas de aula o estudo do jazz e da música popular, por exemplo (KATER, s.d.)⁶⁶.

⁶³ Da Entrevista com Koellreutter a Carlos Kaag publicada originalmente em 1-11-1997 e republicada novamente por *O Estado de São Paulo* na ocasião de sua morte, em 17-09-2005.

⁶⁴ Ainda não está claro nesse momento (1946) o que é música popular ou, melhor, quais são essas músicas populares que fariam parte do currículo: música folclórica de origem rural, músicas populares urbanas como o samba e o choro, o jazz, etc.

⁶⁵ KATER, Carlos. *Música Viva e Koellreutter, movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez & Musa, 2001.

⁶⁶ KATER, Carlos. Música Viva, artigo publicado pela revista do Departamento cultural do Ministério das Relações Exteriores, n.º. 12. Disponível em <http://www.mre.gov.br/dc/textos/revista12-mat13.pdf>. Acessado em 8-8-2009.

Essa ideia seria aplicada novamente na concepção dos Seminários Livres de Música em Salvador (1954), criando setores de Comunicação e percepção auditiva, Jazz, Música Experimental e Música Popular (1959)⁶⁷.

Embora Koellreutter seja reconhecido principalmente pela introdução de um repertório erudito de vanguarda no Brasil e sua atividade como intérprete seja relacionada à música erudita, sua abertura permitia que ele transitasse por outras músicas: “Ele chegou a dar aulas de música de vanguarda durante o dia [no CBM] e à noite tocar – em sax e flauta – sambas, valsas e chorinhos no Danúbio Azul, bar da Lapa (Rio, 1938)”⁶⁸.

O fato que nos interessa destacar, pelas conexões com o tema da nossa pesquisa, é que provavelmente Koellreutter tenha percebido a importância de integrar o campo da música erudita e da música popular, pelo menos no planejamento de planos de estudos e currículos. A questão da educação o preocupava, especialmente dentro de sua cosmovisão socialista.

Na entrevista que concedeu a Tato Taborda para sua dissertação, Koellreutter disse que assim que chegou ao Brasil percebeu prontamente a importância da linguagem musical popular que aqui se desenvolvia, mas não se atreveu a aproximar-se dela voluntariamente, “isso é coisa para brasileiros”. O que sim podia fazer, e de fato fez, era admiti-la, enquanto expressão musical inquestionável, ao mesmo tempo em que apresentava a todos aqueles que o procuravam os valores, técnicas e procedimentos que trazia da Europa e nos quais acreditava sinceramente (TABORDA, 1998).

De seu discurso se depreende o espírito de integração dessas manifestações, ao mesmo tempo que o reconhecimento de suas limitações para o trabalho de composição, execução ou transmissão dos elementos da linguagem musical popular brasileira, tarefa mais adequada para outros (os brasileiros).

⁶⁷ Como aponta Kater na *Cronologia de H.J. KOELLREUTTER e de fatos relevantes do movimento Música Viva*: em 1959, Koellreutter foi diretor do VI Seminário Internacional de Música da Bahia, criando esses setores dentro do ambiente da Escola de Música da UFBA.

⁶⁸ Informações obtidas no artigo baseado na entrevista “A revolução de Koellreutter”, feita por Carlos Adriano e Bernardo Vorobow, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, 7-11-1999. Conferimos na *Cronologia* elaborada por Kater que Koellreutter chegou em novembro de 1937; realizou turnês pelo Brasil e por países vizinhos como flautista e começou a lecionar no Conservatório Brasileiro de Música; em 1939, começou a trabalhar como gravador numa tipografia, estudou saxofone com Luiz Americano e passou a tocar flauta e saxofone à noite no restaurante Danúbio Azul, na Lapa.

IV. ANÁLISE DE OBRAS SELECIONADAS

Pensando em ti

A seguir faremos uma análise dos recursos mais utilizados na versão de Chico Mello da canção *Pensando em ti*, de Herivelto Martins e David Nasser.

Mello fez uma versão dentro de sua estética da *música brasileira de(s)composta*, manipulando o material de maneira tal que resulta quase numa nova composição. O arranjo da canção está baseado na alternância vocal entre Chico Mello e uma gravação de 1957, cantada por Nelson Gonçalves.¹

Em relação à interpretação, podemos observar uma oposição entre a voz leve de Mello e o estilo carregado de Gonçalves:

A opção vocal grandiloquente adotada por Nelson Gonçalves, de certa forma, correspondeu aos próprios conteúdos que ele escolheu cantar. Isto é: os casos de amor dramático, quando não patético, num estilo sentimentalmente derramado, cafona, de samba-canção que veio a explorar.

Influenciado pelo bolero, o samba-canção expressou nos anos 50 o aspecto kitsch-sentimental da cultura brasileira, o oposto da estética de bom-gosto preconizada e instaurada pela bossa nova ao final daquela década. Acabaria, porém, sendo recuperado criticamente pelo Tropicalismo alguns anos depois (Rennó, s.d.).²

O contraste entre ambos os estilos vocais é minimizado ou exagerado mediante diferentes tipos de ligações entre os trechos: justaposições, interrupções na metade de uma palavra, elisões.

No arranjo elaborado por Chico Mello, o acompanhamento é formado por um grupo de cordas (violinos e contrabaixos) e clarinetes que executam diferentes texturas. Predomina a utilização de acordes “plaquê” em divisão de tempo, prevalecendo os intervalos como quartas e quintas justas. A alternância entre notas de um acorde ou a repetição de uma nota com diferentes tipos de golpes de arco, ou seja, à ponta ou ao talão, remete aos “paradiddles”: rudimentos frequentemente usados pelos percussionistas para desenvolver destreza em ambas as mãos.³ As duas características, interválica e rítmica, estão presentes tanto no primeiro movimento de *Different trains*, de Steve Reich (1988) quanto na obra de Mello.

A canção apresenta duas partes contrastantes quanto ao perfil melódico e à harmonização, que apresentam uma divisão interna, na qual podemos constatar um

¹ Incluímos a versão de Nelson Gonçalves para uma melhor comparação.

² RENNÓ, Carlos. “Nelson Gonçalves”. N.º 14 da série os inventores da MPB. Disponível em http://www2.uol.com.br/nelsongoncalves/obra_barra.htm

³ Um exemplo de alternância entre direita e esquerda: DEDD EDEE ou DEED EDDE.

paralelismo entre as segundas seções. Colocamos a partitura e a gravação da versão cantada por Gonçalves para visualizar melhor os traços antes mencionados.

Eu amanhã
 pensando em ti
 Eu anoiteço
 pensando em ti
 Eu não te esqueço
 É dia e noite pensando em ti

Eu vejo a vida
 pela luz dos olhos teus
 Me deixa ao menos,
 por favor, pensar em Deus

Nos cigarros que eu fumo
 te vejo nas espirais
 Nos livros que eu tento ler
 em cada frase tu estás

Nas orações que eu faço
 eu encontro os olhos teus
 Me deixa ao menos,
 por favor, pensar em Deus

Eu a ma nhe ço pen san doem ti eu a noi
 te ço pen san doem ti eu não tees que ço é di ae
 noi te pen san doem ti eu ve joa
 vi da pe la luz dos o lhos teus
 me deixaao me nos por fa vor pen sar em Deus

A^b E^b A^b
 Nos ci ga rros que eu fu mo te ve jo nas és pi rais nos
 E^b A^b
 li vros queeu ten to ler em ca da fra se tues tas nas o ra
 F⁷ B^bm
 ções que eu fa ço eu en con troos o lhos teus
 F^b A^b E^b A^b
 me dei_xeao me nos por fa vor pen sar em Deus

Enumeraremos os recursos mais utilizados por Mello na sua versão:

- o Fragmentação da frase musical e das palavras. Às vezes ela contribui para a continuidade da linha melódica original através da alternância exata entre Mello e Gonçalves:

Nelson Gonçalves

(0'15'')

san
pen san doem ti eu a noi

(0'33'')

pen san doem
eu não tees que ço é di a e noi te pen san doem ti

Pode ocorrer uma alternância e em seguida uma sobreposição:

(2'28'')

me dei_xeao por fa vor pen sar em Deus

me nos pen

Detailed description: A musical score in G minor (three flats) and 4/4 time. The melody is written on a single staff. The lyrics are 'me dei_xeao por fa vor pen sar em Deus'. There are two callouts above the staff: 'me nos' pointing to the notes 'me' and 'nos', and 'pen' pointing to the note 'pen'. The notes are connected by a long slur, indicating a continuous melodic line.

Às vezes, a fragmentação enfatiza a descontinuidade:

(1'49'')

Eu a ma nhe ço em ca da fra se tuas tas

Detailed description: A musical score in G minor and 4/4 time. The melody is fragmented. There are two callouts above the staff: 'Eu a ma' pointing to the first two notes, and 'nhe ço' pointing to the next two notes. The lyrics are 'Eu a ma nhe ço em ca da fra se tuas tas'. The notes are separated by rests, emphasizing the discontinuity.

o Repetição de palavras fragmentadas e de sílabas. Por exemplo:

(0'57'')

me dei_xeao me nos por fa por fa

por fa

Detailed description: A musical score in G minor and 4/4 time. The melody is fragmented. There are two callouts above the staff: 'por fa' pointing to the notes 'por' and 'fa' in the first instance, and 'por fa' pointing to the notes 'por' and 'fa' in the second instance. The lyrics are 'me dei_xeao me nos por fa por fa'. The notes are separated by rests, emphasizing the repetition of fragmented words.

(3'22'')

Eu a manhe ço pen pen pen pen pen ti

Detailed description: A musical score in G minor and 4/4 time. The melody is fragmented. The lyrics are 'Eu a manhe ço pen pen pen pen pen ti'. The notes are separated by rests, emphasizing the repetition of the syllable 'pen'.

A repetição pode produzir um efeito de eco ou antecipação:

(4'32'')

é dia e noi te pen san doem ti

ti

- Sobreposição de duas ou mais frases do poema.

(2'01'')

nas ora ções que eu fa ço eu en con troos o lhos teus

pen san doem

ti

(2'48'')

Eu não tees qua ço que eu fu mo Deus Deus

sar em

Eu não tees qua ço

é dia e noi (ta)

Deus Deus

- Prolongação de notas da melodia cantada por Mello, saindo das proporções da frase regular e flexibilizando a organização métrica:

(1'23'')

Nos ci ga rros que eu fu mo

(1'41'')

nos li vros que eu ten to ler

(4'23'')

eu não tees que ço

- Interpolação de “silêncio” na metade das frases cantadas por Mello. Esse procedimento já tinha sido empregado em trabalhos anteriores e se relaciona com a experiência que ele teve com a interpretação da música de John Cage. Os espaços inesperados na melodia não têm uma duração fixa e podem ser inseridos até mesmo no meio de uma palavra.

(4'02'')

me (nos) teus por fa vor pen sar em Deus...Nos ci(garros)
nos o lhos teus me dei xea o me nos por fa vor pen
pen san doem ti

Ou pode ocorrer em combinações dos princípios mencionados acima:

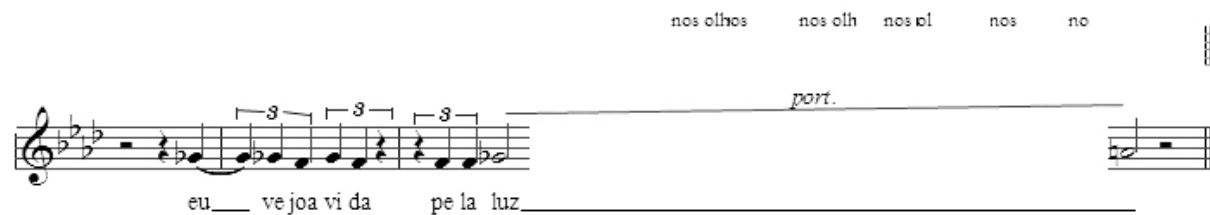
(0'45'')



Nesse trecho observamos prolongação de notas da melodia; modificação das alturas da linha melódica com a inclusão de um portamento que se estende por vários tempos; sobreposição de diferentes versos do poema; fragmentação do verso, que começa cantado por Mello e termina com a última palavra cantada por Gonçalves.

Depois vai empregar novamente o recurso do portamento na melodia, estendendo-se ainda mais (27 segundos!) combinado com a sobreposição de trechos da gravação de Gonçalves. O resto da frase (*dos olhos teus*) é omitido neste final, assim como os dois últimos versos (*me deixe ao menos, por favor, pensar em Deus*).

(4'50'')



El gallo rojo

A seguir faremos uma análise dos recursos mais utilizados na versão que Carmen Baliero fez de *El gallo rojo*. Um fato importante na nossa pesquisa foi descobrir que a peça tem autor, apesar da crença de que, como outras canções, se trata de uma melodia popular “anônima” da época da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), tendo sido de fato composta posteriormente. No encarte do CD de Baliero, figura como “*de la España republicana*”.

Seu autor, José Antonio Julio Onésimo Sánchez Ferlosio, nasceu em Madri, em 8 de abril de 1940 e morreu no 1 de julho de 2003. Conhecido como *Chicho* Sánchez Ferlosio, foi um cantor e compositor, autor de muitas canções que ele mesmo não chegou a gravar, mas que foram popularizadas por Rolando Alarcón, Joan Baez,

Soledad Bravo, Víctor Jara e Quilapayún. Em 1978, gravou algumas de suas canções num gravador doméstico e essa fita foi levada para a Suécia, sendo incluída no LP *Canções da resistência espanhola (Spanska motståndssånger)*; seu nome foi “silenciado por razões de segurança” e esse anonimato levou à crença popular de que os temas são “antigos”, originários da época da guerra civil, quando na realidade são posteriores, da época do regime fascista do General Franco (1939-1975). Uma dessas canções é *Gallo rojo, gallo negro*, que se converteu em um hino da luta contra a ditadura franquista. Foi interpretada pelo duo uruguaio Los Olimareños com o nome *Los dos gallos*.

Fizemos uma transcrição da letra, da melodia e da harmonia a partir da versão do autor, presente no CD anexo.

<p>Cuando canta el gallo negro es que ya se acaba el día si cantara el gallo rojo otro gallo cantaría.</p>
<p>¡ay! si es que yo miento que el cantar que yo canto lo borre el viento. ¡ay! qué desencanto si me borrara el viento lo que yo canto.</p>
<p>Se encontraron en la arena los dos gallos frente a frente el gallo negro era grande pero el rojo era valiente.</p>
<p>¡ay! si es que yo miento...</p>
<p>se miraron cara a cara y atacó el negro primero el gallo rojo es valiente pero el negro es traicionero.</p>
<p>¡ay! si es que yo miento...</p>
<p>Gallo negro, gallo negro gallo negro te lo advierto no se rinde un gallo rojo hasta que no está ya muerto</p>

Gallo rojo, gallo negro

Chicho Fernández Ferlosio (Madrid, 1940-2003)
(da versão publicada no LP "A contratiempo", 1978)

A

Quando can tael gallo ne gro_ es que ya sea ca bael di a cuan do

7. **2.** Em Am Em B7 **1.** Em **2.** Em B7

di a si can ta rael ga llo ro jo o tro ga llo can ta ri__ a ria__ Ay!

B

13. Em Am Em B7 Em B7

síes que yo mien_to que el can tar que yo can to lo bo rrel vien to ay!__

19. Em Am Em B7 Em

__ que des en can_to Si me bo rra rael vien to lo que yo can_to

A organização formal está baseada na alternância das estrofes com o refrão. As estrofes são *coplas*⁴ cujos versos se repetem em pares. O refrão é composto por dois tercetos, com rima nos versos ímpares.

A inclusão de um tempo de silêncio na melodia entre o primeiro e segundo verso faz com que se quebre a simetria entre essa frase e a seguinte, fato que se vê reforçado pela repetição dos versos em pares. Um processo similar acontece no início do segundo terceto do refrão (compassos 19 e 20 da partitura, “¡Ay! *Que desencanto*”). Outro fato que contribui para desestabilizar a simetria é a antecipação da dominante no começo dos tercetos do refrão.

Na versão de Carmen Baliero, notamos a inclusão de pausas em lugares pouco comuns como o meio do verso. Observamos o aumento na duração de algumas notas que afeta o comprimento das frases. O recurso, que permite quebrar a simetria do poema, é ainda mais usado do que na versão do autor. Advertimos também que Baliero não repete o terceiro e quarto versos. Fizemos uma transcrição da melodia da primeira estrofe e do primeiro refrão para facilitar a comparação.

⁴ Estrofe de quatro versos, normalmente octossílabos, com rima assonante nos pares e livre nos versos ímpares.

El gallo rojo

versão Carmen Baliero



Cuan do can ta el ga llo ne gro es que ya sea ca ba el dí a cuan do
can tael ga llo ne gro es que ya sea ca ba el dí a
Si can ta ra el ga llo ro jo o tro ga llo can ta ri a Ay!
si es que yo mien to que el can tar que yo can to lo bo re el vien to.
Ay! que des en can to si me bo rra ra el vien to lo que yo can to.

O acompanhamento da primeira estrofe e do refrão é executado pelo violino e consiste em uma nota pedal (lá bemol), tocada na quarta corda,⁵ que toca um bordão sobre a tônica. A melodia sugere uma dominante no terceiro e quarto compassos o que gera dissonâncias com a sensível e a segunda nota da escala. O terceiro e quarto versos, que sugerem uma subdominante, são cantados sem acompanhamento. No refrão, volta à nota tônica e incorpora pizzicatos sobre as notas mib e láb, que são tocados com a mão esquerda, enquanto a mão direita toca o pedal com o arco. A segunda estrofe começa de modo similar à primeira e na repetição do primeiro e segundo versos incorpora os pizzicatos. O terceiro e quarto versos são cantados a capella novamente. O segundo refrão se desenvolve de maneira similar ao primeiro e no final do último verso a textura do acompanhamento muda do pedal para uma figura rítmica de (colcheia) mínima e colcheia tocadas com o arco sobre as notas láb- mib, que alternam com um láb agudo em pizzicato.

⁵ Baliero utiliza *scordatura*: afina um semitom acima todas as cordas em relação à afinação convencional, a quarta corda solta dará lá bemol e a terça mi bemol, o que permite tocar o pedal sem o auxílio da outra mão.

Se mi ra ron ca ra a ca ra ya ta
 co el ne gro pri me ro Se mi ra ron ca ra a ca ra ya ta có
 Se mi ra ron ca ra a ca ra ya ta
 có Ay! si es que yo mien to
 (que) el can tar que yo can to lo bo re el vien to ay! que des en
 can to si me bo rra ra el vien to lo que yo can to

A repetição do primeiro e segundo versos da terceira estrofe não chega a completar-se; ainda repete mais uma vez o par de versos num crescendo, aumentando a duração do primeiro verso e realizando um *giro melódico novo* no segundo verso sobre a sexta, quinta, sexta e sexta maior da escala, atingindo o ponto mais alto do crescendo simultaneamente à introdução dessa nota alheia à escala menor, proporcionando uma cor dórica ao clímax. O segundo verso incompleto traz o decrescendo, a díade láb-mib tocada em pizzicato momentaneamente e a reaparição do refrão com a ampliação das frases mediante a prolongação dos finais e a inserção de silêncios.

A contribuição original é a inclusão de um solo de violino, que apresenta o motivo melódico das estrofes variado sobre a nota pedal. Pela primeira vez, aparece a sensível na parte do violino, dentro de um arpejo de dominante descendente, em seguida é contestada por uma bordadura sobre a quinta e a aparição da sétima natural da escala numa frase que acrescenta mais um tempo. A anacruse se transforma em um valor agregado à frase, tornando-a assimétrica.



Baliero omite a quarta estrofe e passa ao refrão final, modificado e fragmentado significativamente, como podemos ver no quadro comparativo entre a versão de Fernández Ferlosio e a dela.

<p>ay! si es que yo miento que el cantar que yo canto lo borre el viento. ay! qué desencanto si me borrara el viento lo que yo canto.</p>	<p>Que desencan... Si me borrara el viento lo que yo... Si es que yo mien... El cantar que yo canto lo borrara el...</p> <p>Que desencan... El cantar que yo canto lo borrara el... Si es que yo mien... El cantar que yo canto lo borrara el...</p> <p>Que desencan... Si me borrara el viento lo que yo... Si es que yo mien... El cantar que yo canto lo borrara...</p>
---	--

Realizamos uma transcrição para visualizar melhor as modificações rítmicas: o comprimento dos versos varia pela prolongação de notas e a inclusão de silêncios. O efeito expressivo de omitir as sílabas em “desencan(to)” e “mien(to)” e as palavras “canto” e “viento” do refrão está relacionado ao sentido dos versos: a desilusão diante da possibilidade de que o canto seja apagado pelo vento, caso o que está sendo dito seja mentira. A posição de colocar em dúvida o que ela chama de *uma versão da história*⁶ é realçada no final abrupto, como se realmente o vento conseguisse varrer suas palavras.

⁶ Segundo citação de Baliero (2001) mencionada na página 35.

quedes en can si me bo rrara el vien to lo que yo

si es que yo mien El can tar que yo can to lo bo rra ra el

que des en can si me bo rrara el vien to lo que yo

quedes en can El can tar que yo can to lo bo rra ra el

si es que yo mien El can tar que yo can to lo bo rra ra el

quedes en can si me bo rrara el vien to lo que yo

si es que yo mien El can tar que yo can to lo bo rra...

Desta maneira, mencionamos resumidamente os recursos mais utilizados por Mello e Baliero na elaboração das suas versões ou arranjos de canções populares. Fizemos referência a aspectos “técnicos” musicais que estão ao serviço de uma vontade expressiva. Ambos são compositores com formação e experiência em música erudita de vanguarda, o que é evidenciado nos procedimentos que empregam. Porém, o trabalho desenvolvido tem a ver com uma recriação que os envolve como compositores, arranjadores e intérpretes.

Como apontou Paulo Aragão,⁷ o conceito de arranjo vai além do meramente musical “atuando como processo agregador de elementos advindos de diversas instâncias culturais distintas”. Ele chamou de *mediação* o trabalho do arranjador, por exemplo, no caso da estilização da música oriunda dos morros cariocas, na década de 1930, para a inserção no incipiente mercado do disco e do rádio. Nesse sentido, ampliava a plateia, possibilitando a circulação dessas músicas entre as classes média e alta.

O trabalho dos autores estudados também funciona como mediação de esferas culturais diversas, mas parece seguir um caminho diferente daqueles arranjadores dos anos trinta ao coletar algumas músicas conhecidas, inseridas no mercado musical ou na tradição oral, para dar-lhes um tratamento artesanal, e uma circulação talvez mais restrita.

Por outra parte, Aragão compara definições de *arranjo* segundo verbetes de fontes “clássicas” e “populares”, comentando as similitudes, como a presença do termo “reelaboração”, e destacando que o segundo caso incluiria a “recomposição” do original. Além dessa diferença importante, “temos no arranjo popular a possibilidade de serem utilizados apenas alguns elementos do original, enquanto o arranjo clássico lidaria com esse original na íntegra” (ARAGÃO, 2001). Segundo essa descrição, o arranjador teria maior liberdade no universo chamado de *popular*. No caso de Mello e Baliero, notamos que a liberdade que eles se permitem ao apresentar suas versões está relacionada com esse modo de fazer.

Arranjar, compor e interpretar seriam atividades integradas nestas propostas artísticas.

⁷ ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001.

Considerações finais

Apresentamos a dicotomia ‘erudito’ e ‘popular’ à luz de vários autores em relação a uma série de acontecimentos históricos, políticos e sociais ligados ao mundo ocidental e à modernidade. No decurso do trabalho, procuramos esclarecer os diferentes usos dos termos ‘erudito’ e ‘popular’ na música para contextualizá-los no marco de nossa pesquisa. Também refletimos brevemente sobre os conceitos de tradição, vanguarda, experimentação e invenção. Referimo-nos ao par universalismo e nacionalismo no contexto de debates surgidos no século XX, entendendo tal universalismo como uma forma de nacionalismo eurocêntrico oculta em certos discursos. Observamos que as conexões entre tendências estéticas e ideologias políticas não seguiu uma lógica linear nem unidirecional e também foram mudando ao longo do tempo. Descrevemos a natureza dialética dos processos de construção da identidade, tanto no âmbito individual quanto no discurso da construção da identidade coletiva. Consideramos uma série de *situações que problematizam a separação* entre música popular e música erudita e analisamos dois *modos de fazer*, que não são excludentes.

Dentro do *modo de fazer* identificado como trabalho lúdico [grupal] com novos timbres, podemos incluir facilmente a experiência de Hermeto Pascoal e Grupo assim como também a experiência de Tato Taborda com Geralda (e a *Geralda virtual* operada por Alexandre Fenerich). Dentro do outro *modo de fazer*, caracterizado pela presença de um trovador/experimentador moderno se destacam Chico Mello e Carmen Baliero, embora suas propostas contenham um trabalho tímbrico também importante. Dentro e fora dessas e de todas as *categorias*: Tom Zé e Tim Rescala. A simples tentativa de identificação faz com que focalizemos somente um aspecto entre os múltiplos possíveis de serem considerados nestes artistas.

Ao vincular algumas considerações sobre a identidade com a formação do gosto, a educação musical e a prática criativa, chegamos aos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea e à figura do Koellreutter. Os Cursos se constituíram em um marco histórico de nossa pesquisa, pois por ele passaram, como alunos e professores, várias das figuras estudadas: Taborda, Prudencio, Mello, Baliero, Rescala. Sua proposta consistia na integração das músicas eruditas de vanguarda e populares da América Latina. Pudemos verificar nas ementas das oficinas, palestras e audições, que os Cursos propunham uma alternativa à formação institucional tradicional. Além de permitir o contato com uma grande diversidade de músicas e da presença de grandes figuras no

quadro de professores, favoreceu o intercâmbio com colegas de outros países e possibilitou uma reflexão sobre as identidades num contexto regional.

Entre as figuras que selecionamos para aprofundar em nosso objeto de estudo encontramos duas gerações: os nascidos entre 1930 e 1950 (Veloso, Duprat, Tom Zé, Hermeto Pascoal) e os nascidos depois de 1950 (Taborda, Prudencio, Mello, Baliero, Rescala).

A primeira geração foi parcialmente estudada por Tato Taborda na sua pesquisa de mestrado (UNIRIO, 1998). No caso dessa primeira geração, trata-se de figuras com histórias de vida e preocupações muito diferentes entre si. Na nossa pesquisa analisamos também a reflexão teórica que os compositores/intérpretes fizeram a propósito de suas práticas tanto em livros, como é o caso de Caetano Veloso e Tom Zé, como em depoimentos e entrevistas publicados em jornais e páginas da Internet. Encontramos várias fusões: gêneros do Nordeste brasileiro presentes nos ritmos, instrumentos e organização melódica modal, misturados com samba carioca, choro e o jazz mais moderno, até os recursos de orquestração proporcionados por Rogério Duprat em parceria com a composição de Caetano Veloso. Observamos como foram utilizados fragmentos de gravações de sons vocais (discursos, narrações de jogos de futebol, declamação de poemas), de animais, de chaleiras, buzinas, e como foram integrados a instrumentos inventados, objetos de uso cotidiano e instrumentos tradicionais, numa atitude lúdica e bem humorada. Os jogos com as palavras, ao modo da poesia concreta, também estão presentes, visivelmente na produção de Tom Zé, à qual nos referimos. Embora o tenhamos colocado na primeira geração e de ter uma trajetória de mais de quarenta anos, escolhemos um trabalho recente (*Jogos de armar*, 2000) pela originalidade da proposta da parceria virtual com o ouvinte.

A segunda geração difere da primeira pela formação acadêmica sistemática em instituições de ensino ou com professores particulares que os vincularam a músicas contemporâneas experimentais e de vanguarda e com um pensamento em torno das estéticas musicais da segunda metade do século XX. Conferimos por meio de depoimentos informais, de entrevistas publicadas e pela menção nos currículos profissionais, que a passagem pelos Cursos Latinoamericanos foi importante para sua formação musical e para o intercâmbio com outros colegas da região; paralelamente, muitos já haviam tido experiências com a música popular, tanto antes como durante e depois dos Cursos. Esse grupo de artistas produziu um tipo de música que, pelo grau de ambiguidade apresentada, dificultou uma classificação. Eles desenvolveram sua

atividade como compositores/intérpretes/arranjadores nos seus próprios projetos e como autores de trilhas para teatro, dança e cinema. Novamente encontramos como traço importante a experimentação tímbrica que pode converter-se no ponto de partida tanto para a composição de “peças” ou “trabalhos originais” como para a recriação de obras pré-existentes que podem ser catalogadas como *arranjo* ou *versão*. O ‘grau de intervenção’ que apresentam essas novas versões evidenciam uma apropriação do material musical e um pensamento compositivo pessoal. Nos depoimentos de Mello e de Baliero, podemos constatar que a distinção quanto à origem dos materiais – “própria” ou “alheia” – não é importante. Os papéis tradicionais de compositor e arranjador foram flexibilizados, uma vez que o conceito de *obra como entidade fechada* é questionado (como também acontece na parceria virtual proposta por Tom Zé). A habilidade destes artistas para transitar pelo território erudito e o popular lhes permite entrar e sair deles com facilidade e até mesmo afastar-se para fazer uma paródia, como no caso de Tim Rescala. Neste caso, as paródias dependem de conhecimentos prévios que produzam nas pessoas o riso ou a ofensa, apontando para um público de pares que conhecem bem os alvos da ironia. Um performer que apresenta semelhanças com Rescala é o compositor e escritor uruguaio Leo Masliah (Montevideu, 1954), que poderia ser uma das figuras para continuar e ampliar a presente pesquisa.

No último capítulo, fizemos análises das versões de Mello e de Baliero e conseguimos avaliar as transformações introduzidas por eles ao compará-las com outras versões das mesmas músicas. No caso de *Pensando em ti* a comparação foi feita com a versão de Nelson Gonçalves por ela ser empregada em forma de amostras de som fragmentadas e recombinadas que se alternam com o canto de Mello. No caso de *El gallo rojo*, localizamos ao autor (de uma música que se supunha antiga e tradicional) e obtivemos uma cópia da gravação da canção. Em ambos os casos fizemos transcrições parciais para representar graficamente e facilitar a comparação. Observamos uma série de recursos empregados como a fragmentação da frase musical e das palavras; a repetição ou omissão de versos do poema; as prolongações de notas da melodia possibilitando a quebra das proporções da frase regular e flexibilizando a organização métrica; a interpolação de silêncio no meio da frase ou das palavras; além de mudanças na instrumentação, textura, andamento e tipo de emissão vocal. Ambos exploram seu carisma, baseiam-se na figura do cantor popular e no formato canção, embora expandido por meio de um tratamento sobre as canções que deixa ver seu domínio de técnicas da música erudita contemporânea.

O estudo da segunda geração foi importante para constatar a presença de uma série de traços que havíamos observado na nossa prática musical e docente e que intuitivamente nos foram guiando até a concretização de nossa pesquisa. A *inter-relação dos papéis tradicionais* e a revisão dos conceitos de *obra* e *autoria* questionam a concepção das ementas dos currículos de formação erudita e popular, que têm sido concebidos separadamente. A disposição lúdica e a vontade de experimentação aparecem como atitudes geradoras de propostas que ultrapassam qualquer divisão.

Finalmente, queremos destacar que a manifestação de linhas de força aparentemente opostas às que nos referimos na introdução, o par erudito e popular entre essas e outras dicotomias, geram momentos e movimentos importantes para o florescimento de novas propostas musicais. Esses fenômenos constituem um desafio aos criadores, uma vez que estimulam e inspiram as novas gerações.

ANEXO



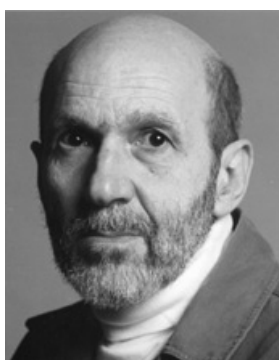
1 Héctor Tosar



2 Conrado Silva



3 Graciela Paraskevaïdis



4 Coriún Aharonián



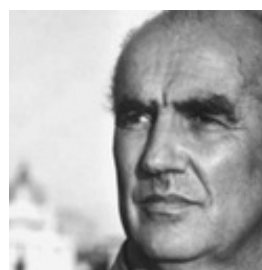
**5. Oscar Bazán,
Professor nas I, II,
III, V, VII e IX
edições dos Cursos**



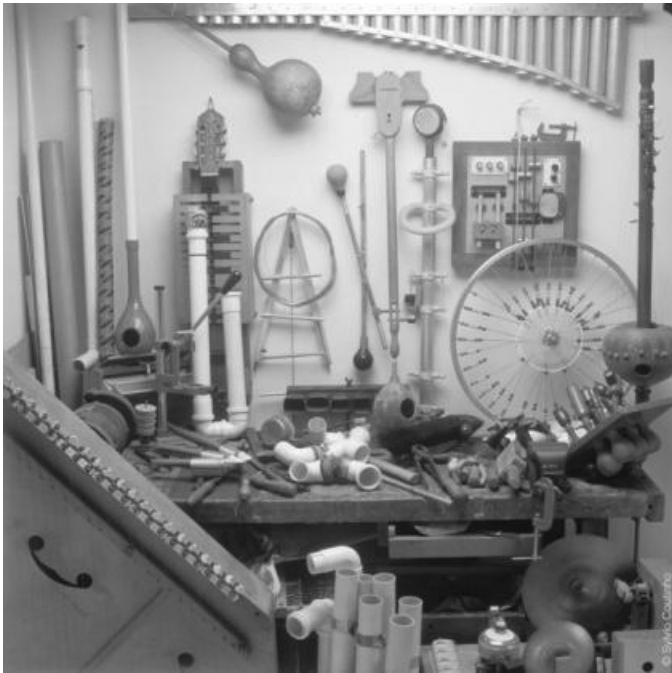
**6. Hans Joachim Koellreutter
Professor nas VII,
VIII, X, XII e XII**



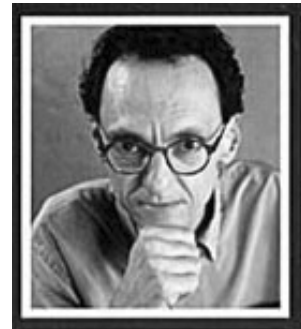
7. Eduardo Bértola. Professor nas I, II, IV, V, VII, XII edições



8. Luigi Nono



9. Alguns dos instrumentos do grupo Uakti

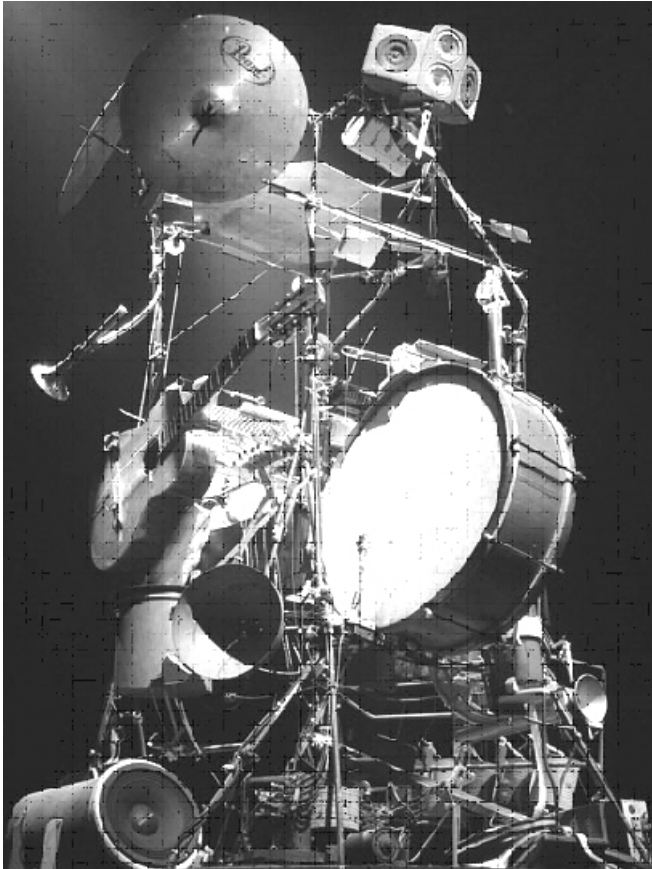


10. Marco Antônio Guimarães, diretor e responsável pela criação e construção dos instrumentos do grupo Uakti (MG), foi professor na VII edição dos Cursos.



¹11. Homens Waiãpi tocando trompetes nhimia poku, duas flautas de pão erebo e maraka guizo durante a dança dos pássaros asilili. Norte do rio Oyapock, Guaiânia Francesa. Victor Fuks ministrou uma oficina sobre a música dos índios Waiãpi na XV edição dos cursos

¹ Foto extraída do artigo Waiãpi, de Victor Fuks, publicado no livro The Garland encyclopedia of world music, The United States and Canada, Vol. 3, de Ellen Koskoff, Ed, Taylor and Francis, 2001, p.160.



12. Geralda, o multi-instrumento utilizado por Tato Taborda.



13. *Orquestra experimental de instrumentos nativos*
Fotos de divulgação extraídas do site².



14. *Idem.*

² <http://www.oein.org/main.html>

ANEXO II: ANÁLISES DESCRITIVAS

Análise de estratos de Tato Tabora.

As possibilidades tímbricas dos instrumentos andinos como quenás, sikus, tarkas e pinquillos são aproveitadas para gerar texturas que se apresentam como contínuas na grande estrutura, em forma de clusters de tons, micro tons e sons harmônicos; mas elas têm um movimento rítmico interno devido à instabilidade dos harmônicos (acrescentada às mudanças de dinâmica requeridas), às entradas consecutivas dos instrumentos, e certa abertura na notação rítmica.

A obra está planejada para ser executada por um grupo de vinte músicos aproximadamente, alguns dos quais vão revezando de instrumento. A variedade de instrumentos é muito grande. Podemos tentar uma primeira divisão baseando-nos no funcionamento deles:

- Instrumentos de sopro que têm embocadura, como as quenás, pinquillos e tarkas, constituídos por um tubo, que pode ser cana (as quenás) ou madeira (as tarkas), com furos que se cobrem com os dedos.

- Instrumentos de sopro formados por um grupo de canas de diferentes extensões, como os sikus. Geralmente trata-se de duas fileiras de canas, uma contém um grupo de 7 sons (Arca) e a outra um grupo de 6 sons (Ira) diferentes. Cada fileira é executada por um músico. Desta maneira, a execução de uma melodia implica a coordenação de ambos, que se alternam ou que “tocan trenzado” (trançado, entrelaçado).

- Instrumentos de percussão: o Teponaztl (bumbo construído como réplica do bumbo azteca), as Wankaras, bumbos do altiplano muito grandes, tocadas com maço ou raspadas com as cha-chas (conjunto de unhas de animal, costuradas em uma fita), e as mesmas cha-chas sacudidas.

Para os que não temos familiaridade com os nomes e registros, resulta útil a lista seguinte para acompanhar a análise da peça:

Quatro tipos de Quenas, em ordem de agudo a grave:

Choquela (Q.C.), quena (Q.Q.), mole (Q.M.) e pushipia (Q.P)¹.

¹ No começo aparecem as quenás pushipia (Q.P.) e o resto das quenás mais agudas agrupadas em Q.

Pinquillo e Alma Pinquillo.

Tarkas.

Sikus 11 y 12 (ira e arca).

Sikus quantus o cantus (que têm seis registros diferentes e aparecem associados a outros grupos)

Sikus Chuli e Sobre chuli (sobre=mais agudo que).

Sikus Malta e Sobre malta.

Sikus Sanka e Sobre sanká.

Sikus Toyos, com até seis subdivisões.

Cha- chas.

Teponaztl.

Wankaras.

A partir da experimentação com os instrumentos, muitos dos quais pegou e levou para sua casa literalmente, no momento prévio à composição, Taborda criou um repertório de sons que utilizou na obra. Cada *tropa* (naipe) é aproveitada e contrastada com os outros grupos.

Deste modo, os blocos sonoros vão se sucedendo, sem uma lógica causal, cada um com seu grão-altura no registro- comportamento- gesto independente do outro, e aparecem, em segmentos de diferente extensão, superpondo-se ou justapondo-se uns com outros.

Podemos observar que cada instrumento tem um número muito limitado de ações, uma ou duas, e que a variável está na combinação entre os grupos de instrumentos que geram uma textura a partir da superposição de materiais relativamente simples. Cada ação é repetida várias vezes, com variações escritas o com a indicação de variar a partir de um modelo proposto.

Destacamos, como principio compositivo, a combinação de objetos musicais com o timbre. Deste modo, fizemos uma lista de *materiais associados aos instrumentos*:

- As quenás, as quais trabalham os sons de harmônicos superiores. Eles são obtidos a partir de um sopro fraco. Essa sonoridade característica domina toda a primeira seção grande. Elas só vão reaparecer no final.


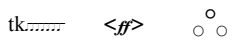


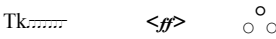

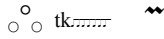
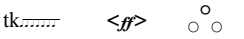

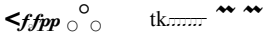
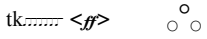







- Os sikus, constituídos por fileiras de tubos, vão trabalhar o percorrido, seja circular (contrário às agulhas do relógio) oscilando de esquerda à direita, concentrando-se em uma zona do registro: central, agudo ou grave; ou passando





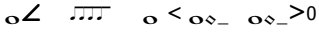



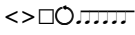










gradualmente do som com altura determinada ao som soprado, isto é, com mais conteúdo de ar. Eles vão aparecer depois da pausa geral, marcada com a fermata no nosso esquema, e vão prevalecer até o final. Um gesto característico é as entradas sucessivas, representadas com um triângulo vazío- crescendo. Os sikus 11 e 12 vão aparecer perto do final, com uma sonoridade de “clusters pentatônicos” que se alternam nos registros agudo e grave.

- As tarkas vão se concentrar no som da voz cantada ao uníssono da nota digitada.

- O Pinquillo e Alma pinquillo desenvolvem uma figura rápida de alturas indefinidas que fora apresentada primeiramente na quena-quena. As Wankaras vão desenvolver principalmente dois gestos: um som contínuo, obtido do raspado em um movimento circular comas cha-chas e os golpes pontuais com a maça.

Apresentamos em seguida, um mapa geral da obra. Nele omitimos os detalhes e nos concentramos nos traços característicos dos comportamentos de cada instrumento para facilitar sua compreensão. Essas intervenções acontecem em momentos pontuais da obra, o que pode ser apreciado na formação de zonas de atividade e silêncios. As fatias ou estratos de instrumentos são igualmente visíveis no eixo vertical. Anexamos a partitura completa.

Q.C.				C
Q.Q.				
Q.M.				
Q.P				
P.				
A.P.				
Ts.				
S.11 y 12				
S.Q.				
S.CH.				
CH.				
S.M.				
M.				
S.S.				
S.				
S.T.				
Cha. ♪				
Tep. †				
W.c / cha. ♪○				
W. † (1)				

Q.C.			>0
Q.Q.			tk>0
Q.M.			>0
Q.P			>0
P.			tk>0
A.P.			>0
Ts.			>0
S.11 y 12(2 grupos de 8)	 		._>0
S.Q.			gritmo.>0
S.CH.			>0
CH.			>0
S.M.			>0
M.			>0
S.S.			>0
S.			>0
S.T.			>0
Cha. ♠(3 pares,golp. uma c outra)			>><ff>0
Tep. †□			
W.c / cha. ♠○□			○ >0
W. †□ (3)			

Logo da análise da peça, costumamos fazer uma comparação com o material teórico sobre ela, se houver, ou algum comentário do próprio compositor sobre seu processo composicional. Encontramos nas notas do programa do concerto para a estréia, escritas por Taborda, uma relação direta com o que observamos na audição e a análise da partitura. Além das descrições sobre os materiais e procedimentos utilizados, encontramos referências ao universo poético que a originou:

Sempre me assombrou a incrível variedade dos instrumentos de sopro aymaras na música do Altiplano boliviano. A 4000 metros sobre o nível do mar, onde tão poucas moléculas de oxigênio estão disponíveis, a mera existência de semelhante diversidade representa um tipo de desafio às condições do meio ambiente, em um intento de domesticar o ar, tão precioso e tão escasso. **Estratos** origina-se a partir de uma imersão acústica nas propriedades micro-físicas desses instrumentos, explorando as “imperfeições” de sua complexa constituição espectral, como a grossura de seus “uníssonos” e a compressão e a expansão da série harmônica. O título da composição deriva de duas noções da estrutura da estratosfera; a seção superior de ar sobre a superfície terrestre e o *estratum*, estrato das seções de depósito, que formam a crosta terrestre, tão características das montanhas andinas que circundam a cidade de La Paz. O processo de composição dos Estratos reproduz esse modelo geológico, com superposição de capas polifônicas e texturais, que formam redes complexas de diferentes padrões e pulsações, algumas delas muito semelhantes ao comportamento rítmico dos sapos e outras criaturas da selva atlântica brasileira na noite. A estrutura, a instrumentação, e a complementaridade dos padrões rítmicos estão relacionadas com a cultura dos aymaras, expressando o conceito de unidade feita de dois, característico da forma de pensar dessa cultura [arca-ira, complementaridade análoga a Yin y Yang]. Estratos é também uma expressão de minha admiração sonora pela Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos e a obra de Cergio Prudencio, a quem se dedica a composição (TABORDA, 1999).

Análise de “pensando em ti” na versão de Chico Mello.

A seguir faremos uma análise detalhada da canção de *Pensando em ti*, de Herivelto Martins e David Nasser na versão de Chico Mello. O arranjo da canção está baseado na alternância vocal entre Chico Mello e uma gravação de 1957 cantada por Nelson Gonçalves².

O começo:



A primeira frase da voz cantada por Mello coloca uma ênfase na palavra amanheço prolongando-a sobre as notas mib/fa, nesse momento entram as cordas e clarinetes apresentando um acorde de láb/mib/fa. No final da palavra aparece a díade láb/mib em divisão do tempo, estendendo-se por 16 tempos.



Depois ele canta a sílaba “pen”, a próxima sílaba “san” vai ser “cantada” por Nelson Gonçalves, ou seja, é extraída de uma gravação e inserida na presente versão. O resto da frase “do em ti”, um arpejo de láb maior com sétima maior vai ser cantado por Mello, enquanto as cordas cessam as divisões e chegam a uma díade sib/fa, a nota mais grave é alcançada por meio de um glissando.

² Incluímos a versão de Nelson Gonçalves para uma melhor comparação.

Nelson Gonçalves

san doem

pen san doem ti_____

Mello continua cantando a anacruse “*eu anoiteço...*” e as cordas em divisões voltam com o acorde *láb/sib/mib/fá* durante 8 tempos. Depois Mello vai antecipar com a voz a primeira sílaba da seguinte palavra (“*pen*”) em um glissando de quinta descendente (*fá/sib*); as duas próximas notas vão ser cantadas por Gonçalves (“*san do em*”) enquanto a última nota da frase é cantada por Mello, em paralelismo com a frase anterior, mas, esta vez cantando um arpejo de *sib* menor com sétima, que resulta por sua vez ser a tônica *láb*. Mas não chega a uma conclusão devido a que as cordas continuam logo com a divisão com a díade *sib/fá*.

eu não tees que ço é dí a e noi te_____ pen san doem ti

pen san doem

A frase seguinte “*eu não te esqueço*” é uma repetição da tônica e um descenso por graus conjuntos, apresenta uma sobre gravação em uníssono de Mello em “*que*”. As cordas alternam divisão e marcação de tempos num acorde integrado por *sib/mib/fá/sol/láb*, sobressaindo o *sol* do clarinete em registro agudo em quiálteras de semínima (2:3). Mello continua cantando “*é dia e noite*” seguido de Gonçalves que canta “*pensando em*”, para deixar a última nota (*ti*) a cargo do Mello. Um glissando lento de um dos contrabaixos em registro agudo vai de *fá* ao *sol* e volta. A estrutura dos

acordes das cordas é cada vez mais complexa: sib/do/mib/fá/solb/sol, enfatizada pelas diádes de segundas dos clarinetes em quiálteras.

The image shows a musical score snippet. The top part is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are "eu ve joa vi da pe la luuuuuuuuuuuuz dos o lhos". The word "luz" is written as "luuuuuuuuuuuuz" with a long horizontal line underneath. Above the "luz" part, there is a marking "port.". Below the vocal line, there is a string part with a fermata over a note and the word "teus" written below it.

Mello continua cantando “*Eu vejo a vida pela*” quando na palavra “*luz*” um progressivo glissando nas cordas e na voz do Mello desemboca num giro ascendente na frase “*dos olhos*” a qual é completada por Gonçalves com a palavra “*teus*”. A partir daí a textura das cordas muda para um movimento cromático descendente em pizzicato, em divisão de tempo.

The image shows a musical score snippet. The top part is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are "me dei_xe ao me nos por_ fa". The word "fa" is written as "por_ fa" with a horizontal line underneath. Above the "fa" part, there is a marking "port.". Below the vocal line, there is a string part with a fermata over a note and the word "por_ fa" written below it.

Mello continua cantando “*me deixe ao menos*”, de novo jogando com a sobre gravação em uníssono na palavra “*ao*”. Um procedimento similar é realizado no começo de frase seguinte “*por fa...*” com a sílaba “*fa*”. O começo de frase “*por fa...*” vai ser repetido por Gonçalves, de novo por Mello, reaparece Gonçalves, mais uma vez por Mello e na última aparição de Gonçalves Mello completa a capella a palavra “*(vor) pen*”, logo completado por Gonçalves “*sar em*”. Mello canta a palavra “*Deus*” sobre as cordas que fazem divisões sobre a díade láb/mib do começo por seis tempos.

The image shows a musical score snippet. The top part is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are "vor pen Deus". The word "em" is written as "sar em" with a horizontal line underneath. Above the "em" part, there is a marking "port.". Below the vocal line, there is a string part with a fermata over a note and the word "sar em" written below it.

A seguir a segunda parte:



A estrofe seguinte começa com Mello cantando a palavra “*nos*” que se prolonga por quase quatro tempos, enquanto as cordas também sustentam a díade mib/sib, logo ele vai cantar um motivo que descende desde mib apoiado por algumas notas em uníssonos com o clarinete e sobre as cordas em divisões. O acorde das cordas começa a ganhar notas mib/fá/sib/sol e se alterna com uma tríade de dó menor uma oitava mais grave, estendendo-se por seis tempos mais antes da anacruse do verso seguinte.



O verso “*nos livros que eu tento ler*”, esticado até o dobro respeito da outra versão, está composto por dois saltos de quarta justa ascendentes ligados por um salto de terceira descendente (mib, lab, fá, sib) enquanto as cordas e clarinetes mais o contrabaixo em pizzicato realizam sincopas de divisão.



Em seguida uma detenção pela nota comprida da melodia e os acordes é interrompida pela gravação de Gonçalves com outro trecho da letra (“*eu amanh...*”) gerando a volta das cordas em divisões por dois tempos e o canto da palavra “*em*”, seguida de uma pausa total de três tempos e meio, continuando com “*cada fra...*”, uma nova interrupção da gravação de Gonçalves que completa sua própria idéia (“*...nheço*”) e uma pausa menor que lhe permite a Mello completar “*...se tu estás*”.

O acorde das cordas em divisão se prolonga por 8 tempos, seguido da gravação de Gonçalves, que continua sua própria idéia (“... *pensando em*”) interrompido essa vez por Mello com a frase “*nas orações que eu fa...*”, seguido da breve interrupção de Gonçalves (“*ti*”) que lhe permite completar o verso “...*ço eu encontro os olhos teus*”, cantando essa última palavra a capella.

A gravação de Gonçalves entra de novo com “*eu anoiteço*”. Mello repete a palavra “*teus*” esticando-a sobre as cordas e clarinetes em divisões que se prolongam por doze tempos num acorde que inclui fá/fá#/lá/dó/ré/mib. A gravação de Gonçalves completa “*pensando em ti*” para depois saltar à outra estrofe, como um disco de vinil riscado, com “*Nos cigarros que...*”.

O próximo verso de Mello “*Me deixa ao...*” vai tomar a idéia das cordas e clarinetes mais o contrabaixo em pizzicato realizando sincopas de divisão, cantando notas compridas, a frase a completa a gravação de Gonçalves com “*menos*” e em seguida continua Mello com “*por favor pensar em Deus*”, sendo que a gravação de Gonçalves entra na sílaba “*pen*” ao unísono com ele, em um processo similar ao final da primeira estrofe. O padrão da sincopa, com salto ascendente e nota repetida das cordas e clarinetes vai se prolongar por mais quatorze tempos.

The image shows a musical score with three systems. The top system has two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "sar em", "Eu não te esqueço", "que eu fumo", and "é dia e noite (ta)". The piano accompaniment line has a long note labeled "Deus". The middle system has two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: "Eu não te esqueço" and "que eu fumo". The piano accompaniment line has a long note labeled "Deus". The bottom system has one staff: a vocal line with lyrics: "Deus" and "Deus".

Volta a gravação de Gonçalves com “...sar em” e Mello completa com “Deus” no lá bemol tônica, apoiado sobre as cordas que mantêm um acorde comprido com as notas láb/mib/sib por dezesseis tempos. Sobreposto a esse acorde aparecem fragmentos de gravações de Gonçalves (“Eu não te esqueço” e “que eu fumo” “é dia e noite”).

Mello repete a palavra “Deus” sobre o acorde mais oito tempos. Aparecem superpostos mais trechos da gravação de Gonçalves. O padrão da sincopa, com salto ascendente e nota repetida aparece duas vezes, Mello canta “Deus”. A gravação de Gonçalves continua com a frase “nos livros que eu tento ler”, aí é Mello quem interrompe com a palavra “Deus” por quatro tempos, entrando na metade a gravação de Gonçalves com “em cada fra...”. Volta a interromper Mello com “Deus”, permanecendo doze tempos.

A pausa na voz produz uma cesura antes da “re-exposição” da primeira estrofe. Podemos observar a recorrência de gestos e materiais empregados no começo, mas combinados de diferente maneira.

The image shows a musical score with one staff: a vocal line. The vocal line has lyrics: "Eu amanheço", "pen", "pen", "pen", "pen", "pen", "ti".

Mello começa a cantar “Eu amanhe...” esticando a sílaba por nove tempos e meio, modificando a emissão da *e* para uma *a* e logo de novo para uma *e* com vibrato no final. Sobre a nota comprida pode se ouvir a continuação da gravação de Gonçalves “... frase tu estás. Nas orações que eu fa...”. Quando Mello completa a palavra “(amanhe)co” a textura das cordas volta as divisões de tempo do começo, agora sobre mib/sib e com o glissando ascendente lento de violino que vai de mib ao fa. Mello repete cinco vezes a sílaba “pen” junto com os clarinetes formando um acorde mib/lab/sib. A separação a intervalos variáveis de silêncio entre cada repetição faz com

que seja imprevisível tanto a reaparição como a continuação da letra. Mas as sílabas “*san do em*” não aparecem, e Mello canta “*ti*” diretamente, sobre o padrão da sincopa, com salto ascendente e nota repetida nas cordas e clarinetes e soa a gravação de Gonçalves num segundo plano “*eu vejo a*”.

eu vejo a

Eu a noi te ço

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff shows a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains a single note on the second line of the staff, with the lyrics 'eu vejo a' written above it. The bottom staff also has a treble clef and the same key signature. It contains a sequence of notes: a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, and a quarter note on the second space. A slur with a '3' above it covers the last three notes. The lyrics 'Eu a noi te ço' are written below the notes, with a blank space under 'Eu'.

Mello continua cantando “*eu anoiteço*”. A textura volta as notas repetidas em divisões nas cordas, sobre um glissando de âmbito (láb/dó) e duração maior. Quando Mello canta a sílaba “*pen*”, alongando-a, podem se ouvir breves trechos da gravação de Gonçalves, cada vez mais fragmentados.

me (nos) teus por fa vor pen sar em Deus...Nos ci(garros)

nos o lhos teus me dei xaeo me nos por fa vor pen

pen san doem ti

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff has a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains two phrases of music. The first phrase has the lyrics 'me (nos) teus por fa' above it. The second phrase has the lyrics 'vor pen sar em Deus...Nos ci(garros)' above it. A slur with a '3' above it covers the last three notes of the second phrase. The bottom staff has a treble clef and the same key signature. It contains a long note on the second line, with the lyrics 'pen san doem ti' written below it. A slur with a '3' above it covers the last three notes of the phrase.

Mello completa sua idéia com “... *sando em ti*” sobre as cordas em divisões (mib/lab/sib/fá) e o glissando ascendente (lab/sib), enlaçando o final com o começo do segundo estrofe.

eu não tees que ço

é di a e noi te pen san doem ti

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The top staff has a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a sequence of notes: a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, and a quarter note on the second space. The lyrics 'eu não tees que ço' are written below the notes. The bottom staff has a treble clef and the same key signature. It contains a sequence of notes: a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, a quarter note on the second space, and a quarter note on the second space. A slur with a '3' above it covers the last three notes. The lyrics 'é di a e noi te pen san doem ti' are written below the notes. A small musical notation with a treble clef and a common time signature is shown above the word 'ti'.

Ele continua cantando “*eu não te esqueço*”, alongando as durações das notas. As cordas alternam divisão e marcação de tempos de maneira similar à primeira apresentação. Volta a destacar-se o “sol” do clarinete em registro agudo. Mello continua cantando “*é dia e noite, ... pensando em...*” mas a frase é interrompida pela gravação de Gonçalves com “*ti*”, em seguida cantado novamente por Mello. A densidade do acorde é cada vez maior, acompanhado de um crescendo.

nos olhos nos olh nos ol nos no

eu__ ve joa vi da pe la luz

Continua cantando o verso “*eu vejo a vida pela luz*”, esta última sílaba esticada em um glissando ascendente, soando em segundo plano a gravação de Gonçalves com a frase “*nos olhos...*” “*nos olh*” “*nos ol*” “*nos*” “*no*”.

O resto da frase (*dos olhos teus*) se omite neste final, assim como os dois últimos versos (*me deixe ao menos, por favor, pensar em Deus*).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)