

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música

Stanley Levi Nazareno Fernandes

Um *território* a muitas vozes: *tocautoria* e outras
práticas violonísticas contemporâneas na América
Latina

Belo Horizonte

2014

Stanley Levi Nazareno Fernandes

Um *território* a muitas vozes: *tocautoria* e outras
práticas violonísticas contemporâneas na América
Latina

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Flavio T. Barbeitas

Belo Horizonte

2014

F363u

Fernandes, Stanley Levi Nazareno

Um território a muitas vozes: tocautoria e outras
práticas violinísticas contemporâneas na América Latina /
Stanley Levi Nazareno Fernandes. --2014.

377 fls., enc.; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Música.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Barbeitas

1. Música para violão – Argentina. 2. Performance musical.
3. Música contemporânea. I. Barbeitas, Flávio Terrigno.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.
III. Título.

CDD: 787.6

Dedicatória

Às pessoas, que estão sempre no início e no fim de toda atividade humana. Em especial às pessoas que estiveram **no meio** desta atividade: todas aquelas pessoas gentis e solidárias que viabilizaram (e constituíram) a pesquisa de campo em Rosario e Paraná, e cuja acolhida nunca poderá ser devidamente retribuída; e àquelas, próximas ao pesquisador, que, muitas vezes sem poder escolhê-lo, arcaram com o ônus deste trabalho: meu orientador (e amigo) Flavio Barbeitas, minha família, meus amigos, meus companheiros de armas do Corda Nova, minha linda companheira Ágatha.

Ao povo brasileiro, por generosa e algo involuntariamente pagar por esta pesquisa.

... e ao violão.

*Migas de pan
Caminé -aún lo hago-
buscando migas de pan
desperdigadas en la selva.
Cada tanto llevo a la boca
una que encuentro,
y sigo andando.
Llegué a creer posible
una mesa bien servida
entre serpientes, leones y pantanos;
los años demostraron lo contrario.
Entonces miré adentro
y allí estaba el banquete,
esperando.*

(Marcelo Coronel)

Resumo

Faz-se uma descrição comentada, de viés etnográfico, das práticas violonísticas contemporâneas na América Latina, abordadas no contexto de um estudo de caso das cidades argentinas de Paraná e Rosario. A descrição se restringe às práticas mais idiossincráticas do contexto observado, priorizando aquelas menos difundidas no contexto acadêmico brasileiro. Parte-se do conceito deleuze-guattariano de *Território* para criar um quadro de referências sobre três eixos – América Latina, Violão, Música Contemporânea –, a partir do qual aquelas práticas são observadas. A coleta de dados se deu através da análise de registros musicais tradicionais (gravações e partituras), utilizando metodologia específica desenvolvida pelo teórico Dante Grela (1985) no próprio contexto observado, além de trabalho de campo, que incluiu observação (passiva e participativa), entrevistas predominantemente semi-estruturadas e consultas a material bibliográfico e a especialistas. Baseou-se a construção da descrição e a metodologia de análise de dados num modelo construído sobre aportes da antropologia (registro etnográfico, como discutido por Wagner (2010) e executado por Clastres (2011 e 2012)), sociologia (noção de agentes, em especial não humanos (Latour, 2001 e 2011) e mediações (Latour (2001), Hennion(2002))), da musicologia (crítica da análise focada no texto (Hennion (2002), Cook (2006)) e do conceito de *obra*, e abordagem da música como processo (Cook, Ibid.)) e dos estudos culturais (conceito de *hibridação* (Canclini, 2008)). O resultado da pesquisa foi uma descrição das práticas, seus praticantes, da interação de ambos com os “objetos estéticos” e com o contexto social e das mediações operadas pelos vários agentes, descrição que priorizou o aspecto relacional entre os vários elementos observados.

Palavras-Chave: *Violão, América Latina, Música contemporânea, Práticas de performance, Música argentina.*

Resumen

Se hace una descripción comentada, de corte etnográfico, de las prácticas guitarrísticas contemporáneas en Latinoamérica, abordadas en el contexto de un estudio de caso de las ciudades argentinas de Paraná y Rosario. La descripción se restringe a las prácticas más características del contexto observado y prioriza aquellas menos difundidas en el contexto académico brasileiro. Se usa el concepto Deleuze-Guattariano de *Territorio* como punto de partida para crear un marco de referencias sobre tres ejes – América Latina, Guitarra, Música Contemporánea -, a partir del cual aquellas prácticas son observadas. La colecta de datos se hizo a través del análisis de registros musicales tradicionales (grabaciones, partituras), con uso de metodología específica desarrollada por el teórico Dante Grela (1985) en el mismo contexto observado, además de trabajo de campo, que incluyó observación (pasiva y participativa), entrevistas predominantemente semi-estructuradas y consultas a material bibliográfico y expertos. Se basó la construcción de la descripción y la metodología de análisis de datos en un modelo construido sobre aportes de la antropología (registro etnográfico, como discutido por Wagner (2010) y ejecutado por Clastres (2011 e 2012)), sociología (noción de agentes, sobretodo no humanos (Latour, 2001 y 2011) y mediaciones (Latour (2001), Hennion (2002))), de la musicología (crítica del análisis dirigido al texto (Hennion (2002), Cook (2006)) y del concepto de *obra*, y enfoque de la música como proceso (Cook, Ibid.)) y de los estudios culturales (concepto de *hibridación* (Canclini, 2008)). El resultado de la investigación fue una descripción de las prácticas, sus practicantes, de la interacción de ambos con los “objetos estéticos” y con el contexto social y de las mediaciones operadas por los varios agentes, descripción esta que priorizó el aspecto relacional entre los múltiples elementos observados.

Palabras-Clave: *Guitarra, América Latina, Música contemporánea, Prácticas de performance, Música argentina.*

Abstract

A commented and anthropologically oriented description of contemporary Latin American guitar practices is presented, in the context of a case study of the Argentinian cities of Paraná and Rosario. The description is limited to the more characteristic practices of the observed context, focusing on those less known in the academic environment of Brasil. Starting with the deleuze-guattarian concept of “territory”, a reference frame based on three axis – Latin America, Guitar and Contemporary Music – is then created to guide the observation of the forementioned practices. Data was gathered through analisis of tradicional musical objects (scores and recordings), using a specific method developed by the theorist Dante Grela (1985) within the very context observed, and in field work, which included observation (active and participative), interviews (generally demi-structured) and research with bibliographical material and speciaists. The construction of the description and the data analisis system was based on a model built with contributions from anthropology (ethnographical writing, as discussed by Wagner (2010) and executed by Clastres (2011 and 2012)), sociology (notion of agents, specially non-humans (Latour, 2001 and 2011) and mediations (Latour (2001), Hennion (2002))), musicology (critics of the text-based analisis (Hennion (2002), Cook (2006)) and of the concept of “musical work”, and the approach to music as a process (Cook, Ibid.)) and from the cultural studies (concept of “Hybridism” (Canclini, 2008)). The result of the research is a description of the practices, its practicants, of the the interaction of both with the “aesthetic objects” and with the social cotext, and of the mediations operated by the various agents. This description prioritized the relational aspect between the different elements observed.

Key Words: *Guitar, Latin America, Contemporary music, Performance practice, Argentinian Music*

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Mapa da Argentina destacando a região do Litoral	32
Figura 2 – Mapa do Litoral Argentino destacando a localização das cidades de Rosario, Santa Fe e Paraná	35
Figura 3 – Mapa da região de Rosario e Paraná	35
Figura 4 – A cidade de Rosario	36
Figura 5 – A cidade de Paraná	36
Figura 6 – Representação gráfica do modelo orientador das observações e descrições	82
Figura 7 – Tocautor	111
Figura 8 - Marcelo Coronel	131
Figura 9 – Ernesto Méndez	146
Figura 10 – Martín Neri	165
Figura 11 – Carlos Aguirre	185
Figura 12 - Acorde do compasso 33 e sua difícil digitação	191
Figura 13 – Estátua em estilo neoclássico representando o Paraná como deidade, à moda grega	250
Figura 14 – Marcelo Coronel e colegas à frente de cartaz com a expressão “financeiramente incorrectos”	265
Figura 15 – Teatro <i>3 de Febrero</i> , Paraná	267
Figura 16 – Teatro <i>El Círculo</i> , Rosario	269
Figura 17 – Centro Cultural Parque de España, Rosario	271
Quadro 1 - Resumo de características técnico-musicais marcantes no repertório pesquisado	245

Lista de Tabelas e Quadros

Tabela 1: Exemplos de práticas violonísticas em Rosario e Paraná, e suas especificidades 92

Tabela 2: Construtores Profissionais Pesquisados 222

Lista de abreviaturas e siglas

UNR -	<i>Universidad Nacional de Rosario</i>
UNL -	<i>Universidad Nacional del Litoral</i>
UADER -	<i>Universidad Autónoma de Entre Ríos</i>
AGR –	<i>Asociación Guitarrística de Rosario</i>
CCPE -	<i>Centro Cultural Parque de España</i>

Sumário

Apresentação	10
PARTE I – TERRITÓRIOS	20
1. América Latina	24
2. Violão	37
3. Música Contemporânea	56
PARTE II – EMARANHADOS	81
4. Que Práticas?	85
5. Quem pratica as práticas?	131
6. Música, Sociedade, Mediações	233
Considerações Finais	291
Referências	296
Glossário	304
Anexos	
Anexo I – Roteiro de entrevistas	308
Anexo II – Metodologia de Análise utilizada	312
Anexo III – Análises completas realizadas	322
Anexo IV – Partituras das obras analisadas	352

Apresentação

Esta pesquisa aborda as práticas violonísticas contemporâneas na América Latina a partir do estudo de caso das cidades de Rosario e Paraná, na Argentina.

Pretendi estabelecer um ponto de vista bastante amplo sobre elas, que desse conta de vários de seus aspectos e de suas inter-relações, ao invés de uma abordagem mais focada que aprofundasse a compreensão de um ou alguns elementos isolando-os de seu contexto.

Tal perspectiva criou dificuldades para definir um recorte preciso, que só foi se estabelecendo no decorrer do trabalho, a partir de dados e conceitos obtidos pela própria pesquisa, como *violão instrumental*, *violão solista*, o *folclore*, a importância do acompanhamento, etc.

Como a pesquisa trata de práticas *contemporâneas*, foi preciso discutir esse conceito. O questionamento dos critérios em geral utilizados na música para defini-lo me conduziu à noção de *vitalidade*, que se tornou uma peça central no recorte das práticas a serem observadas. Ele será abordado no **Capítulo III**, e diz respeito basicamente às práticas que, uma vez estabelecidas, continuam se transformando, em seus diferentes aspectos, ao longo do tempo.

A busca pela especificidade levou à ênfase em práticas locais. Não há dúvidas de que atividades “internacionalizadas” como a música pop, o jazz, o rock, etc., são aqui realizadas de forma idiossincrática. Mas era preciso limitar a pesquisa, e o campo de maior rendimento foi aquele que apresentou interseções com a música folclórica argentina. Procurei valorizar também aquilo que era considerado importante pelos próprios informantes, e assim foi que o universo do violão solista, muito associado ao acadêmico, surgiu como outra prática violonística privilegiada. Por fim, houve também o esforço deliberado de dar voz àquilo que tem sido pouco discutido, ou que tem pouca penetração no meio musical acadêmico mineiro. É por isso que o leitor perceberá certas “ausências notáveis”, como as músicas de consumo massivo ou as práticas de circuitos musicais muito dinâmicos e capitalizados (isto é, o *mainstream*), e, especialmente, o tango, que instituiu uma belíssima, mas já muito estudada e difundida, vertente violonística na Argentina.

Embora, como discutirei a seguir na “Metodologia”, eu haja procurado incorporar o ponto de vista dos ouvintes, compositores, gestores e outros agentes humanos responsáveis pelas atividades violonísticas, o trabalho acabou se definindo por retratar principalmente o ponto de vista dos músicos sobre a realidade em que atuam. Dessa forma, abordei as práticas violonísticas e os produtos destas práticas, mas não me detive por exemplo na recepção de um ou de outro, nem no fenômeno estético em si (exceto quando foram evocados pela discussão em foco, como é o caso análises de obras).

Em resumo, portanto, esta pesquisa é um relato comentado de algumas das práticas violonísticas contemporâneas vivas das cidades de Rosario e Paraná, na Argentina, **como entendidas pelos músicos**, e foi elaborado de forma a atentar para o que seus praticantes consideram importante e para o que estas práticas têm de idiossincrático em relação às referências do pesquisador.

O texto foi escrito sob a influência de autores da antropologia, da sociologia, da filosofia, dos estudos culturais e da música; apesar disso, vai direcionado a um público acadêmico não especializado em qualquer dessas áreas (ou talvez tendendo ligeiramente em direção à Música e ao Violão, graças à formação do autor). Procurei, portanto, tomar o cuidado de não assumir com óbvia nenhuma terminologia, metodologia ou conceito, e esclarecer questões mais específicas dentro do texto. Se eventualmente a familiaridade com alguma área, em especial a Música, for requerida para a compreensão de uma passagem específica, acredito que isso não chegará a comprometer o entendimento do texto como um todo.

Os objetivos desta pesquisa são vários, mas o principal deles é a apresentação, para o público brasileiro e mineiro em especial, de um conjunto de práticas musicais novas ou afins realizadas em *territórios* distantes. Com isso, espero enriquecer o panorama musical local e apresentar modos de ser e de fazer que podem se constituir em soluções para questões contemporâneas, ou no mínimo revelar problemas comuns e esboçar caminhos de integração para a elaboração de respostas conjuntas. Com as semelhanças, fortalecemos convicções (ainda que apenas a de que certas questões merecem o esforço da resposta), e, com as diferenças, enriquecemos nossos *repertórios*. E cria-se o vínculo, decerto ainda tímido, mas que pode reverberar no futuro, assim como este trabalho é uma reverberação de uma também tímida

experiência de intercâmbio de sete anos atrás, e em última análise de uma política de integração regional iniciada nos anos 90 com o Mercosul (dentro do qual se localiza o *Escala*, programa de mobilidade acadêmica latino-americana que de muitas formas, diretas e indiretas, viabilizou esta pesquisa).

De forma mais pragmática, espero enriquecer o repertório de obras praticado em nosso meio violonístico, apresentando a ele a rica produção musical de Rosario e Paraná no século XXI, através de gravações e partituras em papel e digitalizadas, algumas das quais analiticamente dissecadas para uma melhor interpretação. E apresentar-lhe também novas técnicas instrumentais e propostas didáticas, em parte derivadas destas obras mas também das práticas formativas daquelas cidades. Espero ainda introduzir o contato com novos profissionais, como teóricos, violonistas e construtores de violão. E, com tudo isso, fornecer elementos para repensar a interpretação do repertório latino-americano do violão, fomentando o interesse por essa música.

METODOLOGIA

Considerando que a pesquisa almeja uma compreensão acerca das práticas violonísticas hodiernas na América Latina, situá-lo nas cidades de Rosario e Paraná consiste numa espécie de estudo de caso.

Optei por situar o “caso” na interseção de três eixos principais (a América Latina, a Música Contemporânea e o Violão), abordados sob a ótica do pensamento deleuze-guattarriano sobre o território (Deleuze e Guattari, 2012, p. 121-193). Como se trata de um conceito multifacetado e complexo, preferi, a uma exposição genérica que resultaria demasiado abstrata, tratá-lo ao longo do texto, à medida em que seus diferentes aspectos forem sendo requisitados. Ele será mobilizado especialmente na **Parte I**, em que cada um daqueles três eixos principais do recorte da pesquisa será discutido em detalhe.

A ideia metodológica central foi apreender as práticas musicais e seus praticantes, e todas as mediações que se dão entre eles, sem olvidar os “objetos estéticos” (os fenômenos acústicos, as *obras*). Para isso, conjuguei métodos herdados da antropologia com um ferramental teórico-metodológico tomado de empréstimo à

sociologia (Latour, 2001, 2006 e 2011; Hennion, 2002 e 2010), aos estudos culturais (Canclini, 2008 e 2012) e à musicologia (Cook, 2006), incorporando a eles a metodologia de análise de *obras* (Grela, 1985) desenvolvida dentro da Música.

Da Antropologia me vali de métodos de coleta de dados (trabalho de campo, observação participativa) e de elaboração do produto da pesquisa (o relato etnográfico). Essa disciplina, através de teóricos como Clastres (2011 e 2012), Wagner (2010) e Latour (2011), orientou este trabalho no sentido da compreensão do que é a cultura e de seu caráter dinâmico, e legou a ele a vocação para ouvir os *agentes* observados e entende-los, até onde possível, em seus próprios termos.

Da Sociologia, utilizei em especial o conceito de *agentes* (humano ou não humano que executa uma ação) e a noção de sua concatenação em redes, e o de *mediação* (Latour, 2001 e Hennion, 2002). A sociologia também me auxiliou no recorte da pesquisa e, com a antropologia, ajudou a definir um método predominantemente *descritivo* (Latour, 2006), como se verá a seguir.

Os Estudos Culturais nos legaram uma série de discussões acerca da América Latina, trazidas no Capítulo I, e o conceito de *hibridação* (Canclini, 2008), também aplicado ao contexto latino-americano, e que consiste nos vários processos através dos quais se combinam elementos culturais oriundos de diferentes tradições, gerando novas práticas e produtos. Este conceito será especialmente útil na análise das características técnico-musicais dos objetos acústicos observados.

A Musicologia nos fez atentar para a natureza dual processo/produto da música, questionando o conceito amplamente disseminado de *obra musical* (Cook, 2006), a partir do que foi possível trabalhar com outros agentes e produtos que não se encaixavam neste conceito, como a improvisação ou o *folclore*, e formular conceitos que abarcassem de forma mais consistente a natureza processual da música, como o próprio conceito central de “práticas musicais”, ou os conceitos de *repertório* e *memória*, apresentados no capítulo II.

A tradição acadêmica da Música aportou à pesquisa seu sólido legado de análise musical, mas aqui temperado pelas críticas musicológicas a seu foco exagerado no texto e na *obra* (Cook, 2006). Utilizei uma metodologia endógena ao *território*, elaborada pelo Prof. Dante Grela (1985), catedrático da *Universidad Nacional de*

Rosario, mas conjugada aos aportes das outras disciplinas citadas. Achei conveniente anexar um material explicativo dos princípios dessa metodologia, visto não estar este sistema ainda amplamente difundido no meio acadêmico (ANEXO III). Uma advertência ao leitor familiarizado com a Análise Musical: a terminologia utilizada pelo professor Grela deve ser entendida no contexto de seu projeto metodológico, para evitar confusões com a – já confusa - terminologia musical tradicional.

O procedimento de coleta de dados da pesquisa se valeu dos seguintes expedientes:

- a) **Revisão bibliográfica:** obras teóricas (para configurar a metodologia, aprofundar o recorte da pesquisa e embasar a análise e interpretação dos dados coletados); textos; páginas de internet; entrevistas em texto e vídeo; partituras; livros.
- b) **Análise de produtos musicais¹:** partituras e gravações (áudio e vídeo).
- c) **Trabalho de campo:** consultas a especialistas locais, entrevistas semi-estruturadas e não-estruturadas, observação passiva e participativa; aquisição de material bibliográfico.

Breve histórico do delineamento metodológico da pesquisa

Para realizar esta pesquisa, parti de um recorte arbitrário da realidade, adequando interesses e possibilidades (a música para violão produzida atualmente na América Latina). No início, tencionava analisar um *corpus* significativo de obras que revelassem um panorama dessa produção, uma esperança que cedo se desvaneceu diante da enormidade da tarefa. Busquei refúgio no estudo de caso, a partir do que traria alguns dados para a compreensão geral daquele objeto de estudo enorme. Um processo que envolveria detectar princípios a partir dos quais seriam viáveis generalizações. No caminho, também esta expectativa se foi frustrando, porque me pareceu que, nesse tipo de estudo (envolvendo pessoas, arte, criatividade, disputas políticas), é menos interessante a regra geral generalizante que a particularidade de cada “caso”: ali é onde se gestam os sentidos que vale a pena estudar, sem que o

¹ Resultados transitórios de uma prática, que realizam sua mediação com outra(s). Por exemplo, partituras, gravações, manuais de técnica. Para uma discussão completa, ver a introdução do Capítulo VI.

caso precise ser “modelo” (caso em que retornaríamos à “regra”) mas tampouco excepcional. De forma que tendi, cada vez mais, em direção à elaboração de um “pensamento” baseado essencialmente numa descrição das realidades que estudaria. Porém, as discussões ao longo do processo de pesquisa, auxiliadas pela leitura do texto *Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático)*, de Bruno Latour (2006), me mostraram os riscos inerentes a esse “pensamento”, ao menos como o concebia: o enquadramento dos atores em estruturas que lhes retiram precisamente o poder de agência – ou seja, os fazem deixar de ser atores -; a superposição autoritária dos interesses do pesquisador aos das realidades estudadas – tornando o que têm de específico irrelevante diante do quer ver o pesquisador -; e, sobretudo, o emudecimento da voz dos próprios “casos” estudados, já que eles próprios possuem, de antemão, um “pensamento” sobre aquilo que fazem. Latour (2006, p.346), em meio à história de um estudante de doutorado estudando sociologicamente o funcionamento de uma determinada companhia, expõe claramente o problema:

(...) [os atores] constantemente, ativamente, reflexivamente, obsessivamente (...) também comparam, eles também produzem tipologias, eles também elaboram padrões, eles também disseminam suas máquinas, bem como suas organizações, ideologias e estados mentais. Por que você seria aquele que faz o trabalho inteligente enquanto eles agiriam como um bando de retardados? O que eles fazem para expandir, para relacionar, para comparar e para organizar é também o que você tem a descrever. Não há outra camada a ser adicionada à “mera descrição”. Não tente trocar a descrição pela explicação: simplesmente continue com a descrição. As suas próprias ideias sobre a companhia não interessam se comparadas à questão de como essa parte da empresa tem feito para se desenvolver.

Dessa forma, pareceu-nos cada vez mais conveniente e interessante tratar de apenas descrever o “caso” estudado, em seus próprios termos, do que “argutamente” apontar ou denunciar “estruturas ocultas”, perceber problemas e dilemas que não existem para os próprios atores envolvidos.

No entanto, algumas questões permanecem. Não parece ser possível, e de toda forma seria desinteressante, limitar de forma obsessiva o pensamento do pesquisador à criatividade e perspicácia necessárias à boa descrição – já consideráveis, é verdade

-, anulando (ou fingindo anular) seus interesses: a própria pesquisa parte deles, eles são aquilo que liga as realidades estudadas através do recorte proposto. Parece que se estabelece, então, uma tensão entre o recorte da pesquisa – e os conceitos e “explicações” da realidade que ele traz em si, explicitamente ou não – e os termos nos quais se entendem e expressam os atores nos “casos”. Se não se trata de impor aos observados a visão daquele tampouco se pode ignorar os elementos que os fazem integrar uma mesma dissertação de mestrado, e portanto, em alguma medida, os conectam concretamente neste trabalho. Até porque, neste caso específico, o pesquisador e os pesquisados não habitam em instâncias tão diferentes da realidade, compartilhando diversos elementos culturais; dessa forma, muitos dos conceitos e visões de mundo subjacentes ao recorte são também familiares às realidades que estudaremos.

Pareceu-nos então mais apropriado começar, na **Parte I**, com uma discussão sobre elementos que motivaram o recorte, por uma questão de clareza de pressupostos da pesquisa e para lidar, com consciência, com as tensões que inevitavelmente surgirão entre eles e as descrições que faremos; um “lidar” que passa, é claro, por preservar cuidadosamente a voz daquilo que é descrito.

Justificativa metodológica da realização da pesquisa nas cidades de Rosario e Paraná

Geograficamente, como disse no início, a pesquisa se restringe a estas duas cidades. É preciso justificar isto. Em primeiro lugar, é uma escolha pragmática: trata-se de um contexto violonístico de relevo, suficientemente distante do contexto de origem do pesquisador para que houvesse contraste com as práticas aí levadas a cabo (e, portanto, possibilitando a observação a partir de um ponto de vista “de fora”), e ao mesmo tempo acessível, em termos logísticos e de recursos. Ademais, eu tive a oportunidade de um contato anterior, mais detido, com o ambiente pesquisado, durante um intercâmbio realizado em Rosario no ano de 2007, quando cursava minha graduação em música. Nesta mesma época participei de um simpósio de violão promovido pela UADER – *Universidad Autónoma de Entre Ríos*, em Paraná, tomando conhecimento do ambiente violonístico dessa cidade. Este primeiro contato forneceu uma série de materiais de estudo e bibliografia, além de uma familiaridade com o contexto cultural geral (incluindo a língua, costumes, personalidades musicais,

instituições, etc.) que se revelou muito importante. Em segundo lugar, a escolha se deveu a que em Paraná se encontra uma notável escola violonística, considerada por alguns como a mais importante da Argentina, ao passo que Rosario é a terceira maior cidade do país e a maior de toda essa região geográfica, e portanto um importante polo de atividade musical. Paraná – capital da província de Entre Ríos –, Santa Fe – capital da província homônima, onde está localizada Rosario – e a própria Rosario se situam às margens do Rio Paraná, e juntas formam um “triângulo” de influência formado por três das maiores cidades da região conhecida como o *Litoral Argentino*², e centros da atividade violonística nessa parte do país.

Assim sendo, cabe justificar a ausência da cidade de Santa Fe neste trabalho. Apesar de não estar presente no recorte da pesquisa, ela aparece ocasionalmente por força dos fortes laços que mantém com as duas cidades-foco, em especial com Paraná, de onde dista não mais do que 30 km, ocupando a margem oposta do Rio Paraná. Optamos por não direcionar o trabalho também a Santa Fe porque, apesar de uma breve estada na cidade, não havia condições de tempo e recursos para empreender um trabalho de campo no local, como fora feito com Rosario e Paraná, que além disso já haviam sido visitadas anteriormente, como relatei. Isso não chega a ser um problema metodológico grave, já que o objetivo era trabalhar com práticas violonísticas latino-americanas de forma geral, e não elaborar uma teoria coerente do contexto social, político, econômico e cultural de uma região específica; daí as cidades de Paraná e Rosario atenderem perfeitamente bem ao objetivo. Onde foi importante trazer a cidade de Santa Fe para descrever as práticas de Rosario e Paraná, isso foi feito.

Justificativa da Pesquisa

Acredito que a pesquisa é relevante, em primeiro lugar, por contribuir no trabalho mais amplo de elaboração de um panorama violonístico da América Latina, região em que a cultura musical está e sempre esteve intimamente ligada ao instrumento. Em segundo lugar, porque auxilia na difusão de obras e consequente expansão do

² É a região situada nas proximidades dos rios Paraná e Uruguai. A cidade de Rosario, embora muito afetada pela “cultura do rio”, também faz parte da região geográfico-cultural conhecida como *região pampeana* (Coronel, 2014).

repertório, o que ainda é uma questão a ser enfrentada no contexto do violão de concerto; o mesmo vale para a música latino-americana em geral, frequentemente desconhecida pelos próprios latino-americanos. O trabalho também traz implicações no campo da análise musical, ao contribuir para a difusão de uma metodologia coerente (Grela, 1985) endógena ao “caso” estudado, aplicando-a à própria música aí produzida. Ao fazê-lo de forma a vincular o *produto musical* a seu contexto e aos sujeitos envolvidos, está em consonância com as demandas de Hennion (2002, 2010) para uma renovação dos estudos sobre música. Por fim, o trabalho pode contribuir para sistematizar e divulgar no ambiente acadêmico-musical certas práticas de performance (não notadas em partitura) que se espera virem à tona, e que ainda não estejam sistematizadas e disseminadas fora de seus contextos de origem.

Apresentação do texto

A **Parte I** é responsável pela maior parte do embasamento teórico da pesquisa. Cada um daqueles três eixos principais que orientam seu recorte (Rosario e Paraná dentro da América Latina; Violão; Música Contemporânea) será discutido em detalhe, um por capítulo, juntamente com boa parte das referências teóricas. Ao longo desta Parte, o conceito de *território* será paulatinamente esclarecido e aplicado, em conjunto com toda uma rede de conceitos que o acompanha. As conclusões advindas de cada uma dessas discussões, incluídos os conceitos que serão formulados em seu decorrer, serão utilizadas no restante do trabalho.

A **Parte II** apresenta o relato comentado das práticas violonísticas observadas em Rosario e Paraná. Como se trata do resultado de uma observação de caráter etnográfico, com uma deliberada intenção descritiva, as referências utilizadas serão primordialmente aquelas elaboradas no próprio contexto da pesquisa, e os dados coletados nela (que, como vimos, incluem a observação e entrevistas do trabalho de campo, referências bibliográficas endógenas ao *território* pesquisado e análise de partituras). Esta parte engloba três capítulos, cada um dos quais aborda o *território* a partir de um ponto de vista: o **Capítulo IV** faz um relato das práticas violonísticas observadas; o **Capítulo V** foca os praticantes e o **Capítulo VI** aborda a música em si, as relações que mantém com seu contexto social e as mediações que se operam em seu interior. Como explicaremos oportunamente, cada capítulo foi estruturado em

grandes tópicos, como “Tecnologia” ou “Economia”, mas seu conteúdo apenas frouxamente se atém a eles, porque se caracterizam pela mútua e contínua interpenetração, organizados como uma rede de práticas, agentes e circunstâncias que se remetem constantemente a si mesmos. Dessa forma, discussões sobre tecnologia e considerações econômicas são frequentemente evocadas dentro das discussões sobre as práticas, como a “*tocautoria*” ou a “performance”, áreas que por sua vez serão retrabalhadas econômica e tecnologicamente no capítulo dedicado a estes enfoques, e assim com todos os grandes tópicos.

Parte I:

Territórios

Sobre a diversidade

Talvez seja prematuro afirmar certa homogeneidade do passado para em seguida definir o presente por oposição. Do passado, o que resta é a memória, individual ou coletiva, mas sempre seletiva e incompleta; diríamos mesmo criativa (GUÉRIOS, 2003, p.13, 18-19). O presente, porém, se apresenta diante de nós em toda a sua complexidade; indiferente a nossos anseios por compreensão, insiste em colocar em jogo miríades de elementos de uma realidade sempre inapreensível no todo. É difícil escolher o que importa agora; quanto ao passado, a memória já tomou para si essa responsabilidade.

Perplexos, ou nos limitamos a constatar a heterogeneidade inabarcável que nos rodeia, ou ousamos, expondo-nos ao erro.

Se assim é, queremos lançar-nos ao equívoco. Buscar alguma outra resposta que a diversidade, quando ela se torna uma saída de emergência do presente desconcertante, ou *Deus ex-machina* em encruzilhadas conceituais. Sem, contudo, negá-la; sua aceitação também foi (é) uma (lenta) conquista, e seria inútil, ou contraproducente, abandoná-la. Partimos da heterogeneidade como dado, mas buscando qualifica-la, para daí buscar respostas – e perguntas – que nos levem também por outras direções.

Três grandes *territórios*³ (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p.122 em diante), como dissemos, perfazem o recorte deste trabalho: a América Latina, o violão, a música contemporânea. Amplos territórios, todos. E marcados por abarcar em si uma tal pluralidade de elementos heterogêneos que ameaçam de incoerência o território menor que nasce de sua interseção. Será preciso, portanto, entender melhor o que

³ Os autores definem o território com o resultado de um agenciamento que afeta os *meios* e os *ritmos*. Trata-se da criação de uma zona onde convivem heterogêneos, conectados em função de habitarem/constituírem um mesmo território. Essa convivência é oportunizada, ou forçada, ou mediada, pelo agenciamento que cria o território. É um conceito abstrato, passível de ser aplicado literalmente (como nos territórios geográficos, ou territórios animais) ou de outras formas, como por exemplo para circunscrever noções, campos conceituais, vinculando-os a totalidades mais amplas (socioculturais, materiais, etc.). Este último é o uso que se faz do conceito neste trabalho, em consonância com a prescrição filosófica dos próprios autores (p. 169): “A filosofia não mais como juízo sintético, mas como sintetizador de pensamentos, **para levar o pensamento a viajar, torna-lo móvel (...)**” (grifo nosso).

cada um deles propõe, para daí buscar a aproximação com o território que formam em conjunto, entendendo as matérias e forças que abriga.

Como falar sobre três territórios tão vastos? Um retorno aos grandes relatos é opção de pouco atrativo, como mostra Canclini (2012). Ele argumenta, na esteira do pensamento de Stuart Hall, que “o ocaso das visões totalizadoras que mantinham as identidades em posições estáveis” (p. 22) nos conduziu a uma sociedade “sem relato”, ou, mais propriamente, uma sociedade de relatos destotalizados, fragmentados (p. 28). Souza (2013) corrobora esta tese, abordando outros aspectos:

O sociólogo alemão Niklas Luhmann, em seu livro “Legitimidade pelo Procedimento”, sobre a sociologia do direito, afirmou que devido à alta complexidade, variabilidade e potencial de contradição dos inúmeros temas que tratamos nas modernas sociedades, é praticamente impossível se chegar a consensos, se chegar a convicções compartilhadas e se alcançar a verdade em cada coisa que é objeto de decisão.

Não existe mais uma única grande verdade (ou identidade, ou teoria), mas múltiplas verdades possíveis, nenhuma delas capaz de reivindicar para si o poder de dar conta de toda a complexidade da(s) sociedade(s) contemporânea(s). Mas nem por isso, acrescentaríamos, destituídas do poder de atuar sobre esta(s) mesma(s) sociedade(s).

O que fazer, então? Como lidar com o problema da diversidade? Trata-se de um problema? Parece-nos, antes de tudo, que negar de saída qualquer possibilidade de generalização, ainda que sempre parcial, precária, e, sobretudo, transitória – instantânea, ou mesmo apenas potencial, se se quer – é fragmentar o olhar ao átomo, com o risco inclusive de alguma perda relacional; é estar cego a estruturas e territórios que se digladiam pela hegemonia em se sobrepor, como agenciamentos, ao particular. Certas forças atuantes sobre qualquer elemento em que pouse nossa mirada sempre tratarão de aliciá-lo para compor territórios maiores que ele próprio; outras o querem dilacerar até o nível molecular. Dialética sem síntese possível, em equilíbrio sempre precário, como um dançar na corda bamba: eis aí um ritmo, uma ginga que interessa captar. Queremos estar atentos às oportunidades de ampliar o

alcance do pensamento, sem contudo esquecer do caráter parcial do relato resultante, e se possível contrapô-lo a outros que existam.

Optamos, então, inspirados no pensamento de Deleuze e Guattari (2012, p. 146), por tratar dos problemas de *consistência*: como se mantêm juntos os heterogêneos dentro de um dado *território*. Não através de raciocínios hierárquicos, *arborescentes*, mas antes a partir de um olhar sensível à natureza *rizomática*, horizontal, das práticas humanas. Um paradigma onde tudo tem algo a dizer, onde a realidade e os agentes – humanos e não humanos – proliferam, onde o Um é sempre Muitos.

Se a realidade se multiplica diante de nós, necessário será multiplicar também os pontos de vista, (CANCLINI, 2012, p. 30), ou, mais exatamente, saber como transitar entre eles (LATOUR, 2006, p.343). Olhar para o que nos interessa captar inspirados em diferentes disciplinas (sociologia, antropologia, música), examinar nosso objeto de estudo a partir de diferentes manifestações (“casos”), considerar a voz e o olhar de todos os agentes: atentar para os produtos, objetos, sujeitos e circunstâncias (GUIMARÃES, 2006; HENNION, 2002 e 2010). Olhares múltiplos e talvez ainda insuficientes, é verdade. Mas isso não nos incomoda tanto se nos afastamos da nostalgia das grandes generalizações.

Capítulo I: América Latina

*“(...) não temos ainda um Território, que não é um meio, nem mesmo um meio a mais, nem um ritmo ou passagem entre meios. **O território é de fato um ato (...)**”*

(Deleuze e Guattari)

O primeiro grande território que atravessa nosso objeto de estudo é a América Latina. Território tão amplo como impreciso, geograficamente, politicamente, culturalmente, esteticamente. Os primeiros passos, tímidos, de sua configuração como um domínio possível – enquanto América, enquanto Latina - remontam aos séculos coloniais, mas o conceito ganha em *consistência* a partir do século XIX, começando com as guerras de independência de inúmeros (recém) países da região.

No diálogo de fatores internos e externos se constituía, lentamente, uma dispersa consciência continental em alguns setores sociais das colônias ibéricas nas Américas. Quando da independência, em geral no primeiro quarto do século XIX, um quadro complexo de forças contribuía para delimitar um território que era, então, nada mais que um princípio de projeto. Havia, por exemplo, a herança cultural ibérica, que alguns opunham à nascente hegemonia anglófona, fortalecendo certas afinidades identitárias específicas; havia também a influência dos ingleses, que, em busca da consolidação internacional de seu poderio, instauravam – direta ou indiretamente – condições para a sublevação americana contra o decadente domínio ibérico; havia ainda - entre tantas outras forças em ação - incipientes identidades regionalizadas, etc. É nessa época que se formulam as primeiras ficções-diretrizes⁴ (SHUMUAY, 2008, p.17) que serviram (e em alguma medida ainda servem) de suporte ideológico ao projeto latino-americano: a noção de *americanos* (Artigas), a Gran Colômbia (Bolívar) ou o sonho

⁴ Segundo Shumuay, “As ficções que orientam as nações não podem ser comprovadas, são de fato produtos tão artificiais quanto as ficções literárias. No entanto, são necessárias para dar aos indivíduos um sentido de nação, de povo, uma identidade coletiva e um objetivo nacional”. Como veremos, um conceito afim aos modelos *arborescentes* de abordar a questão da *consistência* do território. Apropriados aos processos sociais do século XIX tal como descritos pela História, farão contraponto, como se verá, a concepções *rizomáticas* mais características da contemporaneidade.

dos utopistas do continente com a criação de um estado pan-americano que abrangesse toda a região (SHUMUAY, 2008, p. 29). Em todo este processo decisivo, e também como um reflexo das situações diferentes das metrópoles coloniais ibéricas, o Brasil se diferencia do restante do que viria ser chamado de América Latina, notavelmente pela presença da família real portuguesa no Rio de Janeiro, atrasando sua independência e sua constituição enquanto República.

Passado este primeiro momento, e ao longo de todo o resto do século XIX, intelectuais do continente se dedicariam à tarefa de consolidar os recém-formados estados (os muitos em que se foi fragmentando a América) através da elaboração de ficções-diretrizes específicas que pudessem garantir a existência de identidades nacionais coesas. Isso incluía afirmar o território nacional contra os territórios circundantes, não rara vez em conflitos bélicos; um projeto que, evidentemente, priorizava a formação de territórios menores (países) em detrimento de uma “pan-América”. Prevaleram assim, sobre o infante projeto “latino-americanista”, as elites que consolidaram identidades regionais menores – e com isso seu próprio poder local.

No entanto, é precisamente neste momento pós-independência que surge o termo “América Latina”. Importa pouco saber se foi de fato inventado pelos franceses, no contexto da doutrina conhecida como *panlatinismo*, como um arcabouço ideológico capaz de fortalecer e justificar sua presença imperialista no continente (opondo-se ao avanço anglo-saxão que vinha do norte), ou se foi cunhado dentro do próprio território pelo jornalista colombiano José Maria Torres Caicedo ou pelo chileno Francisco Bilbao (FARRET e PINTO, 2011). O que interessa é que sua sobrevida àquele momento histórico e a adesão a este conceito por diversos intelectuais americanos provam sua pregnância de valores que atendiam a demandas sociais e culturais latentes (dentro das quais se destaca “um paradigma de identidade anticolonial e anti-imperialista” segundo palavras do historiador chileno o Miguel Rojas Mix, citadas por FARRET e PINTO (2011)), particularmente na América hispânica. Ao fim deste período é que vão surgir alguns dos grandes marcos do latino-americanismo, obras como o *Ariel*, de Rodó (Uruguai), ou *Nuestra América*, de José Martí (Cuba), que partem de uma essência identitária latino-americana, tida como dado da realidade, para contrapô-la aos valores anglo-saxões ou modernizantes em vigência.

É característico de toda esta primeira grande etapa o entendimento de que a consolidação de um território se fazia através de sua homogeneização (ACHUGAR, 2006, p.82), em geral segundo os padrões modernidade europeia. Um tal projeto não deixava espaço, por exemplo, para as sociedades autóctones, que foram completamente dizimadas ao sul e deixadas em situação de marginalidade no resto da região, mesmo onde formavam maiorias étnicas (nada disso impediu que fossem retomadas, depois, como formantes da “essência verdadeira” dos povos, como *matérias de expressão* da nacionalidade). Trata-se, portanto, de uma abordagem *arborescente* do problema da *consistência*, avessa ao heterogêneo. Uma busca pela ontologia do latino-americano, remetendo-se sempre a um centro ou essência, esteja ele na “latinidade”, na “miscigenação”, na busca por uma modernidade estrangeira, etc.

Depois deste seu estabelecimento no século XIX, o conceito de América Latina ganhou adeptos e passou a delimitar a região não apenas interna, mas também externamente. Ao longo do século XX, políticas de estado, discursos políticos e midiáticos, ações de grupos políticos organizados, vários foram os fatores que deram consistência ao termo. Organismos internacionais, como a CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, órgão da ONU), ou diferentes confederações de países e acordos econômicos, vincularam os países da região (em recortes, no entanto, os mais variados). Proliferaram-se centros de estudos latino-americanos nos EUA e na Europa⁵ (e, mais recentemente, na própria América Latina). Criaram-se consistentes doutrinas teóricas, como a *Teoria da Dependência* ou as linhas latino-americanistas dentro dos estudos culturais, ou doutrinas políticas, como o *bolivarianismo* (protagonizado na história recente pelo ex-presidente venezuelano Hugo Chávez). Em todos os casos, um notável ganho de consistência do termo foi alcançado através de sua oposição a sistemas “melhor constituídos” (isto é, mais *consistentes*) circundantes: para se contrapor a uma Europa, a uma Ásia, a uma América anglo-saxã (pertencente ao então chamado Primeiro Mundo), havia também uma América Latina (um recorte conveniente dentro do Terceiro Mundo). Esse é o espírito, por exemplo, de um dos maiores clássicos do latino-americanismo do século

⁵ Alguns dos quais vinculados diretamente à música, como o Centro Latino-americano do Instituto de Música Comparada de Berlim Ocidental e o Centro Latino-americano da Escola de Música da Universidade de Indiana, instituições que inclusive colaboraram no “1º Festival de Música das Américas”, promovido pelo Departamento Cultural da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, Brasil, em 1969. (LOVAGLIO, 2008)

XX, “As Veias Abertas da América Latina”, do uruguaio Eduardo Galeano, onde a região é definida, com especial ênfase, por sua oposição ao imperialismo, primeiro europeu e depois estadunidense (“É a América Latina, a região das veias abertas”), num movimento que ecoava a intelectualidade do séc. XIX (como os já citados Martí e Rodó). Estes territórios mais consolidados muitas vezes instauraram – como denunciava Galeano - agenciamentos territoriais concorrentes, eventualmente veiculadores de identidades conflitantes. Em outras palavras, lutas pela hegemonia (EUA, Europa) deram consistência (extrínseca) ao subcontinente através da tentativa de sua subordinação, ao mesmo tempo em que tentavam agenciá-lo para dentro de suas áreas de domínio. Como já vimos, também internamente (a constituição dos Estados Nacionais e suas identidades localizadas) se criaram forças que complexificaram o panorama territorial latino-americano. Tantos agenciamentos nunca chegaram a um equilíbrio definitivo, e particularmente no Brasil – frequentemente marginal⁶ nas elaborações ideológicas latino-americanistas – sua relação foi sempre problemática, e notadamente menos latino-americanista que em seus países vizinhos.

Toda essa construção (ideológica, conceitual, política, econômica, sociocultural) foi possível sem que nunca se conseguisse chegar uma definição muito precisa do que seria esta “América Latina”. Jamais foi possível encontrar uma resposta ontológica satisfatória. A busca pela “identidade latina” esbarrou na impossibilidade de reconhecer traços comuns a todas as sociedades que o termo procurava abarcar, fossem eles geográficos, culturais, históricos, etc.; além disso, o termo parece, de saída, inadequado para tratar dos aspectos étnicos herdados dos povos originários das Américas, ou das migrações africanas forçadas, entre outros⁷.

⁶ Observamos que a “marginalidade” não é um atributo intrínseco, absoluto, ou um dado de realidade, mas sim uma localização social em dependência de um lugar de enunciação. A margem, um Fora, vista desde si própria, evidentemente que não se constitui enquanto tal, mas sim como um Dentro, exceto quando incorpora a perspectiva do lugar de enunciação em relação ao qual é margem. Essa interessante possibilidade de deslocamento de perspectivas é um atributo frequente de margens de territórios muito consolidados, uma potência que curiosamente costuma ser menos acessível dos “centros intensos” destes mesmos territórios.

⁷ Dessa forma, o Québec é latino, é americano, mas a ninguém ocorre inseri-lo na América Latina, territorializado que está por outros agenciamentos consolidados; vários países colonizados por não-latinos integram o território geográfico da América Latina, que por outro lado se vê expandido por enormes comunidades de latino-americanos em países “não latinos” como os EUA; o panorama sociocultural da Argentina letrada de Borges não poderia ser mais diferente daquele dos artesãos das ruas de El Alto, na Bolívia; etc.

Diante de tudo isso, o discurso latino-americanista gradativamente transitou da busca pela homogeneidade (a “essência latino-americana”) à percepção de sua diversidade constitutiva como um dado de sua *consistência*. Chegou-se então a um segundo momento do latino-americanismo, em que a resposta ao problema central da consistência – “o que faz manter junto?” – se aproxima do paradigma rizomático defendido por Deleuze e Guattari (2012, p.147). A questão já não era encontrar os impossíveis traços comuns a todos os latino-americanos, linhas-mestras que agregassem pela semelhança, mas sim de abordar a região *a partir* de sua heterogeneidade, mas sem renunciar às várias similitudes parciais, essas sim possíveis, e sempre preservando a noção de América Latina. Isso se fazia abraçando o conceito ora como um dado de realidade, ora como uma categoria politicamente conveniente, ambos os casos respaldados pela forte consolidação que o território já adquirira ao longo do tempo (falamos anteriormente sobre vários fatores que contribuíram para isso, mas queremos ressaltar aqui as muitas estruturas institucionais operantes neste momento, também elas diversíssimas, abrangendo desde a já citada CEPAL a organismos multilaterais como o Pacto Andino ou o Mercosul, e passando até mesmo por cooperações militares como a infame operação Condor). Se essa abordagem marcou uma virada no latino-americanismo, de um paradigma arborescente para outro rizomático, ela não alcançou refletir profundamente sobre a consistência do território (isto é, “o que faz manter junto?” – DELEUZE E GUATTARI, 2012, P. 146), uma problemática que passa mais pelo entendimento das forças e agenciamentos em ação do que pela formulação de ontologias⁸.

Hugo Achugar (2006, p. 89-90) problematiza o apelo à diversidade quanto tomada como especificidade da América Latina. Seu argumento, baseado numa narrativa da constituição dos povos/territórios/nações, encontra respaldo em Guérios (2003, p.72), que, baseado em estudos de Norbert Elias, aponta a historicidade não-essencializada da formação de *todas* as nações, através do sucessivo entrelaçamento de heterogêneos ao longo do tempo.

⁸ Achugar (2006, p.89) observa que se chegou mesmo a buscar uma nova *definição* do latino-americano baseada na heterogeneidade, ao mesmo tempo em que a própria heterogeneidade era circunscrita, de forma implícita, ao latino-americano. Essa “apropriação” da heterogeneidade carrega o risco de um retorno parcial ao arborescente, já que tangencia a criação de uma nova ontologia.

O que fazer, então, da América Latina, se ela não é, como observa Julio Ramos (2008, p. 261), “um campo de identidade organizado, demarcado, anterior à intervenção do olhar que procura representá-la”?

Como todo território, a América Latina é um *construto social*. Guérios (2003, p. 71), novamente falando sobre a nação, expõe noções úteis que poderemos transpor para nosso uso:

(...) o conceito de nação não é tomado como um instrumento heurístico (...). Não se trata, (...), porém, de anulá-lo denunciando seu caráter de signo arbitrário. As representações sobre a nação e sobre a música nacional são feitas e refeitas ao longo do tempo quando colocadas em jogo por diferentes atores: elas são aqui vistas como *idéias* (SIC) *que possuem uma existência social e cujo conteúdo está sempre em processo*. (grifo original)

Essas “ideias” às quais se refere Guérios não são forma alguma homogêneas. Se ele capta bem seu caráter processual, falta dizer que não necessariamente elas se encadeiam numa lógica substitutiva, mas também se acumulam, se contradizem, retornam, convivem e se reiteram. As diferentes representações criadas ao longo do tempo acerca da América Latina, então, se imbricam de forma complexa; elas subsistem (ou não!) e/ou se reinventam de formas diferentes no imaginário popular, no âmbito acadêmico/intelectual, no debate político, etc. Convivem os fortes rastros das concepções arborescentes, essencialistas, com novas abordagens rizomáticas, podendo cada uma ser pragmática ou idealista, dominante ou secundária, consciente ou tomada *a priori* como “dado da realidade”. Em todo caso, o fato é que tais ideias, como diz Guérios, existem e têm poder de agência social; de fato, como mostramos, configuram decisivamente várias instâncias políticas, econômicas, geográficas, socioculturais, etc.

Em vista do exposto, nos parece então que “o que faz manter junto” a América Latina não é senão um olhar⁹ de indivíduos ou coletivos sobre a realidade, como dizia Julio Ramos. Não de todos os indivíduos ou coletivos, é claro; mas daqueles efetivamente engajados (de forma consciente ou não, voluntária ou não) na construção do território

⁹ Talvez se possa chamar este olhar também de *desejo*, o desejo de tornar (-se) Um o que são Muitos (seja porque se os têm por semelhantes, seja por questões pragmáticas – vantagens da mútua associação-, seja para facilitar sua dominação, etc.).

e sua permanente reelaboração. Este olhar ou desejo não tem como condição necessária, jamais, a homogeneidade, assim como indivíduos que desejam constituir-se em grupo não partem necessariamente da busca de semelhança entre si (muitas vezes, todo o contrário, já que a diferença amplia as capacidades do grupo).¹⁰

Dessa forma, se o território é um ato, como dito na epígrafe, e um ato arbitrário; se os indivíduos e coletividades se *engajam* em sua construção; e se esta construção “está sempre em processo”, podemos dizer que território também é uma espécie de *projeto*, que existe efetivamente para aqueles que a ele aderem. No caso da América Latina, este agenciamento territorial nunca realizou o pleno potencial que lhe atribuíram seus formuladores históricos, mas, por outro lado, nunca perdeu sua vigência, desde que foi instaurado (ainda hoje, continua a suscitar questões e a ser reelaborado). Trata-se de um projeto cuja presença social concreta tem sido capaz de influenciar as práticas e os rumos das sociedades onde se instala e dos indivíduos que o assumem, ainda que precariamente. Sobretudo, é um projeto em disputa, entre tantos outros que também procuram configurar, nos diferentes meios sociais, territórios possíveis ou imaginados.

Dentro deste primeiro grande território, a posição particular ocupada pelo Brasil merece um comentário à parte. É visível que o projeto latino-americanista se instalou de forma mais consistente nos países da América hispânica, o que deixa o Brasil numa ambígua posição “marginal” em relação a ele: seria o Brasil uma articulação forte dentro do território, ou outro território? A pergunta serviria também para várias regiões do que – para alguns – é a América Latina: Belize, Suriname, Guianas. O caso do Brasil é notável, porém, por suas dimensões e pela capacidade de formar, sozinho, um bloco separado de todo o resto. Invertamos nossa pergunta de referência: o que separa o Brasil da América Latina? Certamente a história de sua colonização, “projetando” nas Américas as contradições existentes entre Portugal e Espanha. O isolamento (linguístico, espacial, político) de seus centros decisórios, em relação ao restante da América Latina. A autossuficiência de um território vastíssimo. As particularidades de seus povos originários e transplantados. A influência de agências desterritorializantes ou re-territorializantes (imperialismos, modismos, Hollywood). A

¹⁰A busca pela semelhança pode ser uma tentativa de justificar a arbitrariedade do território, do ajuntamento, do olhar, do desejo, anulando-a num (suposto) “dado concreto”; tal justificativa perde a razão de ser quando o desejo passa a ser entendido como legítimo por si só.

resposta não cabe neste espaço; os efeitos desta constatação, porém, podem ser interessantes para entender a relação do meio brasileiro com a produção que queremos investigar, e foi uma hipótese confirmada que esse deslocamento do Brasil se manifestasse ao longo da pesquisa, como pudemos perceber pela assimetria existente entre a recepetividade dos músicos argentinos à música brasileira, quando a recíproca não é – proporcionalmente – verdadeira.

Neste trabalho, vários dos atores estão inseridos em ambientes *territorializados* pela América Latina. Alguns deles em razão de sua projeção internacional, que muitas vezes torna oportuno localizá-los enquanto latino-americanos: são convidados a festivais de música latino-americana, suas obras integram coleções de “música latino-americana”, são inquiridos a respeito do panorama musical de uma região à qual supostamente pertencem. Portanto, podemos dizer que são lançados dentro do território por forças externas. Outros são eles próprios ativos, talvez militantes, na construção deste território, e/ou se engajam em atividades implicitamente territorializantes. Outros talvez permaneçam à margem do território. De toda forma, foram escolhidos, de saída, por estarem na, ou constituírem, “América Latina”. Será mesmo? Buscaremos entender como eles se situam em relação ao território latino-americano. Até que ponto estes atores se pensam latino-americanos? A América Latina, para eles, é um dado de realidade, talvez já implícito em seu cotidiano e visão de mundo? Ou é uma causa? Ou, ainda, é uma questão? Em que medida estes atores se engajam em problemáticas referentes a este território? Em que medida o aceitam, o negam, ou simplesmente o ignoram? Quais seus argumentos? Como suas práticas são influenciadas (ou não) por ele, isto é, até que ponto estão *territorializadas*?

Para responder a estas questões será preciso primeiro situar a porção de América Latina que constitui nosso “estudo de caso”.

A Argentina – embora ainda não existisse como tal - foi o berço de um dos mais poderosos projetos latino-americanistas, o do general José de San Martín, militar responsável por vencer inúmeras guerras na luta pela independência das colônias espanholas da América do Sul. Também esteve muito vinculada ao movimento *americanista* do “oriental” (uruguaio) Artigas. Atualmente, é um país de cerca de 40 milhões de habitantes, estendendo-se por um amplo território que inclui as regiões

habitadas mais austrais do mundo. Tem sido um dos grandes impulsores políticos de iniciativas regionais de caráter latino-americanista, como o Mercosul e a Unasul.

Dentro dela, a região chamada “Litoral Argentino” sempre manteve laços culturais muito fortes com vários países próximos, cujas fronteiras variaram grandemente desde as guerras de independência; já chegou a integrar parte do Brasil, o Uruguai, e pelo menos parte do então território do Paraguai. Essa região, dominada pelas bacias dos rios Paraná e Uruguai, possui uma identidade cultural que se define em grande parte pela relação de seus habitantes com os rios (a “*cultura del río*”). Atualmente, é uma região política da Argentina situada em sua porção nordeste, englobando seis províncias, como se pode ver no mapa a seguir:



FIGURA 1: Mapa da Argentina destacando a região do Litoral (Fonte: ARGENTINASEDUCE, 2011)

A cidade de Rosario situa-se na província de Santa Fe, mais ou menos no centro do país, às margens ocidentais do rio Paraná. Seu território é povoado desde princípios do século XVII, mas a cidade ganhou importância apenas no século seguinte, em especial a partir do momento em que a bandeira argentina foi criada em seu território, durante as guerras de independência – o que a tornou significativa na criação e consolidação da identidade nacional, àquele momento talvez ainda pendente para uma identificação mais abrangente com outras colônias espanholas. No início do século XIX, os influxos migratórios dobraram sua população, e trouxeram ideais políticos que transformaram a cidade num referencial político através das lutas trabalhistas.

Por muito tempo prosperou graças ao transporte fluvial de cargas, e ainda hoje por seu porto – ainda que distante de seus dias de glória - se exporta 70% da produção nacional de cereais. A cidade é segunda mais rica do país, após Buenos Aires, e a terceira maior, com população de quase 1,2 milhões de habitantes em sua região metropolitana (maior que a de Santa Fe, capital da província). Isso faz dela uma importante referência político-econômica para o interior do país, mas a cidade se destaca também no cenário cultural. Rosario possui uma identidade sólida e uma vívida cena musical, autônoma, o que é notável considerando-se a força da influência da megalópole Buenos Aires, quatro horas ao sul. Ela tem produzido gerações de músicos e movimentos artísticos de relevância local, nacional e internacional, como a “Nova Trova rosarina”.

Uma cidade cosmopolita, Rosario abriga argentinos de diferentes regiões do país, além de imigrantes de países vizinhos e descendentes de imigrantes de várias nacionalidades¹¹, o que é um fator a contribuir para a diversidade de práticas musicais aí existentes.

A atividade violonística na cidade é antiga, e empreendimentos formais como a criação de uma associação violonística foram levados a cabo já nos anos 40 do séc. XX, por personalidades notáveis como Jorge Marínez Zárate e Graciela Pomponio. Nos anos 60 se criou a *UNR – Universidad Nacional de Rosario*, que abriga hoje um curso de graduação em violão que atende a uma ampla região geográfica. A cidade

¹¹ A presença destas culturas estrangeiras é marcante, havendo várias comunidades de diferentes nacionalidades, as quais se reúnem anualmente na tradicional *Fiesta de las Colectividades*.

também tem, através da *UNR*, uma forte tradição em teoria musical e composição, com destaque para a atuação do professor Dante Grela, cuja metodologia de análise musical utilizamos neste trabalho. Dessa forma, tanto a música contemporânea de concerto quanto uma diversidade de outras práticas criativas encontram espaço na cidade, uma parte considerável delas vinculadas de alguma forma ao violão.

Já a cidade de Paraná, três horas ao norte e situada na outra margem do Rio Paraná, possui identidade e história muito distintos. Com uma população metropolitana que hoje gira em torno de 300 mil habitantes, e apesar de ser a capital da província de Entre Ríos, nunca alcançou o tamanho de Rosario (embora forme, junto à cidade de Santa Fe, do outro lado do rio, um aglomerado urbano de 850 mil pessoas), mas foi durante quase uma década a capital da chamada *Confederación Argentina*, o antecessor do estado argentino que iria tomando forma ao longo do século XIX. Paraná é uma cidade de destaque histórico e dotada de uma forte identidade (que veio se desenvolvendo desde o século XVI) e faz parte de um aglomerado urbano considerável, o que contribui para diversificar suas práticas musicais mas situando-as num contexto cultural consolidado – talvez o motivo de ter-se podido formar aí uma narrativa bastante completa acerca de sua música violonística, como veremos no Capítulo V.

Paraná abriga, entre outras universidades, a UADER, da qual faz parte a *Escuela de Música, Danza y Teatro Profesor Constancio Carminio*. Esta escola tornou-se nacional e internacionalmente reconhecida pela excelência de seus professores de violão de concerto, dentre os quais se destaca o virtuoso argentino Eduardo Isaac. Em função de uma larga trajetória na prática violonística, que remonta à primeira metade do séc. XX, Paraná consolidou uma reputação que agora atrai estudantes de várias partes do país e de fora dele, que veem estudar com Isaac e outros célebres violonistas locais, além de colocar-se em contato com a intensa vida violonística e musical local. A prática do violão aí não se resume à performance, mas inclui fortes iniciativas composicionais vinculadas à música tradicional da região, além de edições de partituras, discos, eventos acadêmicos, etc.



FIGURA 2: Mapa do Litoral Argentino destacando a localização das cidades de Rosario, Santa Fe e Paraná (Fonte: ARGENTINATURISMO, 2014)

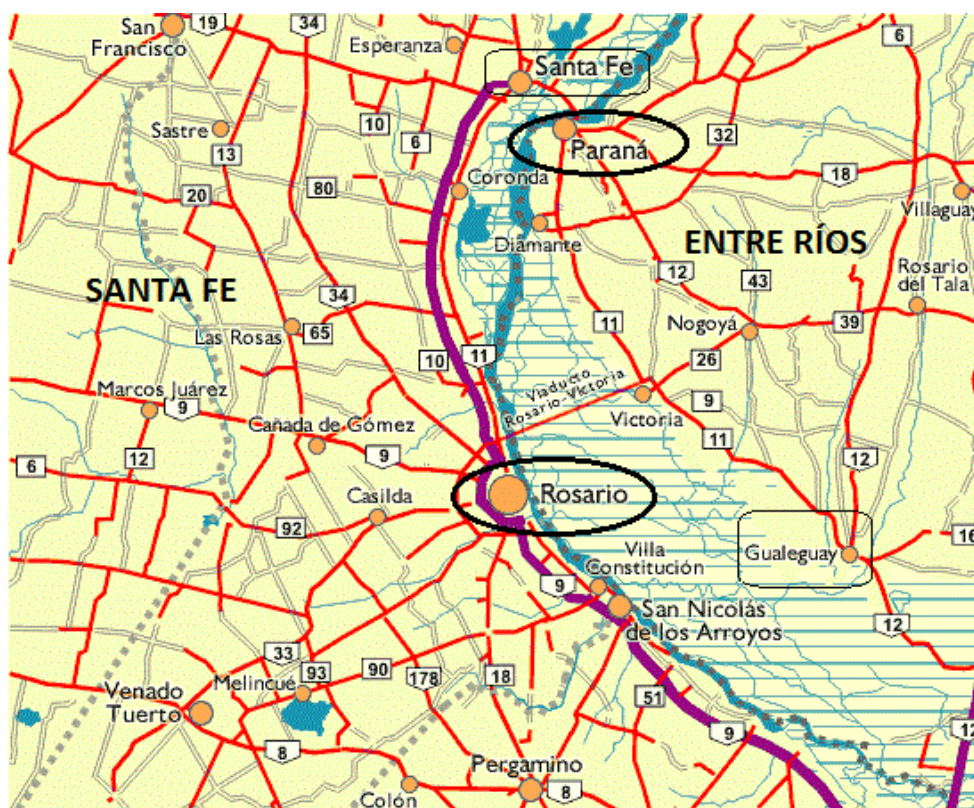


FIGURA 3 – Mapa da região de Rosario e Paraná (Fonte: ROSARIOHOTELES, 2014). Também foram destacadas as cidades de Santa Fe e Gualeguay, citadas na Parte II.



FIGURA 4 – A cidade de Rosario (Fonte: ROSARIOHOTELES, 2014)



FIGURA 5 – A cidade de Paraná (Fonte: PLAZAARGENTINA, 2014)

Capítulo II: Violão

... os instrumentos musicais colocam nas mãos do mágico parcelas de todos os reinos naturais: são feitos de bambus, de cocos de algumas frutas, de metal, de madeira dura, de pedras (sonoras), de peles de animais, de cascos, de ossos, de chifres, de sedas, de palhas torcidas, de crinas, de tripas...; eles formam um resumo do cosmos". (Combarieu)

Um segundo território entrecruzado em nossa pesquisa é o do violão. Ele está constituído por uma diversidade de *meios*¹², que vão desde o instrumento em si, enquanto objeto, a seus usos, tocadores e todos os que a ele se dedicam, repertório, práticas relacionadas, ambiente social, matérias e tecnologias constitutivas, memória. Como anexos territoriais, mobiliza os vários elementos da cadeia produtiva das músicas que dele se valem, desde a gênese propriamente musical até a infraestrutura envolvida em sua performance, passando por um grande número de ofícios, instituições, mercados. Sua área de influência se estende por diversos gêneros musicais, classes sociais e regiões geográficas, agenciando elementos dentro destes domínios ao fazê-los funções de seu próprio território (isto é, desterritorializando-os¹³ e reterritorializando-os).

Embora pareça simples definir, hoje, “o que é” um violão (um cordofone da família do alaúde, de dimensões bem definidas, com corpo de madeira e seis cordas simples, cujas variadas técnicas e materiais de construção estão consolidados dentro do ofício

¹² Segundo Deleuze e Guattari (2012, p. 125), o meio é um “bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente”. O termo não implica necessariamente a ideia de “intermediário”, ou “ferramenta para alcançar determinado fim”, como no uso comum; remete antes a um “campo de disponibilidades” ou de possibilidades (como na expressão “meio aquoso”, na qual a água, enquanto meio, e sem perder sua eminente característica material, equivale a uma noção que transcende sua aplicação num caso específico). A diferenciação entre meio e território que propomos neste trabalho não é inequívoca: a depender do ponto de vista, o que é um *território* pode ser considerado um *meio*, e vice-versa. O “meio interno” do vivo (Deleuze e Guattari, 2012, p. 125), por exemplo, pode também ser um território, dependendo da abordagem. Assim, um determinado “meio social” é um meio em relação a territórios que o agenciam (por exemplo, a “classe C” dentro da totalidade da sociedade brasileira), mas é ele próprio um território que agencia outros meios (o humano, o econômico, o ideológico, etc.), também eles, por sua vez, passíveis de serem interpretados como territórios sob outros olhares. Nesse sentido, um meio seria precisamente uma “parte de território” (“Ele [o território] é construído com aspectos ou porções de meios” (p. 127)), mas não necessariamente uma parte espacial ou física, assim como oxigênio é parte da água e a morte é parte da guerra. Um detalhe importante na relação entre *meio* e *território* é que este não abarca nunca o meio em sua totalidade, o que equivale a dizer que o meio é transcendente em relação a ele.

¹³ Ver nota 26.

de sua luteria específica), o problema é mais complexo do que parece à primeira vista. Em primeiro lugar, porque a história de sua família de instrumentos, caótica, demorou séculos em consolidar padrões e nomenclaturas que servissem como “fronteiras” para um conceito, e mesmo assim só pôde fazê-lo de forma parcial. O violão que descrevemos acima não é senão a variedade mais comum em muitas partes do mundo. Gozam de plena vitalidade muitas outras variantes suas, não poucas com o mesmo nome de violão. Assim, temos o violão de sete cordas, usado como baixo-contínuo e contracanto no choro brasileiro; a *steel guitar* e a *folk guitar*, usadas em vários gêneros musicais estadunidenses e no rock; os violões de oito, nove, ou até dez cordas, etc. Em segundo lugar, porque associado ao instrumento está sempre um uso, mais ou menos flexível, relacionado a contextos socioculturais. Quando nos deparamos com experimentos de violão preparado, ou com o uso exclusivamente percussivo do instrumento, ou com uma obra como a Mina Sonora de Teodomiro Goulart¹⁴, que deslocam o instrumento dos contextos (sociais, técnicos, estéticos) onde normalmente se insere, as muitas explicações que se tornam necessárias para uma descrição inteligível fazem perceber tudo o que está implícito no uso corriqueiro do termo “violão”. Uma observação que se torna relevante na medida em que esse tipo de deslocamento é precisamente o *modus operandi* ou diretriz poética de muita arte contemporânea.

No ato de formar um território, como dissemos acima, o violão mobiliza (territorializa) um sem-número de *meios* (socioculturais, materiais, tecnológicos). Ele, portanto, transcende cada um destes meios, mas é ao mesmo tempo transcendido por cada um deles. Podemos entender o território então como uma zona de contato entre os diferentes meios que o formam, e ao mesmo tempo cada meio, ao transcende-lo, o liga a outros territórios para além de suas fronteiras (*contrapontos territoriais*), com os quais terá no mínimo uma relação de afinidade constitutiva (o meio em comum). Trata-se de uma condição que não é exclusiva do território em questão, mas interessa entender como ela se dá neste caso específico. Nossa hipótese é que o agenciamento territorial violonístico, por ser muito abrangente em alguns aspectos, tem a capacidade

¹⁴ Mina Sonora, estreada no 4º Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos de Belo Horizonte, 2002, é uma instalação que utiliza 12 violões suspensos em equipamentos giratórios. A instalação/obra musical é tocada por 12 executantes. Aspectos espaciais, atrelados a uma técnica de execução e “preparação” heterodoxa dos violões, criam um ambiente no qual o objeto “violão” se descola de seus contextos usuais e se ressignifica, exigindo do espectador um esforço de compreensão criativa da realidade nova que se lhe apresenta.

de tornar porosas certas membranas particularmente rígidas de territórios que agencia como meios constituintes. Em outras palavras, possui poder de *mediação*¹⁵, pode fazer dialogar meios de outra forma mutuamente refratários, e isso, como veremos à frente, pode ser de suma importância quando aplicado a sociedades fraturadas como as latino-americanas.

Estas mediações exercida **pelo** violão não se confunde com a miríade de mediações que **ocorrem em** seu território¹⁶. Em nossa descrição dos diversos **meios** que o constituem, fatalmente abordaremos muitas operações de **mediação**. Hennion (2002, p.80), falando sobre música em geral, faz um pequeno apanhado delas, ampliando o olhar desde a especificidade até o território global da arte:

Produções do mainstream e cópias, convenções e limitações materiais, profissões e academias, locais de performance e mercados, códigos e ritos de consumo social foram trazidos para o primeiro plano. Essas mediações variam desde sistemas e aparatos de natureza precipuamente física e local a arranjos institucionais e molduras coletivas de apreciação, tais como o discurso dos críticos, até a existência mesmo de um domínio independente chamado arte¹⁷.

Examinemos então alguns dos meios que constituem o território do violão e as mediações que nele se dão. Para começar, seus **usos**. Damos acima alguns exemplos bastante particulares (choro, rock), que decorrem da aptidão violonística para acompanhamentos e solos (esta última uma lenta conquista no ambiente da

¹⁵ Definimos “mediação” como uma operação de contato entre duas instâncias, operada por uma terceira (o *mediador*). A mediação, que é portanto um ato, se dá num plano diferente das instâncias que media, e até da própria instância mediadora. Assim, um território está constituído de seleções de meios, entre os quais se operam mediações, meios e mediações não se confundindo entre si. Discutiremos novamente as mediações no Capítulo VI.

¹⁶ A mediação operada pelo agenciamento territorial não é a única a ocorrer no território. Mas, uma vez instalada, condiciona todas as demais que possam nele ocorrer, fazendo-as funções territorializadas, isto é, mediações que se dão a partir do, ou em relação com, o território que habitam.

¹⁷ “Mainstream productions and copies, conventions and material constraints, professions and academies, performance venues and markets, codes and rites of social consumption have been pushed to the front of the scene. These mediations range from systems or devices of the most physical and local nature, to institutional arrangements and collective frames of appreciation such as the discourse of critics, right up to the very existence of an independent domain called art.” (tradução: Flavio T. Barbeitas, edição do tradutor, 2013. Não publicada).

música de concerto). Mas é como acompanhador (de canções) que o instrumento consolida historicamente seu território, e em grande medida continua sendo assim. Ele também é frequentemente utilizado como elemento harmônico-percussivo a integrar as texturas formadas por grupos instrumentais maiores, por seu ataque fortemente pronunciado (choro, tango, rock, danças folclóricas diversas, etc.); é também apto a ser utilizado de forma literalmente percussiva, com sons de alturas indefinidas (flamenco, etc.). Seu *uso* em contrapontos melódicos é menos frequente, geralmente se limitando à região grave, onde possui maior presença; isso se deve tanto a que permaneceu marginal ou ausente de tradições musicais onde o contraponto melódico é um elemento constante (como a música de concerto clássico-romântica) quanto a sua limitação de intensidade e sustentação de som. Para além dos aspectos técnicos, seus *usos* incluem o entretenimento (individual ou coletivo, ouvindo, tocando, imaginando, compondo, etc.), a geração e disseminação de conhecimento (em regimes característicos da razão que Boaventura de Souza Santos (1991, p.1) chamou de “estético-expressiva”, ou como recurso mnemônico na transmissão oral de conhecimentos de outras naturezas), a mediação (ou motivação) de situações de contato social entre indivíduos, objeto decorativo, entre outros.

Os que se dedicam ao violão são muitos. Não são apenas os violonistas profissionais, mas uma legião de amadores, ou aficionados, fãs e melômanos, que o tocam, colecionam ou somente se deleitam com seu som. Há também os luthiers, os compositores, os negociantes, os professores. Todos eles carregam em si marcas que lhes imprime o instrumento, traços a partir dos quais se reconhece a agência (oculta ou explícita) dele: unhas grandes, dores musculares, dedos esverdeados pelas cordas, calos do instrumento ou das ferramentas para construí-lo; a sensibilidade ao som, ao cheiro das madeiras e vernizes; uma aproximação ritualizada do objeto de sua devoção; conhecimentos específicos. Do corpo às ideias, passando decisivamente pelo desejo, o violão molda aqueles que se relacionam com ele, interferindo em sua relação com o mundo. A intensidade da relação é variável, mas relutamos em atribuí-la a uma escolha devida unicamente a um sujeito autônomo e soberano. Rosângela de Tugny (2011), procurando ressaltar o potencial de agência do instrumento, diz que

Se inicialmente os temos como próteses dos corpos humanos, ampliadores de seus orifícios ressonantes, extensões des seus braços, das suas cordas vocais, das suas unhas, os instrumentos de música podem tudo inverter: fazer dos corpos humanos suas próteses, como corpos desejantes, que se modelam, se disciplinam e se forjam para fazê-los vibrar.

De “mera” prótese, o instrumento (“objeto”) passa a condicionar o indivíduo (“sujeito”). O poder do primeiro sobre o segundo não deve ser antropocentricamente subestimado. Não são raros os relatos de quem se vê “capturado”, de forma irresistível, pelo objeto, ou mesmo “derrotado” por ele (não há porque reduzir as relações a seus aspectos positivos; no caso de um instrumento popular como o violão, abundam os relatos onde se destaca a frustração do desejo), como vemos no depoimento¹⁸ (MANGINI, 2013) a seguir:

Sempre quis aprender música e, claro, sempre quis aprender violão. Arranjei o instrumento, inverti as cordas (sou canhoto) e afinei (com uma ajuda essencial do *Paulo*), descobri depois de um mês que pestana é impossível mas mesmo assim eu conseguia, fiz vários bleng-blengs que pareciam, de longe, com música (principalmente se eu evitasse cantar junto). Mas nunca consegui tocar de verdade. Como o violão é geralmente a porta de entrada da galera no fantástico e divertido mundo da música, eu nunca nem tentei arriscar outros instrumentos. Aí fico assim, igual menino pobre, na porta da padaria, olhando as coisas na vitrine, sabendo que eu posso até ganhar um pão com margarina, mas tem coisas mais suculentas que não chegam no meu cardápio...”

De objeto extrínseco ao sujeito, submisso a sua vontade, chegamos a um objeto sedutor, desejante, exigente. A relação dos sujeitos e corpos com o violão pode se configurar (ou ao menos ser percebida) de diferentes formas, com diferentes intensidades.

Então, o violão é um complemento do meu corpo... ele torna possível à minha voz cantar e ser acompanhada por mim

¹⁸ Utilizamos nomes fictícios, em itálico, em todos os depoimentos.

mesma... pode parecer bobagem mas acho isso mágico!
(MENDES, 2013)

No relato acima, o violão passa a integrar o próprio corpo do indivíduo, como um complemento que aumenta sua potência, uma percepção já muito distante da noção de ferramenta, “instrumento”. Porém, nos casos mais intensos, objeto e sujeito devêm algo que os transcende, como afirma novamente Tugny (2011):

Quando a entidade corpoinstrumento entra em vibração sonora, não há mais origem e volição. Suspendem-se as conexões ordinárias: nem corpos, nem órgãos, nem instrumentos, nem membros, nem humanos e nem ponto de origem do sonoro.

Uma relação desta natureza não pode ser antropocentricamente reduzida a fatores psíquicos e sociais que a determinem completamente, já que ela sempre se remete a um centro que é o próprio violão, e não um “sujeito”; em grandes intensidades, diríamos mesmo que a vida do sujeito “gira em torno” do objeto. O objeto territorializando os sujeitos? De certa forma, porque o objeto implica todo o seu território, e é em torno dele que o sujeito orbita; mas o objeto é no mínimo o centro de gravidade desse jogo de influências. De toda esta discussão cabe concluir, portanto, portanto, a inadequação da dicotomia moderna entre sujeito (pensante, autônomo, senhor de si e do mundo ao seu redor) e objeto (inerte) (Latour, 2011). Trata-se, antes, de falar em acoplamentos, em agenciamentos que se dão entre diferentes entidades num regime relacional que se caracteriza pela *simetria* (Latour, 2001, p. 207).

Passemos ao exame do **repertório violonístico**. O conceito é particularmente relevante na tradição da música de concerto, onde dentre suas múltiplas funções se destaca a delimitação de universos musicais de intérpretes e ouvintes. Esta tradição trabalha com o conceito de “obra”, um construto mental complexo que coloca em jogo uma composição musical autoral grafada em papel, a ideia que lhe deu origem, o conjunto de suas performances e a tradição que se estabelece a partir de tudo isso, definindo técnicas, estilística, eventuais discrepâncias em relação às referências notadas ou gravadas, etc. (ver COOK, 2006, p. 6-10). O repertório, quando estruturado a partir de obras, passará também a definir afinidades técnicas, estéticas e ideológicas do indivíduo; para o artista, muitas vezes constitui um aspecto

fundamental de sua identidade. É claro, um repertório baseado em obras – numa tradição que não por acaso viu diminuir o espaço possível da improvisação – determinará fortemente as possibilidades – acústicas, performáticas, sociais - do instrumento, do intérprete, dos ouvintes. Nessa tradição, as transcrições e arranjos sempre cumpriram um papel relevantíssimo para um instrumento que permaneceu marginal durante largo tempo – e continua a sê-lo, em certa medida¹⁹.

Mas o *repertório* não se resume à música de concerto. Tomado de forma mais livre, expandido para tradições onde a noção de “obra” não é um operador principal, o conceito passa a abarcar conjuntos de ideias musicais cujas performances, por admitirem maior variação entre si, ampliam o grau de diferença e imprevisibilidade – e, portanto, atualização – possíveis. Um repertório de gestos musicais, ou um repertório de fórmulas melódicas, ou um repertório de técnicas de mão direita, ou um repertório de fôrmas de mão esquerda, para citar alguns exemplos. Um caso mais amplo é o do *uso* do violão como acompanhador: podemos imaginar que tudo o que requeira acompanhamento harmônico/rítmico pode vir a integrar (ao menos potencialmente) o repertório do violão. Considerado em termos tão gerais, abrangendo inúmeros estilos, técnicas, obras e práticas, o significado do *repertório* se aproxima muito de um inventário das capacidades sonoro-performáticas disponíveis para um dado conjunto violão-indivíduos (ouvintes, tocadores, compositores, etc.). Isso é suscetível de ser extrapolado para o nível comunitário/social; teremos aí um indicador da potência do instrumento em seu meio, uma espécie de “*fronteira específica*” do território violonístico para uma dada comunidade. É observável, portanto, uma profunda correspondência com seus *usos*, como descritos acima.

Outro dado importante é a ampliação significativa do *repertório* disponível ocorrida ao longo dos séculos XX e XXI. Trata-se de uma expansão que afeta todo o território; na verdade, ela afeta toda uma grande variedade de territórios. Estamos falando das consequências da evolução dos meios técnicos, particularmente das tecnologias de gravação e dos meios de comunicação em geral, dentre os quais se destaca, mais recentemente, a internet. Tais transformações tiveram impacto amplo – nunca total, e sempre desigual – ao redor do mundo. Por sua ação, o *repertório*, como indicador de potencial violonístico de um meio social, ganhou uma enorme possibilidade de

¹⁹ Isso se pode constatar facilmente observando a frequência de participação de solistas em programas de grandes orquestras, ou a ausência do instrumento em festivais tradicionais de música “erudita”.

expansão – e com ele, é claro, os usos do instrumento. A disponibilidade de partituras, gravações, vídeos, manuais de técnica, etc. aumentou tanto que hoje uma pesquisa de minutos é capaz de revelar os mais discrepantes usos do violão, oportunizando ao espectador, numa velocidade antes impensável, um notável alargamento de seus horizontes (ampliação de *repertório*), um grande panorama do território violonístico – território que, evidentemente, não se esgota nessa simples “visualização”, já que abarca também um contexto que o vídeo não é capaz de reproduzir.

Os *usos* e o *repertório* possibilitam uma variedade de **práticas sociais**. O instrumento viu ou fez nascer inúmeros romances, ou foi testemunha de dolorosas despedidas. A música com violão, ou o próprio violão, ocupam na vida humana importantes espaços afetivos, associados a memórias, estados alterados de consciência, ocasiões sociais: saraus e festas o têm como centro; rodas de amigos pelas ruas e praças se reúnem em torno dele – todos ouvem, muitos tocam; danças e outras artes performáticas se organizam ao redor de seu ritmo, de seu espaço, ou de seu charme; uma crítica especializada e conversas de boteco apaixonadas se desenvolvem a partir dele; multidões se reúnem e se conectam pelo poder da música de massa dos dias modernos, que o violão também partilha. Muitos chegam mesmo a confinar-se a espaços fechados, às vezes escuros, onde tudo conflui para adormecer os sentidos não auditivos e submergir o indivíduo numa atmosfera onde ele devém Todo-ouvidos, onde o universo é temporariamente substituído pelo *corpoviolão* ali presente, seu som, seus *dedos-corda* – um ritual minucioso que intercala breves retornos ao mundo real, intervenções pontuais dos participantes recortando as práticas mágico-violonísticas (dá-se a este ritual o nome de *concerto*, e acrescentaríamos que o caso específico do violão potencializa nele, pela natureza de seu som intimista (ZANON, 2003), várias das características que descrevemos). Taborda (2011, p. 115) elenca e classifica outros tipos de “sociabilidade” e “espaços” ligados ao violão: ambientes privados (saraus, salas de visita, varandas, quintais) ou públicos (ruas, bares, circos, coretos, teatros), tipos sociais como os chorões, seresteiros, serenateiros, cantadores e, é claro, os boêmios, adeptos deste estilo de vida que tantas vezes adotou o violão como símbolo. E há também as atividades de territorialização musical (DELEUZE E GUATARRI, 2012 p.122), feitas através do som, ou aquelas em que a audição não é central, mas periférica (a crítica e a estética musicais do século XX se tornaram especialistas em denunciar estas escutas desinteressadas): “uma dona de casa (...)

liga o rádio, ao mesmo tempo em que erige as forças anti-caos de seus afazeres” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p. 122). Ainda, existe toda uma variedade de atividades não-musicais (ou não de todo musicais) ligadas ao violão: o comércio, a construção, o ensino. Das serenatas dos *mariachis* mexicanos à intimidade do aficionado recluso, do ato de presentear à sedução, uma inabarcável variedade de práticas humanas passa pelo violão, e várias – como as que citamos – encontram nele um centro ou apoio costumeiro.

Os *ambientes sociais* destinados ao instrumento são também vários, e aqui a diversidade é do maior interesse. Taborda (2011) e Zanon (2006), ao estudar o caso brasileiro (que se assemelha a outros na América Latina), constataam que o violão esteve associado de forma marcante a setores marginalizados²⁰ da sociedade, à malandragem carioca (os “capadócios”), a costumes reprováveis e a uma vida desregrada. Ao mesmo tempo, ele nunca esteve ausente dos salões das elites, das rodas de intelectuais (TABORDA, 2011, p.9). Um instrumento de ciganos e de nobres. Seria pela acessibilidade de sua tecnologia e matérias, por seu baixo custo, por sua portabilidade? Certamente esta é uma história que o violão – e suas variantes – não partilham com instrumentos como o piano ou o órgão. Seja como for, o fato é que se trata de um instrumento típico tanto de ambientes urbanos quanto rurais; capaz de expressar questões de – ou distinguir entre - todas as classes sociais – à exceção talvez das mais terrivelmente extremas; presente na vida de indivíduos de todas as idades; não atrelado a nenhuma raça ou gênero. Qualquer que seja o recorte social, será possível encontrar um lugar ou situação onde o violão tenha nele penetrado; essa *penetração social* do instrumento, em tantos lugares, é marcante a ponto de ousarmos toma-la como representativa de seu território. Um instrumento que carrega em si o potencial contraditório do respeito e da infâmia... e com isso submete seus praticantes a caracterizações sociais dúbias. Tanta inespecificidade social, como veremos, dota o violão de importantes capacidades dentro dos contextos que interessam a este trabalho; estamos nos referindo novamente a seu poder de *mediação*.

As *matérias e tecnologias* constitutivas do violão revelam aspectos interessantes. Começamos por certa convivência de temporalidades. Trata-se de um instrumento cujas técnicas de construção são predominantemente artesanais, relativamente “low-

²⁰ Ver nota 6.

tech” para os padrões das sociedades contemporâneas. Embora, é claro, avanços em diferentes disciplinas do saber tenham arejado o processo de construção e o design do instrumento ao longo dos últimos cem anos, a escola de luteria espanhola do século XIX (Antonio Torres -1817-1892, Vicente Arias – 1845-1912, Manuel Ramírez – 1869-1920, Francisco Simplicio 1874-1932), segundo Taborda (2011, p. 68-69), desenvolveu técnicas de luteria que estabeleceram padrões de construção “aceitos por todos” e “ainda hoje vigentes”, e por certo já bastante sofisticados²¹. Se comparamos o desenvolvimento dos instrumentos tradicionais ao panorama tecnológico mais geral do último século, ficamos com a impressão de que suas transformações no tempo têm um caráter conservador, o que é compreensível: sempre há resistência em alterar as características de um objeto no qual convergem tantos afetos. Se os teclados, ao longo dos séculos XVIII e XIX, responderam aos anseios musicais da época (harmonia cada vez mais modulante; ampliação dos ambientes sociais engajados na prática do concerto e, conseqüentemente, do público, requerendo maior volume de som; registro amplo; agilidade e precisão rítmica; clareza de afinação e eliminação dos ruídos, etc.), submetendo-se às progressivas transformações que originaram o piano moderno – grande ícone da música de concerto desde então -, o violão manteve várias das características herdadas de seus antepassados, que, por não atenderem eficazmente a várias daquelas demandas, podem explicar parcialmente sua posição marginal na cultura dos concertos nesse período (e também seu ressurgimento no século XX, junto a teclados, como o cravo, que haviam sido “superados” pelo piano). Lado a lado com esse aparato técnico tradicional se situam tecnologias de ponta, que vão desde softwares de projetos até o uso de materiais sintéticos (como o Nomex) na construção dos instrumentos. No entanto, as tecnologias recentes que mais reconfiguraram o território foram as relacionadas à amplificação, à gravação e à modificação do som. A amplificação não apenas modificou os *usos* do instrumento, ao torná-lo apto a alcançar multidões (contrariamente a seu caráter tradicional, marcadamente intimista) em concertos, como também seu *repertório*, que passou a integrar diversas formações instrumentais antes impossíveis, incluída aí a expansão de seu uso junto a orquestras. Tudo isso relacionado, é claro, também a seu *lugar social* e às *práticas* das quais participa. Os impactos das tecnologias de gravação já foram amplamente debatidos; para citar dois

²¹ Nos capítulos IV e V abordaremos algumas especificidades contemporâneas da construção de violões.

exemplos, Cook (2006, p.14) menciona que as gravações por vezes tomam o lugar das performances ao vivo (que ademais, em muitos casos, inexistem) como referências-mestras no imaginário dos ouvintes, ou mesmo das partituras, ao ocupar o lugar a elas antes reservado de “produto” musical (como ocorre no rock ou na MPB); Hennion (2010, p.26) chega mesmo a falar numa “discomorfose” da música no século XX. De fato, as gravações não apenas contribuíram para alargar o horizonte de conhecimentos do indivíduo, ou para criar fenômenos de massa (e “regredir a audição” ou oportunizar processos de aculturação), mas transformaram a própria narrativa que se faz da música, a maneira pela qual se conta sua história, os objetos a partir dos quais é estudada (ver, por exemplo, TABORDA, 2011, p. 139-144). Tudo isso, é claro, vale tanto para o violão quanto para a música contemporânea, que veremos a seguir. Por fim, as técnicas de modificação do som (em estúdio, e mais recentemente ao vivo)²², são hoje parte indissociável do fazer violonístico. Desde a maneira de microfonar o instrumento, até procedimentos como equalização, modificação de intensidades, prolongamento de ressonâncias, inserção de outros “efeitos” (ecos, distorções, etc.), etc., essas técnicas modificaram profundamente o conceito de “som” do violão, hoje ampliado para muito além do daquilo que resulta de ser tocado com técnica tradicional e ao vivo, sem amplificação. Quando se trata de modificação de som, um instrumento parente próximo do violão, e também produto das tecnologias modernas, é um caso extremo: a guitarra elétrica, cujo som não amplificado eletronicamente (isto é, tocada desligada) é virtualmente irrelevante dentro da vida musical contemporânea.

Um esclarecimento: em que pese a persistência de certas concepções a respeito da temporalidade, da evolução das sociedades, da teleologia da História, etc., vale ressaltar que todas estas tecnologias não vieram a *substituir* as antigas práticas e objetos, que continuam vivos e são frequentes. A tecnologia vem sempre acompanhada de movimentos de ida e volta (como a recente revalorização dos discos de vinil, em plena era internética pós-CD), ou de rejeição (muitos violonistas reprovam o som dos modernos violões *double top* e outras variantes, ou mesmo partem em busca do som e dos rituais tradicionais do instrumento, incluindo a confecção de instrumentos de época). Especialmente no território artístico, onde a obsolescência é

²² Por advirem de pesquisas originalmente desenvolvidas no âmbito da música contemporânea, elas acabam por constituir ainda uma outra interseção ou ponte deste território com o do violão.

um conceito inaplicável, as transformações que a tecnologia promove têm um caráter muito mais horizontal – ampliação, ou, melhor ainda, transformação das possibilidades – que vertical – “melhoria”.

As matérias e técnicas abarcam ainda uma infinidade de outros aspectos, mas destacaremos somente as madeiras, a matéria mais expressiva do instrumento. Elas mediam o afeto com o objeto violão por suas características sonoras e *visuais*, ao mesmo tempo em que vinculam o violão diretamente a leis ambientais (como a que torna ilegal o comércio de jacarandá da Bahia, um favorito mundial na construção das laterais de violões artesanais), e, por conseguinte, ao crime que as desafia; paralelamente, estabelecem valores de mercado, justificam *fetiches*. Também determinam características sonoras, com consequências sobretudo para o *repertório*.

Já a *memória* coletiva se constitui a partir das muitas narrativas que se faz do instrumento, dentre elas sua História (enquanto ciência sistematizada e baseada em documentação acessível e sempre reinterpretabil). Talvez seja ela a grande força que “mantém junto” um território tão abrangente, ou talvez ela seja a matéria mesma das membranas desse território, seus limites. Podemos afirmar que tudo o que dissemos até aqui acerca do violão constitui parte (uma pequena parte) de sua memória.

Não procuraremos, por razões óbvias, dar conta dessa memória. Queremos apenas salientar seu caráter tantas vezes arbitrário, seletivo e construído, muitas vezes interessado e não raras vezes opressor. A memória tradicional da modernidade é essencialmente arborescente, e como tal remete sempre a centros de controle, ícones, “pontas de iceberg” (BOSI, 1992, p. 19). Àquilo que não tem memória se nega a própria existência; a memória arborescente, em sua seletividade interessada e hierarquizada, o que faz é negar a diversidade possível das práticas humanas, empobrecendo-a. No caso do violão, como em qualquer outro, é preciso atenção para não sucumbir a seu forte apelo. Para citar um exemplo, no Brasil, a enorme riqueza da memória nacional (possível) tem sido reduzida a umas poucas linhas genéricas perdidas no meio de grandes relatos que fazem coincidir, sem maiores pudores, a história do violão nacional (e, pior, supostas características identitárias “nacionais” disso derivadas) com história do violão em São Paulo (por exemplo, MUNDO DO VIOLÃO, 2013) ou no Rio de Janeiro (por exemplo, TABORDA, 2011), variando conforme a (origem da) fonte. Estes relatos ora assumem esta redução,

racionalizando-a (e assim denunciando claramente seu caráter arborescente: Taborda fala em “capital irradiante” (p. 19), “projeções” (p. 132)) ora a deixam implícita no foco ou na perspectiva. De fato, nossa memória carece ainda de esforços que desvelem um possível caráter verdadeiramente nacional do violão, se de fato o há, ou que pelo menos contem as inúmeras (e ricas) outras histórias que ficam eclipsadas pela arborescência de nossas narrativas. Poderão revelar, assim, muitos outros relatos e contribuições técnicas, de repertório, de luteria, etc., que tantas comunidades, no passado como hoje, relacionados ou independentes dos processos históricos no Rio de Janeiro e em São Paulo, legaram ao universo violonístico brasileiro.

A *cadeia produtiva* do violão engloba as cadeias produtivas das músicas para violão, a do objeto em si, a das publicações relacionadas (como manuais de técnica, livros de história, periódicos especializados, etc.), a da formação dos profissionais aptos a exercerem os diversos ofícios nela atuantes, etc. Já passamos por vários elementos dessa produção, como o repertório, as matérias e tecnologias, etc. Vamos examinar então, rapidamente, como se concatenam os elementos dentro de uma cadeia produtiva possível.

Partimos da gênese de uma obra, ou arranjo/transcrição/versão. Desde o momento inicial já se sente a atuação do instrumento, seja porque condiciona ideias e gestos (musicais ou não), seja porque determina possibilidades (idem), seja porque a própria ideia seminal parte de alguma característica sua (e, neste caso, até mesmo a luteria pode acabar se refletindo na concepção musical). Nessa etapa é possível que tenhamos a presença de um ou mais indivíduos especializados na função²³ (compositores, arranjadores), possivelmente remunerados (através de encomendas de obras, ou da venda posterior do produto de seu trabalho em forma de partituras editadas ou direitos autorais, etc.). No caso do violão, é frequente a consultoria de instrumentistas nesta etapa, dada a notória complexidade da composição para o instrumento²⁴. A partir daí o produto musical gerado, seja em forma de cifra, tablatura, partitura, indicações de performance, pré-gravação, etc., será retrabalhado por um

²³ Ao longo da cadeia produtiva se sucedem diferentes funções e ofícios. É importante distinguir entre eles – que são papéis ocupados por um ou mais indivíduos – e o indivíduo – que pode ocupar várias funções e/ou ser competente em vários ofícios (FERNANDES, 2013, p. 116).

²⁴ Neste caso, os intérpretes também condicionarão o processo, como afirmamos acima para o caso do objeto. A colaboração compositor-intérprete tem sido uma tônica dos estudos sobre performance, e, no caso do violão de concerto, legou ao repertório obras de primeira relevância, como as compostas por Ponce para Segovia, a Sonata de Ginastera (colaboração com Barbosa-Lima), a Royal Winter Music (Henze-Bream), etc.

intérprete, possivelmente também uma função especializada na cadeia produtiva. Este intérprete, cujo trabalho é mediado pelas formas através das quais toma contato com o produto e posteriormente o publiciza, pode ser recompensado economicamente através de performances pagas, ou através de direitos autorais sobre gravações. Há aqui possibilidades de conectar a cadeia produtiva musical com a indústria fonográfica, com sites da internet que viabilizam o download das obras, com instituições públicas e privadas onde se realizam performances públicas (teatros, centros culturais, praças, auditórios, etc.). A performance tem razão de ser em função de um público, eventualmente também ele especializado, que em última análise, e às vezes de formas bastante indiretas²⁵, é quem provê os recursos de toda cadeia produtiva “autossustentável”. Paralelamente a esse “eixo principal”, estão ainda as funções da crítica – que avalia, seleciona, publiciza e transforma os produtos de todas as etapas, contribuindo para sua fixação social através do discurso escrito (e também, porque não, do oral).

Os aspectos logísticos são sempre muito importantes. As passagens entre cada etapa da produção são sempre marcadas pela mediação de diversos agentes, desde os meios materiais – como as partituras, DVDs, arquivos digitais – até as redes de distribuição dos produtos. Este último é um fator de primeira grandeza na viabilidade econômica de toda a cadeia, que por sua vez determina tanto suas possibilidades de perenidade quanto os graus de especialização e profissionalismo de cada agente envolvido. Tudo isso pressupõe, evidentemente, a existência de infraestruturas específicas, que vão desde a manufatura dos instrumentos e sua distribuição (aí já envolvidas as questões de obtenção dos materiais) até a existência de softwares de edição de partituras ou edições em papel, estruturas de divulgação da produção (gráficas, mídias – jornais, rádio, TV -, redes sociais, etc.), estruturas físicas onde se deem as performances (frequentemente vinculadas a instituições públicas ou privadas maiores), etc. Cada um destes mediadores, por sua vez, implica uma variedade de ofícios específicos (luteria, assessores de imprensa, programadores, designers, produtores culturais, etc.).

Dissemos antes que o território é transcendido pelos meios e os transcende; daquela reflexão depreendêramos, em outras palavras, que o território **medeia** os meios,

²⁵ Como por exemplo quando motiva o patrocínio de empresas interessadas na divulgação que a prática artística pode trazer.

enquanto que estes, por sua vez, **mediam** os territórios. Como isso se dá no caso em análise? De infinitas formas, certamente, mas nos interessa tratar especificamente da mediação *social*/ operada pelo violão, em sua relação com o território latino-americano que já discutimos. Uma função que se apoia na ampla transcendência de seu território em relação aos contextos sociais que, dentro da América Latina, abarca (territorializa). Ou seja, o violão não se resume a uma classe social, cultural, faixa etária ou gênero, mas transcende cada um destes meios sociais, conectando-os. O impacto de uma tal constatação é considerável, posto que tais meios, historicamente, se tornaram territórios de membranas muito sólidas; as sociedades latino-americanas, muitas delas, tenderam a segmentar-se em classes fortemente separadas, diferenciadas e às vezes quase incomunicáveis. É precisamente neste “quase” que opera o violão, e é no diálogo que pode promover entre estes segmentos sociais que se pode dimensionar a importância de sua atuação.

Taborda (2011, p.12-17), ao tratar da oposição entre cultura popular e erudita, afirma que uma “tensão entre “pequena” e “grande” tradição parece marcar a cultura brasileira contemporânea” (p.12). Dentro desse panorama, ela parte em busca de pontes que pudessem interconectar esses territórios separados, cuja dicotomia expressa, afirma e também (re) constrói as contradições sociais que em parte lhes originam. Encontra respaldo teórico em Peter Burke, para quem se trata de, por um lado, reconhecer a dicotomia cultural, mas, por outro, concentrar-se na interação e não na divisão entre culturas (p.13). A autora corrobora nossa posição de que, numa tal perspectiva, “O violão se constitui num objeto privilegiado de análise (...)” (p.13). E também apela, com Burke, para a mediação (p.14). É quando encontra em Heitor Villa-Lobos (1887-1959) o grande mediador que, através de sua vivência com os chorões cariocas e sua inserção no mundo da música de concerto, conectará os díspares ambientes sociais em que se localizavam cada uma destas culturas.

Mas, se Villa-Lobos pôde tender essas pontes, foi porque soube canalizar, através de suas heranças musicais e sobretudo através de sua grande projeção pública, o grande poder de mediação que se instalou em torno do próprio violão, e que já se encontrava latente na sociedade carioca e brasileira. Quando Taborda (2011, p.17), mostra a associação do instrumento a setores marginalizados da sociedade, para em seguida afirmar sua presença no Palácio do Catete; quando diz que “O instrumento difundiu-se, entranhando-se em todos os setores da *cultura* brasileira” (p. 9, destaque nosso),

ou que “Esteve presente tanto nas manifestações das camadas mais humildes da população quanto nas vivências dos mais requintados grupos das elites econômicas, políticas e intelectuais” (p. 9); ou ainda quando cita um manual violonístico de 1876 (“o violão é incontestavelmente o instrumento do povo” (TABORDA, 2011, p. 151)) no mesmo trabalho em que elenca as críticas elogiosas que receberiam concertistas como Josefina Robledo ou Augustín Barrios nos salões cariocas, ela está precisamente ilustrando aquele poder mediador do instrumento, que fazia transitar músicas, danças, rituais e pessoas por entre os vários territórios sociais, constituindo-se assim numa força de *desterritorialização*²⁶ destas e outras matérias expressivas de territórios cujas fronteiras são historicamente fortes. Não se trata de negar a poderosa agência villalobiana nesses processos de mediação, apenas de constatar que estes processos já se achavam em curso antes dele, e que, inclusive, contribuíram para determinar, em certa medida, suas escolhas, e, em grande medida, suas possibilidades (uma constatação que Guérios (2003) contrapõe à mitologia da predestinação criada ao redor do compositor).

Podemos ainda contribuir com outro relato de mediação social do violão, oriundo de nossa atuação no setor técnico da área de música da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, nos anos de 2012 e 2013. A referida fundação desenvolve um programa de ensino, produção e circulação de arte na capital mineira, chamado Arena da Cultura. Um dos objetivos do programa é alcançar a universalidade no atendimento à população (e com isso se torna também um mediador social), no que se vê confrontado por uma marcante heterogeneidade de contextos sociais e individuais. O programa se divide em áreas artísticas, dentre as quais a Música, e esta se articula numa diversidade de atividades, dentre elas as oficinas de violão. A grande *penetração social* do instrumento, a que anteriormente aludimos, é facilmente constatada no confronto entre a assistência do público a essas oficinas e às demais atividades da área de Música do Arena, a tal ponto que o violão tornou-se um desafio à própria constituição dessa área enquanto tal (e não como uma área específica de Violão). Na medida em que o programa, em sua busca pela universalidade, sai ao

²⁶ A desterritorialização é o enfraquecimento do vínculo de um componente do território com seus agenciamentos territoriais. Pode ser que este enfraquecimento se dê precisamente pela ação de outros agenciamentos, que aliciam para si esses componentes, como é o caso que descrevemos. Deleuze e Guattari (2012, p.123, 124) associam a desterritorialização a uma abertura do território ao Cósmico, ao futuro, ao imprevisto e ao improvável.

encontro da população e com isso se articula também espacialmente, o público dentro de uma dada oficina tende a perder em heterogeneidade (cada oficina atende a uma região específica da cidade, que muitas vezes apresenta certas constâncias sociais). Mas, apesar disso, dentro destas oficinas pessoas de ambos os sexos, de idades que variam entre 6 e 80 anos, com as mais diversas experiências de vida e integrando dos mais diversos grupos sociais urbanos (desde punks a seresteiros, de interessados no repertório clássico a amantes da MPB), se veem lado a lado no processo de construção do conhecimento violonístico, ao longo do qual confrontarão suas premissas, seus repertórios, seus gostos, suas identidades. Neste sentido, a oficina é um poderoso diluidor das membranas que separam os diversos recortes sociais, uma potência que decerto partilha com outras áreas da arte e da música mas que é, como viemos mostrando, grandemente potencializada pela aptidão mediadora do violão.

Tratamos de forma ampla o território do violão, seus meios, as forças que abriga e alguns efeitos de territorialização e desterritorialização que opera. Mas falamos pouco do problema da *consistência* nesse território: o que agrega seus núcleos intensos (a escuta humana, a música, o próprio objeto violão, a sociabilidade, a expressão), seus vários meios, de que forma este território lida com a própria diversidade, como consegue manter alguma coerência entre tantas forças, meios, matérias. Pois bem, parece-nos que a chave está em enxergar a vinculação mútua entre os vários aspectos do território: cada um deles se vincula a alguns outros, que por sua vez se vinculam a outros, e assim por diante, de forma que nenhum se conecta diretamente a todos mas todos se conectam a algum. Isto é o mesmo que dizer que *as múltiplas interações ou mediações possíveis entre os heterogêneos constituintes do território, levadas a cabo por componentes e forças dele próprio, criam uma rede que garante sua consistência*.

Um território essencialmente plural, então, e vasto. Pluralidade e amplidão que se multiplicam reciprocamente: mais uma vez, somos acossados pela diversidade. Neste trabalho, não nos interessa reduzir o território violonístico a supostos “centros” ou “cânone”, mas constatamos que os casos que serão abordados aqui fazem dialogar a idiossincrasia de suas práticas violonísticas com uma abordagem, em geral, “tradicional”, isto é, relacionada a técnicas e inserções sociais que, em que pese sua

variedade, o instrumento popularizou²⁷. Estaremos falando, assim, de técnicas, obras e influências específicas que não excluem, mas incorporam, o “canônico” violão de seis cordas (em suas diferentes afinações), tocado a partir de uma técnica específica (aquela que se desenvolveu no contexto da música de concerto europeia e chegou a uma formulação definitiva com Tárrega²⁸), por um executante com diferentes graus de especialização a um público ouvinte, que pode ser igualmente especializado. Estas práticas musicais orbitam em torno a “obras” que possuem vida individual e transcendente a sua própria performance, e que remetem a uma função-compositor (portanto, autoral). Mais do que afirmar a mera adesão a esse “cânone” no contexto pesquisado, buscaremos entender de que forma os agentes atuam na contínua re-elaboração do mesmo. Além disso, analisaremos as tensões que estabelecem com cada elemento deste “tradicional” quando dialoga com tradições outras, onde, por exemplo, as funções compositor-executante-ouvinte não são tão claras ou diferem em qualidade (como um ouvinte coparticipante na criação do *produto musical*²⁹); onde o conceito de “obra” fica mal encaixado (como na tradição folclórica e nos arranjos que enseja); ou ainda onde as referências musicais remetem a universos em que a presença marcante de outros cordofones (charangos, violões-baixo ou violões-requinta, etc.) repermeabiliza a membrana frágil que fora erigida para delimitar o território “violão” contra seus congêneres³⁰.

Dentro desse quadro, o panorama territorial que traçamos, com suas inúmeras mediações, nos oferece uma grande variedade de questões para trazer às instâncias produtivas (outra vez, em adição àquelas que elas próprias colocam). Observar as mediações é um exemplo. De que forma os canais de divulgação contemporâneos (internet e redes sociais, particularmente) têm afetado as distintas etapas da produção (da composição à escuta, da preparação/escolha do repertório ao retorno econômico de cada empreendimento produtivo) em cada instância?

²⁷ A afirmação vale, é claro, apenas dentro do contexto da pesquisa.

²⁸ Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909) foi um violonista e compositor espanhol, amplamente reputado, no âmbito da música de concerto, como o modernizador da técnica do instrumento.

²⁹ Adotaremos a categoria analítica “produto musical” para nos referirmos a um recorte momentâneo da realidade musical, uma “fotografia” de uma parte do processo que é a música: a obra ou outro resultado especificamente musical de uma prática social, como gravações, performances, partituras, etc. O rendimento conceitual da categoria deriva do fato de que a) este recorte corresponde a uma percepção concreta dos agentes envolvidos e b) ele nos possibilita utilizar todo um ferramental analítico já consolidado e especializado em dar conta de fenômenos desta natureza.

³⁰ Todas estas características são familiares à produção dos compositores do Litoral argentino que estudaremos.

tem podido se apropriar destas novas mediações, e por quê? As instâncias produtivas se relacionam diretamente com as matérias e tecnologias do objeto violão, e com o ofício da luteria? Como? Como se dá a mediação dos conhecimentos performáticos relacionados a uma hipotética tradição interpretativa que inauguram/consolidam (isto é, existem pretensões didáticas, técnicas, estéticas, na produção das obras? Como ela é passada adiante, através das obras unicamente, ou através de manuais, artigos? Ou através de processos de transmissão oral, como aulas, ou mistos, como Simpósios e Seminários?)?

Capítulo III: Música Contemporânea

Examinemos agora aspectos de nosso terceiro território, a música contemporânea.

Ao falar do violão, já tratamos de algumas questões que também dizem respeito ela, em particular as tecnologias. Faremos agora uma breve exploração do território, suas inserções e práticas sociais, seus produtos; mas antes será preciso analisar suas fronteiras e sua constituição (isto é, que território é esse?), e, sobretudo, sua memória, discussões que nos parecem ter maior aplicabilidade nesta pesquisa. Ao longo do texto, vamos desenvolver críticas a certos aspectos arborescentes de algumas das narrativas que conformam este território, particularmente seu caráter etnocêntrico, meritocrático, patriarcal e seu foco limitado a compositores e obras, além do aspecto mais geral de sempre se constituírem a partir de “centros de controle”, sejam eles compositores renomados, grandes instituições e eventos, etc. Essa crítica será necessária para que o território se torne miscível ao território latino-americano, ao qual seria, de outra forma, intrínseca (mas veladamente) refratário.

Partamos de uma tentativa de delimitação. É um território disputado, como a América Latina. Não politicamente, e nem por suas ambiguidades ou indefinições – todo território as tem -, mas por abrigar, sob um mesmo rótulo, conceitos com importantes diferenças de significado; talvez fosse mais apropriado, até mesmo, falar em dois territórios diferentes com o mesmo nome. Vamos analisar cada um dos conceitos, problematiza-los e tentar, a partir daí, conformar um território útil a esta pesquisa.

As abordagens existentes para este território são basicamente duas, cada uma com um foco e um olhar (e, portanto, premissas) diferentes. Elas operam em instâncias (ambientes sociais, contextos teóricos) separadas, e, portanto, não se chocam: seus objetivos não coincidem e suas proposições não se contradizem.

A primeira delas é característica do território da música de concerto, e forma dentro dele um subterritório de natureza eminentemente temporal (“contemporânea”). Este recorte é a região do território que se abre ao futuro, ou tenta sê-lo. Estamos falando da aptidão da música contemporânea (ou música nova, ou música moderna, como

tem sido chamada), tal como entendida no universo da música de concerto, para o original, para o “nunca dantes”, ou talvez mesmo para o inusitado... vocação que constantemente faz pressão sobre as membranas (fronteiras) dos dois territórios – tanto a música de concerto, talvez mesmo a música em geral, quanto a própria música contemporânea-, expandindo-as (até qual limite?). Tal postura foi uma força agenciadora (territorializante, e, por isso, territorializada; ver Deleuze e Guattari, 2012, p. 130 e 131) das mais determinantes neste território-dentro-do-território, estando presente em diferentes graus de intensidade ao longo dele. Há, porém, redutos onde essa poderosa influência míngua. Parece ser que o futuro que ela tenta abraçar a enfraquece, como resultado de sua própria ação: como veremos à frente, Canclini (2012) defende que a pressão das vanguardas expandiu tanto o território da arte que acabou por comprometer as membranas que o delimitavam, deixando-o impreciso ou indefinível em vários pontos. Evidentemente que as vanguardas artísticas só podiam existir dentro do contexto de um território autônomo (a “autonomia da arte”); ao desconstruí-lo, perderam também as bases que possibilitavam sua própria existência (como o destino de certo personagem de ópera que “(...) lembra o chefe de uma família burguesa importante cujo meio de vida é destruído pelas forças modernizantes por ele mesmo postas em marcha”, nas palavras algo marxistas de Ross (2009, p.25)). Nos dias atuais, muitas outras forças – nascidas também, mas não somente, da ação da primeira – atuam neste território, configurando-o. Mas há quem se pergunte se o território, tantos *inter-agenciamentos*³¹, tanta expansão de fronteiras, já não está desfeito (e parece ser assim, ao menos daquele lado onde ele se abriu com mais força para o futuro).

Esta primeira abordagem de que vimos falando se apoia em critérios técnicos e estéticos. Ela é construída, sobretudo, historicamente, a partir de biografias de grandes músicos – compositores homens – ou grandes correntes – composicionais. Paul Griffiths (1998, p. 7), representante de uma vertente mais antiga, embora muito significativa, da crítica musical “contemporânea”, afirma que “(...) no contexto das

³¹ Para Deleuze e Guattari (2012, p.123, 124) o inter-agenciamento, relacionado às “forças cósmicas”, é um lançar-se para fora do território numa improvisação (ou, inversamente, deixar que algo novo entre). É um “abrir do círculo” a uma “nova região”, **“criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para o futuro, em função das forças em obra que abriga”** (grifo nosso; a semelhança com a sentença de Ross, acima, é notável). É “sair do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos ou outro lugar”, um processo com componentes de passagem ou de fuga. O próprio território desencadeia algo que irá superá-lo ou destruí-lo; tal foi precisamente o destino das vanguardas.

artes, a expressão moderno remete antes à estética e à técnica do que à cronologia”. Alex Ross (2009), outro crítico internacionalmente considerado, define o objeto de sua escrita como a “composição clássica do século XX” (p. 12), e parte de outro princípio: ele enfoca que “(...) no século XX, a vida musical se desintegrou em uma **infinidade** de culturas e subculturas (...)” (p. 11. Outra vez a diversidade; grifo nosso). Representante de um novo momento da crítica musical, ele afirma, em fricção com Griffiths, que “nenhuma linguagem é considerada intrinsecamente mais moderna que a outra” (p.13). Seja como for, vê-se que o debate gira em torno da temporalidade (enquanto tema, aspecto definidor de certa música). Há uma música moderna? Ou *mais* moderna? A reflexão sobre o tempo (moderno x antigo) se torna objeto de uma disputa de forças que marca decisivamente o território. Apesar destas e outras divergências, porém, ambos os autores parecem querer circunscrever um território preciso para a música contemporânea, associando-a de forma primordial aos movimentos de vanguarda da música do século XX; veremos que as narrativas que constroem, apesar das declarações de princípios, acabam sendo muito semelhantes em vários aspectos.

O termo “vanguardas”, como usado aqui, tem significado inequívoco: num exército, é ela quem vai à frente, em oposição à retaguarda, que protege a parte de trás das tropas. A vanguarda é desbravadora, ela *prepara os caminhos*, ela é a Primeira³². Os movimentos vanguardistas na arte do século XX se nutriram da originalidade enquanto valor, e o fortaleceram ao paroxismo. Eles se definiam por oposição àquilo que, consolidado, era amplamente aceito como paradigmático dentro do território da música de concerto. Congregavam em suas fileiras artistas originais de todo tipo, de reformadores (como Schoenberg) a revolucionários (como Cage), de renovadores das matérias sonoras (como Schaeffer) a renovadores da sintaxe (como Boulez), passando pelos mais radicais, que transgrediam tudo que estivesse a seu alcance (como Kagel). O termo frequentemente aparece no plural: como disse Ross, a fragmentação das poéticas artísticas foi a tônica (ou a ausência de tônica!) do século XX. Apesar disso, mais de uma vez se buscou a consistência territorial através da homogeneização: houve lutas pela hegemonia entre correntes musicais que, através

³² Note-se que num exército cada uma exerce uma função estratégica bem definida, mas não há necessariamente uma hierarquia implícita nisso. No caso da arte, foi possível estabelecer essa hierarquia através do suporte de certas ideias fundantes da modernidade, como se verá à frente.

dos meios mais diversos (suportes institucionais ou mesmo governamentais, produção acadêmica, etc.), buscaram se impor como “guias” dos rumos da “nova música”. Tais esforços, em que pese um relativo sucesso em alguns casos³³, acabavam encontrando como resposta reações que muitas vezes levaram a outros caminhos artísticos e à constituição de outras correntes. Assim, durante muito tempo, a música contemporânea esteve largamente vinculada às vanguardas, e estas a um constante movimento de “renovação” e “avanço da linguagem musical”; esta força, como dissemos, marcou o território e ainda persiste, embora haja perdido sua exclusividade.

Um outro aspecto definidor desta vertente é sua abordagem da realidade, ou seja, o que vê quando olha para a música. Afirmamos antes que se trata de uma abordagem principalmente técnico-estética³⁴. Isso quer dizer, antes de mais nada, que volta sua atenção para os objetos musicais – predominantemente partituras. De fato, a teoria musical e a musicologia (lembramos que esta abordagem é característica do território da música de concerto) desenvolveram poderosas ferramentas analíticas para cuidar destes objetos, em geral enquadrando-os dentro do conceito de obras³⁵. É claro que as vanguardas também vão contestar o conceito de obra, autoria, etc., mas, em que pese estes esforços, prevaleceu a hegemonia desse viés.

A segunda abordagem possível para o território da “música contemporânea” é aquela adotada nos estudos sobre a cultura, provenientes de diversas áreas extrínsecas à música (comunicação, sociologia, antropologia, filosofia, etc.). Também é utilizada em ambientes musicais outros que não a música de concerto.

³³ Seria temerário afirmar a prevalência de apenas um pensamento musical (ou mesmo de apenas alguns) na “música contemporânea” do século XXI; no entanto, os rastros das hegemonias do século XX (como a abordagem racionalista/estruturalista que derivou do serialismo e cujo ápice se deu nos anos 50) permanecem, e aderir a estes princípios, ou ao menos demonstrar o domínio destas técnicas, ainda pode ser um poderoso legitimador da atividade do compositor.

³⁴ Talvez pudéssemos aprofundar a descrição de Griffiths do “estético” apresentando também os parâmetros ideológicos/conceituais, tão presentes em certas poéticas, nas várias artes. Às vezes, trata-se de, com um material “conservador”, fazer “arte contemporânea” através de sua associação (ou, eventualmente, sua dissociação) com um discurso – um para-texto – ou com um contexto.

³⁵ A noção de obra foi discutida por Lydia Goehr no livro “The Imaginary Museum of Musical Works”, de 1992. Cook (2006) faz uma ampla revisão da discussão suscitada pelo trabalho de Goehr, da qual se pode depreender, em especial, a inadequação do conceito para tratar de tradições musicais fora do ambiente de concerto, e, mesmo dentro deste ambiente, as limitações que imprime ao estudo musicológico, sobretudo por “solidificar” a música em produtos.

É possível argumentar que o presente atualiza, de forma inexorável, qualquer atividade humana, e, sobretudo, seus significados. Isto é particularmente impactante no mundo das artes, domínio do simbólico. Dessa forma, seria possível afirmar que qualquer fenômeno musical fala de seu momento e é percebido através dele³⁶. Os estudos culturais parecem seguir esta linha de raciocínio, e a consideração da temporalidade de seus objetos – sempre variados, transitando com naturalidade entre o popular e o “culto” (HENNION, 2002) – leva em conta outros fatores (socioculturais, conceituais, cronológicos) que não os estritamente técnico-estéticos. Aqui, a música contemporânea é aquela que se faz hoje, com todos os rastros pretéritos que possa carregar em si e sem a necessária pretensão de ser inovadora; daí que o “corte” que propõe com o passado, e também as forças transformadoras que ela implique e que moldem seu território, não sejam tão drásticos quanto na primeira definição.

Também vale notar que esta segunda abordagem tem sido menos enfática em seu foco sobre os “objetos musicais”, estando costumeiramente mais atenta às práticas sociais e às totalidades geradoras de sentido que extrapolam partituras, gravações e até mesmo performances (quando entendidas como práticas restritas aos artistas).

O que ambas as definições têm em comum é uma seleção que operam no vasto território musical, recortando dentro dele um outro território, restrito, baseado em critérios de temporalidade. O que têm de diferente resulta de como têm feito esta seleção e quais são os critérios específicos que utilizam; nisto residem sua aplicabilidade e seus problemas.

Quando Griffiths, numa citação que fizemos acima, descreve este nosso território, faz uso (quicá prudentemente) da palavra “moderno” em lugar de “contemporâneo”. Mas o que é o moderno? Segundo Latour (2011, p. 15), todas as definições de modernidade apontam para a passagem do tempo, concebido como uma flecha irreversível que se projeta ao futuro, avanço este que está associado ao progresso (p.68). Fica para trás, portanto, um passado visto como estável e superado. Mais, a modernidade está inserida numa disputa entre vencedores (a própria modernidade e

³⁶ A recepção, claro está, sempre se dá no presente. Um pensamento que abordasse a música focando-se na recepção – ao invés das obras, ou mesmo da performance - seria incapaz de imaginar algo como uma música “não-contemporânea”. O conceito de “obra”, tendente à visão de música enquanto produto, lhe confere a solidez necessária para que seja possível diferenciar a temporalidade presente em cada objeto musical individual, separando o contemporâneo, o tradicional, o anacrônico, o datado, etc.

a civilização que a gestou) e vencidos (as civilizações “primitivas”, obsoletas). Isto quer dizer que ela já traz em si, como premissa, toda a ideologia que sustentará o projeto das vanguardas e, portanto, as definições de música contemporânea baseadas nele. O termo “contemporâneo” não é um sinônimo de moderno; tomado literalmente, ele se refere tão somente àquilo que ocupa o presente, indiferente a suas demais características (como se vê, uma diferença afim àquela existente entre as duas abordagens do território anteriormente referidas). À luz destes conceitos entende-se finalmente como é possível existir uma “música mais recente mas menos moderna” (GRIFFITHS, 1998, p. 7). Persiste, contudo, uma pequena armadilha na definição de Griffiths: ela procura retirar da temporalidade a cronologia, possibilitando que o “moderno” venha do passado e negando a “modernidade” de práticas musicais do presente³⁷. Mas que técnicas e estéticas são essas que vão definir o moderno, senão aquelas eleitas (por quem? Com que critérios?) como as mais “representativas³⁸ do presente”? Existirá um único “presente”, ou de que presente (ou do presente de quem) estamos falando? Até que ponto a aparente objetividade do “técnico” é realmente objetiva? Serão de fato tais critérios apenas técnico-estéticos, ou pode ser que ocultem argumentos de natureza política, transferindo para os objetos conflitos que são dos humanos? As considerações que faremos a seguir sobre o caráter etnocêntrico do conceito podem esboçar algumas respostas a estas questões.

Já Ross (2009), com sua narrativa nuançada e crítica, e em que pese suas declarações de intenção, acaba sendo essencialmente igual a Griffiths, apenas incluindo mais considerações sociológicas numa sucessão igualmente cronológica de biografias de compositores homens e análises (já não somente técnicas) de obras. Embora ele se mova com mais fluidez por vários outros campos da música, permanece – como ele próprio declara – orbitando em torno da composição “clássica” e seus expoentes tradicionalmente estabelecidos: se ele próprio é mais criterioso no julgamento, inclusive da “modernidade” das linguagens, a tradição narrativa da música contemporânea na qual se baseia não é, e ele acaba herdando dela uma série de parâmetros de avaliação e características (como o foco em compositores homens, a

³⁷ É curioso que sua narrativa da música moderna seja, no entanto, cronológica.

³⁸ Escolho a palavra representativas porque seria impossível sustentar a tese de que as técnicas ditas contemporâneas sejam **exclusivas** do presente: a retomada de procedimentos renascentistas por Webern e a repetição minimalista inspirada em tradições “orientais” milenares são apenas dois exemplos paradigmáticos dessa reciclagem que é formante crucial do “contemporâneo”.

noção implícita ou explícita de países “centrais”, a consideração de técnicas e estéticas legitimadas como modernas, etc.).

O *Cambridge History of Twentieth Century Music* (2004), um vasto compendio de mais de 800 páginas escrito quase totalmente por autores anglófonos, por sua vez, tangencia algumas rupturas paradigmáticas. Diferentemente de Ross, aborda a música do século XX por outros pontos de vista, em que algumas tradições musicais de fora do eixo Europa Central-Estados Unidos figuram enquanto protagonistas; incorpora alguma crítica pós-colonial e destaca, com alguma timidez, as fusões musicais que se operaram nas “margens”³⁹ do capitalismo ao longo do período. No entanto, ainda é tributária da tradição que enfoca especialmente os movimentos de vanguarda, e absorve dela, como Ross, diversas características. Por exemplo, como os próprios organizadores afirmam, apesar de existir “(...) o desejo de resistir a um viés continuado na direção do sexo masculino tanto na composição quanto em histórias da música focadas em compositores – um viés que é às vezes desafiado neste livro, principalmente por Stilwell e por Susan Cook”⁴⁰ (COOK e POPLE, 2004, p.3), este viés é “(...) outras vezes simplesmente refletido”⁴¹ (Ibid.).

Em todas estas importantes referências bibliográficas a respeito da “música contemporânea”, percebemos uma adoção de (ou ao menos uma afinidade com) uma “narrativa tradicional”, esta mesma que, segundo vimos apontando, pode ser criticada por suas tendências arborescentes⁴², patriarcais, etnocêntricas, e pela imprecisão do recorte que propõe, refletindo aquelas tendências. Não se trata de defeitos incorrigíveis, portanto vale a pena nos determos brevemente neles para buscar um refinamento do território que, aos poucos, vamos construindo.

Aprofundemos primeiro a problematização do recorte. Como vimos, sua natureza é temporal. Mas que consequências pode ter uma operação de recorte temporal que quer, a um só tempo, agenciar o tempo (definindo o que é contemporâneo e o que não é) e fugir dele (o agenciamento do tempo que se quer independente, em certo

³⁹ O termo é retirado do próprio livro. Ver, a respeito de marginalidade, a nota 6.

⁴⁰ “ (...) *the desire to resist a continuing bias towards males in both composition and composer-oriented histories of music – a bias that is sometimes challenged in this book, notably by Stilwell and by Susan Cook* (...)” (tradução do autor).

⁴¹ “ (...) *other times simply reflected.*” (tradução do autor).

⁴² Possui inúmeros “centros”: compositores (secundarizando performers, crítica, público, etc.), obras (dominantes em relação à recepção, ao contexto social, às tradições não cobertas pelo conceito), países (priorizando a produção de alguns em detrimento da de muitos), etc.

grau, do próprio tempo, o tempo concreto dos indivíduos e sociedades, ou seja, quer fugir da cronologia, ignorar o “tempo de fato”)? Numa aplicação radical da definição de Griffiths – que é a definição de muitos - a primeira delas seria que o presente não se definiria mais somente pelo que é, já que, por um lado, o que é não necessariamente pode ser definido como contemporâneo, ao passo que muito do que *já foi*, sim (aqui as escolhas ficam subjetivas: para alguns, até mesmo a música da II Escola de Viena, de Varèse, Stravinsky, etc., algumas já com um século de idade, são ainda música contemporânea). O tempo deixa de ser linear e se fragmenta, o presente e o passado se tornam costuras formadas com retalhos arrancados a todas as épocas. Ora, o sentido da “contemporaneidade” muda totalmente nesse tempo fragmentado; ela não representa nenhum tempo em especial, já que perdeu sua indissociabilidade do presente, mas é simplesmente, tautologicamente, um atributo daquilo que se haja decidido chamar de contemporâneo (esteja ele em 1900 ou em 2013). Pois bem, andamos em círculos: voltamos aos critérios que definem o contemporâneo. São eles, e não o tempo, afinal, que estiveram em jogo desde o início. Se, porém, não definem o tempo, de que se trata, afinal?

Aqui é preciso lembrar que estamos sendo bastante radicais na crítica; a matéria ou o discurso sonoro não deixam de ter o poder de remeter-se a outras temporalidades⁴³, de diversas formas – embora remeter ou exprimir não signifiquem pertencer, como já lembravam Deleuze e Guatarri (2012, p.131).

Apesar desse certo exagero, parece que pelo menos uma boa parte do Tempo agenciado pelos critérios técnico-estéticos da música contemporânea consiste, na realidade, num argumento de legitimação. Não se trata, portanto, de mera confusão entre a natureza do técnico-musical e a localização temporal da “obra”. Ao evocar o “progresso” como argumento de autoridade, ao mesmo tempo em que arbitrariamente o atribuíam a si mesmas, com base em critérios técnicos de nenhuma maneira inequívocos (em detrimento de tantos outros critérios aptos a relacionar uma forma artística com seu tempo, como por exemplo o “infame” alcance social da produção

⁴³ Usamos o termo de forma bastante genérica, para nos referirmos a qualquer categoria dentro de uma forma de organização do Tempo qualquer, por exemplo um momento histórico (tempo organizado na forma de História), uma memória pessoal (tempo organizado de acordo com categorias sociais e particulares do indivíduo), etc.

artística⁴⁴), ao cindir o tempo e juntar seus pedaços para construir o “contemporâneo”, as vanguardas se colocavam no centro de uma disputa de poder pelos recursos disponíveis para a arte, pelos espaços de difusão social dos produtos. Ross (2009, p. 53) cita que, na Viena dos 1900, a formação de cânones musicais afastava públicos e instituições da música produzida (composta) naquele momento, um processo que o século XX viu radicalizado ao extremo. Ele cita dados interessantes: em fins do século XVIII, 84% do repertório da Gewandhausorchester, de Leipzig, era composto por música de compositores vivos. Em 1855, esta cifra caíra a 38%, e, em 1870, a 24%. Certamente, muitos compositores “clássicos” da atualidade invejariam estes 24%.

Era preciso justificar a música que era criada no momento presente. O pioneirismo das vanguardas (ou pelo menos de muitas delas) se apoiou nesta ideologia de cisão de temporalidades. O “Novo”, o crítico, o original, se colocava como representante **autêntico** do presente e guia para o futuro. Na esteira deste pensamento (como vimos, afim à modernidade), a originalidade acabou se tornando um argumento de autoridade auto evidente. E essa postura teve consequências: a expansão de fronteiras que nos legou uma desterritorializada “música pós-autônoma” também levou a eventuais excessos (muitas vezes inevitáveis em qualquer exploração). Deleuze e Guattari (2012, p. 169) refletem que

É talvez o mesmo equívoco que se encontra na valorização moderna dos desenhos de criança, dos textos loucos, dos concertos de ruídos. Acontece de se levar isso longe demais, de se exagerar, opera-se com um emaranhado de linhas ou de sons; mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de “tornar sonoro”, se recai numa máquina de reprodução, que acaba por produzir apenas uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons.

⁴⁴ Ross (2009) traz interessantes considerações acerca da relação do compositor contemporâneo e seu público, remontando à dicotomia Mahler – Strauss até o presente. Em certos círculos da música contemporânea (estamos falando de compositores, que são o centro da narrativa de Ross), era até mesmo motivo de orgulho a repulsa do público, que eles viam como intrinsecamente incapaz de “compreender” os valores estéticos da contemporaneidade (das várias que se sucederam). A aceitação do grande público poderia significar uma linguagem construída com base em “concessões” musicais: agradar ao ouvinte, ou talvez somente considera-lo, em detrimento da “pura linguagem musical”, era (é...) considerado uma heresia. O distanciamento que esta postura ajudou a consolidar (pois que é, ela própria, causada já por certo distanciamento anterior) chegou próximo à incomensurabilidade público-música contemporânea, ou até mesmo intérprete-compositor. É, sem dúvida, um dos fatores de maior impacto na presente restrição do território música contemporânea a pequenos guetos de iniciados; esta música parece ter atravessado incólume, ou apenas marginalmente, os grandes movimentos de massa do século XX (como os que expandiram o território do violão, conforme discutimos anteriormente).

Pretende-se abrir a música a todos os acontecimentos, a todas as irrupções, mas o que se reproduz finalmente é a confusão que impede todo o acontecimento.

Canclini (2012, p. 24), diante disso, se pergunta se “É destino da arte ensimesmar-se no reiterado desejo de romper suas fronteiras e desembocar (...) em simples transgressões de segundo grau que não mudam nada?”. Esta ruptura temporal associada à inovação, dramática em muitas situações, teve também o efeito de retirar da maioria – a vanguarda sempre foi minoria, ou melhor, minorias - o direito de pertencer a seu próprio tempo: **estar fora das prescrições das vanguardas era compor música do passado no presente**. Prescrições que se viram potencializadas quando foram associadas à tecnologia (particularmente as tecnologias de ponta, e em especial a partir do advento das músicas concreta e eletrônica), canalizando para dentro do território musical a força das noções de obsolescência que vigoram com muito mais intensidade em outros territórios, como o das ciências e técnicas.

Mas ora, tais parâmetros de contemporaneidade só podem ser arbitrários: não existe uma temporalidade intrínseca a uma técnica ou poética no campo da arte, enquanto elemento isolado da realidade; ela só pode se dar em relação com um contexto social. Elementos musicais que em outros contextos podem ser absolutamente tradicionais, ao serem trazidos para dentro da música de concerto, ganham ares de “novidade” e “futurismo”. Isso ocorreu com o microtonalismo, com a repetição (influência oriental trazida pelo minimalismo), com o trabalho composicional que se apoia em parâmetros outros que não as alturas e as durações, etc. Critérios de “modernidade” vão e vêm; em certo momento, o nacionalismo musical era o futuro (Guérios, 2003, p. 64-82); em outro, estava associado a um passado superado. Em certo ponto, o contraponto foi abandonado em favor de texturas mais “limpas”, para depois ser resgatado e reciclado como contemporâneo no século XX. O próprio conceito de “neoclássico” implica a “contemporaneização” do passado. Nada disso quer negar a particularidade de certos procedimentos e sons que só passaram a existir a partir de certo ponto na história. Mas a escolha deles (e não de quaisquer outros) para representar os caminhos presentes e futuros da música, e a própria noção de “caminho”, não são óbvias nem possuem uma causa necessária, senão que dependeram da sensibilidade dos atores (músicos, público), de condicionantes sociais, de interesses políticos, etc.

Trata-se de apenas um aspecto da música contemporânea de concerto, e não pretendemos com ele esgotá-la. Ele tem sua contrapartida (e um sustentáculo) em mecanismos sociais que Bourdieu denunciou na arte: Canclini (2012, p. 17) afirma que, segundo aquele autor, “a compreensão da arte culta e das **surpresas da vanguarda**” (grifo nosso) são lugares de *distinção simbólica*, de afirmação da diferença de posição social. O que se infere disso é que o impacto social das vanguardas residia também em sua capacidade de surpreender, de criar o inusitado, de quebrar expectativas, de modificar o já codificado, isto é, de transformar; é sua potência de Devir. Com tais considerações, queremos tão somente constatar que a “música contemporânea”, enquanto pagou tributo às vanguardas, esteve afiliada à ideia moderna e positivista de “progresso”, de que havia formas e práticas artísticas que superavam outras, tornando-as obsoletas ou “peças de museu”, contempláveis mas já sem *vitalidade*⁴⁵, sem capacidade de reinvenção ou de ressignificação da realidade. E que, é claro, subjacente a tudo isto, esteve sempre oculta uma noção de universalidade que abordaremos à frente, ao tratar do etnocentrismo.

Algumas outras consequências houve dessas particularidades da música contemporânea. Como dito, a fome pela originalidade, mérito artístico e mecanismo social legitimador, constantemente “abria o território ao futuro”, tensionava seus limites. Já dissemos que as vanguardas artísticas e suas ousadias só foram viáveis no contexto protegido deste território: eram funções completamente territorializadas. Canclini (2013, p. 23) diz que “a história contemporânea da arte é uma combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas em derrubar os limites que o separam”. O que aconteceu, então, quando esses limites começaram a ceder? Para Canclini (2012, p. 29) “(...) muitos movimentos artísticos desinteressaram-se pela autonomia ou passaram a interagir com outras áreas da vida social”; ao passo que essas “outras áreas da vida social” passaram a incorporar elementos fortemente estetizados em suas práticas. Ele defende que estaria em curso, como consequência disso, uma “desdefinição” da Arte, uma perda de autonomia por sua diluição (recíproca) em outros territórios das práticas humanas. Não uma heteronomia, e sim uma “pós-autonomia”: um “deslocamento das bases das práticas artísticas de objetos para contextos, diluindo a especificidade

⁴⁵ O conceito de vitalidade será explicado adiante.

estética” (CANCLINI, 2012, p. 24); isto é, já não se trata de objetos artísticos como um quadro ou uma obra musical, mas de situar o estético em contextos diversos da vida social, como a política, o meio ambiente, o cotidiano: o que era arte agora pode ser uma manifestação de rua, uma relação ecológica com o espaço ou uma simples vivência da rotina⁴⁶ Uma situação familiar a tantas disciplinas, já há algum tempo engajadas na inter ou transdisciplinaridade, e certamente familiar à música, que, nas últimas décadas, ao invadir e se ver invadida pelo cotidiano e por outras áreas da atividade humana e ao ser profundamente modificada pela técnica, às vezes deu origem a híbridos e a uma série de novas nomenclaturas que procuram dar conta deles (IAZZETA, 2011 e 2012). Num tal contexto, ao analisarmos o que fazem os que hoje ainda dizem que fazem música contemporânea de concerto, vemos, como já vira Ross, uma gama enorme de técnicas, poéticas, usos musicais e inserções sociais que atomizam o território da “música contemporânea”, onde ainda existe como tal, quase ao nível do individual. Fica inviável uma definição, ou mesmo uma tipologia abrangente, da música contemporânea: como no caso da América Latina, que analisamos anteriormente, é também um território de heterogêneos cuja consistência se encontra, via temporalidade, na arbitrariedade das decisões humanas, e não numa suposta objetividade (tecnicamente escrutável) dos elementos da realidade.

Mais um aspecto interessante da música de concerto – e, por extensão, da música contemporânea – são os mecanismos através dos quais ela constrói sua memória – e, por conseguinte, seu presente. Sua história, como vimos está tradicionalmente constituída por biografias e partituras, ao que se somaram recentemente – e com menos relevo – as gravações. Dentro desse paradigma, o que foi considerado importante lembrar foram, portanto, compositores e obras – entendidas a partir de suas partituras. Havia uma crença de que o essencial desta música – cujo desenvolvimento não rara vez foi entendido como evolução teleológica inexorável⁴⁷ – podia ser captado através destes agentes (“o poder criativo e o conteúdo”, pode-se dizer), de que seu concatenamento cronológico poderia gerar um todo coerente, orgânico, talvez até mesmo revelando os fatores causais que funcionariam como

⁴⁶ O movimento de aproximação entre esses domínios e a arte também os “artisticisa”, deslocando-os.

⁴⁷ Não é necessário recorrer às clássicas anedotas de Schoenberg (algumas das quais sem dúvida apócrifas) sobre a inexorabilidade da história, ideia tão em voga nesse momento histórico e herdeira do hegelianismo, do marxismo e do darwinismo. Basta folhear qualquer livro de história da música, inclusive os atuais, para encontrar em suas páginas sucessões de transformações técnicas cujo desenvolvimento é linear, mais ou menos coerente e função de causas externas ou internas.

motores do desenvolvimento histórico. Guérios (2003), citando Bourdieu e Jacques Ravel, critica o “ato totalizador da ilusão bibliográfica” (p. 19); parece-nos, ressalvadas as necessárias adaptações, que a mesma

(...) preocupação de dar sentido, de emprestar razão, de destacar uma lógica a um tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo razões inteligíveis, como aquela do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, constituídos em *etapas* de um desenvolvimento necessário

assinalada por Bourdieu e citada no texto de Guérios, está presente também nos relatos históricos da música de concerto, que assim, à maneira de uma biografia, acabam atribuindo “uma lógica determinada a uma série de eventos que, no mundo real, aparecem de forma descontínua e sem uma razão de ser preestabelecida” (p. 19). Cook e Pople (2004, p. 1) observam que “(...) nenhuma história consegue ser mais que um ponto de parada temporário num processo de interpretação sem fim – o que significa que a história é menos um reflexo dos fatos que uma construção dos historiadores”⁴⁸. Já Maurice Halbwachs (citado por GUÉRIOS, 2003) diz que “uma lembrança é em grande medida uma reconstrução do passado com o auxílio de dados emprestados ao presente, e preparada, além disso, por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem do passado já sai alterada”. Com isso, temos elementos para pensar que a memória da música de concerto contemporânea, **construída** e constantemente modificada pelo presente, estabelece uma “identidade” para o território que ajudam a circunscrever, semelhante a uma “identidade pessoal”. Veremos a seguir como algumas características dessa identidade tornam problemático o uso do conceito “música contemporânea” neste trabalho.

Retornemos às estratégias narrativas usadas na construção dessa identidade. Como dissemos, elas (nos referimos às mais consolidadas) organizam teleológica e cronologicamente o percurso de uma pequena porção dos agentes sociais envolvidos em sua prática, os compositores homens, e o produto de seu trabalho, as composições/obras. Cook (2006, p. 10), fala num “modo através do qual a mesma

⁴⁸ “(...)for no history can be more than a temporary stopping point in a never-ending process of interpretation – which means that history is less a reflection of the facts than a construction of historians.” (tradução do autor)

[musica de concerto] é representada na literatura histórica e crítica, quase exclusivamente centrado no compositor ou na composição”. Essa seleção tem um forte caráter patriarcal, como o têm suas consequências: LOVAGLIO (2008) informa que, no II Festival de Música da Guanabara (1970), dedicado à música contemporânea, havia, num universo de mais de 140 composições inscritas, apenas uma mulher concorrente (os membros do júri eram todos homens); o “Cambridge History of Twentieth Century Music” (2004, p. 676) menciona que, nos Estados Unidos, a compositora Ellen Taaffe Zwilich, (n. 1939) foi a primeira mulher a conseguir o grau de mestre em composição, em 1975; em 1983, foi também a primeira musicista mulher a receber um prêmio Pulitzer. Vê-se que tanto a memória quanto a prática dessa música (que se constroem e reforçam mutuamente) estão impregnados de valores socialmente conservadores, em que pese sua retórica revolucionária. A hierarquia que coloca os compositores no topo da cadeia produtiva musical é outro exemplo disso. Cook (2006, p.7) citando Kivy, fala em “adoração ao compositor”. Ele critica, ao longo de seu artigo, o modelo segundo o qual a música de concerto consiste num “tipo de propriedade intelectual a ser entregue intacta do compositor para o ouvinte”, e que, portanto “atrela a música a estruturas e ideologias mais amplas da sociedade capitalista” (p.7).

Não só as mulheres foram esquecidas: esta narrativa histórica de que vimos falando se desinteressou, durante muito tempo, por temas como a performance, a escuta, o contexto sociocultural (tomado em profundidade). Até boa parte do século XX, isso se manteve; Cook afirma o “tradicional foco da musicologia e da teoria musical no texto” (COOK, 2006, p.5), que Rothstein (1995), importante representante da escola de análise estadunidense, inadvertidamente corrobora ao constatar a tendência dos analistas de seu país a desconsiderarem problemas de performance (ao longo do texto, Rothstein deixa claro que entende a análise como um desvelamento de estruturas internas **da obra**, a ser alcançado através do exame de uma **partitura**). Tal é a força da tendência a um foco exclusivo nos objetos musicais. Evidentemente que os esforços analíticos de musicólogos e teóricos da música vão além desta descrição estilizada: são mais sutis e menos “obsessivos” ao olhar para seu objeto escolhido; no entanto, a prevalência do objeto (e é importante que se o entenda enquanto “objeto”) musical como tema da reflexão sobre a música, nesse contexto, é inegável. Assim, multiplicaram-se as análises de obras, chegou-se mesmo a

estabelecer certo fetichismo na racionalização de seus princípios construtivos (detecção de séries, algoritmos, citações, “decifração” de “mensagens ocultas” – o motivo B-A-C-H é um clássico, análises estatísticas de grande complexidade, a “engenharia reversa” dos processos composicionais, etc.). A maioria dos analistas e teóricos pendeu para um viés estruturalista, e, mesmo no que tange às obras, considerações que apontam para a fenomenologia, para a performance, para o contexto, etc., foram deixadas de lado.

Um tal paradigma pode facilmente olvidar as conexões do objeto musical com as totalidades socioculturais que o abrigam, o condicionam ou mesmo o possibilitam. Os rituais de escuta, os processos de difusão, as relações de poder, o lugar social dos atores, tudo isso é deixado em segundo plano, e evidentemente assim se perdem condicionantes que podem até mesmo ser mais decisivas para a configuração do material sonoro que um dado processo ou princípio “estético” (que podem ter sido, eles mesmos, influenciados anteriormente pelas mesmas condicionantes).

É claro que esta abordagem ensejou reações, como as renovações nos estudos musicológicos, o advento da “performance historicamente informada”, a problematização da noção de obra (COOK, 2006; GOEHR, 1992). Apesar disso, certas características do território social que a música contemporânea de concerto ocupa, ainda hoje vigentes, são tributárias daquele paradigma “compositor-obra” (a memória configurando o presente): comemoração de nascimento e morte de compositores (onde estão os intérpretes, mecenas, críticos, teóricos, etc.), festivais dedicados a compositores ou a movimentos estéticos (personificados em compositores), um estudo histórico cronológico-linear que supervaloriza as biografias (de compositores homens) nos cursos superiores de música e conservatórios, etc.

A crítica a esta abordagem, que podemos ler em autores como Canclini (2012), Cook (2006), Guimarães (2006) e Hennion (2002), não implica, como se poderia supor, num abandono dos *produtos* estéticos. Este foi o equívoco das abordagens sociológicas hegemônicas (Canclini, 2012, e Hennion, 2002). Trata-se, antes, de ampliar o panorama da música contemporânea, valendo-se da profundidade alcançada pela teoria musical e musicologia no estudo dos objetos mas complexificando-o a partir da incorporação de perspectivas sociológicas, fenomenológicas, antropológicas, etc.

Falamos do patriarcado, da “adoração ao compositor” e do foco nas obras, todos implícitos no território da música contemporânea como normalmente constituído. Uma outra questão diz respeito à problemática “culto vs popular”. Trata-se de longo debate que não interessa retomar aqui, mas apenas constataremos que, apesar das declarações de intenção, a delimitação do território da música contemporânea se fez, ou no mínimo tendeu fortemente, a se fazer a partir dos domínios tradicionalmente considerados cultos. Dessa forma, embora certos autores, como Ross (2009, p. 13), digam coisas como

(...) nossa narrativa não se detém na fronteira mal definida ou imaginária que separa a música clássica dos gêneros vizinhos. Duke Ellington, Miles Daves, os Beatles e o Velvet Underground desempenham papéis **secundários** significativo na discussão entre Gershwin e Berg que continua através das gerações.” (grifo nosso),

o que se depreende de um exame mais atento é que Ross adota uma perspectiva (inclusive cronológica) na qual os nomes que figuram nos títulos das seções são os mesmos velhos nomes europeus/estadunidenses de sempre: Strauss, Shoenberg, Berg, Webern, Bártok, Stravinsky, Boulez, depois Carter, Cage, Adams, etc. A narrativa se dá, portanto, a *partir* de uma outra narrativa prévia, já consolidada, e o autor o que faz é ampliá-la, inserindo considerações, como vimos, “secundárias mas significativas”, a respeito de outras músicas “próximas”⁴⁹. Ou seja, a “música popular”, ou “folclórica”, ou “étnica”, aparece **em função da** história já construída pela “música culta”: o folclore húngaro, por exemplo, é interessante pela forma em que afeta a música e o pensamento de Bartók, a mesma relação valendo para o par Rússia-Stravinsky. Elas carecem de interesse por si próprias, o que é curioso (e revelador) numa narrativa cujo objetivo é “escutar o século XX”. Nenhuma surpresa, porque,

⁴⁹ Valeria a pena questionar qual a real proximidade que a música de concerto consegue estabelecer com essas “outras músicas”. Ela se dá de fato ou se se trata somente de uma apropriação de alguns de seus elementos – que talvez não sejam os mais importantes, na visão de seus próprios praticantes – pela “ocidentalidade”, escolhidos através de um viés algo insensível às particularidades de cada tradição (ou seja, privilegiando uma percepção de alturas e ritmos onde a intensidade ou o timbre têm papel preponderante, ou desconsiderando as conexões primárias e inseparáveis que, em diferença com a “música autônoma” europeia, possa ter com totalidades socioculturais)?

apesar da retórica, o tema do livro ainda é “a **composição clássica** do século XX” (p. 12, grifo nosso). Fronteira imaginária, então?

Tal perspectiva é de incorporação problemática fora dos centros de controle do território da música contemporânea “técnico-estética”, isto é, principalmente, a Europa (e depois os EUA). A chamada “música culta”, como veremos a seguir, é uma espécie de “música étnica da Europa central” – que foi, é claro, incorporada em diferentes graus (e, sobretudo, de diferentes maneiras) em várias partes do mundo, através de processos coloniais, imperialistas, bélicos e, porque não, também aqueles próprios da dinâmica cultural e seus intercâmbios. Lá esta música integrava a cultura de forma muito diferente (mais estável, consolidada e determinante) do que onde ela foi incorporada; no mínimo, cumpre outro papel social. O contexto latino-americano, para situar a discussão onde nos interessa, talvez não admita uma função análoga à que tem essa música em seu contexto de origem; as estruturas e atores sociais aqui são outros. Se há um tal papel a ser cumprido, a “música culta” – que não deixa de ser um formante cultural de muitas sociedades latino-americanas, vale lembrar – divide este espaço com uma série de outras músicas, que no entanto foram reunidas, em que pese suas especificidades, sob os rótulos de “música popular”, “música ameríndia”, etc., historicamente **opostos** à música dita culta. Safatle (2013) parece concordar com a diferença paradigmática do eixo Europa/Estados Unidos com, pelo menos, o Brasil. Embora ele advogue pelo estabelecimento de espaços para a música contemporânea que remetam à posição que ocupam naquelas sociedades, ele aponta fatores que marcam precisamente essa diferença, e se indaga – sem buscar resposta – sobre o porquê:

Pode-se dizer que essa situação [relegar a música contemporânea a segundo plano] não é muito diferente em outros países. Mas isto não é verdadeiro. Mesmo que compositores americanos como John Adams e Steve Reich recebam mais encomenda na Europa do que em seu país de origem, **é inegável que a música contemporânea tem um lugar no interior do debate e na vida cultural da América do Norte** [ele provavelmente se refere ao Canadá e aos Estados Unidos] **e Europa**. Podemos nos perguntar **por que**, apesar de esforços como o Festival Música Nova, **isso não ocorreu entre nós**.

Haverá céticos que dirão que **temos uma música popular que é estudada em universidades**. Música que levou maestros como Kurt Mansur a dizer que não precisamos de clássicos e contemporâneos porque temos boa produção popular. [grifos originais]

Ora, o tradicional predomínio e a vitalidade das “tradições populares” na América Latina é tal que é impossível pensar sobre sua música – mesmo aquela das salas de concerto - nos termos mais usuais, sem uma perspectiva que não as leve mais a sério que considerações “secundárias mas significativas”. Faz-se necessário superar certa hegemonia simbólica fetichizada do universo da música de concerto e considerar o panorama amplo – concreto, diríamos – que nos apresenta este contexto.

Se essas “fronteiras imaginárias” estão tão arraigadas na cultura que seu completo abandono não interessa à reflexão, já que os atores pensam e agem também a partir delas, é prudente, além de manipulá-las com pudores críticos, retomar a proposta de Burke à qual já aludimos: focar nas **interações** e não nas separações, especialmente abrindo espaço para aquilo que é tradicionalmente considerado popular dentro daquilo que é tradicionalmente domínio do culto. Não como reivindicação política, mas porque a prática musical latino-americana nunca pôde manter estas categorias, afinal, em franca separação.

Um último e determinante aspecto da memória que a música contemporânea construiu de si é seu caráter etnocêntrico. Fizemos antes uma crítica da história arborescente e seus reducionismos, que implicam em perdas que não vale a pena admitir. Ela se torna um fator limitador para o próprio conhecimento. No caso da música contemporânea, por tratar-se de um conceito cuja construção e definição são tão fortemente históricos, a questão se modifica, já que arborescência em termos “étnicos” não acarreta somente perdas parciais, mas caminha para a própria ineficácia do conceito, pela incapacidade de dar conta dos contextos tidos como secundários aos “centros” em sua narrativa.

No rol de biografias que constitui a “história oficial” da música de concerto, compositores latino-americanos rara vez estão presentes, e isso se estendeu sem

grandes abalos ao século XX e ao presente. Guérios (2003), respaldado por Marlos Nobre, diz que

“as afirmações de Marlos Nobre [“Heitor Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a conseguir (...) reconhecimento internacional na primeira metade do século XX, (...)”] podem ser corroboradas em qualquer livro de história da música **recente**: Villa-Lobos é quase sempre o único compositor brasileiro a ser citado” (grifo nosso).

A história constantemente reitera no presente as reconstruções que já se haviam operado no passado (como na citação de Halbwachs que fizemos anteriormente). Lá não houve espaço para a produção latino-americana, que, deixada à margem da narrativa tradicional da música contemporânea de concerto, não se cristalizou em “história”. Essa “ausência de história” justifica que hoje se mantenha o foco naquilo que sempre foi considerando o mais importante, distante da América Latina devido a sua “falta de substância”, seu pequeno alcance, etc. Ora, a música de concerto latino-americana no século XX percorreu longos caminhos; no entanto, é precisamente o fato de não serem lembrados que deixa a impressão de um eterno recomeço.

Mas o que nos conta, afinal, a música contemporânea sobre si mesma? Vejamos a “Cambridge History of Twentieth Century Music” mais uma vez. Num raro gesto autocrítico, ela reconhece que

A palavra “Cambridge” é algo mais que uma marca da editora, porque ela localiza este volume numa tradição centenária de “Histórias Cambridge” e assim enfatiza que esta primeira vista retrospectiva de grande escala da música do século vinte é uma vista de algum lugar. Como o título te induziria a pensar, é uma história escrita de uma perspectiva distinta e relativamente homogênea geográfica, social e culturalmente: predominantemente anglo-estadunidense (embora dois dos autores sejam da Alemanha e um de cada da África do Sul e da Austrália), mais homens do que mulheres (a representação de

gênero na musicologia, ao menos no Reino Unido, continua longe de igualitária) e brancos.⁵⁰ (p. 1)

E que perspectiva distinta é essa, a do homem europeu branco? Muito já foi dito a respeito dessa visão, de como ela constrói a alteridade exótica (por exemplo, o orientalismo), de como ela organiza o mundo a partir de si, fazendo todo o demais orbitar em torno desse centro. No caso da música de concerto, e a música contemporânea não escapou disso, as narrativas se detêm nos países da Europa Central, particularmente França e Alemanha, e depois nos Estados Unidos – não casualmente seguindo as estruturas de poder geopolítico mundiais. Se se trata de uma construção baseada em obras e compositores, obras e compositores alemães, franceses e estadunidenses abundam no panorama; se não são nativos, ao menos fizeram suas carreiras nestes locais – nunca se deu atenção à cena musical daquilo que, do centro, se considerava margem: Ásia, Oceania, América Latina, África, e até mesmo os países europeus ibéricos ou do leste foram muitas vezes secundados nesta narrativa. Além de numericamente muito superiores na construção coletiva do território da música contemporânea, as produções e indivíduos dos “países centrais” frequentemente ocupam as maiores posições de prestígio nestas narrativas fortemente hierarquizadas: Schoenberg, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Cage, Reich, Grisey... Talvez o único latino-americano a alcançar o topo da pirâmide do “hall da fama” da música contemporânea tenha sido Maurício Kagel, que fez carreira na Alemanha. Façamos um breve apanhado dos nomes que figuram nas descrições de Ross (2009), Griffiths (1998, e sua reveladora “Enciclopédia da Música do Século XX”, 1995) e no Cambridge History (2004): figuram, além dos nomes já citados, Stravinsky, Varèse, Ives, Bartók, Webern, Berg, Babbitt, Carter, Feldman, Riley, Adams, Nono, Berio, Xenakis, Murail, Ligeti, Ferneyrough, Takemitsu, e mais duas dezenas dos mesmos nomes sempre repetidos, e talvez um número não muito superior dos “gênios” locais menos importantes. Nomes como Gandini, Almeida Prado, La Vista,

⁵⁰ The word ‘Cambridge’ is something more than a publisher’s imprint, for it locates this volume in a century-long tradition of Cambridge Histories and so emphasizes that this first large-scale, retrospective view of the twentieth century in music is a view from somewhere. As the title would lead you to expect, it is history written from a distinct and relatively homogeneous geographical, social, and cultural perspective: predominantly Anglo-American (though there are two authors from Germany and one each from South Africa and Australia), more male than female (gender representation in musicology, at least in the UK, remains far from equal), and white. (tradução do autor)

Prudencio, Garrido-Lecca, Aharonián, ou mesmo Villa-Lobos, Ginastera ou Brouwer são totais desconhecidos nos livros que abordam o tema, ou merecem apenas pequenas notas, insignificantes quando comparadas ao espaço reservado a seus colegas europeus e do norte. Além disso, não fazem parte dos programas acadêmicos de música usuais nem sequer na própria América Latina. Evidentemente a mesma ausência se faz sentir no que diz respeito à Ásia, Oceania, e talvez sobretudo a África – mais uma vez corroborando a influência das estruturas geopolíticas sobre os “critérios” de avaliação, difusão, construção e consolidação da música contemporânea. Estas ausências são camufladas, no entanto, pela aura de universalidade de que se reveste a música de concerto estadunidense e sobretudo centro-europeia, uma universalidade vinculada ao movimento mais geral de globalização da modernidade europeia que tornou sua civilização quase uma “língua franca” em boa parte do globo. Não se trataria, portanto, de compositores franceses ou alemães, e sim de “música pura”, abstrata, universal, tão somente humana, como se não tivesse centros culturais de origem tão facilmente assinaláveis. O caráter “internacional” desta música, tida como referência para todo o mundo, anula um outro caráter, francamente nacionalista, desta produção. Richard Toop (COOK e POPLE, 2004, p. 456) observa que “o triunvirato Boulez-Nono-Stockhausen que aparentemente dominava Darmstadt no final dos anos 50 pode ter sido internacional, mas as nações envolvidas eram as mesmas que haviam dominado a música do século XIX: França, Itália e Alemanha”⁵¹. Guérios (2003, p. 75) acusa, sem maiores pudores, a música de concerto dita “europeia”, “ocidental” ou “universal” de ser precisamente a que se gestava na Itália, na França e na Alemanha. Se devemos reconhecer uma mudança neste panorama nas últimas décadas, até mesmo em função de uma revalorização das “pequenas produções”⁵² e talvez das reconfigurações geopolíticas mundiais, ela ainda não pôde abalar as grandes estruturas de poder construídas ao longo do séc. XX e antes; nas academias, orquestras, livros e produções acadêmicas, permanecem ocupando lugar de destaque os nomes e obras de sempre, e excluía

⁵¹ The Boulez–Nono–Stockhausen triumvirate that appeared to dominate Darmstadt in the late 1950s may have been international, but the nations involved were the same ones that had dominated nineteenth-century music: France, Italy, and Germany. (Tradução do autor).

⁵² Aquelas desvinculadas de grandes instituições ou eventos, ou que não mobilizam grandes cadeias produtivas, contingentes de pessoas ou insumos.

ou marginalizada a vida musical (inclusive erudita e contemporânea) do restante do globo – como se vê, bastante assimetricamente globalizado.

E como se justificam essas escolhas? Os critérios técnicos e estéticos, que, já vimos, são arbitrariamente invocados para classificar temporalidades, são também para qualificar o mérito das produções. Ora, o julgamento de mérito em arte é sempre um tema controverso. Estetas e artistas se digladiam há séculos em torno a critérios que nunca avançam para além de uma precariedade pouco convincente⁵³. Mas a meritocracia que pretende respaldar o etnocentrismo da música contemporânea não se sustenta, na verdade, por razões mais imediatas: ela não parte de um confronto efetivo entre as produções, e sim de uma negação deste mesmo confronto pela exclusão das outras partes envolvidas, as “marginais”. Ademais, os critérios formulados para essa avaliação de mérito estão baseados, *a priori*, na própria produção dos “países centrais”. Dessa forma, mesmo que fosse possível confrontar as produções – não é – o resultado dificilmente seria diferente. Há, também, argumentos logísticos de primeira ordem e que são, efetivamente, difíceis de refutar: a disponibilidade de gravações, partituras, vídeos, artigos, etc. é avassaladoramente maior quando advém dos “centros” da música contemporânea.

Numa tal situação, a música contemporânea que se produz na América Latina tem sido não somente relegada a um segundo plano, mas também subavaliada por critérios exógenos que, como vimos, não levam em consideração a especificidade de sua localização sociocultural. Frequentemente se tem caracterizado esta música por suas “falhas” e, sobretudo por seu “atraso” em relação aos modelos centrais deste território arborescente, em lugar do entendimento dessas diferenças como idiosincrasias, sotaque, escolha. Toda esta discussão, na verdade já muito antiga e desgastada (e nem por isso superada), foi bem abordada por Darcy Ribeiro, que, em defesa da pluralidade (ele se referia às nações, mas cremos que suas afirmações têm um alcance político muito maior), alegava que “nosso passado, não tendo sido o alheio, nosso presente não é necessariamente o passado deles, nem nosso futuro, um futuro comum” (RIBEIRO, 2006, p.13).

⁵³ Na verdade, qualquer julgamento de mérito é problemático. A esse respeito, ver o texto completo de Renato Santos de Souza (2013).

Etnocentrismo, patriarcado, separação do culto e do popular, memória arborescente: valores conservadores “nada contemporâneos” contra a retórica revolucionária, que tantas vezes se pretendeu emancipadora, das vanguardas. Em que pese os questionamentos de muitos artistas e movimentos musicais contra eles, eles as práticas que sustentavam, até mesmo o ritual fetichizado e hierarquizado da música “erudita”, apoiado em suas funções clássicas (compositor, intérprete, público), permaneceram grandemente preservados. Ainda hoje, por exemplo, o concerto e suas etiquetas são forma mais usual de concretização pública da música contemporânea, mesmo quando ela não está condicionada pela inércia advinda de sua associação a instituições musicais tradicionais (orquestras, teatros, Fundações, etc.). A figura a seguir resume algumas das considerações que fizemos a respeito da abordagem “de concerto” do território da música contemporânea:

Mas não é o caso de nos limitarmos a constatações críticas, até porque, como dissemos ao tratar do violão, modelos arborescentes predominam em todo o pensamento “ocidental”. Despida de seus ares de universalidade ou internacionalidade, a narrativa tradicional da música contemporânea pode ser bem localizada e passar a formar a parte de uma narrativa mais abrangente e plural, uma parte decerto relevantíssima e já bem estruturada. Nesse sentido, a tarefa que se coloca, como aliás já está colocada há tempos, é a de fazer penetrar neste território também a diversidade que ele pode, sim, comportar. E isso se faz, sobretudo, contando as outras histórias que ficaram por ser contadas: tal é precisamente o objetivo deste trabalho.

Se nos detivemos muito ao criticar a definição “de concerto” da música contemporânea, é precisamente porque ela influiu mais fortemente no recorte deste trabalho, e reverbera com força em muitas das instâncias produtivas que descreveremos. Mas também é preciso dizer algo a respeito da segunda abordagem, a que toma o “contemporânea” mais literalmente: é demasiado ampla. Se, como diz Cook (2006, p. 11), “mesmo uma sinfonia de Beethoven (...)” pode ser entendida como “um elemento dinâmico dentro da cultura contemporânea (ao invés de, simplesmente, um traço do passado)”, representando “a obra como sendo não apenas do compositor, mas também dos performers, produtores, engenheiros de som, editores e críticos”, então absolutamente tudo o que se pratique em termos de música hoje se encaixa nesta definição.

Não se trata de negar a profunda verdade desta constatação, que inclusive é uma boa ponderação a se contrapor aos argumentos da primeira abordagem. Mas ela não é um recorte, ao menos não um que nos ajude a delimitar nosso objeto de estudo. Não se trata tampouco de ajuizar valor a cada uma das abordagens, haja vista o rendimento conceitual que propiciam aos debates e interesses aos quais se remetem. Precisaremos, isso sim, combiná-las para delimitar um território para a música contemporânea que nos seja útil.

Proponho então uma espécie de “conceito médio”, que valorize a natureza dos objetos, tão bem atendida pela primeira abordagem, e sua relação com o presente concreto, valorizada pela segunda. O operador que nos possibilitará limitar o presente – já que certamente a nona de Beethoven não nos interessa -, em substituição a critérios técnicos e estéticos, é o conceito de *vitalidade* de uma dada instância de produção musical. É um conceito simples: se estamos de fato, com Cook, considerando os contextos sociais que envolvem os produtos musicais, e também os próprios produtos, nada mais natural que avaliar sua “contemporaneidade” a partir da constatação de até que ponto todo este conjunto de relações se mantém ativo, o que implica, é claro, tanto sua permanência ao longo do tempo quanto sua permanente capacidade de reinvenção. Uma instância produtiva contemporânea – falar de “música contemporânea” já não se resume a tratar das “obras contemporâneas” – é aquela que mantém ativa toda a cadeia produtiva, da criação à recepção, passando pela performance, pela crítica, pelas conexões sociais diversas (que já abordamos mais detidamente para o caso do violão). Em outras palavras, o conceito diz respeito à capacidade de algo de se manter “vivo”, isto é, de se perpetuar no tempo. Como isso, ao menos no caso da cultura, só se dá através de contínua reinvenção, a vitalidade cultural seria algo como “perpetuar-se reinventando-se”. Trata-se de uma forma particular de equilibrar a diferença e a repetição⁵⁴. Aquilo que se mantém mas é estático não está vivo, como também morre aquilo que deixa de Ser. É no choque destas forças antagônicas que emerge a vitalidade. É claro que o conceito implicaria uma gradação e uma tipologia, já que existem possíveis estados de atividade para cada um dos elementos de uma cadeia produtiva... Por exemplo, a música de Beethoven continua muito viva em nossa sociedade, embora o elemento compositivo dessa cadeia produtiva tenha terminado com a morte do compositor. Mas não nos

⁵⁴ Ou, se se quer, a essência e o devir.

interessa um exame exaustivo dos infinitos estados vitais possíveis (composições que não são tocadas, ou são pouco tocadas, ou performances que são pouco ouvidas, ou obras que não alcançam a crítica, etc.); para este trabalho, consideraremos vitalidade suficiente para caracterizar uma instância produtiva como “contemporânea” o estado daquelas que continuamente criam ou reconfiguram objetos musicais, nos níveis da composição e da performance, e são difundidas em seu ambiente social por quaisquer meios, alcançando alguma relevância cultural neles (a relação com a crítica e com outras instituições sociais é, para este propósito, secundária).

Parte II:

Emaranhados

Práticas violonísticas contemporâneas em Rosario e
Paraná, e seus praticantes

Neste capítulo, trataremos de diversos aspectos das práticas violonísticas contemporâneas em Rosario e Paraná. Ao invés de abordá-los numa grande narrativa global, pareceu-nos mais conveniente, a fim de alcançar clareza, fazer uma descrição “semi-fragmentada” organizada por aspectos. É evidente que tais aspectos constituem localizações precárias, já que todos estão interligados de forma indissociável e se interpenetram constantemente. Vamos tentar seguir cada fio do novelo, mas sempre colocado em seu trajeto tortuoso no grande emaranhado. Separados no texto para uma escrita mais inteligível, os vários assuntos vão reaparecendo uns dentro dos outros, a cada vez revelando um seu novo aspecto, à maneira de um tema (as práticas) com variações (seus aspectos). Esse proceder tem a vantagem de prevenir hierarquias indesejadas e o isolamento teórico daquilo que na prática é contínuo; tentamos fazer da teoria, prática, ao aplicar em sua construção princípios semelhantes aos observados empiricamente. Uma possível desvantagem é um certo grau inevitável de redundância, não de todo indesejável num texto destas dimensões.

Algumas vezes, a descrição enfatizará a “contemporaneidade” das práticas, quando forem idiossincráticas do momento presente (o que se relaciona muitas vezes com as tecnologias específicas deste momento histórico no *território*, mas não sempre). Na maior parte do texto, no entanto, ela permanece implícita, sem deixar de ser um foco permanente da pesquisa, uma lente que filtrou as observações feitas. De toda forma, em consonância com o que argumentamos no caso da música contemporânea, nos parece “argumento de contemporaneidade” suficiente o fato de que estas práticas estejam sendo realizadas hoje, por grupos sociais que as preservam e reinventam constantemente.

As descrições a seguir, bem como as observações que as embasam, se inspiraram num modelo de pensamento não-hierárquico e em rede, dentro do qual operam três conceitos fundamentais: o de *agente*, humano ou não-humano, que é quem executa ou influencia ações; o de *mediador*, que é um estado atribuído ao agente quando sua ação independente ou sua meta conectam, de forma explícita ou direta, outros agentes; e o de *ação*, que é a interferência dos agentes na realidade. O modelo não aparece explicitamente no texto descritivo.

Tomamos especial cuidado em resgatar o frequentemente olvidado poder de agência dos não-humanos, conforme proposto por Latour (2001 e 2011). Igualmente

importante é entender os mediadores como agentes em seus próprios termos e não como uma espécie de “atravessadores”, frequentemente indesejados. Por fim, é preciso entender que as múltiplas interações entre os vários agentes produzem resultados que não podem ser previstos a partir de sua consideração isolada do contexto, o que é dizer que a soma das partes difere do todo. Escolhemos pensar que elas – as ações – podem, coletivamente, agenciar um *território* de interferências mútuas onde ressoam de formas imprevisíveis em contato umas com as outras.

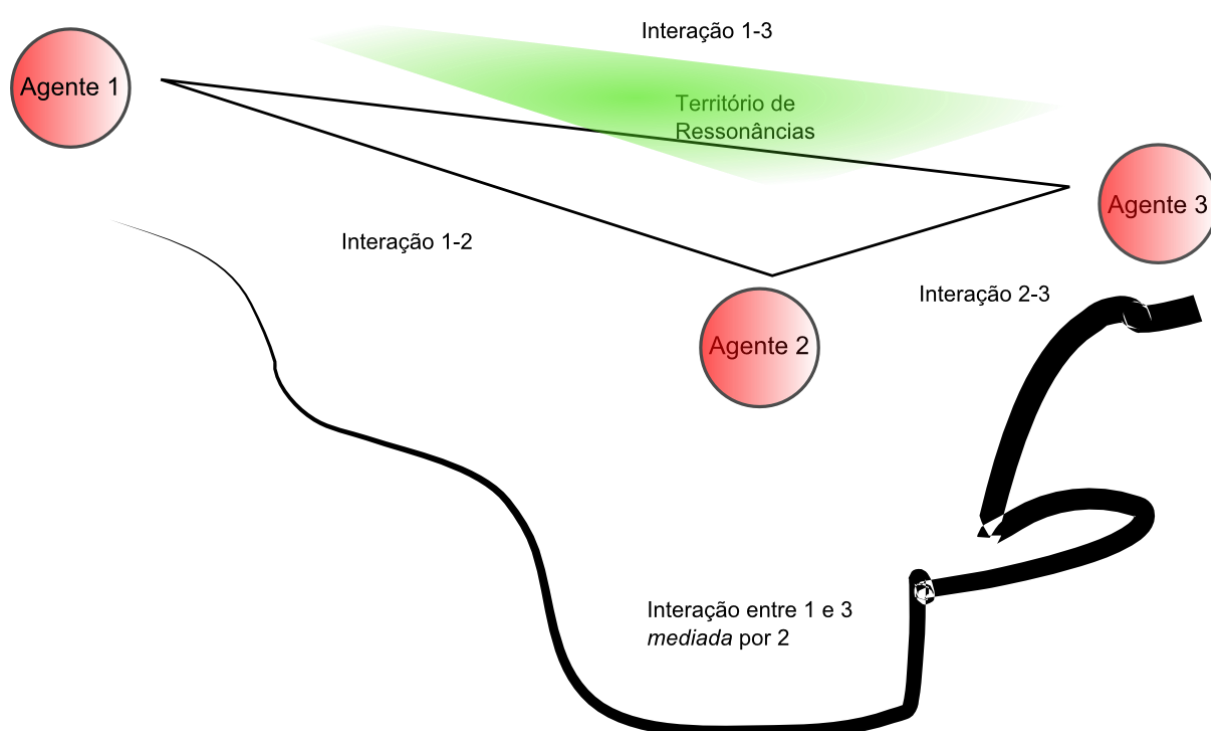


FIGURA 6 - Representação gráfica do modelo orientador das observações e descrições. As linhas representando a interação direta entre cada agente delimitam um *território de ressonâncias*, espaço de interferência mútua agenciado coletivamente. Ele ocorre num plano ligeiramente deslocado em relação às ações propriamente ditas já que, originado delas, não corresponde exatamente a sua simples sobreposição ou soma.

Este modelo foi inspirado ou extraído das leituras de Canclini (2008 e 2012), que, na trilha de Pierre Bordieu, fala em “campos” (como as artes) autônomos e pós-autônomos; Deleuze e Guatarri (2012), com suas noções de *rizoma* e *território*, Grela (1985), com seu modelo analítico, sobretudo no que tange à articulação interna de uma unidade qualquer, Hennion (2002 e 2010), com suas considerações sobre mediações em música e Latour (2001, 2006 e 2011) que fala nos vários significados

da mediação técnica, dos pressupostos do pensamento moderno (em especial sua noção de temporalidade), e da agência dos não humanos. Seguiremos utilizando estes e outros conceitos e ideias destes autores, ademais daqueles nossos que são originais⁵⁵. Em adição a eles, faremos uso constante de conceitos específicos ocorrentes no *território* pesquisado, e que estão descritos no Glossário ao final.

Reiteramos que se trata de um trabalho que não se pretende, nunca, exaustivo, priorizando uma visão de conjunto relacional em detrimento do isolamento analítico⁵⁶: a descrição das práticas violonísticas vigentes nos territórios não esgota nenhum de seus aspectos. É preciso lembrar que as práticas musicais contemporâneas abarcam uma enorme variedade de formas, e, como já vimos no Capítulo II, o violão é um instrumento muito disseminado no contexto latino-americano. Como consequência, o interesse do estudo se centrou precisamente na idiosincrasia que essas práticas apresentam no *território*, e dentro disso procurou atentar para a diversidade que apresentam. O que se oferece, ao invés de um único aspecto abordado em profundidade, bem delimitado mas isolado, é um panorama introdutório onde se evidenciam sobretudo as relações entre os vários aspectos e como, juntos, constituem um quadro heterogêneo mantido coeso pela interconectividade entre seus vários agentes, sejam eles pessoas, instituições ou objetos.

De tudo se depreende que práticas violonísticas massivas, amplamente difundidas pelo mundo, foram tratadas apenas de passagem, em que pese as especificidades de sua prática neste *território* específico. Estamos falando de gêneros como o *pop*, o *jazz*, o *rock*, e inclusive o *tango*, já objeto de muita teorização e difusão em nosso meio cultural e mesmo acadêmico.

De acordo com nossa formação acadêmica e profissional, observações e descrições foram feitas a partir do ponto de vista dos vários praticantes, com grande destaque para os artistas. O fenômeno estético em si, como um processo, ou a recepção dos produtos artísticos, não foram abordados ou o foram de forma indireta. O que se apresenta, portanto, é uma descrição das práticas e produtos violonísticos da perspectiva – prioritariamente – dos violonistas.

⁵⁵ No Capítulo VI faremos uma discussão mais detida do conceito-chave de *mediação*.

⁵⁶ Evidentemente que, apesar da declaração de intenções, ambas as operações são levadas a cabo conforme a conveniência.

Como já discutimos na Introdução, a cidade de Santa Fe será eventualmente abordada nos relatos, diante de sua profunda conexão com Rosario e sobretudo com Paraná.

Ao longo do texto, quando falamos em *território*, em itálico, estaremos nos referindo a uma entidade de natureza ao mesmo tempo conceitual, geográfica, processual, temporal e física (como um objeto), delimitada espacialmente por sua circunscrição às cidades de Rosario e Paraná. Essa entidade, cuja definição foi tarefa de toda a Parte I, é nosso “caso”, se entendemos esta pesquisa como um estudo de caso dentro um território maior que, do ponto de vista geográfico, cultural e político, diz respeito a toda a América Latina.

A rigor, deveríamos falar em *territórios*, já que agrupar as duas cidades num mesmo conceito seria um procedimento injustificado. No entanto, como optamos por uma descrição não-individuada ao longo do texto, até porque em geral as práticas estão dispersas por toda a região geográfica em que se situam as duas cidades, será mais conveniente utilizar o termo para referir-nos simultaneamente a todo o contexto pesquisado, tratando as especificidades de cada lugar à medida em que apareçam.

É importante que o leitor mantenha em mente essa complexidade do uso que faremos do termo *território*, em especial considerando quatro aspectos fundamentais: a localização geográfico-identitária (Rosario e Paraná dentro do contexto latino-americano), a referência ao universo violonístico, o enfoque na música viva e o abrigo de forças e agentes plurais, não hierarquizados e nem submetidos a qualquer espécie de consenso.

Capítulo IV: Que práticas?

COMPOSIÇÃO, PERFORMANCE, TOCAUTORIA, AUTO-GESTÃO, CRIAÇÃO DE INSTRUMENTOS, PRÁTICAS FORMATIVAS

Evidentemente, não seria razoável pretender esgotar as práticas musicais ocorrentes no *território*, como dissemos. Elas são múltiplas, às vezes grandiosas, às vezes mínimas, de difícil detecção; de naturezas absolutamente diversas e com objetivos igualmente variados. Editam-se discos e partituras, dão-se concertos (nas cidades de origem dos violonistas, ou se viaja, e muito. Buenos Aires é uma referência, mas não para todos), dão-se palestras, entrevistas, toca-se violão em *peñas*, concertos, aulas, festas, entrevistas (!). Ensina-se, dentro e fora de instituições, com diferentes métodos e objetivos. Vendem-se produtos (atualmente, o único que se pode vender com alguma consistência são apresentações). Buscam-se apoios para fazer o que quer que seja (já que a venda de produtos não é suficiente para sustentar as várias atividades). Constroem-se violões (diferentes tipos) e de cordas (um tipo para cada tipo de violão). Toca-se em grupo (grupos de violões são frequentes). Formam-se associações. Viaja-se para tocar, novamente (viaja-se muito). Fazem-se arranjos, transcrições, adaptações. Realizam-se eventos: simpósios (Paraná), seminários, cursos, concursos (Rosario), festivais (FIGROS, em Rosario), concertos (*Mujerío en Abril, Música por la Identidad*), festas (*peñas, asados, cenas*).

Preferimos, portanto, criar algumas categorias mais genéricas que, conquanto designem, elas próprias, práticas, podem abrigar em si uma variedade de outras práticas. Operamos uma seleção dentro de tudo o que pôde ser levantado pela pesquisa, observando o critério de tentar iluminar as idiossincrasias próprias do *território* e as práticas que se centram mais fortemente no violão.

Composição

Um elemento indispensável à *vitalidade* violonística em Rosario e Paraná, a prática contemporânea da composição é constante e se dá de diversas formas. Desde a composição anônima do cancionero folclórico – acompanhado por instrumentais diversos com presença marcante do violão – até a escrita formalizada de obras da tradição de concerto (incluindo derivações contemporâneas da “música de vanguarda” do século XX, como composições com elementos aleatórios ou supercomplexos, eletrônica pré-gravada ou em tempo real, etc.), uma ampla gama de práticas composicionais é atualmente levada a cabo aí: composição de tangos⁵⁷, composição de músicas massivas (nomeadamente de música *pop*) com participação do violão (e de seus congêneres, como a guitarra elétrica), a composição de músicas instrumentais (para conjunto) diversas (com a frequente influência do jazz), composição “para uso doméstico” (isto é, feita por amadores e não inseridas em circuitos formalizados de difusão), composição “incidental” para teatro e cinema, etc. Cada uma destas práticas possui características próprias que as localizam de diferentes formas entre as várias categorizações possíveis para a atividade. Estas dizem respeito à organização da prática composicional por gênero/estilo, ou por alcance (doméstico, especializado, massivo), ou por instrumental (grupo, solista), ou por funcionalidade (acompanhamento, solista ou diferentes equilíbrios entre as duas coisas), ou por ser escrita/não-escrita, ou pelo uso ou não de recursos computacionais.

Mas, dentre esta variedade de práticas composicionais, há dois aspectos sociais importantes que gostaríamos de destacar: os graus de profissionalização/especialização e de formalização. Entendemos o primeiro como articulação entre a aquisição de um ofício (não necessariamente de maneira formalizada) e as possibilidades econômicas de ganhar a vida com sua prática, com consequências para a maneira de exercê-lo. O segundo diz respeito ao

⁵⁷O tango é uma tradição muito consolidada no país e que pode chegar a ser uma prática altamente especializada.

estabelecimento de procedimentos e regras convencionais para a prática composicional, inclusive no âmbito da formação.

Embora hajamos podido observar práticas em estágios muito diferentes de cada um destes dois aspectos, parece ser seguro afirmar que, enquanto prática especializada, a composição violonística tende a não encontrar suficientes fundamentos (demanda, remuneração) nos *territórios* pesquisados para constituir-se enquanto profissão. É certo que, excepcionalmente, algum compositor pode chegar a inserir-se num posto muito específico dentro de circuitos comerciais muito dinâmicos, onde consegue profissionalizar-se; isso vai diferenciar sua prática daquela que é mais habitual, já que o compositor profissionalizado precisa atender a uma demanda, enquanto que a composição como prática não-profissional obedece a outros imperativos, de natureza artística. Nesse sentido, os depoimentos de Marcelo Coronel (2014) e Martín Neri (2014a) são bastante esclarecedores. Marcelo abandonou um circuito profissionalmente viável da composição pela submissão das estruturas sonoras e da expressão, neste contexto, aos objetivos publicitários, preferindo um caminho de expressão mais livre, mas com suporte econômico deficitário. Martín, em seus relatos, coloca a composição num contexto de grande subjetividade, onde as considerações econômicas não tomam parte. A prática da composição está presente na vida profissional de ambos, mas de uma forma específica que será tratada adiante (*tocautoria*). Para além destes dois exemplos, todos os demais entrevistados envolvidos com práticas composicionais relataram não poder contar com a atividade para auferir ganhos significativos.

Contrasta com esse panorama a existência de caminhos altamente formalizados⁵⁸ para a prática composicional. Em Paraná é possível estudar composição na cidade vizinha de Santa Fe, na *UNL - Universidad Nacional del Litoral*, a apenas uma hora de viagem em ônibus convencional. Já Rosario, cidade de grande porte, possui um curso de composição bastante estruturado na *Universidad Nacional de Rosario*. Um traço comum em ambas as instituições é a atuação do professor, compositor e teórico

⁵⁸ A formalização, que se refere à fixação de um conjunto de práticas por meios diversos (nomeação, escrita, repetição, institucionalização, estabelecimento de critérios de avaliação, etc.), não é privilégio das instituições nem, em particular, da academia, pois, além do fato destas organizações praticarem tacitamente uma diversidade de práticas pedagógicas informais, outras instâncias de perpetuação do conhecimento na sociedade se valem de práticas formalizadas. A formalização acadêmica se diferencia talvez pelo foco na escrita (manuais, artigos científicos) e por sua grande legitimidade social.

Dante Grela, recentemente aposentado na *UNL*. Ele lecionou durante décadas em ambas as instituições e foi diretamente responsável pela estruturação de seus cursos de composição ao longo destes anos, formando muitas gerações de músicos compositores especialistas. Mas o impacto de sua atuação e da existência de artefatos institucionais promotores da prática composicional vai além. Como é sabido, as instituições se caracterizam por seu compromisso com certos conjuntos de saberes e práticas legitimados, o que na América Latina muitas vezes remete a sua situação de território pós-colonial, já que se trata de saberes vinculados diretamente às culturas colonizadoras (diferentemente, por exemplo, dos saberes ditos “tradicionais”, por exemplo). E este é apenas um dos filtros institucionais das práticas de composição, que também são aí organizadas a partir da instauração de uma dicotomia entre o “acadêmico” (formalizado e escrito) e o “popular” (informal e oral), conforme ouvimos nos depoimentos de Ernesto (2014) e Coronel (2014), ou através de operações de seleção estética, etc.

Apesar disso, e como demonstração de que os fluxos culturais não são redutíveis a categorias fixas, pudemos observar o profundo impacto que essas instituições (e particularmente o prof. Grela) tiveram na atividade criativa de dois compositores eminentemente populares: Coronel e Aguirre. Coronel teve aulas particulares com Grela, enquanto que Aguirre estudou na *UNL* em seu período de atuação. Em ambos os casos, os entrevistados relatam que estas experiências num ambiente onde a composição é uma prática formalizada afetaram fundamentalmente sua forma de criar música. Coronel enfatiza a possibilidade de elaborar estruturas harmônicas horizontalmente dinâmicas (polifonia) como produto deste contato. Aguirre afirma que uma oficina de improvisação que cursou com Dante em Santa Fe, na *UNL*, “foi para todos nós uma fonte de inspiração e recursos para utilizar em qualquer música” (AGUIRRE, 2014). Ambos consideram sua formação musical como sendo “clássica”, conceito que aqui pode ser intercambiado por “acadêmica” ou “institucional” sem muitos problemas. Para além do âmbito da formação, critérios práticos como a adequação idiomática, a correta atribuição de papéis ao violão num conjunto, ou conhecimentos estilísticos regulam a composição para violão.

Por fim, a atividade é regulada (e, por consequência, formalizada e legitimada) pela existência de uma entidade responsável pelo controle dos direitos de autor, a *SADAIC*,

Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música. Coronel (2014b) faz uma crítica à atuação da entidade:

Como sócio de SADAIC, comprovei que jamais um inspetor da entidade se apresentou a checar o devido pagamento do direito [autoral] em algum dos muitíssimos concertos que ofereci em salas médias e pequenas.

Para além destes caminhos institucionalizados com alto grau de formalização, existem outros processos de criação musical de formalização ou institucionalização menos contundente, ligados a tradições de música popular urbana (como o tango ou o jazz) e que eventualmente contam com pequenas instituições especializadas para sua prática e difusão, como é o caso das orquestras ou escolas de tango (*Orquesta Escuela de Tango Rosario*, *La Casa del Tango (Rosario)*, etc.) ou de música folclórica ou pop (*Escuela Argentina de Artes – nodo Paraná*), onde a atividade composicional específica, se bem às vezes não está suficientemente formalizada a ponto de se materializar em matérias ou cargos específicos, acaba fazendo parte do dia-a-dia institucional na forma de arranjos, criações sob demanda (para concertos específicos), etc.

A formalização e as instituições promovem a existência de inúmeros compositores especializados, mas que são incapazes de transformar este ofício em profissão, pela ausência de bases econômicas que o permitam. Em função disso, a pesquisa indicou a prevalência da prática composicional como atividade *desprofissionalizada*, isto é, mantendo relações precárias entre as possibilidades de sua concretização profissional e as expectativas de indivíduos e das próprias comunidades, que estabelecem mecanismos para a formação destes especialistas. Que as comunidades não possam, posteriormente, manter a existência e a prática destes especialistas cuja formação patrocinou e induziu é um paradoxo que não vislumbra alcançar equilíbrio no futuro próximo.

Dessa forma, a composição violonística profissional ocorre, mas de forma precária, e é levada a cabo em iniciativas pontuais de compositores especializados ou na prática rotineira de violonistas-compositores, que denominaremos *tocautores*. Não pudemos

constatar a existência de especialistas em composição para violão que façam desta a sua prática profissional principal, e sua existência parece pouco provável. Já a composição violonística menos formalizada, semi-profissional, amadora ou integrada a circunstâncias onde não constitui um fim em si mesma ocorre com a intensidade que seria de esperar em *territórios* onde a presença do violão é tão marcante.

Dentro desta grande variedade de práticas contemporâneas, gostaríamos de destacar a que parece a mais idiossincrática dentro do *território* de pesquisa: a composição de música violonística de inspiração folclórica (também chamada no *território* de *projeção folclórica* ou simplesmente *folclore* (ver Glossário)). A grande maioria dos entrevistados relatou estar engajada nestas práticas, e é seguro afirmar que mesmo a criação musical institucional e formalizada, ao voltar-se para o violão, acaba sendo contaminada pela carga histórica e social do instrumento, o que resulta em frequentes referências ao universo folclórico latinoamericano⁵⁹ (em outras palavras, podemos dizer que o instrumento *age* efetivamente como co-criador, ou, preferivelmente, que compositor e violão se combinam para formar o agente composto que executa o ato criador). Esta prática, que está ideológica e socialmente vinculada a questões identitárias (dentro das quais o nacionalismo e as reações que suscita), se apresenta fortemente associada à *tocautoria*, e poderíamos citar como exemplos o trabalho de Carlos Aguirre, Ernesto Méndez, Marcelo Coronel, Martín Neri, Walter Heinze, o “Zurdo” Martínez ou Nésto Ausqui (como transcritor/arranjador), todos abordados nesta pesquisa.

⁵⁹ O caso da Sonata op. 47 de Alberto Ginastera, composta em 1975 e considerada uma das obras fundamentais do repertório acadêmico contemporâneo do instrumento, é emblemático. Ginastera, aliás, ilustra claramente o poder de influência da prática violonística, tão vinculada ao saber vernáculo latino-americano, no âmbito das práticas institucionais e legitimadas. Em grande parte de sua produção musical, podemos perceber traços derivados da música violonística. Gaiviria (2010) afirma que “O “acorde-violão” (uma sonoridade baseada nas cordas soltas do violão) é uma das marcas registradas de Alberto Ginastera”. Já Pierri (2014b) comenta que Ginastera era um apaixonado pelo folclore argentino, e escutava constantemente as gravações desta música (certamente incluindo violões).

Performance

Já dissemos que a prática de tocar violão é amplamente disseminada em Rosario e Paraná. Podemos afirmar que a cada prática composicional violonística corresponde uma prática performática, mas a recíproca não é verdadeira: é preciso considerar performances de obras cuja composição, pretérita, foi descontinuada⁶⁰, e sobretudo diversas práticas performáticas improvisadas em diferentes graus, onde a criação se dá em tempo real.

Poderíamos classificar a atividade de tocar violão em várias subcategorias, como fizemos com a composição: por gênero/estilo, alcance (privada ou doméstica, especializada, massiva), instrumental (solista ou inserida em agrupações), funcionalidade (acompanhamentos, solos, e toda a gama intermediária), presença ou ausência de mediação pela escrita (partituras, cifras, tablaturas), uso ou não de recursos eletrônicos (amplificação, modificação do som, processamento computacional), improvisada ou não (e níveis intermediários) etc. Contudo, nos interessa novamente descrever a performance transversalmente, atravessando várias dessas categorias de uma só vez.

Começando com as práticas correspondentes às categorias composicionais que antes apresentamos, teríamos, respectivamente: a interpretação do cancionero folclórico, a performance especializada no repertório de concerto contemporâneo, o violão tanguero, o da música *pop*, o violão utilizado em agrupações instrumentais (como no *rock* ou no *jazz*), a performance doméstica ou amadora, a performance associada a outras artes (ou multimídia)⁶¹. Em algumas destas, a improvisação em tempo real tem mais peso que a composição *a priori* (como nalguma música de concerto contemporânea ou no *free jazz*), o que as situa deslocadas, ou num plano paralelo, em relação às práticas composicionais⁶²; em outras, tende-se à interpretação literal

⁶⁰ E que, portanto, não nos interessam neste trabalho.

⁶¹ Esta lista, é sempre importante frisar, não é exaustiva, mas representativa.

⁶² Diferentemente das práticas de performance voltadas para um repertório, nos temos de Méndez (2014), “endurecido”, isto é, sem *vitalidade*, por estar sua cadeia produtiva incompleta (por exemplo, a composição foi descontinuada), estas nos interessam porque a composição, como tradicionalmente entendida, não foi interrompida, mas simplesmente não participa da cadeia produtiva. Trata-se portanto de práticas contemporâneas *vivas* porque completas, em seus próprios termos.

do texto musical em partitura (certas linhas interpretativas da música de concerto)⁶³.
Façamos um exame mais detalhado de algumas especificidades destas práticas:

⁶³ Já nesta categoria encontramos várias práticas que não dizem respeito a este trabalho, já que sua atividade hodierna no campo da criação não é significativa, não obstante considerarmos qualquer ato performático-interpretativo um ato criativo por natureza; neste caso, porém, a prática performática tem vários de seus aspectos submetidos a tradições muito consolidadas e às vezes estritas, que a pré-determinam e deixam ao intérprete um espaço exíguo para exercer sua – de resto inevitável – criatividade.

TABELA 1
Exemplos de práticas violonísticas em Rosario e Paraná, e suas especificidades

Prática Violonística	Especificidades
<i>Interpretação do cancioneiro folclórico</i>	Grande diversidade de técnicas de <i>rasgueado</i> , associação com canto e literatura. Relação com a paisagem, sobretudo o Rio Paraná.
<i>Performance especializada no repertório de concerto contemporâneo</i>	Inclui aptidões como a leitura de partituras não-convencionais ou de grande complexidade, conhecimento de repertório específico e técnica expandida do violão, habilidades cênicas, manejo de equipamento eletrônico, habilidade de tocar com processamento em tempo real, improvisação, violão preparado, instrumentos não convencionais (guitarra elétrica, por ex.), etc.
<i>Violão tanguero</i>	Incluindo diversas técnicas específicas, como o toque de polegar estalado, os glissandos, ataques abafados pela mão esquerda, o fraseio característico (CORONEL, 2014), etc.
<i>Violão de música pop</i>	Uso de violões com cordas de aço ou de tipo <i>folk</i> , além de uma prática mais fluida com aparatos de amplificação e processamento de som
<i>Violão em agrupações instrumentais (“música instrumental” como jazz, rock, etc.)</i>	Familiaridade com o estilo, técnicas de improvisação específicas, manejo de instrumentos diferentes do violão tradicional, (guitarra semi-acústica, violão <i>folk</i> , <i>steel guitar</i> , etc.), fluidez na lida com aparatos de amplificação e modificação do som, etc.
<i>Performance doméstica ou amadora</i>	Variáveis, em geral de menor demanda técnica e desvinculada de uma série de habilidades de performance associadas ao profissional (como preparação para concertos, postura de palco, preparação para gravações, etc.)
<i>Violão associado a outras artes</i>	Prática que frequentemente coloca o violonista especializado em situações onde precisa desenvolver habilidades estranhas a sua formação: cênicas, ou coordenadas com movimentos corporais de não-músicos, ou guiada por um “roteiro” em vídeo, etc.

Uma característica interessante das práticas contemporâneas de performance violonística é sua vinculação a tecnologias de seu tempo. Com o barateamento e popularização dos sistemas de áudio (AGUIRRE, 2014; ASCÚA, 2014; CORONEL, 2014; MÉNDEZ, 2014; PIERRI, 2014a/b), sobretudo aquelas relativas à gravação e à amplificação, estas se incorporam ao vocabulário da performance, de modo que hoje “tocar violão” significa muitas vezes possuir um domínio mínimo destas tecnologias. No caso de um instrumento que trabalha em faixas de intensidade reduzidas como o violão, as vantagens da amplificação são enormes, já que melhoram grandemente o leque de possibilidades de atuação do violonista. Essa tendência pôde ser comprovada nas entrevistas e na observação das práticas de vários violonistas em Rosario e Paraná, onde possuir em casa um par de microfones, alguns cabos, um amplificador e um software de edição é algo bastante comum. Praticamente todos os entrevistados já gravaram ao menos um CD, e frequentemente tocam com equipamento de amplificação.

É preciso, contudo, atentar também para as reações a estas práticas. Entre os violonistas mais próximos ao ambiente acadêmico, o uso destas tecnologias é menos frequente que entre os violonistas que desenvolvem práticas ligadas à música popular. Isso pode ter relação com a *memória* de cada prática e seu peso, já que os violonistas “clássicos” se esmeram em cuidar de um vasto legado cultural remetendo a quinhentos anos no passado⁶⁴, enquanto que os “populares” tendem a trabalhar com repertórios mais coevos. Isso implica que, enquanto os últimos são mais abertos às especificidades dos tempos recentes, os primeiros sentem a necessidade de preservar uma série de tradições que incluem o som intimista do violão, não amplificado e puro, som cuja lapidação – nunca totalmente captada pelo microfone – ocupa grande parte de seu tempo de trabalho.

No que tange à profissionalização e formalização destas atividades, vemos um panorama distinto em relação ao das práticas composicionais, a nosso ver derivado do fato de que a performance violonística tem se mostrado mais apta que aquelas a gerar ingressos econômicos. Se, por um lado, a prática da performance violonística é

⁶⁴ Este traço determina outras dificuldades dos violonistas ditos acadêmicos em lidar com práticas musicais contemporâneas. Uma pequena minoria deles é capaz de tocar com desenvoltura (ou ao menos com a mesma desenvoltura com que trabalham outros repertórios) obras de certas poéticas musicais dos séculos XX e XXI. Essa característica é, contudo, atenuada por razões que discutimos no Capítulo II: a *memoria* do violão está muito mais conectada ao século XX que a de instrumentos como o violino ou o piano.

mais difundida que a da composição, por outro parece que isso não impede a existência de espaços suficientes para viabilizar a profissionalização de um contingente relativamente grande de violonistas. Embora os dados obtidos na pesquisa mostrem que a performance em geral não é capaz de prover, sozinha, todos os recursos necessários à sobrevivência dos músicos, ela, diferentemente da composição, ocupa um espaço relevante entre as receitas de vários deles (no caso de Aguirre, chega mesmo a ser a principal fonte de renda). Tudo isso faz com que profissionais atuantes como performers sejam mais frequentes que compositores (e vale lembrar que um profissional dedicado exclusivamente à composição para violão, que seria o análogo do instrumentista especializado, parece inexistir). E há que se considerar uma tendência contemporânea na cadeia produtiva musical que parece intensificar o já existente deslocamento da entrada de recursos na cadeia produtiva violonística, movendo-o da composição (formalizada e com aspirações profissionais) em direção à performance, já que o fenômeno da “pirataria” tornou impraticável a aferição dos direitos autorais dos produtos musicais tradicionais (partituras e discos). Voltaremos a isso ao falar de economia, no capítulo V, “Sociedade”

No que tange à formalização, não parece haver critérios ou normas fixas ou indisputados que regulem a atividade da performance (discutiremos alguns no Capítulo VI), nem instituições com essa função. A formalização dos processos educativos do violonista é grande no que tange à existência de instituições especializadas, sendo possível aprender diferentes formas de se tocar violão em escolas de música governamentais ou privadas, em universidades, conservatórios, web sites ou portais dedicados ao violão (que contam inclusive com personalidade jurídica de empresa), etc. O conteúdo desta aprendizagem, contudo, tende à informalidade, já que grande parte do conhecimento referente ao ensino do violão existe e é transmitido oralmente, mesmo dentro do ambiente acadêmico, sobretudo através das muitas práticas não-nomeadas que tomam parte na rotina da relação professor-aluno. E isso ocorre apesar da existência de material escrito de referência, como manuais de técnica, estilística, etc. Nesta região da Argentina é particularmente notável a formalização de trajetórias de aprendizado violonístico levada a cabo por dois expoentes da pedagogia do instrumento, que ajudaram a consolidar o que Zanon (2003) chamou de “Escola Rio-Platense”: Julio Salvador Sagreras (Argentina, 1879-1942) e Abel Carlevaro (Uruguai, 1916-2001). Coronel (2014b) dá testemunho da

importância de Sagreras como consolidador de uma pedagogia do violão em Rosario (e na Argentina e no mundo, de forma geral): enquanto viajava pelo Canadá, e testando novos violões numa universidade desse país, relata o momento em que um luthier, diante de diversos violonistas, retirava um violão do estojo para mostrar-lhes.

Ao sair a reluzir um de seus novos violões, se deixou ver no estojo um livro, um método para violão cujo design *de capa* nos resultava mais que conhecido: Era “O Sagreras”, material de estudo quase obrigatório para todo aquele que se aventura nos labirintos da técnica violonística na Argentina.

Sagreras publicou uma série de livros buscando orientar de forma sistematizada a formação do violonista, desde os primórdios da aprendizagem até os estágios finais do estudo de um concertista profissional. Já Carlevaro é internacionalmente reconhecido como um dos maiores pedagogos do instrumento, e reuniu seus ensinamentos no livro *Escuela de la Guitarra* (CARLEVARO, 1979) e nos quatro *Cuadernos Didácticos* que o acompanham, além de uma série de outras publicações referentes ao tema. Além disso, a difusão da às vezes chamada *Técnica de Carlevaro* em Paraná e Rosario se deu através da convivência direta com ele ou com seus discípulos em cursos, masterclasses e aulas particulares, a que atenderam muitos violonistas ainda vivos, entre eles Víctor Rodríguez, professor do curso de violão da UNR, Néstor Aunsqui, da UNL, e Eduardo Isaac, de Paraná.⁶⁵

Em Rosario o panorama da performance é muito diversificado, incluindo todas as categorias que mencionamos na tabela 1. Paraná, cidade bastante menor, tende a ser um pouco menos diversa, embora se possa encontrar também aí ao menos umas poucas experiências de cada uma daquelas categorias. A especificidade de Paraná radica na existência de uma preponderância pouco usual (sobretudo em cidades de menor porte) da prática do violão de concerto, capitaneada pelo curso de música oferecido pela UADER. O sistema cultural Paraná-Santa Fe⁶⁶ tem uma larga tradição

⁶⁵ Este último ponto, claro, deve contabilizar-se como mais um elemento de informalidade na formação do violonista, conforme afirmamos anteriormente.

⁶⁶ Lembramos que Santa Fe é uma cidade de porte um pouco maior (aprox.. 400 mil hab.), capital da província vizinha homônima e que se situa à outra margem do rio, sendo facilmente acessível a partir de Paraná.

de expoentes do violão de concerto, que se inicia na história recente com as cátedras de Jorge Martínez Zárate e Graciela Pomponio na UNL⁶⁷, posto depois ocupado por Walter Heinze, que vivia e atuava (inclusive dando aulas) também em Paraná. Enquanto Santa Fe continuou seu trajeto de ensino de violão com professores como Néstor Ausqui, violonista muito ativo nas últimas três décadas e cuja trajetória tem alcance internacional, Paraná viu nascer sucessivas gerações de violonistas de reconhecimento que seguiram radicados na cidade. Entre eles se destaca a figura de Eduardo Isaac, cuja intensa carreira internacional o faz um dos violonistas mais requisitados no panorama internacional hoje, mas não o impede de manter residência e atuar constantemente na cidade. Além dele, ao menos duas gerações de violonistas profissionais (que tiveram parte de sua formação sob sua responsabilidade) o seguiram. A primeira dela inclui violonistas como Ernesto Méndez, Silvina López e Pablo Ascúa (este natural de Santa Fe, onde ainda reside), entre outros, todos professores da escola de música da UADER e violonistas atuantes no cenário nacional argentino, vencedores de concursos e com carreiras internacionalizadas em algum nível, e todos profissionais de ofício reconhecido. A segunda inclui nomes como Alfonso Bekes, Maru Figueroa ou César Andrés Huenuqueo (natural do Chile), jovens violonistas de até 30 anos também reconhecidos por seu ofício violonístico, militância cultural e participação em eventos violonísticos pelo país ou fora dele (concursos, cursos, festivais). Toda esta atividade violonística relacionada ao violão de concerto⁶⁸ é notável para uma cidade do tamanho de Paraná, que graças a isso (e a outros fatores, como a edição de partituras) se tornou uma referência na Argentina e fora dela. Prova disso é a quantidade de alunos não-paranaenses que vêm todo ano a Paraná para estudar, inclusive de fora do país (como é o caso de César e de outros). O violão domina o panorama cultural da cidade de tal forma que chega a colocar as próprias instituições culturais diante de dilemas, como nos relatou Soledad Salvarredi, diretora de um dos mais importantes Centros Culturais da cidade, o *Vieja Usina*. Segundo ela, é preciso tato na elaboração da programação institucional para que ela não se veja inundada pela demanda de violonistas em detrimento de outras manifestações musicais e artísticas em geral. Cita o exemplo do edital aberto para o programa “Música entre todos”, no qual o princípio norteador da diversidade cultural

⁶⁷ Ambos lecionaram também no então Instituto Superior de Música de Rosario.

⁶⁸ A maior parte dos violonistas citados tem essa formação, embora em geral atuem também em outras frentes, com destaque para a música folclórica local, tocada em concertos ou não.

era afrontado pela grande quantidade de propostas relacionadas à “música do litoral” (com forte presença do violão), e também de violão clássico e rock. “O violão [em Paraná] é muito forte”, ela diz, explicando que, pela pressão da demanda e da própria qualidade das propostas, acaba inevitavelmente havendo predomínio do violão em sua programação.

O relato de Salvarredi introduz outro aspecto que é importante destacar, e que já havíamos observado para o caso da composição: a performance violonística vinculada à música considerada tradicional na região (folclórica) e, dentro dela, a que se veio a chamar de “música do litoral”. A observação sugere que a cidade de Paraná pode ser proporcionalmente mais engajada que Rosario nesta prática. Mas ela ocorre de forma significativa (embora nunca massiva) em ambas. A performance destas tradições se apoia na vitalidade contemporânea do folclore e também na capacidade que tiveram os músicos nele engajados de difundir publicações com esta música, em forma de discos e partituras. Assim fizeram Marcelo Coronel, Ernesto Méndez, Carlos Aguirre, Walter Heinze, o “Zurdo” Martínez, etc. Estes músicos, de grande reconhecimento em suas comunidades (e fora delas), aos quais devemos somar nomes (também notórios) como Martín Neri, Alfonso Bekes, Maru Figueroa, Cristian Ávalos, Victor Rodríguez, Pablo Ascúa e Néstor Ausqui, para citar apenas os que foram entrevistados nesta pesquisa, e muitos outros profissionais, estudantes e amadores, se dedicam a tocar, seja como solistas em concertos, seja em grupos (orquestras, quartetos e trios de violões são agrupações relativamente frequentes em toda a região), seja como profissionais ou seja no ambiente doméstico ou ainda situações informais como *peñas* e *guitarreadas*, gêneros musicais folclóricos como o chamamé, a chamarrita, a *zamba*, a *chacarera*, a *vidala*, etc. Observe-se que muitos dos músicos mencionados, e uma parte significativa das práticas violonísticas que gozam de maior legitimidade no *meio* folclórico, articulam a performance com a composição da forma particular que denominamos *tocautoria*, discutida a seguir.

O tocar violão em Rosario e Paraná, atividade mobilizadora de várias instituições (de centros culturais, secretarias de cultura e sindicatos até universidades e instituições privadas de toda sorte, como escolas de música e associações culturais), é sustentada e sustenta também uma série de outras práticas e profissões, dentre as quais a composição, que já citamos. Há que mencionar-se também sua estreita relação com o ofício da luteria, condicionante e condicionada por esta prática. Na

região de Rosario e Paraná (nas próprias cidades e em localidades próximas) há vários construtores de violão em atividade, inclusive alguns com reconhecimento nacional e internacional, e na cidade próxima de Gualaguay vem se desenvolvendo uma verdadeira escola de luteria, com um grupo de pelo menos oito profissionais. São estes construtores que proveem a oferta dos variados instrumentos utilizados em Rosario e Paraná, como requintos e *guitarrones*, e trabalham constantemente buscando inovações que atendam às expectativas da comunidade violonística, ao mesmo tempo em que introduzem inovações que inesperadamente reorientam, ainda que de forma sutil, as práticas dessa comunidade.

Auto-gestão

Um conceito muito disseminado nas duas cidades, e que apareceu com frequência na investigação das formas através das quais os músicos organizavam suas práticas, é o da *auto-gestão*. Trata-se de um conceito que tem sido utilizado para descrever diferentes modelos de organização do trabalho cultural. Para dirimir ambiguidades, vamos definir dois deles: o de organização coletiva, talvez o mais disseminado, e o de concentração de competências, que é o que mais frequentemente foi citado nas coletas de dados. O primeiro deles é um tipo de trabalho cultural onde coletivos formados por espaços culturais, gestores e artistas trabalham em rede, de forma horizontalizada. O objetivo é o trabalho conjunto com vistas à viabilização da execução de projetos também coletivos. Há uma crença no poder deste modelo em transformar seu entorno social e como fonte eficaz de trabalho (FCA, 2014)⁶⁹. O termo é aproximadamente equivalente ao que no Brasil se chama de “cena independente”, uma referência a sua desvinculação de grandes instituições e do Estado. Por todas estas características, o modelo se assemelha ao tipo de trabalho coletivo que caracterizamos como *processo colaborativo* em trabalho anterior (FERNANDES, 2013, p. 107-110). É importante não confundir esse significado do termo, ou este

⁶⁹ <http://www.festivalfeca.com.ar/about-us>

aspecto de sua prática, com aquele que vários de nossos artistas informantes trouxeram à tona no relato de suas experiências. Este último é um uso da palavra que diz respeito à concentração, no próprio artista, de forma individual e solitária, da responsabilidade pela gestão de todos os aspectos de sua carreira. Refere-se, portanto, a todo o trabalho não essencialmente artístico necessário à viabilização das práticas que se quer levar a cabo, e que são executadas não a partir de um desejo ativo ou crença, mas sim a partir de uma necessidade quase sempre mal vista. Poderíamos chamar as atividades congregadas neste conceito de “atividades-meio”, desde que não perdêssemos de vista o poder de agência destes *mediadores*, cuja incontornável existência condiciona de forma determinante as práticas que, sem eles, não seria possível executar – ao menos não da forma como hoje existem.

Não é, contudo, uma noção óbvia, a do engajamento do artista (compositor, violonista, *tocaautor*) numa série de atividades extrínsecas ao propriamente musical, e ela se torna necessária na medida em que a comunidade violonística se vai fazendo cônica da importância que esse envolvimento “não-musical” tem comparativamente aos esforços diretamente artísticos, ao mesmo tempo em que, fora do âmbito musical, essas atividades vão ganhando estruturação e autonomia - muitas delas já estão, inclusive, socialmente formalizadas em cursos universitários, profissões e cargos públicos ou em empresas: o conceito de *auto-gestão* reúne dentro de si práticas como a comunicação, a produção musical, o design gráfico, a produção executiva, a técnica de áudio, etc.

No processo de condução de sua vida profissional, o músico se depara com um sem-número de afazeres que se colocam entre sua preparação artística e a apresentação dos produtos desta atividade para um público, seja na forma de concertos, gravações multimídia ou até mesmo palestras e aulas. É evidente que qualquer trabalho ou profissão lida em maior ou menor grau com uma série de pequenas tarefas de rotina, cujo conteúdo difere essencialmente daquilo que se considera ser o fim a que se destinam os esforços do profissional. No entanto, em alguns casos essas tarefas deixam de ser pequenas e podem tornar-se significativas quando comparadas às “atividades-fim”. A especificidade da *auto-gestão* como aqui tratada reside em sua aplicação ao ambiente violonístico – determinando assim um conjunto bem-definido de atividades relacionadas a esse contexto –, em que o violão mobiliza e relaciona,

de uma forma particular, algumas aptidões e práticas de produção e a prática diretamente instrumental.

Quais são essas atividades, enfim? Méndez (2014) cita várias “tarefas para conseguir concertos”: o trabalho de internet, ligações telefônicas, procurar estar constantemente se mostrando. E vai além, exemplificando a *auto-gestão* com os vários procedimentos referentes aos direitos autorais, como o registro das obras; a edição de partituras; sua distribuição⁷⁰ ou ainda várias das etapas não-musicais da gravação de um disco, como trabalhos relacionados à técnica de áudio (colocação de microfones, por exemplo). Coronel (2014) concorda, e detalha as tarefas de edição de partituras (notação em software, formatação, diagramação, arte gráfica) e discos (elaboração de textos, arte gráfica, gravação, edição, mixagem, prensagem), agregando as negociações com editoras e distribuidoras e com instituições diversas, culturais ou não, estatais ou privadas (como sindicatos, secretarias de cultura, centros culturais, teatros, escolas de música, etc.), participação em editais (com toda a carga burocrática que podem implicar), e organização logística (dentro da qual destaca a organização do calendário de concertos em sua relação com a - atividades rotineiras como as aulas e b - as grandes distâncias entre as cidades de seu país). Todos estes exemplos são advindos das práticas destes e de outros artistas entrevistados.

Dentre todas as atividades geralmente atribuídas à *auto-gestão*, as relacionadas ao agendamento de concertos, registro de obras/resgate dos pagamentos por direitos autorais, distribuição de produtos e divulgação do artista são as mais frequentemente citadas, e que portanto parecem ocupar a maior parte do tempo e esforços dos violonistas autogeridos.

Estes violonistas podem até perceber a *auto-gestão* como uma oportunidade de qualificar o trabalho em todas as suas frentes, tornando-o mais fiel a uma poética artística, mas a pesquisa mostrou que, em geral, tendem a considera-la mais uma dispersão das energias necessárias ao fazer artístico. Coronel relata que

⁷⁰ Ao falar da distribuição Ernesto adentra todo um território paralelo à música, que envolve encontrar e contatar locais de venda e empresas especializadas, calcular preços de frete e ajustar valores e quantidades a partir dele, considerando inclusive o preço ao consumidor final – ajustado pela diferença de valor das moedas, em caso de países diferentes, etc.

Tudo sou eu que faço, e é um esforço muito grande. Porque o tempo que você tem que dedicar a programar o trabalho, a montar uma agenda de atuações com tudo o que significa responder mensagens, enviar material promocional, e sei lá o quê, é tempo que você retira do trabalho sobre o instrumento, não? Então você sempre está num equilíbrio, quando chega o momento de cumprir com estes compromissos, às vezes você sente que não pôde tocar tudo o que seria necessário, para se preparar com propriedade para estes compromissos. Mas bom, isto não é uma queixa e sim uma explicação de como funciona minha vida artística.⁷¹

Podemos complementar este relato com uma fala de Ernesto Méndez (incluída em seu perfil, no Capítulo III: Quem pratica as práticas?):

“[para os] colegas músicos, exceto aqueles que ingressaram num circuito talvez mais comercial, a atividade musical o que tem de talvez de parte ruim, digamos, ingrata, é que você meio que permanentemente tem que estar gerando coisas. Apresentando-se, propondo coisas, buscando metas, não? Quer dizer, a mim, hoje, apesar do tanto que já toquei, (...) dos discos, da composição e tudo isso, se eu fico em casa de braços cruzados esperando que alguém venha a me contratar para dar um concerto posso chegar a dar um ou dois concertos ao ano, digamos, não? Quer dizer, (...) esta questão da atividade musical tem a ver com internet, com ligar por telefone, com tratar de estar se mostrando (...), não é uma coisa que surja naturalmente⁷²

Toca-se com grande esforço, gerando as atuações, muitas vezes sem ganhar – só recuperando os gastos – ou ganhando muito pouco por toda a energia que se emprega, antes, durante e depois do concerto. Há também o problema dos “lucros cessantes” (CORONEL, 2014): tempo de ausência do local onde músico está

⁷¹ “Todo lo hago yo, y es un esfuerzo muy grande. Porque el tiempo que vos tenés que dedicar a programar el trabajo, a armar una agenda de actuaciones con todo lo que significa contestar mensajes, enviar material de promocion, y qué sé yo, es tempo que lo restás al trabajo sobre el instrumento, no? Entonces siempre estás en un equilibrio, cuándo llega el momento de cumplir con estos compromissos, a veces sentís que no pudiste tocar todo lo que hubiese sido necesario, para prepararte con propiedad para estos compromissos. Pero bueno, esto no es una queja sino una explicación de como funciona mi vida artística”

⁷² Ver original no Cap. III.

radicado, ocasionando prejuízos para as atividades rotineiras que já estruturou aí, com destaque para seu trabalho de professor (em geral, a principal fonte de ingressos dos violonistas). Devido às proporções do esforço de *auto-gestão*, e também à precariedade com a qual o músico consegue levá-la a cabo, é possível que se chegue a um mês e meio, ou dois, sem subir a um palco (CORONEL, 2014), ou passar por épocas inteiras (meses ou anos) de pouca atividade solista (MÉNDEZ, 2014). Isso, por sua vez, afeta diretamente a performance. Neri (2014a) se manifesta sobre a relação entre *auto-gestão* e performance: “a *auto-gestão* como um acidente... (...) Se você é músico, tem que tocar”. Já Coronel descreve essa relação entre *auto-gestão* e performance nos seguintes termos:

Eu sei que, tocando com mais frequência, você vai encontrando outras sensações no palco. À medida em que você vai tocando com mais frequência, você sente o palco como um terreno mais amigável no qual você fica cada vez mais à vontade. Quando você toca de forma muito esporádica, cada concerto é como um recomeço nisto de superar as barreiras que, em maior ou menor grau, quase todos temos acerca de... o famoso medo cênico, e essas questões (...). Tocando sempre, com frequência esse medo cênico poderia (...) dar lugar ao contrário, ao gozo e ao deleite plenos, que penso eu que é uma situação ideal na hora de subir ao palco. Subir a desfrutar, e a tocar com alegria, como se fosse uma festa. (...) em alguns momentos em que sucedeu que eu tocassem com alguma frequência eu experimentei, digamos, esta evolução, tomara que pudesse ser assim.⁷³

O desejo de Coronel, está, é claro, vinculado a mudanças no paradigma da cadeia produtiva musical. Ele ressalva que o cenário que projeta já é uma realidade para

⁷³ “Yo sé que tocando con más frecuencia uno va encontrando otras sensaciones en el escenario. A medida en que uno va tocando con más frecuencia, uno siente el escenario como un terreno más amigable en el que uno se vuelve cada vez más cómodo. Cuando uno toca de forma muy esporádica, cada concierto **es como un volver a empezar** en esto de superar las barreras que en mayor o menor medida casi todos tenemos acerca de... el famoso miedo escénico, e esas cuestiones (...). Tocando seguido, con frecuencia, esse miedo escénico podría (...) dar lugar al contrario, al goce y el disfrute plenos, que pienso yo que es una situación ideal a la hora de subir al escenario. Subir a disfrutar, y a tocar con alegría, como si fuera una fiesta. (...) en algunos momentos en que sucedió que yo tocara con alguna frecuencia yo experimenté, digamos, esta evolución, ojalá pudiera ser así”.

muitos artistas⁷⁴ inseridos em circuitos musicais dinamizados, mas o acesso a esses circuitos é vedado à maioria, como ele e Méndez fazem questão de frisar ao dizer que as realidades que retratam se estendem para a maioria ou todos os violonistas (e músicos em geral) que conhecem pessoalmente.

O caso de Aguirre é um pouco particular se comparado ao dos outros informantes da pesquisa. Sendo um músico que pôde alcançar projeção internacional, ele se inseriu num ambiente musical amplo e mais dinâmico, dentro do qual pôde lograr ter sua carreira parcialmente administrada por um *manager*. A não necessidade (ou atenuação) da *auto-gestão* e a abundância de ocasiões de performance – com os respectivos ganhos econômicos – se retroalimentam, e alimentam também a possibilidade de tornar a venda de partituras e álbuns uma atividade econômica⁷⁵, o que por sua vez tende a alimentar uma vez mais o ciclo virtuoso que se forma. Mas o interesse em seu caso não reside apenas aí: para algumas questões operacionais de sua carreira, Aguirre optou por soluções incomuns (talvez por sua inviabilidade) entre seus pares: para suas edições de música, criou um selo musical (o *Shagrada Medra*), através do qual vieram ao mercado gravações de vários colegas músicos (Pablo Ascúa, professor de violão da UADER e concertista, é um deles) e recentemente promoveu a iniciativa de criar uma editora para imprimir suas partituras (a *Siriri*), com a qual acabou recebendo encomendas para editar partituras de outros colegas, além de realizar outros trabalhos gráficos⁷⁶.

Se para muitos a *auto-gestão* está no centro das práticas (e preocupações) violonísticas, agrupando uma série de mediadores implacáveis, para alguns a questão da gestão do músico é problemática, mas não exatamente um problema. Há quem, aprofundando a abordagem de Aguirre, se dedique a preencher os vácuos que enfraquecem a estrutura da cadeia produtiva violonística. É o caso de Maria Eugênia (Maru) Figueroa, de Paraná, que optou por lançar-se à gestão musical, promovendo-a a atividade deliberada, assumida, sistemática e prioritária: uma verdadeira militância cultural. “Paixão pela gestão”, comunicou certa vez pelas redes sociais. Maru participa

⁷⁴ Ele cita como exemplos hipotéticos Leo Brouwer, David Russel, Manuel Barrueco. Poderíamos agregar o próprio Carlos Aguirre e Eduardo Isaac, que tocam com muita frequência e possuem uma estrutura minimamente consolidada que os auxilia na gestão de suas carreiras.

⁷⁵ Ele relata que vende muitas partituras nos concertos que dá, e podemos observar que o mesmo ocorre com seus CDs.

⁷⁶ Como um álbum de fotos de músicos, projeto de uma fotógrafa porteña que fotografou vários músicos do Brasil, Argentina e Uruguai em suas atividades cotidianas.

da organização de diferentes eventos violonísticos ou mais genericamente culturais em Paraná, dos quais nos foi possível observar o *Mujerío em Abril*, um encontro de artistas mulheres da região, envolvendo atrizes, dançarinas e dançarinos, poetisas, e muitas musicistas de vários estilos, do folclórico ao hip-hop. Ao atuar desta forma, Maru contribui para instaurar um novo paradigma colaborativo entre violonistas, um paradigma direta ou indiretamente apoiado ou preconizado por outros violonistas como os próprios Aguirre, Méndez, Coronel ou Pablo Ascúa, e que aponta para modelos de gestão coletiva que discutiremos brevemente no capítulo V: Sociedade (item “Senso comunitário e sociabilidade”).

Mas afinal, de que maneiras a prática da *auto-gestão*, aparentemente incontornável, condiciona a atividade dos artistas? Para Coronel (2014a), trata-se sobretudo de uma demanda de energia e tempo que tem como consequências a) a precariedade da “atividade-fim”, no seu caso, compor e tocar violão e b) a necessidade de períodos de descanso (com a correspondente diminuição na atividade de performer) após a preparação de eventos mais exigentes como turnês ou festivais. Já que Marcelo se define como aquele que toca e compõe, não é difícil depreender destas considerações que avalia as práticas auto gerenciais como entraves às práticas artísticas, algo que, nas palavras de Neri, o “tira do seu”⁷⁷. E todos os outros violonistas entrevistados parecem entender as coisas mais ou menos da mesma forma, inclusive Maru: embora seja uma apaixonada pela gestão, não mostra o mesmo entusiasmo com a *sua própria*: esclarece que preferiria que outra pessoa cuidasse dessas atividades por ela.

Poderíamos elencar como consequências da *auto-gestão*, portanto:

- a) o esgotamento do artista;
- b) a precariedade das práticas *autogeridas* pelo músico quando comparadas a modelos existentes na própria comunidade (por exemplo, comparar a arte gráfica de uma partitura editada pelo músico com aquela feita por um profissional qualificado de uma editora);
- c) a redução quantitativa e qualitativa das práticas propriamente violonísticas.

⁷⁷ Neri diz: “me saca de lo mío”, isto é, daquelas atividades através das quais se define (a saber, violonista, cantor, arranjador e compositor).

Tocautoria

Dentre outras línguas, a espanhola, bem como o português de Portugal, incorporou a seu vocabulário, no século XX, a palavra *cantautor*, conhecida mas não muito frequente no Brasil. O termo é aplicável a uma ampla gama de fenômenos culturais ocorridos em países tão diferentes como o Uruguai, a França ou a Itália, e carrega consigo uma história associada à crítica social, que por muito tempo o definiu. A delimitação semântica do conceito foi completada pela circunscrição de seu uso a contextos musicais próximos ao *folk*, ou, na América Latina, à música popular regional (com forte viés folclórico). Na América hispânica, o movimento dos cantautores floresceu nos anos 60 e 70 do século XX (Violeta Parra e Víctor Jara, no Chile; Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, em Cuba; Daniel Viglietti e Rubén Rada no Uruguai, etc.⁷⁸) e o termo nunca caiu em desuso, embora hoje em dia já não carregue uma associação tão forte com a canção de protesto ou com a música folclórica.

Com esta palavra procurou-se dar conta de um certo número de experiências culturais que, em suas origens, estavam vinculadas a temáticas e estilos musicais específicos. Embora essa última característica tenha se perdido, o termo permanece eficaz para descrever algumas práticas violonísticas.

Ao descrever um artista que, atuando em geral sozinho (ou com agrupações que participam em arranjos diversos das canções que compõe), acompanha-se com seu instrumento executando um cancioneiro de autoria própria – incluídas as letras -, a palavra realiza, morfológicamente, um tipo de hibridação análogo ao que ocorre na prática que descreve: a fusão entre a criação e a performance. Trata-se de uma particular felicidade linguística, já que, ao unir um verbo, *canta*, a um substantivo, *autor*, a palavra expõe a característica processual da performance e da criação (verbo) ao mesmo tempo em que caracteriza o indivíduo adepto desta prática. Mas o termo não somente soma ou põe em sequência a autoria e o cantar: ele os funde, articulando-os por elisão aproveitando-se da vogal *a* que têm em comum. Forma-se então uma nova palavra, em que as anteriores são reconhecíveis mas já não gozam

⁷⁸ O termo é menos usual no Brasil, mas descreveria suficientemente bem a trajetória de artistas como Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Chico Buarque, naquele período.

de existência autônoma, e tal é a imbricação que ocorre nas práticas em questão entre os atos de criar (compor) e executar (cantar). O termo cantautor é bastante afim a outros conceitos que, ao longo do tempo e em diferentes culturas, buscaram dar conta de práticas similares: aedo, na Grécia antiga; bardo, na Europa medieval; griot, na África contemporânea. Todos estes conceitos têm significados com algumas outras características em comum, como a associação com um instrumento (frequentemente um cordofone), a tendência a não separar música e texto, e a predominância da oralidade. Embora essas características exerçam influência indireta sobre o contexto que iremos descrever, nos interessam particularmente aquela primeira, a *diluição funcional* (FERNANDES, 2013, p. 120) (isto é, a força que atua para borrar as fronteiras entre a criação e a performance), e a segunda, a associação direta a um instrumento.

É a partir disso que vamos propor o conceito de *tocautoria*, adaptado a práticas onde o componente vocal é secundário ou está ausente. Retomando a distinção entre função e indivíduo (aqui, agente) que esboçamos em outro trabalho (Fernandes, 2013, p. 116)⁷⁹, e considerando a multiplicidade de âmbitos de ação em que se engajam estes agentes humanos em nossos *territórios*, não se poderia esperar que o conceito pudesse dar conta de todas as práticas musicais levadas a cabo por este ou aquele artista, caracterizando-o de forma completa. Antes, o conceito estabelece um parâmetro de referência baseado no qual poderemos avaliar algumas atividades dos agentes. Dessa forma, muitas vezes (como no caso do Carlos Aguirre), evitaremos a caracterização mais definitiva *tocautor* em favor da mais dinâmica *tocautoria*: uma categoria de práticas à qual podemos recorrer quando conveniente, em lugar de *tocautor*, que implica uma associação mais definitiva do agente com esta prática (este termo, não obstante, será adequado para descrever outros artistas, como Marcelo Coronel).

Cantautor é um termo bastante sintético e autoexplicativo, e pareceria que sua transposição à *tocautoria* não traria maiores problemas. No entanto, é preciso

⁷⁹ Qualificar um agente como compositor, performer ou *tocautor* não significa que ele forçosamente limita suas possibilidades de ação a algum destes âmbitos. Significa, isso sim, que, num dado tempo e lugar, atuou dentro desta *função*. Em outro tempo e lugar, ou simultaneamente, o agente pode cumprir outra(s) função(ões) (por exemplo, ser compositor e ouvinte, ou compositor e intérprete).

complexificar o entendimento do termo, não apenas por coerência teórico-metodológica mas para que possa fazer jus às práticas que descreve.

Em primeiro lugar, devemos esclarecer que a palavra vai descrever atividades artísticas onde ainda persistem as noções independentes de composição e performance. O que ocorre não é a completa diluição destas funções mas sua junção mais ou menos permanente num mesmo agente, o que, somado a outras características dessa atividade (como a performance voltada exclusivamente para o próprio repertório autoral), cria laços que deslocam essas categorias *em direção* a um paradigma de indistinção, mas sem ainda percorrer totalmente o caminho. Composição e performance permanecem categorias importantes para os próprios artistas e a forma como eles atuam frequentemente respalda esse ponto de vista sobre a realidade. Nesse sentido, o que a *tocautoria* quer captar (e que poderia, de outra forma, passar despercebido) são as imbricações e interferências mútuas entre estes dois polos conceituais, como poderemos comprovar por exemplo nos depoimentos de Martín, ou na profundidade do idiomatismo instrumental das obras analisadas, ou ainda na colaboração entre Aguirre e Isaac. No caso de Martín, o ato criativo, como expressão subjetiva, é o parâmetro que orienta todas as suas demais atividades como músico. A criação no momento da performance é uma constante e depende desta premissa, já que a subjetividade é suscetível à influência do contexto, e isso se reflete na forma de tocar a mesma obra a cada vez; criação e execução estão intimamente vinculadas. A escrita idiomática, no caso do violão, tem sido historicamente associada à performance, seja diretamente (o compositor toca) ou indiretamente (através da colaboração compositor-intérprete). Se ela já aponta para uma prática compositiva que inexistia fora da vinculação direta à performance, em todo o processo criativo existe uma série de outros condicionamentos que a prática instrumental impõe à criação e que tornam difícil separar estas duas instâncias: ou as ideias musicais são induzidas pelo instrumento (ao invés de partir de uma concepção abstrata que será depois adaptada ao violão), como no caso de Méndez (ver Anexo IV) e Aguirre (IRAVEDRA, 2014, p. 28-76), ou o compositor escreve em função do instrumental disponível (CORONEL, 2014), ou o faz tendo em vista as próprias facilidades e dificuldades de performance (o que, é de se imaginar, ocorre com frequência na *tocautoria*), etc. A colaboração compositor-intérprete, que caracteriza a produção violonística de Aguirre, é um aspecto fundamental da produção violonística e que não

diz respeito somente ao técnico-idiomático, mas vai além, passando pelo estético (IRAVEDRA, 2014, p.58-59), pelo logístico (alguém empresta um violão, uma gravação, uma partitura, ou torna viável a execução das obras), etc.

Em segundo lugar, é preciso responder com mais cautela à pergunta “Quem toca?”. Poderíamos trazer de volta do Capítulo II a citação de Tugny (2011) que fala em “corpos desejantes”, para ainda uma vez respaldá-la, desta vez com os depoimentos de Martín (2014): “o violão convida a compor uma canção”. Quando traçarmos um perfil deste *tocador*, chegaremos ao núcleo de seu pensamento no conceito do *ser*, que, entre tantos atributos, deve necessariamente, por força da necessária diversidade que o distingue dos demais, possuir *singularidade*. Adiantemos um fragmento dessa discussão (cap. V):

Genuína, real, orgânica. A música “Tem que ser, insisto no ser. Todo o resto é colocado pela subjetividade do outro”. Ou seja, importa que a música seja o emergir de um ser, singular, autêntico, orgânico, desejante, intenso, visceral. Suas demais características não são em princípio passíveis de serem validadas por critérios estéticos extrínsecos ou a priori, já que são expressões de uma subjetividade e é isso que importa. Importa o específico, o individual, o dissimile, precisamente aquilo que define uma subjetividade em oposição às outras.

Mas toda essa especificidade só equivale à unicidade até o momento em que apuramos o olhar: Não se trata apenas do sujeito cartesiano, uno, operando soberano sobre o mundo natural, mas, como vimos, de um mundo mais denso, povoado de agentes e forças que *afetam* ao humano tanto quanto este afeta aos não humanos (e, no que tange a nosso *território* específico - aquele que emerge do cruzamento do território violonístico com o da música contemporânea e o da América Latina), já discutimos várias destas forças e agentes -. Este *ser* precisa ser entendido como uma entidade complexa, em que atuam diferentes agentes e forças, cujo resultado poderá,

sim, ser percebido como algo uno, apesar de seus muitos componentes⁸⁰... Nas palavras de Latour (2001, p. 212), “Aquilo que normalmente consideramos um agente (...) pode revelar-se composto de vários...”.

Um concerto na Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte, ano 2014. Os assistentes conversam estupefatos na porta do teatro, após o evento que muitos qualificam como o mais impressionante que já presenciaram. Alguns violonistas enfatizam os predicados do violonista; outros, estão fascinados com as muitas qualidades do violão. Deveríamos ter começado este parágrafo com “Um concerto do violonista Álvaro Pierri (...)” ou “Um concerto de violão (...)”? Ou ainda com “Um concerto do violão Friedrich (...)”? O debate prossegue, e ninguém consegue saber se a beleza do som era devida ao homem ou ao instrumento. Não parece possível chegar a um acordo, até que alguém, diante do impasse, se rende a uma solução pragmática: “Vou me referir então à entidade violonista + violão”.

Como mostra o caso (real) acima, já não podemos atribuir o ato de tocar unicamente ao violonista, e, se podemos confiar em Marcelo Coronel (2014), tampouco o ato de compor:

Tenho um par de violões para dar aulas, simples, de batalha. Também tenho um de concerto, para tocar em público e para gravar, muito sonoro, de belo timbre. Este último está sempre em seu estojo, e sai quando há sessões de trabalho programadas. Os outros dormem fora, e paradinhos em seus suportes, se oferecem prontamente. Por isso cada vez que tenho um tempinho para violar pego um destes, que estão à mão. Mas faz uns dias que venho me perguntando por que faço isto, porque não toco com meu melhor violão, ainda que seja na solidão de minha cova. Por que privar-me da beleza que ele me pode dar? Para que deixa-lo guardado, se não se gasta por ser tocado?

Então comecei a usá-lo diariamente, e ontem, sem que eu tivesse nenhuma intenção de escrever algo novo, se instalou em minha cabeça, mãos e encordoamento uma música que me inundou e não me soltou até que a terminei de escrever.

⁸⁰ O próprio indivíduo, de certos pontos de vista, já pode ser entendido como uma entidade complexa, separada em várias instâncias físicas e psicológicas (Latour (2001, p. 207) fala em nível “sub-individual”). Para mais sobre o assunto (composição, associação de atuantes, obscurecimento), ver Latour, (2001, p. 206-212)

Estou convencido que é um presente dele. Me está agradecendo que não o haja condenado à escuridão e ao silêncio.

Se o violão atua junto a ele, parece-nos que desta junção emerge uma espécie de entidade composta, e é o par instrumento + instrumentista quem leva a cabo as práticas de *tocautoria*⁸¹. Gostaríamos de considerar o *tocautor*, portanto, não como um indivíduo, mas como o agente resultante da associação do indivíduo com seu instrumento. Essa associação, que incorpora em si um processo de *translação*⁸², modifica essencialmente os dois agentes, de modo que o *tocautor* não é uma simples soma de um violão e um violonista, nem seus objetivos podem ser previstos a partir dos objetivos individuados de cada um deles. Se retomamos os depoimentos de Neri (2014a), vemos que ele próprio já apontava esse caminho de análise, ao falar de sua experiência musical mais marcante, o *Dúo Salteño*. Este *ser* complexo não termina nos dois homens que o conformam (que de toda forma já dois, e não apenas um), mas inclui em si vários outros agentes, humanos e não humanos, e forças – sociais, biológicas, circunstanciais; nada disso impede que possa ser considerado uma entidade autônoma, um agente individual. Nessa linha, o *tocautor* também é um agente composto que abriga uma série de forças e que só existe e atua dentro de um contexto. É claro que reduzir o *tocautor* apenas a estes dois agentes também é deixar de fora, arbitrariamente, uma série de outros fatores (agentes, forças), mas é preciso estabelecer um foco, fazer um recorte (ainda que momentâneo); fique desde já ressaltado, contudo, que nunca se prescindirá do contexto na descrição das práticas de qualquer *tocautor*.

Em suma, quando falamos de *tocautores* e *tocautorias*, estamos chamando a atenção para:

A) a articulação difusa e dinâmica entre os âmbitos da composição e da performance (entendidos como dois aspectos de uma mesma prática), e

⁸¹ Um processo análogo ao da associação “assassino + arma” evocada por Latour (2001, p. 205)

⁸² Translação é, de acordo com Latour (2001, p. 207), “deslocamento, tendência, invenção, mediação, criação de um vínculo que não existia e que, até certo ponto, modifica os dois originais”.

B) o fato de que estamos lidando com um agente complexo (artista + instrumento), atuando dentro de um contexto.

Essas características se manifestam na *prática de tocar, com um instrumento, um repertório original composto pelo próprio intérprete (de forma que esse tocar se modela às necessidades da criação, que por sua vez é modelada pelas características do tocar)*. A associação com a oralidade será menos direta (em geral a escrita medeia pelo menos alguns âmbitos desta prática; apesar disso, os *tocautores* em questão frequentemente fazem referência, musicalmente, a tradições orais). Diferentemente da *cantautoria*, aqui não há texto a ser considerado (embora estruturas textuais se reflitam nas estruturas musicais, conforme evidenciado pelas análises do repertório⁸³).

Vamos utilizar o conceito, é claro, para lidar com *tocautorias* vinculadas ao instrumento violão.

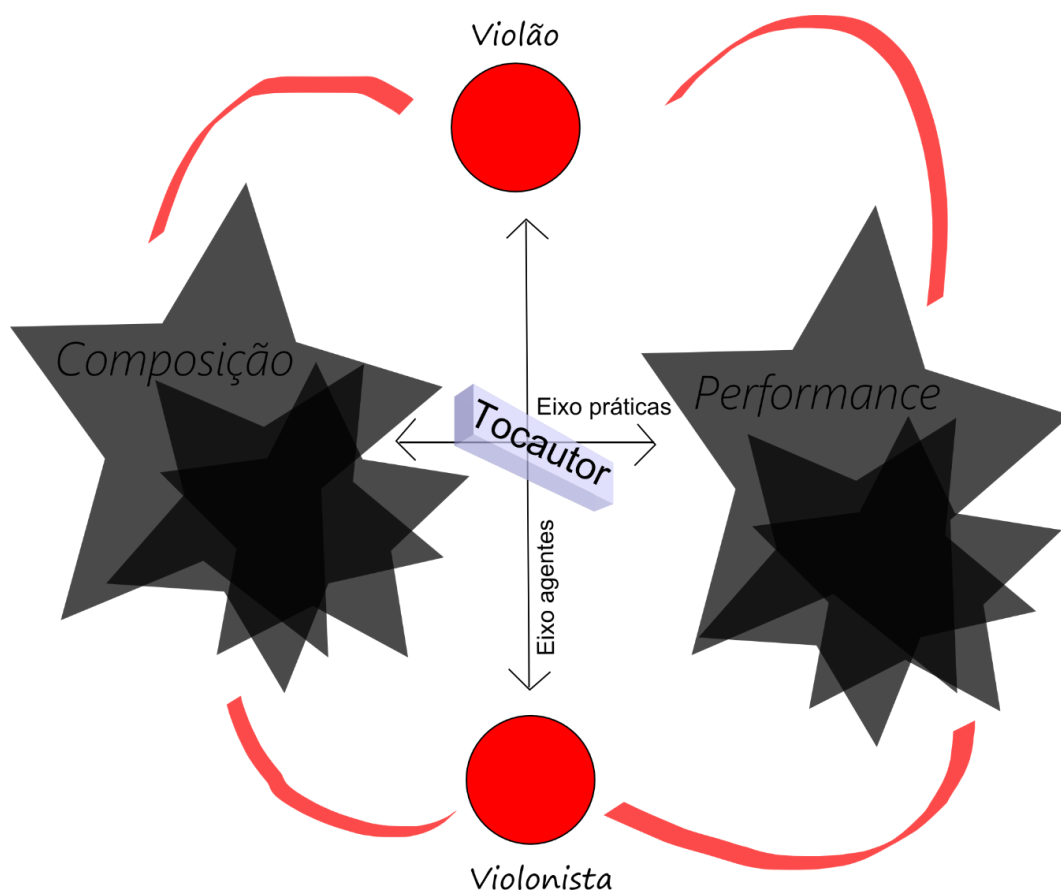


FIGURA 7 - Tocauteur

⁸³ Ver ANEXO IV.

Criação/construção de violões

Diversas são as formas de criação e construção de instrumentos levadas a cabo nos *territórios* de pesquisa. A produção em série, com fim de abastecer um grande contingente de amadores, é uma delas, e opera dentro de uma lógica mais estritamente comercial que outras, como a luteria profissional ou amadora. Este ofício, por certo também voltado para um mercado, embora talvez mais sensível a outros sistemas de valores⁸⁴, é quem provê os instrumentos utilizados pela maioria dos violonistas profissionais ou em vias de sê-lo, uma tradição que se deve em parte à melhor qualidade dos instrumentos artesanais e à possibilidade de personalizá-los a partir do diálogo com o luthier. Trata-se de um ofício em geral praticado individualmente⁸⁵ e de forma artesanal, o que não impede que possam utilizar tecnologia de ponta. Todos os violonistas abordados neste trabalho utilizavam violões de construção artesanal.

A luteria, considerada a importância que atribuímos ao longo deste trabalho aos violões, não é secundária dentre as práticas violonísticas como um todo. De fato, para o luthier e para o aficionado, ou até mesmo para alguns violonistas, pode chegar a constituir um fim em si mesmo: o violão, centro dos esforços e do desejo de tantos agentes, se torna um objeto de coleção ou veneração, cuja existência mesma é um objetivo a ser alcançado. Tal objetivo pode parecer, a princípio, apenas um “desvio” em relação ao objetivo principal da prática musical, uma espécie de “parada obrigatória” e também transitória, mas tal visão seria simplificar demasiado as coisas. Importa enormemente ao prazer tátil do indivíduo que interage com o violão, com consequências para suas decisões musicais e pessoais – inclusive seguir sendo um violonista, ou vir a ser um -, as características específicas do instrumento que tem em mãos. A tensão das cordas, o cheiro de madeira e verniz, as cores, o tamanho das casas entre os trastes, o desenho da roseta, os diferentes sons produzidos a partir de diferentes reações deste conjunto aos diferentes toques de mãos e dedos. Importa também, para o compositor, o som do violão e as facilidades e dificuldades sonoras

⁸⁴ Como valores estéticos, comunitários, relações interpessoais, etc.

⁸⁵ Eventualmente, um mestre luthier pode aceitar aprendizes que participam em algumas etapas do trabalho, mas este tipo de estrutura sociotécnica não foi observado nos *territórios*.

que emergem de sua interação com um violonista específico – talvez ele próprio. Importa o violão ao ser parte do *tocautor*. Importa tanto o violão, afinal, que sua construção se converte de meio para fim, ao ponto de para alguns a posse de um instrumento tornar-se uma responsabilidade, conforme nos disse certa vez o professor Victor Rodríguez, da UNR: um violonista precisa “estar à altura” do violão que possui (ou, agregaríamos, que o possui).

Não apenas instrumento musical, ele também é uma obra de engenho e expressão: seu *design* é ao mesmo tempo ciência e arte, os detalhes constituindo uma forma de expressão particular do luthier (sobretudo a mão do instrumento, ao final do braço, que abriga as tarraxas. Trata-se de um espaço tradicional para a impressão da “marca pessoal” do artesão). É, portanto, por um lado, um aparato tecnológico, por outro uma escultura em madeira. Por outro ainda, um agente com uma meta musical pré-definida, um objeto com o poder de induzir à música.

A construção de um instrumento com tal carga de significados, com um poder tão grande de influência sobre os humanos, não é tarefa simples. Ela é condicionada por uma história (musical, social, técnica), por diferentes desejos (os do luthier, os do violonista), pelos efeitos que deverá provocar. Nesse processo, ocorrem frequentes embates entre as forças em ação, sobretudo entre as diretrizes e possibilidades técnicas e os desejos humanos que operam em várias direções. O resultado final é sempre um compromisso entre estas diversas tendências e agentes envolvidos no ato de fabricação, modificados por uma infinidade de fatores circunstanciais e logísticos como: a disponibilidade de materiais no mercado, a existência e o estado de redes de distribuição e transporte, a possibilidade de difusão de técnicas e conceitos de construção, etc.

O violonista, aficionado, colecionador ou curioso, assim, trará ao luthier suas expectativas em relação às qualidades do futuro instrumento. Começando pelo som: o timbre (brilhante, escuro, variado, uniforme, etc.), a projeção (o que se escuta tocando o instrumento em relação ao que se escuta escutando-o ser tocado a maior distância), a intensidade que é capaz de produzir, e como manifestar essa intensidade (um instrumento leve, que produz mais som com menor aplicação de força, ou um instrumento capaz de suportar a pressão de mãos poderosas), a articulação, a sustentação, etc. Trará também expectativas estético-visuais (cores, padrões dos

veios das madeiras, detalhes de ornamentação, etc.) e até de custo. É tarefa do luthier organizar essas expectativas num conjunto viável de direções para seu trabalho, o que nem sempre é fácil ou possível (como dito, costuma haver contradições, como entre a qualidade do timbre e a intensidade do som, por exemplo, ou entre o desejo do violonista e o custo das madeiras, ou ainda entre o aspecto visual e o som desejado). Às vezes, estas expectativas do cliente (que pode ser ou não um violonista) invadem espaços considerados reservados à expressão pessoal, artística, do construtor, como a mão, a roseta, o filete, e a forma do corpo, levando a negociações mais delicadas; em outros casos, todo o processo é uma experimentação, seja de detalhes de construção, seja por tratar-se da criação de um protótipo, seja um atendimento a uma demanda específica (um violão de dez cordas, ou com um registro sonoro fora do habitual, etc.). Com tudo isso em jogo, o luthier vai se lançar ao trabalho, às vezes sozinho, às vezes acompanhado de perto pelo futuro dono do violão. É comum que, antes disso, em especial quando se trata de um luthier reconhecido, haja um tempo de espera. Os luthiers profissionais possuem “filas” de meses ou até anos⁸⁶: em geral, um luthier trabalhando em tempo integral produz aproximadamente um violão por mês⁸⁷. Essa produtividade determina, é claro, o preço do instrumento (a venda de um novo violão a cada mês deve dar conta das necessidades/expectativas econômicas do profissional) e o tamanho das filas.

Este último, aliás, é um fator que costuma ser utilizado como um aval, um critério de legitimação da atividade da luteria: quanto maior a fila, maior o prestígio do luthier (e vice-versa), e isso funciona como uma espécie de garantia de qualidade, já que demonstra a aprovação do trabalho pela comunidade violonística. O tamanho da fila também está associado ao preço, embora não em relação direta (o luthier pode utilizar o preço para controlar o tamanho da fila, ao passo que este o confere margem de manobra nos preços que pratica).

Essa fila de espera determina um duplo tempo de gestação, tanto o do instrumento em si quanto o de uma série de novas expectativas, planos e situações que são

⁸⁶ Os luthiers de projeção internacional podem chegar a ter filas de espera que superam uma década inteira.

⁸⁷ Não é incomum encontrar construtores com menor disponibilidade, em especial amadores, ou que se engajem em diferentes projetos de uma só vez, fazendo horas extras e trabalhando em fins de semana e feriados. Nestes casos, é claro, pode-se chegar até a dobrar a produção. Costuma existir uma relação de proporcionalidade entre a qualidade do instrumento e seu tempo de feitura, o que também afeta a produtividade.

imaginados e sentidos, vividos, por seu futuro dono. Sua relação com o violão, quando ele vem, é marcada por essa experiência durante a fase de espera. Coronel (2010b) faz um relato preciso deste momento:

Faz dois anos que espero meu violão. O encomendei em 2006, e finalmente chegou o momento de encontrar-me com ele. Me pergunto como soará... será sensível ao vibrato? Será tenso ou macio o encordoamento? Não é um encontro menor. Será meu companheiro neste anseio de andar soando, durante os anos que virão.

Uma característica particular da luteria violonística é sua abertura à criação. Como parte de uma família de cordofones ampla, o violão vê construtores e tocadores frequentemente seduzidos por congêneres seus. Isso gera um influxo constante de informações num processo construtivo, que, nunca havendo consolidado padrões que – ainda que momentaneamente – se hajam considerados suficientemente definitivos⁸⁸, encontra-se hoje em pleno momento de expansão e transformação. A consequência é um estímulo ainda maior para a pesquisa e a inovação. Se no mundo, nas últimas décadas, diversas novas técnicas de construção surgiram, como os violões *double top*⁸⁹, famosos pela potência sonora e homogeneidade, ou o *voicing*⁹⁰, que possibilita ajustes finos no timbre do instrumento; se novos materiais de construção se difundiram, como o cedro para os tampos, ou reforços estruturais de fibras de carbono, como o *nomex*⁹¹, e criaram instrumentos com características diferentes que induziram a mudanças estéticas; se tanta transformação se operou

⁸⁸ Existem hoje ao menos três grandes linhas de construção (tradicional, com armação em leque; contemporânea, com armação em treliça ou a linha *double top*). Não obstante, cada construtor desenvolve seu trabalho de artesanal incorporando a ela inúmeras idiossincrasias, que vão desde inovações próprias a diferentes combinações de ideias das três correntes que citamos.

⁸⁹ Tecnologia introduzida nos anos 80 pelo luthier alemão Matt Dammann, que consiste num tampo formado por duas camadas de madeira fina interconectadas por um *núcleo* cuja composição tem variado ao longo dos anos (madeira, *nomex*, etc.). O “sanduíche” é soldado por pressão a vácuo ou aplicação controlada de cola.

⁹⁰ Ao parecer, a técnica foi sistematizada e registrada pelo, ou ao menos tem sido frequentemente associada ao, luthier estadunidense de origem húngara Ervin Somogyi.

⁹¹ O *nomex* é um material fabricado pela *DuPont Chemical Co.*, criado pela mesma empresa nos anos 1960, e que consiste numa fibra aeroespacial em forma de colmeia. É utilizado sobretudo em indumentárias à prova de fogo, tendo também aplicações na construção de foguetes e aeronaves (DUNWELLGUITAR, 2014; DUPONT, 2014). Foi introduzida na luteria de violão pelo alemão Matt Dammann, criador da tecnologia *double top*, em 1995 (CLASSICALGUITAR, 2013)

dentro deste domínio específico do território violonístico, Rosario e Paraná se diferenciam⁹² (e propiciam ainda outras transformações) por encontrar-se numa região onde a presença de certos instrumentos “alternativos” ao violão tradicional é notável, e se faz sentir mesmo entre violonistas acadêmicos adeptos do repertório “universal”⁹³. Essa popularidade de alguns de seus parentes leva a experimentação na luteria a novas direções, e é comum que os luthiers da região estejam aptos a fabricar ao menos, além dos violões tradicionais, *guitarrones* e *requintos*. Durante a pesquisa também nos deparamos com experimentações com violões contrabaixo de diferentes tipos (instrumentos que soam uma oitava abaixo do violão tradicional), um violão *quintino* ou *guitarrín*⁹⁴, violões de 8 e 10 cordas, o charango (já menos familiar ao violão tradicional e talvez menos incorporado ao território estritamente violonístico) e menções a diversos outros instrumentos da família. O tipo de construção predominante parece ser a tradicional⁹⁵, usando tampos de cedro e pinho, e eventualmente alguma experimentação com madeiras nativas⁹⁶ (não observamos a presença de construtores de violões contemporâneos⁹⁷, embora mesmo as técnicas de construção tradicional hoje vigentes sejam informadas por certos princípios utilizados nestes instrumentos). Ocorre também algum intercâmbio entre construtores de violão e fabricantes de cordas (MORENO, 2014). Há um número de marcas de cordas sendo fabricadas no país, embora não exatamente nas cidades pesquisadas. Elas disponibilizam cordas de diferentes calibres, aptas a ajustar-se aos diferentes violões fabricados aí. Além delas, são encontradas várias marcas internacionalmente difundidas, que oferecem cordas de imitação de tripa, de aço, as de nylon – hoje consideradas tradicionais – e as ditas “de carbono”. Pudemos observar que o uso destas últimas é bastante frequente.

⁹² E partilham essa diferenciação em particular com outros contextos latino-americanos.

⁹³ Discutimos a expressão “repertório universal” no perfil do tocautor Ernesto Méndez, no Capítulo V. Vale notar que, nos locais considerados nesta pesquisa, e conforme discutido por Coronel (2014a) e Méndez (2014,)), a diluição das fronteiras estéticas faz com que o repertório folclórico argentino e latino-americano, onde o uso de violões “alternativos” como o *guitarrón* e o *requinto* é comum, penetre mesmo nos ambientes acadêmicos.

⁹⁴ Nome dado pelo luthier criador deste violão experimental, que soa uma 5ª J acima do violão tradicional.

⁹⁵ Considera-se a construção tradicional aquela derivada dos projetos do espanhol Torres, incluindo a armação interna do tampo em forma de leque.

⁹⁶ Mario Moreno, luthier de Gulegay, menciona um manual de luteria escrito em sua cidade na primeira metade do século XX e que aborda estas madeiras.

⁹⁷ *Double Top* de vários tipos, ou com armação em forma de treliça (de madeira ou fibra de carbono), esta última inovação introduzida pelo australiano Greg Smallmann

Existe, na Argentina, pelo menos um curso universitário de luteria, em *San Miguel de Tucumán*⁹⁸, e vários cursos técnicos e oficinas de luteria por todo o país, incluindo Rosario (a luteria violonística em Paraná é mais incipiente, embora tenha sido recentemente impulsada pela chegada do construtor jujeño Sergio Quispe (STOPELLO, 2012)). Mas é comum que prática seja ensinada através da tradicional relação de mestre-aprendiz (como no caso do luthier Contesti, de Rosario, por exemplo).

Estas práticas contemporâneas de construção e criação de violões em Rosario e Paraná têm sido influenciadas, nos últimos anos, pelo surgimento de um polo de luteria próximo, na cidade de Gualeguay, província de Entre Ríos⁹⁹. Um forte movimento violonístico local tem entusiasmado os construtores da cidade, que, pressionados pela demanda, se engajam na construção de violões tradicionais e não convencionais, como requintos, *guitarrones*, sopranos, etc. Os violões gualeguayos são reconhecidos em Rosario por sua ótima relação custo benefício (CORONEL, 2014, e RODRÍGUEZ, 2014), e são utilizados sobretudo por estudantes em vias de profissionalização. Também se encontram muitos violões dessa origem em Paraná.

Práticas formativas

Vamos abordar agora práticas referentes aos processos de ensino-aprendizagem, ou formativas. Veremos que suas particularidades dentro do *território* derivam tanto do curso particular de sua história violonística quanto das práticas presentemente levadas a cabo aí, com destaque para os aspectos folclóricos de seu *repertório* e da disponibilidade de diferentes instrumentos da família do violão.

Uma clivagem importante nas práticas formativas é sua vinculação ou não a um contexto institucional. No primeiro caso, uma segunda diferenciação se dá segundo o

⁹⁸ Cidade de aprox. 470 mil habitantes, a maior do Noroeste argentino e capital da província de Tucumán.

⁹⁹ Apesar de situar-se na província cuja capital é Paraná, Gualeguay está geograficamente mais próxima a Rosario.

pertencimento dessas instituições à esfera pública ou à iniciativa privada¹⁰⁰. Essa última divisão é importante porque as maiores e mais prestigiosas instituições dedicadas à formação de violonistas estão vinculadas ao Estado, que dessa forma se torna um agente legitimador das práticas violonísticas¹⁰¹.

Diferentemente de profissões altamente formalizadas como a medicina ou a física, o ofício violonístico se apoia largamente no ensino de um professor (o *profe* ou *maestro*) a um (às vezes alguns) estudante(s), numa trajetória percorrida de forma privada e desvinculada de instituições. É o caso das práticas didáticas de Marcelo Coronel, Martín Neri e seus alunos¹⁰². Os caminhos de profissionalização, contudo, tendem a passar, ao menos em algum momento, pela universidade, embora haja numerosas exceções. Paralelamente a isso, é notável que vários dos violonistas observados hajam trilhado porções significativas de suas trajetórias de forma autodidata, o caso mais notável sendo o de Martín Neri, que jamais estudou música institucionalmente. O autodidatismo parece mais frequente fora do ambiente acadêmico, como seria de esperar num contexto menos formalizado. De toda forma, como já dissemos, mesmo a trajetória mais formalizada, a acadêmica, ainda apresenta um alto grau de informalidade (e oralidade). Ela se baseia em geral no estudo progressivo de obras do *repertorio* acadêmico formalizado¹⁰³, realizado principalmente através daquela relação individual professor-aluno, em encontros semanais de aproximadamente uma hora de duração¹⁰⁴. Nestes encontros, a orientação do mestre é transmitida tradicionalmente por via oral. Manuais, gravações e outros mediadores ocupam um papel secundário em relação ao trabalho prático orientado em aula. Não parece estar consolidada uma sistematização desses percursos que haja sido suficientemente difundida e aceita, e que determinasse quais obras, e a que momentos, deveriam ser estudadas, e de que formas, e que exercícios técnicos e musicais deveriam ser

¹⁰⁰ Essa distinção entre instituições formativas públicas e privadas é relevante a ponto de constar na notória lei 26.801, a chamada *Ley de la Música*, em que figura no *caput* do Art. 12 como critério de conformação do Comitê Representativo do Instituto Nacional de Música que é objeto da lei (ARGENTINA, 2012)

¹⁰¹ O diploma universitário em violão está entre as mais importantes formas de legitimação social da atividade violonística cujo efeito depende não necessariamente da prática musical direta, mas deriva antes do prestígio da instituição que o emite.

¹⁰² E também de Aguirre, quando confiava sua sobrevivência a sua atividade de professor.

¹⁰³ O que costuma deixar de fora muita música ainda não sistematizada ou que seja formalizada através da escrita (e difundida a partir de partituras, artigos, livros, etc.) ou de um corpo teórico que nomeie suas várias práticas. Isso ocorre por exemplo com alguma música pop contemporânea ou de criações *híbridas* que atravessam vários domínios técnico-estilísticos, ou mesmo de uma boa parte da música de concerto mais experimental, cuja formalização, embora existente, não alcança o território violonístico com força suficiente.

¹⁰⁴ São características muito afins àquelas praticadas fora do ambiente acadêmico

realizados em cada etapa, à maneira por exemplo do ensino da matemática nas escolas primárias e secundárias. O ensino do violão é altamente personalizado, e cada relação professor-aluno cria uma trajetória singular, dependente das diferentes características de cada estudante (dificuldades e facilidades, disponibilidade para o estudo, etc.). Não obstante, houve tentativas, como as de Sagreras e Carlevaro, já discutidas. Esses intentos, se não lograram (talvez sequer se hajam proposto a isso) unificar uma pedagogia formalizada do instrumento, ao menos criaram sistemas pedagógicos coerentes que atuam como mediadores parciais, participando do processo de ensino-aprendizagem violonístico e dotando-o de alguma sistematização. Se bem vários preceitos técnico-musicais desses pedagogos são tidos como indisputáveis nos discursos vigentes no *território*, incluída sua narrativa histórica, na prática a forma de tocar específica de cada violonista, incluídos professores e alunos, acaba sempre sendo bastante idiossincrática, respeitando a grande variação presente nos diversos aparatos técnicos individuais de cada agente violonista-violão específico: grossura, dureza e formato das unhas, tamanho, flexibilidade e resistência de mãos e dedos, proporcionalidade das dimensões de corpo e violão, características do instrumento, etc.

O que estamos afirmando, em suma, é que os intentos de formalização/sistematização do percurso formativo do violonista, mesmo considerando apenas o meio acadêmico, conseguiram produzir apenas um equilíbrio variável com a tradição oral que se transmite e se atualiza através das gerações, e que inclusive constitui uma chave de leitura das propostas sistemáticas existentes. Não obstante, é preciso notar que o esforço pedagógico de Carlevaro tem um lugar destacado na história violonística de forma geral, e proximidades culturais e geográficas, aliadas a circunstâncias históricas, o fazem particularmente disseminado e aceito em nosso *território* (basta lembrar que a maior autoridade violonística da região, Eduardo Isaac, foi discípulo de Carlevaro, bem como diversos outros professores importantes como Néstor Ausqui, de Santa Fe, ou Victor Rodríguez, de Rosario); nada disso implica, insistimos, que seja tomado em sua inteireza e literalidade.

Este modelo pedagógico, centrado na (mas não limitado à) relação professor-discípulo, é bastante difundido pelo mundo. Contudo, algumas variações foram observadas. O sistema universitário Argentino se propõe à universalidade, isto é, ao

menos em teoria aceita a inscrição de qualquer pessoa maior de 18 anos que tenha concluído o ensino médio ou seu equivalente¹⁰⁵. Isso determina certas características dos cursos de música pelo país, incluídas as universidades Nacional de Rosario (UNL) e a provincial Autônoma de Entre Ríos, em Paraná (UADER). Em primeiro lugar, existe uma superlotação dos primeiros anos de cada curso, o que exige soluções para atender a um contingente de alunos que frequentemente supera as possibilidades de recursos materiais e humanos. Na *Universidad Nacional de Rosario*¹⁰⁶, talvez a maior instituição acadêmica da região, o ensino do violão às vezes toma feições coletivas: as aulas individuais tendem a ter seu tempo “ideal” de uma hora reduzido para acomodar os diversos alunos; entretanto, existe a prática da participação de estudantes nas aulas de seus colegas¹⁰⁷. Havendo participado, como alunos, deste curso, no ano de 2007¹⁰⁸, pudemos observar o funcionamento do sistema, que acaba consistindo em aulas “semi-individuais”, quase que em formato de *masterclass*. É importante esclarecer que a especificidade que estamos marcando aqui reside no fato de que, na prática, **o próprio eixo** da formação violonística (a relação do professor com seu discípulo) se encontra mais “aberto” do que o modelo que o inspira (as aulas individuais)¹⁰⁹.

Na Escola de Música da UADER, embora vija o modelo da aula individual, ele ocorre aqui com uma diferença fundamental. Não há um único professor que seja responsável pelo trajeto do aluno durante sua formação superior, mas sim um processo rotacional através do qual cada estudante trabalha durante um período de um quadrimestre com cada um dos cinco professores de violão (Ernesto Méndez, Silvina López, Pablo Ascúa, Luis Medina Walter Gómez), ao mesmo tempo em que faz de 8-10 aulas anuais com o professor responsável pela área de violão, Eduardo Isaac. Dessa forma, segundo nos informa Méndez (2014),

¹⁰⁵ Este benefício é estendido inclusive a outros cidadãos latino-americanos, e não é incomum que as facilidades de acesso a este sistema atraiam estudantes de vários países vizinhos, o Brasil incluído.

¹⁰⁶ E também em outras universidades do país, como tivemos ocasião de experimentar *in loco*.

¹⁰⁷ Isso é favorecido tanto pelo tempo reduzido de aula quanto pela quantidade de alunos que se cruzam próximos à sala de aula no tempo em que vão transcorrendo as aulas do dia.

¹⁰⁸ Cátedra do professor Victor Rodríguez, que também foi professor de Marcelo Coronel.

¹⁰⁹ Mesmo no modelo de aulas individuais, práticas coletivas costumam estar presentes nos trajetos acadêmicos dos violonistas, apenas não constituem seu cerne.

É algo que funciona muito bem. Porque (...) gera outro tipo de vínculos que creio que são muito valiosos, de camaradagem entre nós, entre os estudantes (...) porque há um grande grupo de gente que se sente contida em uma espécie de projeto comum (...), há realmente uma comunidade de gente que se sente mais integrada. [Isso] exige do estudante um juízo crítico e mais protagonismo, porque em algum momento o estudante também tem que fazer certas sínteses de todas as informações que lhe são dadas, porque (...), pela simples razão de sermos diferentes *maestros*, às vezes não temos a mesma opinião.¹¹⁰

Vemos, portanto, que existe uma preocupação ou pressão, por assim dizer, “coletivizante”, nas práticas formativas acadêmico-estatais no *território*, em parte alavancadas pela diretriz radicalmente democratizante do ensino superior na Argentina. Méndez (2014) fala numa concepção político-ideológica da universidade argentina: “o conhecimento é para todos”, mas observa que a facilidade de acesso que esse direcionamento ocasiona frequentemente leva o usuário do sistema – o aluno – a uma subestimação de seu valor.

Os violonistas que seguem uma trajetória acadêmica, não só no *território* mas em toda Argentina (inclusive não apenas no violão), se caracterizam por avançar nela até a conclusão de uma graduação, apenas. Mesmo entre os professores universitários, é bastante incomum a formação acadêmica para além deste nível, e o país oferece pouquíssimos cursos de mestrado em violão¹¹¹, e não existe no país, ainda, um doutorado nesta área.

Outras características derivadas do modelo universitário (e social) argentino são os cursos de nivelamento (aplicados por exemplo na *UNR*, com duração de dois anos), criados porque a universidade tem que lidar com a iniciação musical, em que pese a presença de outras instituições estatais que cumpram esta função (a *Escuela Provincial de Música de Rosario Nro. 5030*, em Rosario, e a própria *Escuela de*

¹¹⁰ Es algo que funciona muy bien. Porque (...) genera otro tipo de vínculo que creo que son muy valiosos, de camaradería entre nosotros, entre los estudiantes (...) porque hay un gran grupo de gente que se siente contenida en una especie de proyecto común. (...) hay realmente una comunidad de gente que se siente más integrada. [eso] exige del estudiante un juicio crítico y más protagonismo, porque en algún momento el estudiante también tiene que hacer ciertas síntesis de todas las informaciones que se le da, porque por ahí somos, por el simple hecho de ser distintos maestros, a veces no tenemos la misma opinión.

¹¹¹ Que tenha chegado a nosso conhecimento, apenas o da *Universidad del Cuyo*.

Música, Danza y Teatro Profesor Constancio Carminio em Paraná), e o tempo relativamente alto de permanência no curso¹¹².

Se a organização do ensino superior argentino deriva neste tipo de variações pedagógicas, também a influência das tradições folclóricas se faz sentir nas particularidades das práticas formativas do *território*. Toda a prática musical de um músico como Martín Neri advém daí, e professores como Victor Rodríguez, Ernesto Méndez, Néstor Ausqui e Marcelo Coronel centram sua atividade musical neste repertório. Como resultado, tanto na academia quanto fora dela, as tradições musicais folclóricas (bem como o tango, o rock, o jazz) determinam outros percursos de aprendizado. Estes vêm ganhando em formalização e sistematização, conforme pudemos comprovar pelos depoimentos de Coronel (2014) e Méndez (2014), que afirmam a penetração do *folclore* na academia, e pela existência de recentes manuais dedicados a abordar a pedagogia do violão a partir destas práticas. Além disso, o impacto do *folclore* na prática musical e violonística é sensível mesmo para o público em geral, como atestam alguns dados que obtivemos referentes à província de Santa Fe.

Estes dados chamam a atenção para a inclusão de conteúdos musicais nas disciplinas do ensino básico oficial. Conforme pudemos comprovar, o material didático oferecido na escola pública neste nível da formação, e que está sob responsabilidade provincial, aborda a *Música do Litoral* e seus expoentes, e assim indiretamente traz o violão para dentro da formação básica da comunidade. Evidentemente que se trata de uma contribuição modesta dentro de um universo de conteúdos amplos, sem pretensões técnico-musicais, mas que não deixa de ser significativa como prática formativa e institucional. Em 2010, o *Ministerio de innovación y cultura* de Santa Fe também distribuiu na rede pública um material (CD e caderno) de *Música del Litoral*, para ser utilizado pelos professores em suas práticas formativas, vinculando-as à cultura local, à música e, de forma menos direta, ao violão.

¹¹² Observamos que os estudantes permanecem cursando um tempo em geral 50% maior que o previsto, resultando em períodos de 6 a 9 anos de estudos, fora um eventual nivelamento. A característica específica do modelo argentino, no qual é possível *cursar* as matérias sem as *rendir* (isto é, prestar os exames finais para obter aprovação), leva a que muitos estudantes acumulem, às vezes durante anos a fio, várias matérias *cursadas* mas com exames pendentes, o que pode alongar ainda mais seu tempo de permanência na graduação.

Quanto às produções mais especializadas, podemos citar o manual *Guitarra Clásica y Música Popular*¹¹³ (FERRER e RODRÍGUEZ, 2009), que consiste numa proposta de aprendizado violonístico diferenciada em relação a outras atualmente disseminadas em diferentes partes do mundo. Ela parte de características estéticas e técnico-musicais do *folclore* argentino para propor um novo trajeto no conhecimento do instrumento e seu repertório. Em lugar de trabalhar os vários toques e formas de produção de som abordados nos manuais tradicionais (CARCASSI, 1979; CARLEVARO, 1979; PINTO, 197?; SAVIO, 19--; SOR, 1896?; TENNANT, 1995?, etc.), que têm como objetivo, desde o início, alcançar a produção de notas com a maior clareza e definição de frequência possíveis – adequando-se às exigências do repertório clássico-romântico europeu canônico -, o método de Ferrer e Rodríguez começa utilizando sons de altura indefinida, percussivos, que são bastante familiares ao universo das músicas ditas “populares” na América Latina, e em especial na Argentina e na região do litoral (o tango incluído). Seguem-se os rasgueados, uma técnica, como veremos, essencial à execução e apreensão desse repertório, e que alcançou uma grande sofisticação e variedade no *folclore* argentino, para só então chegarmos, e mesmo assim da forma particular dos autores¹¹⁴, às técnicas de produção de som “dedilhadas” ou “ponteadas” que são – ou foram durante longo tempo - características do violão de concerto. Em todos os casos, o manual oferece, em lugar das poucas obras de uns poucos autores consagrados que se costuma utilizar nesse período de contato inicial com o instrumento, obras inéditas baseadas em ritmos folclóricos familiares aos habitantes da região. Uma consequência notável deste método é alcançar algum resultado musical num tempo bastante menor que o convencional, já que as técnicas “ponteadas”, mesmo num estágio muito incipiente, exigem precisão e coordenação das mãos, aliadas a uma certa familiaridade com a geografia do instrumento, o que as torna bem menos acessíveis que as técnicas percussivas e de rasgueado.

Outro desenvolvimento pedagógico que podemos citar diz respeito ao trabalho com instrumental diversificado em uso no *território*, sobretudo *guitarrones* e *requintos*. O violonista, professor e pesquisador Ricardo Antonio Pico, da cidade de Guallequay,

¹¹³ Violão Clássico e Música Popular.

¹¹⁴ Que partem da utilização, além dos toques usuais com a musculatura de contração dos dedos, também dos toques baseados nos músculos extensores, uma técnica pouco convencional no violão se aplicada à produção de notas individuais/melódicas.

difundiu na região (tivemos contato com o material na cidade de Rosario) uma monografia resultante de sua pesquisa com agrupamentos instrumentais de violões e outros cordofones a ele aparentados, em que propõe um sistema de leitura baseado em diferentes claves transpositoras para cada um dos vários cordofones: o livro se chama *Claves para el ensamble de Requinto, Guitarra y Guitarrón*, e foi editado em 2006. Os detalhes do sistema desenvolvido por Pico são menos importantes aqui do que o exemplo que ele dá de práticas pedagógicas que podem derivar de uma leitura mais pragmática da realidade do *território*. Um último exemplo que poderíamos citar é a publicação do livro “Ritmos y formas musicales de Argentina. Paraguay y Uruguay”, de Jorge Cardoso (2006), que reuniu e organizou uma grande quantidade de informações sobre inúmeros gêneros folclóricos argentinos, uruguaios e paraguaios, aplicando-as ao violão.

Gestão Cultural

Poderíamos dizer que, para que as práticas violonísticas se desenvolvam, é preciso que atue um sem número de mediadores, de administradores de teatros a radialistas, de revisores de partituras a assistentes de palco. No entanto, aprofundando o pensamento de Hennion (2002), preferimos pensar que estas mediações já são a própria prática musical, multifacetada. Hennion afirma que a música não tem senão mediações para mostrar. Segundo ele,

Mediações não são meras condutoras da obra nem substitutos que dissolvem a sua realidade; elas são a arte ela mesma, como é particularmente óbvio no caso da música: quando um performer coloca uma partitura na estante, ele toca aquela música, certamente, mas a música é mais do que o ato mesmo de tocar; mediações em música têm um status pragmático – elas são a arte que elas mesmas revelam e não podem ser distinguidas da apreciação que geram.¹¹⁵

¹¹⁵ Tradução Flavio T. Barbeitas (edição do tradutor, 2013. Não publicada).

Que uma partitura, enquanto mediadora, continue sendo a própria música, é uma noção quase auto evidente (e ainda assim muito interessante, porque este seu duplo *status* não é reconhecido pelo senso comum). Mas afirmar que a administração de um centro cultural (assinar papéis, elaborar cronogramas, preparar editais, fazer reuniões, etc.) seja música é uma proposição mais ousada. O truque aqui é fugir da ontologia e reconhecer, pragmaticamente, uma realidade empírica vigente, na qual uma série de práticas se dá em rede, cada uma delas afetando e sendo afetada pelas outras. Socialmente falando, é o conjunto destas práticas que constitui a ritualidade própria da música, evidentemente tributária (e condicionante) do conjunto dos ritos sociais (imaginar a música como uma realidade mais ou menos autônoma em relação ao social é um procedimento analítico até certo ponto correspondente às práticas e ideias dos próprios atores sociais, e portanto útil, mas que tem suas limitações¹¹⁶). Em suma, não interessa definir certas mediações efetivamente distantes dos domínios acústicos enquanto música, mas sim considerar que existe um conjunto de práticas associadas que são precisamente aquelas que agenciam, conjuntamente, um *território* musical. O mesmo vale para o *território* mais especificamente violonístico, e é neste espírito, digamos, rizomático, que gostaríamos de apresentar brevemente algumas considerações a respeito das inúmeras práticas de gestão cultural em nosso *território*, abordadas em pé de igualdade com as práticas mais propriamente acústicas.

Durante a discussão da *auto-gestão*, constatamos a carência de profissionais ligados à gestão (de eventos, concertos, carreiras) no *território*, mas eles existem, embora atuem de forma esporádica ou apenas em certos segmentos do mercado musical. São *managers*¹¹⁷, produtores executivos e produtores culturais, aos que se veem somar os administradores de instituições culturais (teatros, centros culturais, museus, universidades, escolas de música privadas, etc.), os ocupantes de cargos públicos responsáveis pela cultura (como secretarias ou ministérios de cultura provinciais e municipais), os membros de associações culturais (como a *Asociación Guitarrística de Rosario*), os promotores de eventos. Utilizamos a expressão genérica já formalizada *Gestão Cultural*, mas estaremos tratando, todo o tempo, de seu

¹¹⁶ Das quais Hennion (2002) trata ao fazer uma análise dos resultados da sociologia crítica da música.

¹¹⁷ Termo utilizado no *território*.

cruzamento com o *território*, implicando portanto na gestão das práticas violonísticas em Rosario e Paraná.

Podemos destacar uma linha mais discernível no emaranhado que é a gestão cultural: a atuação do poder público. Em Rosario e Paraná observa-se, a nível local, um importante grau de formalização da atuação do Estado na esfera de cultura, com a existência de secretarias ou ministérios (provinciais e municipais) especializados. Não pudemos obter informações a respeito da organização interna destes entes governamentais, embora pareça pouco provável que pudessem alcançar um tão alto grau de especialização que permitisse haver neles um setor específico não apenas para a música, mas para a música para violão¹¹⁸. Não obstante, pela popularidade do instrumento, é evidente que estas instituições acabam lidando de forma direta com nosso *território*. Um exemplo disso, e que toca diretamente as práticas formativas, foi a já citada distribuição, por toda a rede pública de ensino da província de Santa Fe (incluindo a cidade de Rosario), de um material (disco e caderno) de *Música do Litoral*¹¹⁹, elaborado pelo *Ministerio de Innovación y Cultura*.

A percepção dos artistas do papel destas instituições não é homogênea, mas pode-se perceber que não existe um trato direto de rotina entre eles, seja na forma de elaboração das políticas públicas, seja na forma de eventos de promoção da música, de contratação direta, de participação em licitações públicas, etc. Indiretamente esta relação é mais frequente, através das instituições da “ponta”¹²⁰ administradas por estas secretarias (teatros, centros culturais) e pelos efeitos de algumas políticas e programas, que de toda forma não chegam a fazer parte do dia-a-dia do músico. Alguns se ressentem de uma atuação rarefeita e pouco proativa do Estado na cultura: para Neri (2014a), o Estado deveria ativamente promover a cultura ao ponto de afetar diretamente a rotina do músico médio. Para Coronel (2014) existe algum suporte do poder público, com o qual ele se mostra moderadamente satisfeito, mas comenta que não tem conhecimento de evento violonístico que haja sido espontaneamente proposto por um ente cultural do Estado, havendo este sempre que contar com a

¹¹⁸ A nível federal sim existe um instituto responsável por favorecer a atividade especificamente musical no país, o INAMU – *Instituto Nacional de la Música*.

¹¹⁹ Dentro da qual, como vimos, o violão é uma presença marcante.

¹²⁰ Jargão da administração pública que se refere ao funcionário, instituição ou situação de lida direta com o público; onde são levadas a cabo as ações da política pública.

militância proativa de um violonista; isto é, o Estado não tem demonstrado iniciativa na lida com o mundo musical (ao menos não de forma a afetar diretamente o território violonístico).

Este paradigma parece estar caminhando para uma maior sistematização da interferência estatal no *território*. Citamos como exemplo destas tendências contemporâneas a promulgação da lei 26.801, chamada *Ley Nacional de la Música* (ARGENTINA, 2012). Este dispositivo legal, cuja fabricação dependeu fundamentalmente da participação da sociedade civil, mobilizado músicos e entidades de classe por todo o país ao longo de seis anos (ABREVAYA, 2012), e que foi aprovado com rara unanimidade no senado argentino, trata da criação do Instituto Nacional de Música, um ente público não estatal cuja missão é garantir a melhora de condições para a prática musical no país. Ele se divide em seis sedes organizadas por região cultural¹²¹, e atua nos diversos âmbitos da cadeia produtiva musical (criação, performance, escuta, difusão, gravação, legislação, formação, instituições culturais, etc.). É o primeiro órgão do tipo, com abrangência nacional e dedicando-se especificamente à música, a ser implementado no país, e existe grande expectativa quanto a seus impactos (ABREVAYA, 2012). Outro dado importante que diz respeito a isso foi a recente¹²² consolidação de uma instituição de abrangência nacional responsável pela cultura, através da transformação da antiga *Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación*¹²³ em Ministério da Cultura, a cargo de Teresa Parodi¹²⁴.

Vale a pena destacar, ainda dentro da esfera pública, a experiência do *Centro Cultural Parque España*, em Rosario, Como o violão, segundo nos informa o diretor Martín Prieto, é um instrumento que “invade” a programação do espaço, não é casual a parceria de anos entre este e a *Asociación Guitarrística de Rosario*, associação de caráter privado, para a promoção de uma série de concertos de violão. O Centro Cultural possui outras parcerias de natureza similar, e elas são possíveis apenas graças à existência de uma grande estrutura de gestão e logística, que conta com

¹²¹ Rosario e Paraná pertencem à sede “Centro e Litoral”.

¹²² Ocorrida durante nosso trabalho de campo de abril/maio 2014.

¹²³ Anteriormente Ministério da Cultura e Educação (CNCA, 2012)

¹²⁴ Cantora. Referente da música folclórica argentina.

diversos funcionários para as diferentes funções (administrativas, segurança, programação cultural, curadoria, difusão, etc.). Em Paraná, este espaço é ocupado pelo *Centro Cultural Vieja Usina*, sob a responsabilidade do Ministério de Cultura e Comunicação da província de Entre Ríos. Conforme dissemos no relato sobre a *performance*, também nesta instituição a programação relacionada ao violão parece ter um maior destaque e ser a única a justificar uma abordagem da programação musical a partir da instrumentação utilizada. Devido à vocação de Paraná para o violão de concerto, apresentações violonísticas direta ou indiretamente vinculadas a essa tradição e/ou à *Música del Litoral* (as categorias não se excluem) se destacam, como nos relata Soledad Salvarredi ao narrar o mais importante projeto musical desenvolvido pela instituição, o ***Música Entre Todos***. Tratava-se (foi descontinuado) de um edital público que levava a Paraná aproximadamente vinte e oito grupos ao ano, pagando-os um cachê mutuamente acordado (segundo Salvarredi (2014), este cachê girava, em 2010, em torno dos quinhentos pesos, que em valores atualizados (2014) consistiriam em cerca de trezentos reais) e cobrindo despesas de transporte, caso viessem de fora da província. Salvarredi também relata que grande parte da atividade do centro cultural e de sua relação com os músicos se desenvolve a partir de um contato iniciado por estes últimos, um contato socialmente alimentado pelo “boca-a-boca”, processo de difusão natural não estimulado pela instituição. Este traço de informalidade acusa também carências no plano comunicacional do espaço, situação que ilustra a realidade de várias instituições culturais no *território*.

Poderíamos citar como outras experiências de gestão cultural as incursões de Carlos Aguirre (e colaboradores) neste campo, criando um selo musical e uma editora. Outros aspectos das práticas “coletivistas” em que se engaja, e que investigaremos em seu perfil no Capítulo IV e no capítulo V, também podem ser vinculados ao âmbito da gestão, como o sistema de áudio coletivo “Cro-Magnon”, criado por músicos da cidade. A participação de Coronel na organização do festival *Guitarras del Mundo*¹²⁵ e sua atuação como gestor e idealizador do FIGROS¹²⁶; a participação de violonistas como Ernesto Méndez e César Huenuqueo na recente organização do festival de

¹²⁵ Trata-se de um grande festival dedicado ao violão, este ano em sua 20ª Edição, e que tem apresentado uma média de 200 violonistas por edição, representando 15 países, e se apresentando em 80 sedes por toda a Argentina. O diretor artístico é Juan Falu, ícone do folclorismo musical argentino.

¹²⁶ *Festival Internacional de Guitarras de Rosario*

violão *Las dos Riberas*, a atuação de Maru Figueroa na execução do festival cultural *Mujério em Abril*, todos podem ser citados como exemplos da intervenção dos músicos no mundo da gestão cultural, uma prática que a nosso ver está intimamente conectada à *auto-gestão*. É ela quem primeiro capacita os músicos a gerirem seu campo de atividades e os incentiva a criar eventos que movimentem coletivamente esse campo.

Pudemos observar a existência de gestores especializados em música para violão, como os atuantes na *Asociación Guitarrística de Rosario*¹²⁷, mantida por contribuições de seus associados e da prefeitura municipal. Além destes, destacaríamos todo o pessoal envolvido no festival *Guitarras del Mundo*, que, cuja abrangência e continuidade demandam gestores profissionais. Esse dado é coerente com a afirmação da popularidade e penetração social do violão na região, que evocamos em diversos momentos deste trabalho. Nenhum outro instrumento musical pôde promover tamanha especialização e criar estruturas de gestão tão complexas dedicadas exclusivamente a ele, estruturas cuja existência é garantida pela existência de um contingente significativo de aficionados, de um público amplo, e de profissionais especializados diversos (violonistas, luthiers, compositores, etc.).

¹²⁷ Que em 2010 possuía um *staff* de 14 pessoas em cargos titulares (ASOSIACIÓN GUITARRÍSTICA DE ROSARIO, 2010). Não foi possível obter informação atualizada.

Capítulo V: Quem pratica as práticas?

QUATRO PERFIS DE ARTISTAS, *TOCAUTORES*, VIOLONISTAS, LUTHIERS, PROFESSORES E ALUNOS, GESTORES CULTURAIS

Quatro Perfis de Artistas

Traçaremos a seguir um perfil de quatro de nossos principais informantes em campo, e também autores de boa parte do material escrito analisado (textos e partituras). A escolha destes artistas se deve tanto à representatividade de sua atuação dentro de seus *territórios* quanto à maior quantidade e qualidade de informações que foi possível recolher sobre eles.

Através dos perfis se descreverão, sob novo de vista, várias práticas, e serão abordadas questões como ideologias, difusão de ideias/conceitos, suportes econômicos e tecnológicos das atividades musicais, etc.

Tomamos a liberdade de manter um tom talvez um pouco menos “acadêmico” nestes “perfis”, optando por manter o registro quase jornalístico com que foram inicialmente escritos. Justificamos esta escolha porque nos parece que assim oferecemos um relato mais preciso dos encontros com estes artistas e informantes de pesquisa, um relato mais fiel ao espírito do momento. Queremos crer que eventuais informalidades ou o uso da primeira pessoa do singular não acarretam em prejuízos para o entendimento do texto... talvez antes o contrário.

Todas as entrevistas foram feitas em espanhol, e aparecem no texto já traduzidas pelo autor (com eventuais idiossincrasias linguísticas em *italico*). Salvo em trechos mais significativos (trechos longos, poéticos ou onde a tradução exige recriações mais ousadas), o original não será transcrito para não sobrecarregar inutilmente o texto. As citações entre aspas sempre se referem ao entrevistado em questão. Para agilizar a leitura, essas citações não serão referenciadas no sistema autor-data a cada nova ocorrência.

MARCELO CORONEL

Marcelo Coronel nasceu em Buenos Aires em 1962. Começou a tocar o violão na infância, guiado por professores particulares, e continuou fazendo isso durante a adolescência de forma auto-didata. Posteriormente ingressou na Escola de Música da Universidade Nacional de Rosario, de onde egressou como Bacharel em Música especialidade Violão, na classe do prof. Víctor Rodríguez. Paralelamente estudou Harmonia e Contraponto com Dante Grela e Harmonia aplicada ao violão com Claudio Zemp.

Escreveu mais de 100 obras para violão (solo, em duos, trios e quartetos) e duos com flauta e com clarinete. A editora Chanterelle (Alemanha) publicou dois álbuns com suas composições: de Raíz Argentina e Homenaje a um carrero patagônico, y na Argentina se publicaram dois volumes: Imaginario Popular Argentino e Temple del Diablo I e II. Recentemente Marcelo começou a publicar suas partituras em formato digital, em sua página de internet. Suas composições foram gravadas no Canadá, Argentina, Brasil, Espanha e Estados Unidos.



FIGURA 8 – Marcelo Coronel (Fonte: Coronel, 2014b)

Se apresenta habitualmente como solista. Realizou turnês pelas províncias argentinas, Canadá, Chile, Peru, República Dominicana e Estados Unidos, oferecendo complementarmente oficinas e masterclasses sobre formas e gêneros da música argentina. Formou parte da Escarabanda (piano, violão e percussão), Os Khorus (violão, charango, quena e siku), El Entrevero (dois violões, com Leonardo Bravo) e Golondrinas invernales (quarteto de violões). Desde 1992 integra o Dúo Meridiano com a flautista María Amalia Maritano. Tem vários CDs gravados dedicados a sua obra: Cuatro Caminos (flauta e violão, 1998), De Raíz Argentina (2008, por Leonardo Bravo), El entrevero (dois violões, 2005, com Leonardo Bravo), Imaginario Popular Argentino (violão solo, 2009), Meridiano (flauta e violão, 2009) e Antiguo Canto (2010, por Chris Dorsey). Participou ademais de produções de outros artistas como músico convidado, arranjador e diretor artístico.

Marcelo divide seu tempo entre a arte e a docência (dá aulas em seu estúdio particular). Também promove a atividade violonística em Rosario, cidade na qual reside, colaborando na organização de concertos, encontros e jornadas didáticas. (CORONEL, 2014b)

Chego à casa de Coronel às 10:00 de um dia 11 de abril. Me recebe amigavelmente. Digo adeus a Ludmila, minha guia e anfitriã em Rosário, e entro. Vamos direto a seu escritório, um espaço de aprox. 3x3m com uma janela que dá para a rua que, a esta hora, é bem ruidosa (fechar as janelas, o que implica também ativar o ar condicionado, reduz este problema a um nível aceitável para uma aula de música). O lugar está tomado por objetos os mais variados, a maioria relacionada ao ofício da música, como estantes, instrumentos, cadeiras, banquinhos de apoio para violão clássico, equipamento de gravação (empoeirado numa caixa). Há também um computador, uma estante com muitos CDs, uma lousa numa das paredes - cheia de anotações sobre compromissos diversos, muitos relacionados a uma vida de músico profissional (um deles se refere a receber um pesquisador às 10:00 do dia 11/04). Numa pequena alcova se distribui, de forma heterogênea, uma grande quantidade de outros objetos, sobretudo papéis, igualmente heterogêneos, um universo que Marcelo adentra com fluidez: me faz ver algumas edições de sua música, me consegue uma pilha extra (uma das três que eu levava falhou). Apesar da quantidade de coisas, o espaço não está sobrecarregado e se percebe uma ordenação cuidadosa, mas não obsessiva.

Naturalmente, como convém a um bom argentino, começa a conversa cevando um mate (o qual amavelmente recusei, ao que se desculpou previamente se mo seguisse oferecendo, por hábito). O assunto já de início é bastante técnico: a derrota do Newell's Old Boys, clube de futebol da cidade, por 3x1, na noite anterior. Todo o bairro (que é o bairro natal da equipe) se mobilizara para um jogo decisivo que acabou em desastre, com a eliminação do clube da copa Libertadores da América. Marcelo me explica que se levantou tarde, porque havia ido ao estádio (que fica a 5 minutos caminhando de sua casa) e "fora uma noite de emoções fortes".

Antes que eu possa "começar" a entrevista, ou sequer preparar meus instrumentos de gravação, a conversa gira para a música e ele começa a falar de suas edições (mal houve tempo de explicar sobre a entrevista e seus objetivos). Marcelo é um homem de meia idade com um aspecto jovem, que raspa todo o cabelo e se veste de maneira informal. Sua fala é mansa e pausada, num espanhol pouco afeito a gírias e expressões fortes, e dela frequentemente brotam formulações sintáticas complexas: trai um certo gosto pela leitura, que ademais se comprova pela abundante produção escrita em sua página de internet. Apesar disso, não soa pedante nem distanciado. Pelo contrário, Marcelo é bastante simpático e acolhedor, e pareceu interessado no

exercício de ser entrevistado. Neste papel, cumpre dizer, se mostra concentrado e dotado de iniciativa, fazendo às vezes longas digressões que sempre retornam à interrogação de onde partiram. A leitura dos textos de seu blog e o teor da conversa mostram uma notável coerência de conteúdo, e ele não pareceu surpreendido ou desconfortável com nenhuma de minhas indagações. Sinais evidentes de uma personalidade reflexiva que constantemente elabora suas próprias práticas.

Ele narra as várias publicações de sua música feitas ao longo dos anos. Algumas se deveram a oportunidades de contato com músicos e editoras internacionais, como as duas edições feitas pela editora *Chanterelle*, mundialmente conhecida no meio violonístico. A primeira, em 2003, de um ciclo de 13 peças chamado *De Raíz Argentina*, e a segunda, editada em 2006 por Dagmar Zsapka & Jozef Zsapka (um renomado duo de flauta e violão da Eslováquia, que tem uma linha editorial própria dentro da *Chanterelle*), chamada *Homenaje a un Carrero Patagónico*. Outras obras que publicou foram *auto-edições*, como ele mesmo diz: *Imaginario Popular Argentino – Centro y Noroeste* (CORONEL, 2003) foi editada por ele e impressa pelo agora extinto centro cultural *Puerto de Cultura*; *Temple del Diablo* (CORONEL, 2008) é uma série de três peças editada em 2008 através de doações; e *Imaginario Popular Argentino* (versão integral; CORONEL, 2010) foi impressa pelo sindicato *UPCN*, de Santa Fe. Nas *auto-edições* (mais um aspecto de *auto-gestão* em suas práticas) ele foi responsável pela formatação, design, montagem e revisão das obras. Através de processos semelhantes, também editou três dos cinco discos editados dedicados a sua música (CORONEL, 2014b¹²⁸): *El Entrevero*, *Meridiano* e *Imaginario Popular Argentino*. Este último foi editado em 2009, acompanhando as partituras do *Imaginario Popular Argentino* (a essa altura ainda não lançadas), formando um conjunto que ele define como *edição audiovisual*. Outra *auto-edição*, dessa vez financiada pelo Fundo Nacional de Cultura da Argentina, através de premiação. *Antiguo Canto*, disco do violonista estadunidense Chris Dorsey inteiramente dedicado a sua música, é do ano 2008, e nele Coronel participou como diretor musical. Ele também gravou em 2009 um disco de flauta e violão com seu *Dúo Meridiano*, o já citado *Meridiano*, de forma totalmente independente.

¹²⁸ O site do *tocautor* também menciona um disco de flauta e violão chamado *Cuatro Caminos*, de 1998, que não foi localizado pela pesquisa.

A produção de partituras e discos nos remete à questão da logística, tema muito abordado durante nossa conversa. Só foi possível imprimir o *Imaginario Popular Argentino* graças à existência de toda uma infraestrutura à qual Marcelo pôde ter acesso. Em primeiro lugar, o sindicato *UPCN*, que tem entre seus objetivos a promoção da cultura. Foi fundamental utilizar a gráfica que tem disponível. O próprio contato com o sindicato deriva de uma outra estrutura bastante grande, o festival *Guitarras del Mundo*, do qual Marcelo é coordenador da sede Rosario (*UPCN* patrocina o festival). Para a edição de *Temple del Diablo*, Marcelo contou com doações do violonista estadunidense Chris Dorsey, mas o contato entre os dois também se deveu à existência anterior de certas instituições, dentre as quais se destaca o *Santa Fe Guitar Quartet* (SFGQ). Agrupação criada na cidade de Santa Fe por Néstor Ausqui, o quarteto realizou importantes turnês pelos Estados Unidos, nas quais diversos contatos se foram estabelecendo entre violonistas dos dois países. Essas turnês foram possíveis graças ao fato de que um integrante do quarteto original era nativo dos EUA: sua ida à Argentina e posterior reunião com o grupo, por sua vez, se deveu à da Técnica de Carlevaro, que ele fora estudar. Foi ela, portanto, através de retorcidos caminhos, que levou à composição e edição do *Temple del Diablo* de Coronel. Anos mais tarde, algum tempo depois de incorporação de Dorsey ao SFGQ nos EUA, um amigo em comum e também violonista do quarteto o apresenta a Coronel, e desse contato viria a resultar a edição do disco “*Antiguo Canto*”, editado no Arizona pela *Sunset Recordings*¹²⁹. Para o disco, Coronel compôs sob encomenda de Dorsey a *Música de los Andes*, e foi o estadunidense quem também o estimulou a desenvolver o *Temple del Diablo*, levando à composição da série *Temple del Diablo II*¹³⁰. Esses contatos que se gestaram com o contexto violonístico dos EUA também lhe renderam convites para *masterclasses*, concertos e outra encomenda de obras.

Apesar das possibilidades de edição a que teve acesso, Marcelo se queixa da distribuição e da viabilidade econômica de todo o processo, o que o está fazendo adentrar um novo paradigma de difusão de seus produtos artísticos, já não baseado

¹²⁹ Selo do violonista, professor e editor estadunidense Frank Koonce.

¹³⁰ Coronel (2014b) explica que *Temple* significa aproximadamente o que na música de concerto se chama *scordatura*, isto é, a afinação das cordas do instrumento. Toda a série *Temple del Diablo* trabalha com *temples* diferentes do convencional.

na venda e na relação com instituições mediadoras, como selos, editoras e distribuidoras. Segundo ele,

Os sistemas existentes para a remuneração de direitos de autor estão a serviço dos artistas que se dedicam a eventos musicais massivos. (...) Só me lembro de ter recebido uma soma significativa como pagamento por uma composição de breves trilhas sonoras para televisão, feitos sonoros irrelevantes, pueris e descartáveis, que deixei de fazer há muito por não suportar a subordinação da música à dinâmica do comércio e da televisão.

A edição de discos e partituras era outra esperança que o tempo levou (...). Uma conhecida companhia discográfica de Buenos Aires me pagou, como conceito de regalias por sete anos de venda por um de meus discos, a soma de \$68 (sim, sessenta e oito [pesos argentinos, à época equivalendo a aproximadamente 30 dólares]). Uma importantíssima editora da Alemanha que editou dois livros com obras minhas, tem a exclusividade para sua publicação por um período que excederá largamente o de minha vida, e faz anos que não recebo um centavo referente a estas edições. Minhas reclamações caem no vazio, e, ainda que fosse escutado, me chegariam moedas, porque assim funciona este negócio: o mínimo para o artista, as migalhas para o criador do feito que dá lucros a outros. Por tudo isso DECIDÍ NÃO VOLTAR A ENTREGAR UMA GRAVAÇÃO OU PARTITURA. Optei pela *auto-gestão* (...) (CORONEL, 2014b)

Além dos problemas com as instituições, Marcelo detecta uma mudança social na cadeia produtiva da música que encara como irreversível. O percebeu dessa forma pela primeira vez há alguns anos, quando em viagem ao Peru:

Eu não me havia enfrentado, até agora, com a prova contundente de que a batalha está sendo ganha pela cópia ilegal. A trincheira da música original está devastada, ao menos no Peru. Assim as coisas, há que aceitar o novo cenário e adaptar-se a esta realidade. Nos tocou viver entre a desapareição do velho sistema e as novas formas de produção e distribuição de música gravada. O tempo nos mostrará em que direção se move o universo dos músicos e sua inevitável necessidade de registrar e comercializar sua produção. (CORONEL, 2014b)

Esse vocabulário bélico, anos depois, deu lugar a um discurso ao mesmo tempo mais global (indo além da problemática da gravação) e mais pragmático, e a uma nova série de práticas musicais:

O que ocorreu é que por cada partitura que se vende circulam muitas cópias. Isso é irreversível, digamos, é uma coisa com a qual sequer devemos nos chatear, já é uma realidade que há que olhar e decidir que resposta você lhe dá, [é] algo que chegou para ficar, não? Que é o fato de que as pessoas tenham meios caseiros para reproduzir música e também edições impressas. Scanners, impressoras, programas que convertem imagens, arquivos, a pdf. Isso é um fato¹³¹. (CORONEL, 2014b)

As novas práticas são precisamente a resposta que Marcelo deu a essa leitura da realidade. Em primeiro lugar, como vimos, se decidiu por abandonar, na elaboração de seus produtos, as instituições mediadoras (gravadoras, editoras, selos¹³²); em segundo, a editar ele próprio todas as suas partituras e disponibilizá-las, gratuitamente, para download, através de sua página; em terceiro, está desenvolvendo o projeto de um novo disco, que já não terá suporte físico: existirá apenas virtualmente, textos, arte e música disponíveis para download em sua página. Com isso, Coronel a vai transformando num arquivo virtual que em grande medida é sua obra, já que estão aí diversos elementos de sua produção (partituras, gravações, escritos, fotos, etc.) – a exceção mais notável sendo precisamente a performance, exatamente o aspecto das práticas musicais que até aqui se recusa a ser completamente redefinido pela internet.

¹³¹ “Lo que ocurrió es que por cada partitura que se vende circulan muchas copias. Eso es irreversible, digamos, es una cosa con la que ni siquiera hay que enojarse, ya es una realidad que hay que mirarla y decidir qué respuesta uno le da, [es] algo que llegó para quedarse, no? Que es el hecho de la gente tenga medios caseros para reproducir música y también ediciones impresas. Escaners, impresoras, programas que convierten imágenes, archivos a pdf. Esto es un hecho.”

¹³² Ele continua utilizando o *Estudio Corcovado* para suas gravações.

Deixando o tema das edições, prosseguimos com considerações logísticas ao falar de seus trabalhos mais atuais, o mais recente deles com quartetos e trios de “violão”, em que tem incorporado diferentes congêneres do instrumento com o objetivo de expandir as possibilidades do “orgânico”, como ele diz, em especial sua tessitura sonora¹³³. Um interessante *obscurecimento*¹³⁴ da cadeia produtiva musical é iluminado de repente por uma falha: a ausência de instrumentos para um trio que está formando faz surgir na conversa o ofício de luteria na Argentina. Marcelo me conta que está estudando o requinto¹³⁵ que tocará na agrupação (e aqui as questões técnico-musicais também fazem sua aparição: ele expressa seu processo de adaptação como uma mudança de um instrumento solista (que faz melodia, acompanhamento e baixo) para um instrumento eminentemente melódico, que inclusive compara ao cavaquinho brasileiro), e aguarda que Mario Moreno, um luthier da cidade vizinha de *Guaiguay*, termine um violão contrabaixo que ele encomendou, também para o trio¹³⁶. A conversa tangencia a relação entre as metas artísticas e os suportes econômicos/infraestrutura: “sou um compositor que compõe música para ser tocada”, se define, querendo dizer que as formações para as quais compõe dependem da disponibilidade de músicos e recursos (instrumentos incluídos) em lugar por exemplo de partirem de uma concepção musical ideal. Mais à frente, essa noção será relativizada, quando o fluxo de mão dupla entre o ideal sonoro (ou o desejo, se se

¹³³ O violão tradicional abarca em geral a extensão de três oitavas e uma quinta, exígua para o trabalho com quarteto e até mesmo com trio. A expansão do registro do conjunto, segundo Coronel (2014c), permite “trabalhar com muito mais lugar para cada um dos instrumentos, e as partes individuais assim ficam melhores, mais interessantes em si mesmas e mais prazerosas de tocar”.

¹³⁴ O *obscurecimento*, segundo LATOUR (2001, p.210-211), é o fenômeno através do qual todos os múltiplos fatores implicados na existência/presença/atuação de um determinado agente (humano ou não-humano) é ofuscado pela percepção desse agente, apesar de múltiplo, como uma entidade única. Oculta-se, atrás de sua “presença imediata” e de suas relações/usos/características em jogo, todo um universo de agências, desígnios, e outros agentes. O próprio agente em questão pode, sob outra luz, aparecer não mais como unitário mas como uma reunião de diferentes partes, cada uma com uma meta e ação específicas e autônomas, e cada uma delas pode ainda passar pelo mesmo processo e revelar detrás de si ulteriores multiplicidades. Por exemplo, toda a cadeia produtiva que é condição necessária à criação de um dado objeto, os requisitos para seu funcionamento (posição espacial, reservatórios de energia, até mesmo eventuais operadores humanos remotos), a complexidade de sua tecnologia interna (mascarada por seu revestimento simples), as nuances de sua operação, tudo isso pode ser desconsiderado (“ocultado”) em favor de uma percepção mais “pragmática” que considera somente o uso imediato que se faz dele e sua aparência externa, uma percepção que tome como “uno” algo que pode ser “múltiplo”.

¹³⁵ Violão que soa uma 4ª J acima da afinação tradicional. O requinto de Marcelo é um Contesti, luthier radicado em Pueblo Andino, como veremos em “Luthiers”.

¹³⁶ O violão contrabaixo (*guitarra contrabajo*) soa uma oitava do violão convencional, portanto na mesma região do registro musical onde atua o contrabaixo (elétrico ou acústico). Ele se diferencia da *guitarra* (violão) *criolla bajo*, o bem conhecido *guitarrón*, que soa uma quarta abaixo do violão tradicional, portanto numa região afim à do violão de sete cordas brasileiro.

quer) e as “condições objetivas” é evidenciado: Marcelo procurou ativamente formar o trio, e se encargou da encomenda dos instrumentos. Segundo ele (e aqui o contexto sociocultural adentra a entrevista) havia uma grande quantidade de bons instrumentistas elegíveis para formar este grupo. Fica claro que a formação de um trio é de sua escolha (ele deixou um quarteto que até pouco tempo integrava, o *Golondrinas Invernales*, para cria-lo), e não somente devida a fatores circunstanciais. Ele ressalta a existência de muita atividade musical (e artística em geral) em Rosario, e a elenca como um incentivo a permanecer aí e como uma prova das boas condições artísticas da cidade. Entusiasmado com seu novo projeto, não consegue esperar até que o violão contrabaixo esteja pronto: já começa a compor para a formação de dois violões e requinto, imediatamente disponível (e dessa forma adequando-se às circunstâncias, como explicava).

Já temos aí vários elementos que vão pintando o cenário onde se desenvolve sua prática musical, definindo as condições que sua comunidade (Rosario e a Argentina em geral) lhe oferece para a prática de seu ofício de músico.

Em primeiro lugar, um ambiente musical diversificado e abundante em violonistas.

Em segundo lugar, o ofício da luteria. Na cidade de Rosario há vários construtores de violão em atividade, e no povoado próximo de Pueblo Andino vive um dos mais renomados luthiers argentinos, Diego Contesti. Em Gualaguay, cidade também próxima do outro lado do Paraná, há uma fervilhante atividade violonística alimentando uma verdadeira escola de luteria, em que se constroem diferentes tipos de instrumento da família do violão. Marcelo possui dois violões “de batalha”, como ele mesmo diz, para o dia-a-dia. Além disso, possui um violão Contesti com tampo em cedro canadense que é seu principal violão, um instrumento de resposta imediata e ataques bem definidos no qual Marcelo toca com uma dicção musical clara e expressiva, como sua própria fala. Possui também, na mesma madeira e do mesmo luthier, um requinto, de sonoridade rica e fácil de tocar, que o remete ao som do *cuatro*¹³⁷ venezuelano. Como dissemos, ele está expandindo sua família de instrumentos, com o objetivo de alcançar um maior registro e variedade sonoros em agrupações violonísticas, e para tal aguarda um violão contrabaixo do luthier Mario

¹³⁷ Cordofone de quatro cordas simples, tradicionalmente afinado em Lá2, Ré2, Fá#2 e Si1 (afinação descendente ao final). Em geral associado à Venezuela, típico de sua música folclórica.

Moreno, de Gualaguay. Não há parâmetros de construção para este instrumento que estejam disseminados na Argentina, e portanto se trata de uma experiência de construção, que ademais dependerá fundamentalmente da disponibilidade de cordas adequadas¹³⁸. Para além destes construtores de instrumento, Marcelo tem contato, em sua atividade, com todo o vasto universo de instrumentos dos diferentes luthiers argentinos, em especial alguns construtores mais tradicionais da cidade de Buenos Aires.

Em terceiro lugar, as condições para performance. Marcelo comenta que a cidade de Rosario tem um público dedicado ao violão, mas que lhe dá a oportunidade de fazer dois concertos ao ano e nada mais: é preciso sair para tocar em outros lugares. Marcelo não acredita que nenhuma cidade na Argentina, hoje, ofereça condições para a existência de um intérprete sedentário – exceção feita à cidade de Buenos Aires, que para ele é “um mundo à parte”. Dessa forma, como tantos outros, é um violonista de “violão nas costas”, e esse *nomadismo* é um mecanismo através do qual se mantém em contato com uma comunidade violonística de alcance nacional, difunde sua produção e se atualiza musicalmente. No entanto, ele se queixa das distâncias. A Argentina é um país grande, e as viagens – que muitas vezes são feitas em ônibus – podem ser longas, cansativas e caras. Some-se a isso o fato de que devem ser organizadas pelo próprio músico – logística que pode se tornar complexa quando se trata de uma turnê – e entende-se porque este fator se converte num empecilho para que Marcelo atue, tanto como gostaria, sobre o palco. As mesmas distâncias que isolam “regiões violonísticas” no país nos levam de volta à luteria, que também é afetada por elas. Marcelo comenta o caso dos violonistas da província de *San Juan* (fronteira com o Chile) e sua preferência por violões chilenos. Segundo ele, são instrumentos mais caros que aqueles, de qualidade similar, encontrados em território argentino (por exemplo Contesti ou Moreno), que no entanto são inacessíveis ou desconhecidos dos San Juaninos. É uma evidência de certa frouxidão nas conexões internas entre práticas violonísticas e seus praticantes, no país. No que tange a salas de concerto, teatros e instituições culturais, Coronel se sente bem atendido. Para ele, de forma geral, Rosario é uma cidade que “dá refúgio” à arte.

¹³⁸ Na Argentina estão disponíveis as cordas *Magma*, que trabalham com diferentes transposições da afinação tradicional do violão. Cordas de violão contrabaixo também são fabricadas pela tradicional marca alemã *Hannabach*.

Em quarto lugar, as condições de formação. Marcelo se considera um “músico popular com formação acadêmica”, e essa identidade está relacionada à prática do violão e do folclore, de maneira informal e autodidata, desde a infância até a adolescência. No entanto, ele frequentemente cita sua formação acadêmica como fator determinante das características de sua *tocautoria*: com Dante Grela, compositor, professor e teórico de Rosario, estudou contraponto e harmonia, e para ele foi através destas aulas que descobriu a expressão linear de verticalidades e todas as outras possibilidades da polifonia; com Victor Rodríguez adentrou o mundo do violão acadêmico, aprofundando seu contato com a música de concerto e com a tradição violonística (com destaque para a técnica de Sagreras e a de Carlevaro, ensinada pelo professor); o professor Claudio Zemp mediou estes dois processos ensinando-o harmonia aplicada ao violão (que hoje Marcelo ensina a seus alunos como subsídio à atividade de acompanhamento de canções). Nessa formação multifacetada detectamos os elementos mais proeminentes a se *hibridarem* em seu *repertório* violonístico: uma técnica sólida e uma execução precisa e uma música que mescla elementos da tradição de concerto e do *folclore*. Faltaria ainda citar a influência do jazz, que não participou da formação do músico. A música de concerto legou à prática eminentemente *tocautoral* de Marcelo o uso da escrita musical, caracterizado pelo rigor na leitura violonística e numa notação igualmente precisa da prática composicional; uma técnica instrumental sistematizada; formas fechadas, isto é, sem espaço para criações de nível macro formal por parte do intérprete (*obras* musicais); como consequência, uma performance pouco improvisada, definida e estudada *a priori*; o uso da polifonia e alguns elementos harmônico-melódicos do período da prática comum na música europeia (séc. XVII-XIX, aproximadamente). Ou seja, sobretudo elementos que definem *como* tocar. O *folclore* também é perceptível em sua técnica instrumental, através dos diferentes rasgueados que emprega; está presente nas estruturas formais e diversos elementos melódicos e harmônicos de suas *obras*, no seu caráter de dança, nos andamentos pouco sujeitos a variações agógicas. Afeta sobretudo *o que* tocar. A influência do jazz e da música estadunidense em geral informa em especial as construções harmônicas, dividindo com o *folclore* e com a música de concerto a responsabilidade pelo uso generalizado do modalismo em seu repertório.

Em quinto lugar, as condições para exercer o ofício de professor. Marcelo não tem carência de alunos, entre uma maioria de amadores em busca de técnicas para acompanhar canções e alguns estudantes acadêmicos ou profissionais interessados numa vivência mais aprofundada com o folclore. De forma geral, ele observa que sua atividade de professor acaba naturalmente atendendo àquelas áreas (música *pop*, *folclore*, acompanhamento) em geral relegadas a um segundo plano nas grandes instituições de ensino musical.

Sua atividade docente é o sustentáculo maior de sua profissão de músico, porque é a principal responsável por seus ganhos econômicos e em especial pela regularidade deles. O que nos traz de volta à questão logística. Se o econômico influi na dificuldade de se tocar pelo país em função dos gastos com longas viagens, estas novamente criam dificuldades no que tange à docência, já que os períodos de ausência de seu centro de atividades implicam no que Marcelo chama de “lucros cessantes”, isto é, a perda do pagamento pelas aulas durante o tempo de viagem. Isso só torna a performance uma atividade ainda menos atrativa do ponto de vista econômico: ela não pode competir as aulas, a que Marcelo dedica generosas porções de seus dias de trabalho.

Em sexto lugar, as condições para publicar material (que já discutimos ao início) e de gravação, fundamentais a sua prática musical e à formatação de produtos que ele comercializava (não mais) e que hoje funcionam sobretudo como difusores de sua obra. Para Coronel, Rosario possui uma boa oferta de bons estúdios, e ele menciona em especial o estúdio Corcovado, onde grava, apontando a importância da qualificação do profissional para o processo de gravação. Foi neste estúdio que Cris Dorsey gravou o disco “*Antiguo Canto*”, com obras de Marcelo.

Adiante na conversa, ele me conta que o catálogo recentemente atualizado em seu site já está aquém de sua produção, que agora abarca bem mais de 100 obras (no catálogo figuram 93¹³⁹, entre obras para violão solo ou em duos e quarteto, violão e flauta ou clarineta, ou flauta solo (CORONEL, 2014b)). A razão para esta discrepância é que compõe constantemente, e mesmo atualizando periodicamente seus arquivos virtuais (nos quais, além do catálogo, já se podem encontrar várias obras digitalizadas para descarga gratuita, acervo que ele pretende aumentar aos poucos) não consegue

¹³⁹ A análise do catálogo foi feita em abril de 2014. Houve modificações posteriores.

equilibrar o ritmo com a composição. Segundo ele, seu pensamento está voltado para a composição de forma permanente: todos os dias ele imagina ou anota alguma nova ideia musical. Diante de uma rotina de trabalho que pode ser dura, e que o arrasta por várias frentes (aulas, *auto-gestão*, gravações, composição, performances, etc.), não deixa de ser notável a manutenção deste foco, sobretudo quando se constata que a composição é a atividade musical que menos lhe dá suporte econômico¹⁴⁰.

A composição gera ingressos de maneira muito mais aleatório e em menor medida, com muito menos volume de dinheiro, que a interpretação. Por exemplo, a cada quatro meses a sociedade argentina de autores e compositores [SADAI/C] liquida os direitos de autor. (...) Aí costumo receber um dinheiro que é geralmente muito pouco, pelo uso que fizeram de minha música tanto na Argentina como no resto do mundo. Mas é muito pouco dinheiro.

Perfeitamente cômico dessa situação, ele já não tem nenhuma ambição econômica com a composição. Almeja apenas crescer no ofício, alcançar obras cada vez mais “bem logradas” e que reflitam com mais fidelidade sua vida interior; permanece, contudo, o desejo de comunicar o resultado deste trabalho, de publicar suas obras e gravá-las... o que pretende fazer entregando-as gratuitamente ao público por sua página na internet.

Embora se possa argumentar a respeito do impacto econômico indireto da composição na prática de Marcelo, ao legitimá-la diante de uma comunidade de músicos e do público e ao contribuir para difusão de seu nome e de sua música, para ele a composição é uma manifestação antes de tudo expressiva, pessoal. É, portanto, natural seu repúdio a engajar-se em atividades criativas voltadas para um uso prático e inexpressivo, como comerciais de TV:

(...) um tempo atrás, faz 15, 20 anos, fiz um pouco de música para musicalizar animações feitas por computador, que em geral eram animações que não eram trabalhos artísticos mas trabalhos publicitários. E trabalhos institucionais, de canais de

¹⁴⁰ Essa é a razão pela qual evitei chama-la de atividade *profissional*.

televisão. Eu montei um pequeno estúdio de música eletrônica. Era incipiente neste momento o computador e o software para música. Mais: o primeiro software que eu utilizei era alfanumérico, com um computador Atari. Nem sequer estava desenvolvido todo o mundo do Windows (...). Mas esse mundo não me prendeu. Não me senti um membro genuíno desse mundo da música feita com máquinas. Portanto, depois de um tempo o deixei e vendi o sintetizador, guardei numa caixa o console e voltei ao violão.

Marcelo, portanto, renuncia à composição como profissão para abriga-la num outro âmbito de sua vida. É importante observar, neste depoimento, o movimento de retorno que descreve em relação à tecnologia. Tais movimentos nunca deixam de causar certa perplexidade, visto que o ideário tecnológico não admite o caminho de volta, aponta sempre para o futuro e para o abandono das práticas “ultrapassadas”. E, no entanto, a realidade não cabe em fluxos unidirecionais: Marcelo opera uma dupla ruptura ao renunciar a essa tecnologia¹⁴¹ e aos ganhos econômicos que ela traz.

Mas não à composição e ao violão como práticas musicais. E aquela vontade de difundir o resultado delas (como elaboração de um desejo de expressão), aliada ao repúdio a qualquer interferência externa a um pensamento estritamente musical (a música “dá testemunho apenas de suas próprias estruturas”) é uma semelhança do pensamento de Marcelo com as vanguardas, em que pese a diferença do conteúdo produzido a partir destas preocupações, e que tem a ver com a demarcação de um território autônomo para a música. Marcelo, contudo, nunca reivindicou afiliações vanguardistas nem procura ativamente ultrapassar as fronteiras do território musical, apesar de guardar uma relação íntima e profunda com a contemporaneidade. O que tampouco contradiz sua renúncia à tecnologia (que ela não é o único elemento a definir o contemporâneo). Não vê qualquer sentido na composição de uma obra em forma-sonata, por exemplo, procedimento que considera representativo de outro momento histórico, outra sociedade, da qual não faz parte. Para ele, a música que faz deve ser, e é, num certo sentido¹⁴², contemporânea, e com muita naturalidade

¹⁴¹ Cabe esclarecer que a renúncia a uma tecnologia não implica em renunciar à Tecnologia em geral, o que seria um disparate. Como já dissemos, a construção de violões, os acessórios para o cuidado das unhas, os meios de divulgação, as formas de gravação e amplificação, tudo está relacionado à contemporaneidade ocidental, alicerçada na tecnologia que esta civilização pôde produzir.

¹⁴² Precisamente aquele que desenvolvemos no Capítulo III.

prescinde de receituários estéticos ou tecnológicos para alcançar essa relação viva com seu presente. Ela passa por *zambas* e *chacareras* ao esquivar-se de computadores e técnicas instrumentais expandidas¹⁴³. Essa reivindicação do direito de pertencer a seu tempo sem para isso assumir necessariamente determinadas afiliações estético–musicais específicas o coloca num confronto - inadvertido - com a própria ideia de uma vanguarda que trace os caminhos para o futuro¹⁴⁴, exemplificando claramente a disputa pela “música contemporânea” que narramos no Capítulo III.

Quando digo que sua música é contemporânea, não me refiro somente aos produtos do aspecto composicional de sua atividade, inseparável que é das outras instâncias de suas práticas. Na linha do pensamento *tocautoral*, falo também a suas características de performance e a seus instrumentos, ao som rico de seu Contesti, à precisão de resposta que o cedro lhe dá mas que é atenuada por um lirismo sabor *rubato* numa execução quase que estritamente *a tempo*. Falo da contemporaneidade de seus rasgueados, diversos, ritmicamente complexos e difíceis de dominar. Falo da complexidade rítmica de seus *gatos*, não apenas aquela grafada no papel mas aquela derivada de sua execução, que faz conviver um 3/4 com um 6/8 com ares de 2/4. Falo, finalmente, da natureza dos processos de *hibridação* específicos que gesta em sua música, do jazz a John Downland, e passando pelo Brasil¹⁴⁵.

Um músico que trabalha no presente e para o presente, abraçando as condições que efetivamente se oferecem a sua atividade. Um senso prático que se evidencia em sua pouca disposição a imaginar, mesmo quando perguntado, um cenário ideal para sua carreira desvinculado do contexto que o cerca.

A entrevista termina exatamente ao finalizarmos a conversa sobre sua carreira. Preciso sair para um encontro com outro violonista da cidade, Victor Rodríguez,

¹⁴³ O *folclore* define um repertório próprio de expansões técnicas.

¹⁴⁴ Uma ambição bastante moderna, que, como vimos, é inseparável das ideias de progresso e evolução (enquanto melhoria), ou de hierarquia entre culturas. Mendes (2014, p. 32-60, NO PRELO) demonstra como essas noções estão imbricadas com a dicotomia corpo/ideia, em que prevalece uma hierarquia a favor da segunda em detrimento do primeiro. Isso resulta ainda menos atrativo num contexto musical como o de Marcelo, o folclore, profundamente vinculado ao corpo através de sua forte associação com a dança.

¹⁴⁵ Marcelo, como tantos músicos argentinos, é grandemente influenciado pela música brasileira. Entre suas composições se pode encontrar algum choro ou bossa, além da influência de tradições musicais brasileiras aparentadas ou compartilhadas com a Música do Litoral; ele também demonstra conhecer os instrumentos e suas funções dentro das agrupações de música popular, como o cavaquinho ou violão de sete cordas.

professor na *Universidad Nacional del Litoral* (UNL) e outrora *maestro* de Coronel. Nos despedimos amigavelmente, já planejando um próximo encontro. Ele me dá de presente vários CDs e partituras, e me coloca num taxi com a missão de enviar ao mestre saudações e desculpas pela ausência ao encontro: sua longa jornada de aulas começava cedo aquela tarde.

ERNESTO MÉNDEZ

Paraná, Entre Ríos, 1968

Violonista e compositor



FIGURA 9 – Ernesto Méndez (Fonte: EPSAPUBLISHING, 2014)

Ernesto Méndez é parte de uma nova geração de violonistas-compositores argentinos. Aprende violão na primeira infância, e logo realiza estudos formais na Escola de Música de Paraná, na cátedra do maestro Eduardo Isaac.

Editou três discos como solista (*Alma Guaraní* (1999), *Alborada* (2005) e *Pueblera* (2011)), além de outros trabalhos em conjuntos de câmara. Cumpre intensa atividade de concertos em diferentes cenários da Argentina e da Europa. Suas composições são interpretadas e gravadas por violonistas de diferentes partes do mundo. Atualmente desenvolve sua atividade docente nas cátedras de *Violão e Música folclórica e popular* no curso de música da Faculdade de Humanidades, Artes e Ciências Sociais da Universidade Autônoma de Entre Ríos.

O encontro com Ernesto Méndez se dá no fim de semana. Ernesto vive em *Oro Verde*, pequeno povoado conurbado a Paraná. O trajeto é um pouco distante e complicado para um estrangeiro, e por isso ele faz a gentileza de buscar-me no centro, onde estou hospedado. Pontual e simpático, se mostra sempre muito solícito desde as primeiras conversas, ainda no carro familiar de certa sofisticação em que rumamos a *Oro Verde*. A conversa adianta vários assuntos de que trataremos depois, durante a entrevista propriamente dita, como o público de música em Paraná, as instituições de ensino e o povoado onde vive Ernesto. Já se pode perceber nesse diálogo um profissional experiente, conhecedor de vários âmbitos do ofício de músico e das particularidades deles em sua região e em seu país. Em cerca de vinte minutos chegamos a sua casa, numa zona residencial esparsamente povoada e com alguns comércios próximos – um dos quais a inevitável quadra de futebol (de grama sintética), esporte de que Ernesto tem uma certa desconfiança (a Copa no Brasil não deixará, contudo, de ser assunto posteriormente). A casa é ampla e bem construída, apta a abrigar confortavelmente sua família de cinco pessoas, e se percebe o cuidado posto em sua organização. Ao fundo há uma ampla churrasqueira de alvenaria que dá para um simpático jardim, onde, mais tarde, uma reunião de músicos tomará lugar. De momento, porém, vamos diretamente ao escritório, que, como na casa de Coronel, está logo à direita da entrada principal da casa. Dessa forma, alunos e entrevistadores não necessitam transitar pelo ambiente doméstico e podem “ir direto ao ponto”; talvez já uma sutil tentativa de resguardar o privado e o pessoal do trabalho, em meio às dificuldades de cristalizar um âmbito “profissional” no artesanal ofício de músico.

O escritório de Ernesto é um local bem ordenado, em que pese estar ocupado por um grande número de documentos (organizadas em estantes e pastas), CDs, estantes, e demais objetos de sua prática musical doméstica, incluindo um computador. Há cadeiras e um confortável sofá, embora o espaço seja pequeno, cerca de 3x3m. Enquanto posiciono os aparatos e me preparo para a entrevista, Ernesto busca água quente para o também inevitável *mate*.

Começamos a entrevista com um panorama da música violonística tradicional de Paraná. Ernesto se revela um ouvinte atento e não se apressa nas respostas. Elas, no entanto, vêm com uma fluidez que dá provas de um pensamento organizado, que já se debruçou sobre várias das questões de que tratamos. A coerência dos relatos e a naturalidade com que emergem sugere a existência, completa ou em estágio

avançado de formação, de uma narrativa que organiza, inclusive historicamente, a música violonística solista tipicamente paranaense. Conforme outras evidências que eu reuniria em meus dias subsequentes na cidade, ela é um traço marcante da *memória* coletiva da cidade no que tange a este tema.

Essa prática musical – o *repertório* particular a Paraná e os mecanismos que o acionam, criam e recriam – é fortemente atravessada pela música tradicional argentina. Se em cidades como Rosario ou a cosmopolita Buenos Aires essas práticas (estamos falando das especificamente idiossincráticas, que se reconhecem como caracteristicamente locais) incluem ou derivam de diferentes tradições musicais – os onipresentes jazz ou rock, o tango nativo, etc. - aqui o referente mais notável é sem dúvida o *folclore*, e é por ele que Ernesto começa sua narrativa.

Segundo ele, a “música de raiz folclórica” da região de Paraná, e da Argentina em geral, que “hoje tocamos como uma música tradicional ou que é própria da região”, tem formação recente, remontando a no máximo um século atrás. As formas e práticas musicais anteriores ou estão extintas ou se congelaram no tempo, perdendo sua *vitalidade*: Ernesto usa a expressão “peças de museu”. O repertório hoje vivo teria se formado nas primeiras décadas dos anos 1900, que é quando ganha “dinâmica, movimento, começam a aparecer autores, (...) intérpretes”, e a partir disso se expandido na segunda metade do século.

Para Ernesto, essa “modernidade” é o que permite traçar uma “linha histórica” a partir de personalidades que ele chama de “pioneiros”¹⁴⁶, com quem a proximidade temporal permitiu que as gerações atuais tivessem contato direto. Essa consolidação tardia da prática violonística solista em Paraná teria se dado com relativo atraso em relação ao restante do país, e somente a partir das figuras de Walter Heinze (1943-2005) e Miguel “Zurdo”¹⁴⁷ Martínez (1940-201) começaria a se “desenhar um traço de identidade” local. E esse desenho identitário se daria a partir de uma busca e posterior remodelação instrumental, solista, da música da região. Se trata de adaptações de linguagens (musicais) que formavam parte de agrupações instrumentais maiores (que

¹⁴⁶ Em conversas posteriores com outros violonistas, pude perceber que é um termo consensual nas narrativas sobre o tema.

¹⁴⁷ Canhoto, em espanhol.

incluíam o violão), um fenômeno que aliás “(...) se deu em todas as regiões [do país]”. Ernesto explica tecnicamente o processo:

Você vai fazendo uma espécie de síntese dessa sonoridade, ou dessa variedade de papéis que há quando você escuta um trio ou um quarteto onde há vários instrumentos. O violão solista tenta “comprimir” esse universo que está soando em três ou quatro instrumentos num só”.

Ele afirma que esse tipo de trabalho, antes dos percussores, não existia.

Parece que os traços especificamente identitários citados na narrativa derivam em parte, mas não apenas, daquelas tradições folclóricas formadas no séc. XX e que envolviam formações instrumentais maiores, onde o violão possuía uma função específica entre os demais instrumentos: tocado em rasgueado, atuava sobretudo na base da constituição rítmica e harmônica da textura. Mas o notável é que a “identidade” de que fala Ernesto não é simplesmente “herdada” destas tradições. A alusão a elas (ou adaptação delas) numa peça instrumental solista não esgota os aspectos identitários em jogo, nem consegue realizar uma transposição perfeita de toda a “carga de identidade” dos originais¹⁴⁸. O próprio ato da adaptação violonística destas músicas inaugurou uma nova prática cultural que se reconhece como tipicamente paranaense. As técnicas de transcrição da “sonoridade” (mais do que somente de algum *tema*¹⁴⁹ específico) já são elas próprias um capital cultural, e passam a integrar o *repertório* tradicional juntamente com as obras inéditas criadas no processo e com as técnicas violonísticas desenvolvidas para tocar estas músicas – com destaque para a rica gama de rasgueados que é sua marca registrada. Assim, os traços identitários são “desenhados” tanto pela localização geográfica de tradições musicais consolidadas (a *música litoraleña*) quanto pela emergência de novas práticas associadas a elas (música solista, transcrições, adaptações, expansão do *repertório*,

¹⁴⁸ Isso porque esta “carga identitária” envolve, além da instrumentação dos conjuntos – obviamente irrecuperável no violão solista –, outras questões técnico-musicais. Se a transcrição em si já modifica não apenas o timbre, mas também registros, intensidades, articulações, e a possibilidade da presença de um texto, a transformação vai ainda além do “estritamente musical”, abarcando também o contexto/ritualidade (que na verdade nunca estão isolados das questões técnico-musicais), dentre as quais o simples fato de se fazer música coletivamente ou individualmente já contém um significado sócio-cultural relevante.

¹⁴⁹ Ver Glossário.

deslocamento social das práticas musicais – por ex., da festa folclórica para a sala de concerto, com a respectiva mudança no perfil social dos ouvintes -, etc.). Essa “nova identidade” – porque inserida numa sucessão histórica -, que é também uma “identidade nova” – porque não se confunde com nenhuma identidade anterior -, tem a particularidade de se gestar a partir de um momento relativamente definido na história, o que deixa a descoberto tanto a arbitrariedade – a força criativa, a escolha - quanto o caráter processual – em constante transformação - de seus alicerces¹⁵⁰.

Percebo que os critérios fundamentais da narrativa que me é apresentada são afins aos da própria pesquisa: o interesse reside nas práticas contemporâneas, mesmo quando vistas de uma perspectiva histórica. Outro filtro seria o foco local. O que Ernesto traz de particular em seu enfoque, contudo, diferente da abordagem até ali proposta pela entrevista, é o uso da categoria “violão solista” como balizadora de suas reflexões. A categoria merece mais análise, portanto, já que ele próprio não esmiuçou suas características e implicações. A primeira delas, a mais óbvia, diz respeito ao fato de o par violonista/violão operar sozinho: fica a cargo deste “agente composto” a função de produção musical no ato da performance. Isso, por sua vez, traz outras implicações: em primeiro lugar, que forçosamente – devido às limitações tanto do instrumento quanto do instrumentista – haverá uma série de simplificações de ordem técnico musical no produto gerado, em relação aos “originais” a que remete; em segundo lugar, frequentemente o violão imporá restrições aos ambientes possíveis para a performance, devido a sua limitação em termos de intensidade sonora (um problema apenas parcialmente contornável com a amplificação¹⁵¹); em terceiro lugar, as exigências técnica, musical e – consequentemente - de memória/tempo/esforço do solista aumentam consideravelmente, passando a demandar um profissional especializado com condições adequadas para dar conta, sozinho, de todo o repertório. Uma segunda característica do violão solista, em parte derivada da primeira, é sua associação inevitável com a tradição da música de concerto. Longe de afirmar absurdamente que a prática solista é uma exclusividade ou invenção desta tradição,

¹⁵⁰ Isso está de acordo com o que vimos em Shumuay, com o conceito de ficção-diretriz, e em Guérios, com as discussões sobre como a memória é construída e reconstruída e sobre a arbitrariedade dos fundamentos da construção identitária das nações (capítulo II).

¹⁵¹ Essa amplificação apenas nas últimas décadas se tornou um fator majoritário ao considerar o violão solista, por duas razões: se massificou e sua qualidade (i.e., fidelidade ao som natural do instrumento) aumentou significativamente. Ainda assim muitos violonistas resistem à amplificação de sua performance, porque em geral ela acarreta algumas perdas de informação interpretativa (tímbricas, articulatórias, dinâmicas).

observo contudo que aí ela ocorre com frequência e de forma sistemática, razão pela qual, no momento histórico em que o violão passa a adotar também este papel de solista, já existe todo um ferramental disponível¹⁵² referente a essa prática. É difícil imaginar um violonista (não cantor) solista que fuja a estas características da música de concerto: a) especialização, e b) relação com um público que é, no que tange à prática musical, essencialmente diferenciado do músico especialista (a existência de um solista pressupõe necessariamente papéis muito familiares à música de concerto¹⁵³). Por tudo isso, veremos que tanto o ritual do concerto quanto a tradição musical que o acompanha estarão fortemente presentes¹⁵⁴ como formante cultural das práticas musicais violonística paranaenses a partir do advento do solista¹⁵⁵.

É precisamente no advento da música solista e ao aproximar-se dos “pioneiros” que a narrativa ganha em especificidade, delimitando um território mais restrito de práticas. Antes deles, os relatos tendem a ser genéricos, inespecíficos no tempo e anônimos, mas agora a história começa a ser contada não (ou não somente) a partir de fenômenos sociais amplos vistos de forma global, mas a partir de personalidades, biografias, atos ou eventos específicos, obras específicas. Aparecem nomes, datas. É nesse momento que a categoria “violão solista” ganha importância e passa a circunscrever o território descrito pelo discurso. Não casualmente, é o momento histórico em que parece ter sido introduzido, ou consolidado, o que Ernesto chama de “violão acadêmico”. Sem deter-se na explicação precisa do termo, parece que o associa sobretudo a uma certa autonomia do instrumento/instrumentista como solista e a uma tradição que se propaga no tempo através de instituições. De fato, os “pioneiros” tiveram, cada qual à sua maneira, laços com essas instituições.

Walter Heinze foi professor de muitas gerações de violonistas em Paraná em Santa Fé, onde ocupou a cadeira de seu antigo professor Jorge Martínez Zárate. Zárate foi uma figura de destaque no panorama nacional e internacional do violão¹⁵⁶, com uma

¹⁵² Abarcando tanto uma formação racionalizada do violonista profissional, no que tange ao técnico-musical, quanto a formas de gerir uma carreira, abordar um repertório, relacionar-se com o público, etc.

¹⁵³ Compositor(a), instrumentista/cantor(a), público.

¹⁵⁴ De forma renovada e explícita, já que sempre estiveram presentes, de outras maneiras, mesmo naquelas tradições “populares” formadas nos primórdios do séc. XX, a que se referia Ernesto.

¹⁵⁵ Essa presença se manifesta de maneiras e intensidades variáveis. A escrita musical e o ritual do concerto parecem ter desempenhado apenas um papel complementar, e não preponderante, nas práticas musicais do *Zurdo* Martínez, por exemplo (embora hajam sido fundamentais em sua posterior difusão).

¹⁵⁶ Em sua carreira, se destaca a atuação em grupos de câmara, com o duo Zárate-Pomponio (com sua mulher Graciela Pomponio) e com seu quarteto de violões.

prática pedagógica consistente ao longo de muitas décadas em várias partes da Argentina. Foi aluno da violonista María Luisa Anido, que por sua vez fora aluna do célebre virtuoso Andrés Segovia. Heinze pôde, através de seus estudos com Zárate, conseguir uma sólida formação como músico de concerto, ou, nas palavras de Ernesto, um “manejo do repertório universal do violão”¹⁵⁷, que afirmou de vez essas práticas e repertórios em Paraná e região. Atuando como catedrático na *Universidad Nacional del Litoral* em Santa Fe e na *UADER*, Heinze, além de professor e violonista, desbravou o território das práticas musicais regionais a partir de sua experiência solista, hibridando ambas em suas obras originais para violão. Estas obras abarcam uma ampla gama de gêneros tradicionais, inclusive de fora da Argentina (como no *Choro de Pablo*). É através deste trabalho de composição que Heinze ajuda a inaugurar as músicas *litoraleña* e paranaense no violão solo, um caminho muito similar ao seguido pelo *Zurdo* Martínez. Este violonista, embora tenha tido aulas com diferentes professores formados na tradição de concerto e estivesse sempre em contato com as instituições guardiãs desse conhecimento, não era um músico acadêmico e se diferenciava de Heinze por sua completa especialização no repertório folclórico, sobretudo paranaense. Funcionário administrativo do *Banco de la Nación*, Martínez compôs canções que alcançaram grande popularidade na cidade, como “*Madrugada del Pescador*”. Ernesto salienta que se Heinze tinha uma vinculação mais “universalista”, Martínez estava profundamente conectado com seu ambiente de origem¹⁵⁸, com a paisagem, com o rio Paraná, com as práticas sociais tradicionais de

¹⁵⁷ No capítulo XX problematizei, a partir sobretudo das observações de Gúerios (2003), a “universalidade” dos repertórios mais tradicionais da música de concerto. No caso do violão, há particularidades. Por se tratar de um instrumento largamente posto de lado pelas gerações clássico-românticas, e ao mesmo tempo por sua extrema popularidade na América Latina, o violão desenvolveu um repertório particular, “alternativo” ao grande cânone centro-europeu. Dentro desse repertório, compositores americanos possuem uma preponderância que desconhecem nos demais ambientes da música de concerto, e ao menos quatro deles (Manuel Ponce, Heitor Villa-Lobos, Agustín Barrios e Leo Brouwer) podem ser considerados canônicos (Villa-Lobos e Brouwer ocupando uma posição de particular relevo). Dessa forma, quando em geral um violonista fala de um suposto repertório “universal”, está se referindo a obras escritas da tradição do concerto, que incluem, em grande medida, transcrições ou adaptações de obras canônicas para outros instrumentos (Narváez, da Milano, Bach, Vivaldi, Scarlatti, Rossini, Debussy, etc.) e de obras de compositores que, fora do âmbito do violão, são tidos como “menores”. Acredito que seja suficientemente seguro afirmar também que, a exemplo do que acontece com outros instrumentos mais recentes (ou que se revitalizaram recentemente) na música de concerto – o saxofone, a percussão, etc. –, o repertório do século XX – não necessariamente de vanguarda – ocupa um lugar mais proeminente nessa “universalidade” que aquele que lhe cabe no repertório de outros instrumentos, como o violino ou o piano.

¹⁵⁸ De fato, Martínez era conscientemente crítico dos processos de globalização e se ressentia da perda de identidade cultural que, segundo ele, estes processos acarretavam em sua comunidade (EL ZURDO [199? ou 20-?]).

sua cidade (como a pesca). Esse contato, que se manifestava também através de uma militância cultural intelectualmente elaborada, é um importante fator de legitimação de sua produção violonística, tida pelos violonistas locais como “autêntica”, representativa de sua cultura.

São, portanto, duas trajetórias que não se confundem, mas que não deixam de apresentar interpenetrações: dois destacados violonistas que foram contemporâneos e que se interessaram, a partir de pontos de vista diferentes, pela música regional de sua terra.

As obras de Heinze e Martínez estão editadas e têm ampla circulação em Paraná e região, e viaja com os vários violonistas locais a diferentes partes da Argentina e do mundo. Sua difusão se beneficia também das honrarias institucionais que seus compositores receberam, das várias gravações de suas obras (mais uma vez, pelos violonistas locais) e do contato direto que vários músicos vivos, muitos deles ainda jovens, tiveram com sua música. Esse contato se dava de maneira informal com Martínez, mas era institucionalizado no caso de Heinze (a grande maioria dos violonistas profissionais atuantes em Paraná teve contato ou aulas com ele). Além das obras, o legado destes “percursores” se estende para vários aspectos das práticas e *repertórios* violonísticos: a técnica, a leitura-escrita (no caso de Heinze), o significado pessoal e social da música, os argumentos de legitimação social do músico e da música, obras de outros compositores, as situações e formas de se apresentar música (concertos, festas, integrada ao cotidiano, etc.), etc.

À narrativa de Ernesto caberia acrescentar outros nomes como Enrique Nuñez, Néstor Ausqui, etc., que foram outros professores destacados da região, importantes na consolidação do violão de concerto e solista como prática musical costumeira. Sua ausência se deve sem dúvida à brevidade do espaço criado pela entrevista mas também deixa implícito que, ao menos no caso de Paraná, os nativos¹⁵⁹ Heinze e Martínez tiveram influência mais direta.

Dos percursores, a entrevista passa às gerações subsequentes, formadas num ambiente musical já modificado pela ação daqueles. Chegamos então a um violonista que ocupa uma posição singular no meio violonístico paranaense e argentino em

¹⁵⁹ Heinze era natural de Crespo, também província de Entre Ríos, mas viveu grande parte da vida na capital Paraná.

geral: Eduardo Isaac. Um dos músicos argentinos mais requisitados em salas de concerto, júris e festivais de todo o mundo, Isaac, que é natural de Paraná, é um violonista notório que acumula décadas de carreira como concertista e contribuiu na formação de diferentes gerações de violonistas em todo o mundo, mas sobretudo na América Latina e, em especial, em Paraná. Atualmente, dá aulas regulares em diversas universidades argentinas, e há mais de uma década ocupa o cargo de coordenador do curso de violão da maior escola de música de Paraná, atualmente vinculada à UADER¹⁶⁰.

Isaac é um ícone cultural da cidade, e um dos principais responsáveis por sua projeção internacional como um polo violonístico. É frequente, entre violonistas latino-americanos, associar Paraná unicamente a ele: Isaac colocou Paraná no mapa violonístico mundial. É questão de primeira ordem, portanto, entender como um especialista nativo (Méndez) situa esse indivíduo-entidade no contexto da cidade. Pergunto a Ernesto sobre a relação entre os “pioneiros” e as gerações contemporâneas, sobretudo as mais jovens, esperando que uma descrição de Isaac surja espontaneamente disso. A reação de Ernesto a essa proposta é a de pintar um quadro complexo no lugar da distante foto monocromática: vista de perto, a vida violonística de Paraná se abre em todas as suas cores, se descobrem as nuances... o que o relato de Ernesto revela é uma riqueza que não se reduz à presença (por certo marcante) de Isaac, mas que, em grande medida, independe dele.

Para Ernesto, Isaac está numa posição muito particular na vida violonística de Paraná, importante mas representando claramente certa tradição musical (a música de concerto). Em todo o processo cultural de que falávamos, ele participa, segundo Ernesto, no âmbito específico da formação de violonistas, e também como incentivador (organizando e apoiando eventos, estimulando a composição e edição de novas obras¹⁶¹, atraindo violonistas para a cidade), mas não é considerado por Ernesto como um representante da tradição musical especificamente paranaense. Ernesto tampouco entende Isaac como uma “ponte” entre os pioneiros da formação do *repertório* violonístico paranaense e as gerações mais jovens de profissionais e estudantes. Para ele, Isaac age paralelamente a esta tradição que se vai

¹⁶⁰ *Universidad Autónoma de Entre Ríos*, a mais importante da região.

¹⁶¹ Ernesto cita o caso específico da obra violonística de Carlos Aguirre, em grande parte devedora do incentivo e auxílio técnico de Isaac.

estabelecendo, e obviamente interage com ela, mas sua atividade está prioritariamente voltada para a música acadêmica.

Ernesto me descreve um meio violonístico rico, complexo, cheio de expoentes, que inclui Isaac mas não se resume ou sequer se identifica totalmente com ele. A tradição de Heinze e Martínez se viu continuada no trabalho de diferentes gerações subsequentes de músicos, especializados ou não – como é o caso de Isaac – neste repertório. Ernesto é um destes violonistas (ele, sim, especialista na música folclórica local), e, de fato, a cidade possui vários grupos musicais com violão dedicados a esta tradição, e vários solistas que aderem a ela (particularmente interessante é o domínio das técnicas de rasgueio, amplamente difundidas). É notável que este panorama plural, cuja existência não se projeta tão longe como a fama de Isaac, haja podido existir, consolidar-se e transformar-se de forma autônoma (e harmônica) em relação ao grande virtuoso.

Neste quesito, Ernesto dá créditos a Isaac. Não se trata de subestimar o peso de sua influência, mas de, além de colocá-la em relação com uma ampla rede de agentes, assinalar algumas características suas que contribuíram para o florescimento da diversidade e sua convivência pacífica com uma personalidade tão poderosa. Em primeiro lugar, tudo isso decorre do fato de Isaac ter permanecido, ao menos em parte, um residente de Paraná. Embora ele viva “demasiado de portas pra fora” (AGUIRRE, 2004, p. 5), possui casa na cidade, e está presente grande parte do ano. Para Ernesto, o fato dele ter alcançado tamanha projeção internacional sem deixar seu local de origem é prova de que, com esforço e dedicação, “você pode fazer o que quiser a partir do seu lugar”. Para além de especificidades estéticas, isso é uma lição que ficou plantada no meio violonístico da cidade, que se tornou assim um pólo de atração de bons violonistas¹⁶². Em segundo lugar, Ernesto destaca as características didáticas de Isaac, que “sabe extrair o melhor de cada aluno”, é um professor com mente aberta. Ele traz uma forma de abordar o repertório, um olhar característico de uma tradição, mas não procura induzir o estudante a seguir nenhum caminho em particular; ao contrário, estimula sempre uma visão crítica e está aberto à pluralidade de experiências musicais que se apresentam a ele.

¹⁶² O fato é significativo porque ainda é frequente que bons instrumentistas procurem complementar sua formação na Europa ou nos EUA como forma de legitimação de sua atividade.

Aliás, a pluralidade parece ser a característica marcante da cena violonística paranaense hoje. Ernesto tem uma visão positiva do momento, considera que as coisas vão “bem, porque vejo que há muitíssima gente (...)”. Essa pluralidade favorece um processo que ele considera muito saudável: o apagar de fronteiras. Ele afirma que sua geração se deparou com desafios postos principalmente pela rígida separação entre o acadêmico e o popular, uma separação que vem perdendo força. Ele cita como exemplos Marco Pereira e Paulo Belinatti, no Brasil; Gentil Montaña, na Colômbia; Eduardo Martín, em Cuba: todos violonistas que puderam transitar sem inibições entre estes territórios. Eles fazem uma mescla dos

traços mais interessantes (...) de diferentes mundos, de paisagens diferentes. (...) Soam com toda a graça, o suingue [move todo o corpo], da música popular, todo esse calor e etc., mas além disso com toda a sofisticação e todo o cuidado [mostra a mão semi-cerrada movendo as pontas dos dedos, como que manipulando um pequeno objeto] talvez mais próprios do violão acadêmicos, digamos.

Ou seja, a música popular está associada à graça, ao suingue, ao calor, ao corpo, a grandes movimentos que sugerem energia e força; elementos que remetem em especial ao universo rítmico, no que possui de mais visceral. Já a música “acadêmica” estaria ligada à sofisticação, ao cuidado, a pequenos movimentos, que sugerem sutileza, foco, controle. Parece que estas categorias estão impregnadas no pensamento de Ernesto, e é a partir delas que ele entende a realidade, mesmo no momento de uma transição de paradigma. Neste sentido, ele vê novamente um atraso relativo de seu meio – não somente Paraná, mas a Argentina. Atraso que está sendo superado:

“Na Argentina, é um fenômeno que se está dando com muita força. Nos programas de conservatório, é muito natural (...) que apareçam **obras** de Juan Falu, de Carlos Moscardini, de Marcelo Coronel, ou minhas (...)” [grifo meu].

Como se vê, não faltam exemplos (que vêm à mente com facilidade) de músicos argentinos envolvidos no processo relatado. É significativo que Ernesto exemplifique o borrar de fronteiras pela aceitação, nos conservatórios (academias, universidades) de obras como as dos autores citados. Se o acadêmico foi (e ainda é em parte) separado do popular, fica implícito no relato que obras destes autores anteriormente seriam postas de lado no ambiente da academia, provavelmente por seus traços mais marcantes de música popular (de fato, Falu geralmente está associado a esta tradição, e Coronel se define como “músico popular com formação acadêmica”). Além disso, persiste a ideia da instituição acadêmica como agente legitimador da atividade cultural, uma característica que evidentemente fica deslocada num paradigma de fronteiras diluídas ou ao menos de horizontalidade política das diferentes práticas musicais. Um terceiro elemento que chama a atenção é a noção de *obra*. Este construto conceitual amplamente difundido no meio acadêmico, e que respinga no meio da música popular (com a noção de *tema*, por exemplo), é tão usual quanto complexo, e tem uma série de implicações dentro da prática musical: uma certa fixidez de um *produto* musical, o uso da escrita musical e uma implícita aceitação de uma partitura como guardião da essência daquele produto (o que por sua vez implica numa crença na capacidade da partitura de codificar graficamente informação sonora), a possibilidade da reprodução ilimitada do produto (através da performance, etc.). Todas estas questões são problemáticas (várias partituras igualmente autênticas com diferentes versões da mesma obra podem existir; a ideia sonora da obra pode ser forjada numa longa tradição interpretativa, às vezes essencial dada a incompletude da escrita no que tange à orientação de uma performance, etc.), mas o que importa aqui é um certo desencaixe destas premissas com as práticas comuns à música popular, dentre elas o próprio processo de adaptação violonística que caracteriza a identidade violonística paranaense contemporânea. Dessa forma, a “redução” das práticas musicais ao formato de *obra* pode ser entendida como uma concessão ao ambiente acadêmico, com vistas a garantir a legitimação da prática (agora “domesticada”) que esta instituição tem o poder de outorgar, além de outros benefícios: a fala de Ernesto ilustra bem como a instituição acadêmica funciona como mecanismo de difusão da produção endógena do país (e especificamente de Paraná), e não apenas através das partituras escritas mas também através das práticas interpretativas ensinadas pelos professores. Parece que a diluição das fronteiras de que fala Ernesto realmente ainda não é um processo concluído, e que guarda algumas

armadilhas em seu percurso. Mas ele é otimista: “Acho que é um fenômeno muito saudável”.

Passamos a seguir a tratar especificamente de como ele se situa em meio a ao contexto que acaba de narrar. A conversa vai visitar suas atividades profissionais e artísticas, e no processo vão aparecer práticas musicais específicas e seus critérios de avaliação, as possibilidades econômicas da profissão, características do ofício no país, escolhas estéticas, etc.

Começamos por seu trabalho artístico.

Você faz todas as (?), as tarefas para conseguir concertos [faz movimentos circulares contínuos com os braços, indicando dinâmica, atividade], para estar em atividade, e no entanto a atividade solista neste momento, para mim, está um pouquinho assim [faz um gesto de “pare!”, como se reagindo ao movimento anterior], não por decisão própria senão mais por proposições do entorno, está um pouco... parada. (...) É mais fácil neste momento conseguir trabalho com [outros] músicos¹⁶³

Chama a atenção que o primeiro assunto que surja sejam as “tarefas para conseguir concertos”. Posteriormente durante a entrevista conversaremos muito sobre os aspectos não artísticos da carreira de um músico profissional, e o desconforto de Ernesto com a *auto gestão* ficará evidente. Ele se ressentia da multiplicidade de atividades em que se vê envolvido (e que o impedem, por exemplo, de manter uma constância no ofício da composição), e da dificuldade de “estar constantemente gerando coisas”, porque as “coisas” (oportunidades de trabalho: ocasiões para tocar, participar em festivais, encomendas de obras, etc.) “não veem espontaneamente”. Não há recursos para contratar um “agente (*manager*¹⁶⁴) ou alguém da imprensa”, e ele próprio precisa se encarregar de todas estas tarefas, o que, segundo avalia, faz de forma “muito artesanal”, e sempre aquém do que poderia esperar. Ele chega a

¹⁶³ “uno hace todas las (?), las tareas para conseguir, para estar en actividad y demás, y sin embargo la actividad solista en este momento para mí está un poquito así, no por decisión propia sino más bien por proposiciones del entorno, está un poco... parada. (...) Es más fácil [em este momento] conseguir trabajo com [otros] músicos.”

¹⁶⁴ *Manager* é o termo usado por Ernesto e parece ser de uso corrente na região.

afirmar que 90% de sua atividade como músico (talvez excluindo as atividades didáticas) tem a ver com e-mails, telefonemas, etc., e neste ponto arrisca uma generalização para abarcar todos os músicos de fora dos circuitos comerciais mais dinâmicos (“*mainstream*”):

[para os] colegas músicos, exceto aqueles que ingressaram num circuito talvez mais comercial, a atividade musical o que tem de talvez de parte ruim, digamos, ingrata, é que você meio que permanentemente tem que estar gerando coisas. Apresentando-se, propondo coisas, buscando metas, não? Quer dizer, a mim, hoje, apesar do tanto que já toquei, (...) dos discos, da composição y tudo isso, se eu fico em casa de braços cruzados esperando que alguém venha a me contratar para dar um concerto posso chegar a dar um ou dois concertos ao ano, digamos, não? Quer dizer, (...) esta questão da atividade musical tem a ver com internet, com ligar por telefone, com tratar de estar se mostrando (...), não é uma coisa que surja naturalmente¹⁶⁵

Dentro deste panorama de incertezas, a estabilidade é vendida a preço de ouro, e por isso não surpreende que ele eleja como sua atividade econômica mais importante a docência, a mais regular entre todas as que desempenha. Além dela, ele desenvolve de inúmeros trabalhos como violonista (solo e em grupos), que acabam envolvendo também a confecção de arranjos, e se dedica à composição. Se, economicamente, as duas primeiras atividades estão pareadas – a docência ganha proeminência pela estabilidade –, os ingressos econômicos advindos da composição não são significativos, de forma que sua prática é errática e quase não se pode considerá-la uma atividade econômica, embora tenha importantes implicações profissionais.

Outras dificuldades de Ernesto estão relacionadas às condições que encontra em Paraná para a prática de seus ofícios. Novamente, a docência se destaca pelas

¹⁶⁵ “[para os] colegas músicos, exceto aqueles que ingressaram num circuito talvez mais comercial, la actividad musical, lo que tiene quizás de parte fea, digamos, ingrata, es que uno como que permanentemente tiene que estar generando cosas. Presentandose, proponiendo cosas, buscando metas, no? Es decir, a mí, el día de hoy, a pesar del tanto que he tocado, (...) de los discos, de la composición y demás, si yo me quedo en mi casa y cruzado el brazo esperando que alguien me venga a contratarme para dar un concierto puedo llegar a dar uno o dos conciertos al año, digamos, no? Es decir, (...) esta cuestión de la actividad musical tiene que ver con internet, con llamar por telefono, con tratar de estar mostrandose (...) no es una cosa que surja naturalmente.”

oportunidades de trabalho e pelo meio efervescente¹⁶⁶, mas os demais setores de sua atividade profissional não estão igualmente bem atendidos: a luteria (seu violão principal é de Buenos Aires e ele está esperando um novo de Mar del Plata) seria um deles. O outro, mais grave, seria a ausência de público. Ernesto reluta em estabelecer uma relação muito direta entre o tamanho da cidade e sua demanda por concertos, ao menos do ponto de vista de cada artista (pode-se conseguir melhor público em cidades menores, eventualmente). Mas o fato é que dificilmente pode-se tocar várias vezes ao ano o mesmo repertório na mesma cidade. “Não há público que seja muito grande”. A saída é diversificar a oferta, mas, estando ele envolvido em tantas atividades, é impossível preparar quatro, cinco ou seis concertos por ano. A solução é participar em diferentes projetos, envolvendo outros músicos. Ele, no entanto, ressalva o caso particular de Buenos Aires, megalópole à qual tem ido cada vez mais frequentemente nos últimos anos, e que oferece maiores oportunidades de trabalho. Já edições (de partituras e *discos*¹⁶⁷) e gravações são possíveis em Paraná – as últimas devido ao barateamento e recente democratização das tecnologias de áudio -, embora os mecanismos para sua distribuição estejam ausentes, e não se consiga levar o produto ao consumidor final. Diante disso, as novas tecnologias oferecem saídas, como a disponibilização do material para descarga gratuita na internet. Essa alternativa faz com que os produtos deixem de ser objetos comercializáveis e economicamente rentáveis, e se transformem em novos mecanismos de difusão, cujo objetivo seria oportunizar a abertura de novas frentes de trabalho (em geral, concertos).

Mesmo diante destes problemas, o cenário ideal de Ernesto não é radicalmente diferente do que experimenta hoje. As diferenças passariam sobretudo por uma reorganização do tempo investido em cada atividade: uma diminuição do tempo de docência e abolição das tarefas de *auto gestão*, em favor de um envolvimento maior com a música (performance e composição). Pode ser um cenário próximo, mas alcançá-lo não é simples, já que é preciso investir recursos num agente (*manager*) para ampliar a oferta de trabalho musical e furtar-se a realizar o trabalho

¹⁶⁶ O grande número de estudantes de violão na cidade, incluindo vários de outros estados e alguns de outros países próximos.

¹⁶⁷ CDs, DVDs, etc. Na Argentina o termo tem um significado próximo a *álbum*.

administrativo/logístico. Além disso, seria preciso garantir a estabilidade na entrada de recursos proporcionada pelas atividades didáticas.

Nas condições presentes, a atividade profissional de Ernesto é diversificada em todos os aspectos. Como professor, participa de inúmeras atividades acadêmicas (aulas, seminários, festivais, palestras). Como compositor, precisa editar e registrar suas obras, e frequentemente necessita arranjá-las para aproveitar oportunidades de trabalho. Como performer, atua em várias frentes. Seus concertos solo estão baseados no repertório folclórico e enfatizam seu trabalho como compositor. Mas ele também tem tocado em trio (com piano e violino), e mais recentemente em duo de violões (com o célebre violonista *correntino*¹⁶⁸ Rudi Flores). Em ambos os trabalhos o enfoque é o *folclore*, no primeiro tocando obras originais dos membros do trio (que já lançou um disco) e no segundo tocando o cancionero tradicional num formato mais livre, com arranjos espontâneos. Conversando sobre estes trabalhos, Ernesto elenca uma série de fatores que ajudam a entender tanto sua concepção musical quanto a do seu meio.

O trabalho do trio percorre gêneros de toda a Argentina, como “um mapa musical de todo o país”. O fato de ter sido gravado em Buenos Aires é significativo, pois demonstra a exploração das facilidades de uma estrutura já mais consolidada.

No duo com Flores, Ernesto desenvolve um trabalho mais livre, e que tem lhe trazido grande satisfação artística. Ele conta que a ideia surgiu quando se juntaram para tocar na casa de amigos, numa ocasião social. A música aconteceu ali tão “naturalmente” que continuaram tocando, e acabaram fazendo vários concertos em 2013. Ele relata sua experiência:

Você sente que o resultado do que está saindo é... bem, é natural, e que é forte, e é variado, e é estimulante. (...) Umas das coisas mais significativas que eu jamais imaginei que ia poder fazer alguma coisa assim, é que a única pauta que há neste duo é (...) a lista de temas e a tonalidade. Não há nenhuma pauta mais. [A coisa funciona assim]: “Vamos com tal tema? Começa em *Lá*.” E sai. E é como sair [dá uma longa risada].

¹⁶⁸ De *Corrientes*, província Argentina considerada um centro do folclore musical.

Vê-se logo que se trata de um trabalho muito livre, de caráter improvisado, e que requer dos músicos, para além do conhecimento do cancionero tradicional, um vasto *repertório* de conhecimentos técnicos. Ele explica:

(...) aquele músico que está acostumado a acompanhar um cantor, ou a (...) outro instrumento, com o ofício vai desenvolvendo precisamente a capacidade de [realizar?] arranjos e versões e transformações espontâneas sobre o que vai acompanhando [faz um gesto como que ao longo do braço de um violão, movimentando os dedos].

Trata-se, portanto, de valorizar a prática do acompanhamento na formação do músico, um valor que pode ser utilizado como um critério de avaliação das práticas violonísticas. Posteriormente, ele estabelece o próprio ato de improvisar como um valor artístico adequado ao repertório folclórico paranaense (ele se refere à liberdade de execução, à inclusão de pequenas variantes rítmicas e melódicas de forma constante em qualquer performance), bem como um sólido domínio das diferentes formas de rasguear. Falando sobre improvisação e sobre que habilidades precisa ter um bom improvisador, ele prossegue:

(...) a outra habilidade que precisa manejar é a possibilidade de fazer conduções melódicas. (...) A improvisação funciona como em qualquer gênero. Na realidade, o violonista – ou o músico em geral – quando se lança a improvisar o que tem sempre na cabeça eu digo que você tem como uma grande biblioteca, porque você sabe que certas sequencias, certas escalas, certos padrões, funcionam de determinada maneira. (...) Você vai lançando mão de recursos que já sabe como funciona (...). Com a prática de tocar, [você] vai adquirindo recursos, vai adquirindo ferramentas, que, depois, é claro, na hora de improvisar, dependem um pouco da realidade [?], de como se combina, e se utiliza, etc.¹⁶⁹

¹⁶⁹ “la outra habilidade que necessita manejar es la posibilidad de hacer conducciones melódicas. (...) La improvisación (...) funciona como funciona em cualquier género. Em realidade, el guitarrista – o el músico em general – cuándo se larga a improvisar lo que tiene siempre em la cabeza yo digo que uno tiene como uma

No caso específico do Duo, Ernesto me explica que a espontaneidade depende de técnicas de conjunto, dentre as quais destaca o *cabezazo*. Por seu gestual, é possível entender que se trata de sinais com a cabeça que orientam a sincronização do duo e a *alternância de papéis* (musicais, como solo VS acompanhamento), outro elemento-chave do funcionamento deste grupo e que ocorre de forma permanente, coerente com um nível de improvisação que Ernesto define *como* “total”. Na mesma linha, o disco do duo, lançado em 2014, foi feito com dois microfones abertos para ambos, não deixando muitas possibilidades de edição posterior. Segundo ele, foram gravadas duas ou três versões de cada tema, e a “edição” consistiu simplesmente em escolher as melhores.

Um aspecto que merece menção é a dimensão afetiva que Ernesto guarda com este trabalho, evidenciada até mesmo por sua postura física neste momento da entrevista. Seus constantes gestos de ida e volta com as mãos, ao falar de reciprocidade, improvisação e alternância de papéis indicam um fluxo de mão dupla, um constante controle dos protagonismos, um alto de nível de intercâmbio que supõe uma escuta atenta e a aceitação do Outro, nunca negando o que ele propõe mas apenas reagindo adequadamente a isso, enquanto ainda conservado a própria capacidade propositiva, que se espera reconhecida por ele.

Este entusiasmo com a improvisação e com a espontaneidade se reflete em suas concepções interpretativas. Ele não apenas aceita, mas também recomenda o uso, na interpretação de suas obras por outros violonistas, de ornamentos, variantes melódicas e rítmicas, uso de “efeitos” (percussivos, por ex.). Para ele, a execução deve ser constantemente variada, evitando-se a repetição monótona das ideias musicais. Tudo isso, porém, executado em *tempo giusto*, como lhe parece adequado para gêneros advindos da relação com a dança. Essa apologia do espontâneo possivelmente é um fator a influenciar em sua escrita musical, em geral bastante “limpa”: indicações agógicas, dinâmicas e de articulação são raras ou completamente ausentes, e muitas vezes os andamentos são deixados a cargo do intérprete. A

gran biblioteca, porque uno sabe que ciertas secuencias, ciertas escalas, ciertos padrones, funcionan de determinada manera. (...) Uno va hechando mano a recursos que a ya sabe como funciona. (...) Com la practica de tocar, [uno] va adquiriendo recursos, va adquiriendo herramientas, que, después, por supuesto, a la hora de improvisar, va um poco también de la realidad (?), de como se combina, y se utiliza, y demás.” [55’]

digitação, no entanto, está sempre presente, bem como outras indicações violonísticas eventuais; isso reflete o cuidado em preservar o idiomatismo da concepção musical, natural em um compositor-intérprete e fundamentalmente dependente da maneira de organizar as notas tocadas no braço do instrumento¹⁷⁰.

Parece, contudo, haver um pequeno conflito entre estes ideais de Ernesto e sua formação e experiência como violonista. Em várias execuções suas, ao lado de uma técnica segura que prioriza a estabilidade, vemos uma interpretação bastante estudada, onde por vezes a variedade é planejada com antecedência. Executando obras como *Zamba de una sola nota* (MÉNDEZ, 2004), *Hasta Nunca* (MÉNDEZ, 2004), ou em gravações como *Genealogia* (GALLO et al, 2012), ele elabora variantes de várias ideias musicais, que são apresentadas de forma diferente a cada nova aparição, mas não se trata de improvisos verdadeiros e sim de elementos trazidos à performance já preparados. O objetivo, é claro, é alcançar o caráter improvisativo e rapsódico que associa à música popular, mas através de um processo típico da tradição violonística acadêmica. Evidentemente que isso convive com uma série de elaborações espontâneas, sobretudo as de menor escala¹⁷¹. Parece claro que essa abordagem é derivada de seus estudos formais, e pode ser justamente a razão de seu grande entusiasmo pelo trabalho com Rudi, onde parece ter podido finalmente alcançar a espontaneidade que tem como meta artística: “Umas das coisas mais significativas que eu jamais imaginei que ia poder fazer alguma coisa assim (...)”.

Após estas considerações, finalizamos a entrevista (que incluiu também uma parte prática), lhe compro alguns materiais (partituras e CDs) e vamos comprar suprimentos para o *asado* noturno, com outros músicos da cidade. Da observação da profundidade da reflexão de Ernesto e de seu papel como figura respeitada no meio musical paranaense, não seria exagero afirmar sua importância na difusão das narrativas sobre a tradição musical desta comunidade, e também de seu *repertório*, mas um agente difusor criativo e participativo, atuante neste contínuo processo de estabelecimento e transformação das identidades locais.

¹⁷⁰ O violão é um instrumento que permite que um mesmo trecho seja tocado de muitas formas diferentes, devido ao fato de uma mesma nota poder ser encontrada em diferentes (até cinco, ou mais, considerando harmônicos e outros efeitos) regiões do braço e cordas.

¹⁷¹ À diferença de um *chorus* improvisado de jazz, por exemplo.

MARTÍN NERI



FIGURA 10 – Martín Neri (Fonte: NERI, 2014b)

Rosario, 1977

Compositor, arranjador, violonista, cantor e professor em Rosario. Especializado e reconhecido dentro do “folclore” argentino, já tendo trabalhado com artistas renomados como Teresa Parodi ou o *Dúo Salteño*.

Chego à casa de Martín às 14h. Ele não me abre imediatamente, é preciso ligar. Me explica que não havia escutado. Enquanto levamos sua cadela para um passeio, ele comenta que saía de um fim de semana desgastante, em decorrência do que – ele agregaria depois – ficou dois dias sem tocar violão. Esse desgaste foi o que o deixou aturdido a ponto de não ouvir a campainha, e o afastamento de seu instrumento por 48 horas lhe parece notável, ou no mínimo incomum, dada a ênfase com que o relata.

Ele me conduz por uma casa bem localizada no centro de Rosario, uma zona de classe média movimentada e ruidosa. É um lugar organizado e sem luxos, através do qual rumamos a um estúdio que fica bem no interior do quarteirão onde vive. O espaço

é pequeno – 2,5m x 2,5m, aproximadamente – mas está desobstruído e limpo. Há um sofá confortável, onde me assento, ao lado de um violão de sete cordas. Diviso outro violão, de cedro canadense¹⁷², à frente, e alguns equipamentos de gravação e performance. Ele já entra contando, com evidente contentamento, como construiu esse estúdio vinculando-o a um cômodo separado no andar superior, que funciona como sala de controle para gravações. Os dois estão conectados por cabo, e mais recentemente ele instalou um teclado sem fio que o possibilita, com a ajuda de um monitor, operar o computador acima remotamente. Isso o permite trabalhar sozinho. Ele frisa a importância que atribui a trabalhar em casa, com comodidade (para usar uma expressão sua, com “mate e amigos”), opondo a isso o ambiente do estúdio profissional, ao qual agora recorre apenas para o serviço de masterização do que grava. Fica evidente que ele possui familiaridade com a tecnologia de áudio e dos softwares multipista usados para gravação, embora, como se verá depois, suas relações com ela sejam dúbias. Ele me oferece água e parece muito à vontade em seu espaço. Sua postura, e a presença do sofá, para além do conteúdo e da tranquilidade de sua fala, indicam a importância que dá a associar seu trabalho com o conforto doméstico (em algum momento, ele se senta no chão, toca descompromissadamente, e descompromissadamente abandona dois violões lado a lado sobre o tapete, sem maiores cuidados). Como discutimos em “Economia”, no Capítulo VI, algo que pode estar relacionado à integração, ou não-separação, entre o âmbito pessoal e o profissional.

Não é preciso esperar a conversa para sentir a influência da música brasileira: o violão de sete cordas não é comum como suporte grave das texturas musicais do folclore argentino, onde o mais frequente é o uso do *guitarrón*¹⁷³. Mais tarde, Martín detalhará

¹⁷² Os violões de cedro canadense costumam ser considerados mais “gratos” de tocar que os de pinho, na opinião de vários violonistas (como RODRÍGUEZ (2014) e ZANON (2003)). Ambas as categorias se referem à madeira usada na construção do *tampo*, responsável pela maior parte das qualidades sonoras do instrumento. Isso inclui não somente a qualidade sonora geral mas a força e definição dos ataques das notas, as possibilidades de variação tímbrica, o tempo de maturação do par madeiras/som, etc. Em todos estes aspectos, o cedro apresenta mais estabilidade que o pinho, sendo uma madeira que já está próxima de seu máximo potencial sonoro ao fim do processo de construção do violão (o pinho amadurece lentamente, ao longo de meses ou anos, e é mais suscetível a mudanças tais como a frequência com que é tocado, ambientais, etc.), de menor variedade tímbrica e ataque mais definido, com uma resposta mais imediata ao toque. O fator tátil (a resposta sensível obtida pelo músico ao interagir com o violão) e a qualidade sonora são os fatores em geral mais relevantes na escolha da madeira/instrumento pelo violonista.

¹⁷³ Como já dito, este instrumento soa uma 4ª J abaixo do violão tradicional. Além disso, e diferentemente do violão de sete cordas brasileiro, possui um corpo mais avantajado e, na Argentina, está servido pela oferta de uma infinidade de calibres de cordas para violões de diferentes registros sonoros. Tudo isso lhe confere, para

a importância dos territórios acústicos brasileiros em seu trabalho. De momento, apenas este traço – forte traço – marca o encontro de um brasileiro e um argentino para conversar sobre uma música argentina com influências brasileiras.

Diferentemente de Coronel, mais propenso à fala e bastante desapegado do violão em momentos como esse, Martín é um melômano crônico que não consegue se afastar de seu instrumento e a cada tanto toca algumas notas, ou algumas frases, ou uma música inteira. Natural portanto que o encontro não se detenha mais que escassos minutos em conversações de boas-vindas e rapidamente tome o caminho da música. Não faz cinco minutos que estou no estúdio e já estamos ouvindo gravações de um novo disco que está preparando.

É um trabalho bastante “conceitual”, para usar uma expressão sua, que desenvolve com Leopoldo Castilla, “*el Teuco*”, um poeta *salteño*¹⁷⁴ que é filho de Manuel Castilla, autor de inúmeras letras de música do repertório do célebre *Dúo Salteño*¹⁷⁵. O entusiasmo de Martín por este trabalho não é gratuito: o *Dúo* ocupa um lugar central em sua experiência musical ao longo da vida, e além disso seu parceiro é um poeta de larga trajetória com vários livros publicados em diferentes países, traduzido a seis línguas. Martín é um entusiasmado pela leitura: “Me gusta mucho la poesía (...), me apasiona mucho también la cuestión filosófica”. Esta paixão pela palavra, que ele retomará em vários momentos da entrevista, explica a característica mais marcada deste trabalho que, num primeiro momento, seria musical: o som predominante é o da voz falada. Mas não é uma voz falada qualquer, e sim a singularmente grave e melodiosa voz *del Teuco*, “um monstro cavernícola”, segundo o próprio Martín. Por debaixo deste primeiro plano que emerge como que de profundezas insondadas, se desenvolvem sutis texturas musicais que se poderia chamar de *matéricas*¹⁷⁶, pouco

além das frequências absolutas que alcança, uma sonoridade muito própria, com um timbre tendente ao grave, que os violonistas costumam definir como “escuro”.

¹⁷⁴ De Salta, província do Norte argentino, próxima à Bolívia.

¹⁷⁵ Conjunto musical formado por dois cantores da província de Salta, especializado no repertório folclórico argentino: Néstor Echenique e Patricio Jiménez. Atuaram desde a década de 60 ao ano 2009, com o falecimento de Jiménez. Lançaram ao todo 8 álbuns inéditos. Seu trabalho se caracteriza pelo refino tímbrico e expressivo da voz e pelas texturas contrapontísticas a duas vozes, nas quais se destaca o uso frequente de dissonâncias fortes, inclusive em finais de frase. Esse traço e outras peculiaridades estilísticas provavelmente derivam da direção musical de Cuchi Lenguizamón, célebre pianista argentino que acompanhou o dúo durante largo tempo de sua trajetória.

¹⁷⁶ Para GRELA (Informe dado durante uma aula na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2008), as *formas matéricas* são aquelas em que as estruturas sonoras são dotadas de grande autonomia e existem para expor

propensas a desenvolvimentos. Pequenos e delicados fragmentos musicais de existência efêmera, de sonoridade cristalina e distante, sobrepostos a poemas concisos sobre o universo, um universo dentro do qual o humano é apenas uma parte qualquer da *Manada*, que é o nome do álbum: somos imediatamente remetidos a um campo de experiências mais amplo que o da música folclórica argentina, pela qual Martín se reconhece e é reconhecido. Abrem-se aqui os caminhos para outros territórios que nos remetem ao Hai-Kai japonês ou à lente cinematográfica, do *zoom* capaz de amplificar o micro. Se da paixão de Martín pela palavra já temos suficiente prova (ele aprova a comparação com o Hai Kai), é apenas mais adiante na entrevista que ele revelará sua formação acadêmica: graduou-se em direção cinematográfica, embora nunca tenha exercido o cinema como profissão. Parece, antes, que ele se apropriou musicalmente da experiência:

(...) e o cinema... eu sou diretor cinematográfico. Estudei esse curso faz muitos anos. Foi umas de minhas melhores escolas para estas três atividades musicais [tocar, compor, dar aulas]. A realização audiovisual me abriu um panorama fantástico ao musical. Esta obra que estamos terminando de gravar [*Matriz del Agua*, um trabalho paralelo ao primeiro] son (sic) doze composições, quer dizer, doze cenas sobre a história dessa família de pescadores. Cinematograficamente falando es como um drama, (...) são doze pinturas dessa situação¹⁷⁷.

Apesar de haver realizado estudos universitários, sua formação em música é bastante menos formal:

Eu comecei aos seis anos com o violão. Ou seja, faz trinta e um anos. Já é como uma forma de vida. A música é uma linguagem

suas características sonoras intrínsecas mais que para cumprir um papel funcional num discurso musical (esse último comportamento sendo próprio do que chama *formas discursivas*).

¹⁷⁷ (...) y el cine... Yo soy director cinematográfico. Estudié esa carrera hace muchos años. Fué una de mis mejores escuelas para estas tres actividades musicales [tocar, componer, dar clases – N.A.]. La realización audiovisual me abrió un terrible panorama a lo musical. Esta obra que estamos terminando de grabar [*Matriz del Agua*, um trabalho paralelo ao primeiro] son (SIC) doce composiciones, o sea, son doce escenas sobre la historia de esa familia de pescadores. Cinematograficamente hablando es (SIC) como um drama, (...) son doce pinturas de esa situación.”

que eu creio que já a esta altura, não poderia conviver sem isso, conviver no mundo (...) E não simplesmente por tocar, mas porque é um cântaro de energia, uma coisa constante onde eu me alimento, entende? Uma ferramenta interminável. É uma forma de vida. (...)

Pedi a meu pai que compre (sic) um violão. (...) Ma mandou a um professor, Don Hugo, creio que se chamava, e comecei a estudar, aos seis anos. (...) [minha formação musical] evoluiu de forma autodidata. Isto é, tomei aulas com diferentes professores assim [de forma] particular, e depois comecei a fazer música. A inquietude, entende?, sempre. [Comecei] a me relacionar com músicos, a cantar, sempre cantei, sabe? Sempre compus canções com letras, e depois comecei a compor músicas instrumentais... e bom, e depois de forma autodidata, entende? Tentei a universidade. Mas me trataram de uma maneira que não gostei e... e nunca mais fui depois. (...) Fui três meses. (...) E bom, aí comecei a procurar informações, a escutar muita música, a ficar com a orelha em pé, entende? A escutar às pessoas... me apaixona muito também a questão filosófica, eu gosto muito de poesia... e o vínculo, começar a descobrir toda a música que têm as palavras... e a tirar música disso, das situações... isto, este momento tem música! E aí a composição me prendeu e daí não parei. É o meu eixo, a composição (...) E a partir disso, “componho e existo”.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Yo empecé a los seis años con la guitarra. O sea, hace treinta y un años. Ya es como una forma de vida. La música es un lenguaje que yo creo que ya a esta altura, no podría convivir sin eso, convivir en el mundo. (...) Y no simplemente por tocar, sino porque es un cántaro de energía, una cosa constante donde yo me alimento, viste? Una herramienta interminable. Es una forma de vida. (...)

Le pedí a mi viejo que me compre (sic) una guitarra. (...) Me mandó a un profesor, Don Hugo, me acuerdo que se llamaba, y empecé a estudiar, a los seis años. (...) [mi formación musical evolucionó] de manera autodidacta. O sea, tomé clase con distintos profe así [de forma] particular, y después empecé a hacer música. La inquietud viste, siempre. [Empecé] A relacionarme con músicos, a cantar, siempre canté, viste? Siempre compuse canciones con letras, y después empecé a componer músicas instrumentales... y bueno, y después de forma autodidacta, viste? Intenté la universidad. Pero me trataron de una manera que no me gustó, y... y nunca más fui después. (...) Fui tres meses. (...) y bueno, ahí empecé a buscar data, a escuchar mucha música, a parar la oreja, viste? A escuchar a la gente... me apasiona mucho también la cuestión filosófica, me gusta mucho la poesía... y el vínculo, empezar a descubrir toda la música que tienen las palabras.... y a sacarle música a eso, a las situaciones... esto, este momento tiene música. Y ahí me atrapó la composición y de ahí no paré. Es mi eje la composición. (...) Y a partir de esto, “compongo y existo”.

Vemos portanto alguém para quem o sonoro nunca se apresenta desvinculado de um contexto, está sempre integrado a circunstâncias e agências que transcendem aquilo que se convencionou designar como o estritamente “musical”. É a própria noção de “música” que perde força, já que para ele, ao refletir sobre o que faz, não há espaço para imaginar estruturas sonoras cirurgicamente isoladas da realidade, mas integradas a ela de forma indissociável, incluídos aí outros fenômenos sonoros que ela abarque. “Este momento tem música”. Trata-se antes de abordar o “momento” a partir do acústico – mas o acústico enquanto domínio isolado da experiência sendo apenas um ponto de partida – que de uma busca deliberada em isolar ritualmente essas duas categorias experienciais, que é o que se faz, por exemplo, na tradição da música de concerto¹⁷⁹. Esta é outra afinidade de Martín com o que se vem chamando muito genericamente de *Arte Sonora*¹⁸⁰, para além de seu trabalho com *e/ Teuco Castilla*. Suas músicas são “cenar”, “pinturas” ... em outro momento se refere à música como “esculpida”. Existe portanto um forte cruzamento com outras artes em seu fazer musical, mas mais que isso, existe uma noção de música que desafia o conceito estabelecido de um domínio autônomo, de um campo de saberes claramente delimitado. Ao longo da entrevista, isso vai ficando mais claro: quando inquirido sobre seus métodos didáticos, por exemplo, ele diz: “me transformo numa orelha gigante”, explicando que se esforça ao máximo para fazer-se sensível às necessidades de seus estudantes. Ou seja, ele outorga à escuta responsabilidades relacionais bastante deslocadas do contexto estrito de “música”, ela se faz o principal ponto de referência em sua relação com o outro. A música portanto não é só uma arte, ela transcende esse domínio social para se tornar uma “forma de vida”, uma vida acústica; ela baliza as relações entre as pessoas; ela se deixa penetrar por outras disciplinas e artes, se

¹⁷⁹ O ideal da música de concerto são precisamente as formas musicais *per se*, e deste objetivo deriva a ritualidade do *concerto*, onde o indivíduo é convidado a abstrair todos os demais sentidos e tornar-se “apenas” um *ouvinte*, isolando um *produto* musical que ali se apresenta (uma obra) de qualquer outra interferência, inclusive acústica.

¹⁸⁰ A arte sonora é uma categoria artística contemporânea vigente nas sociedades industriais, cuja delimitação precisa é difícil de definir e é alcançada sobretudo através de sua construção histórica. Ela parece querer instalar-se no contexto daquilo previamente considerado música (ALDRICH 2013), ou próxima a isso, mas passando a habitar novos espaços concretos, como galerias, e sobretudo propondo ritualidades inéditas dentro das sociedades onde existe. Se alimenta da ampliação do campo de possibilidades acústicas ocorrido no pós-guerra (e das revisões formais que acarretou), da sobrevalorização da ideia sobre a forma típica da arte conceitual – este o ponto de contato mais forte com o pensamento de Martín –, dos avanços tecnológicos do século XX, e da intrusão de várias disciplinas (filosofia, psicologia, ecologia, antropologia, a lista é extensa) em seu ideário e práticas, sendo a *instalação* – com sua noção de ambiência – seu estereótipo mais característico e conhecido (ALDRICH, 2013). Sua localização no mundo da *arte pós-conceitual* (ALDRICH, 2013) parece análoga à categoria de *arte pós-autônoma* de Canclini (2012).

faz conceitual. Canclini (2012) fala em *artes pós-autônomas*, pois de fato elas são informadas por uma tradição em que foram autônomas, ou quiseram sê-lo; mas agora estão diluídas nos (e atravessadas por) vários campos da vida social. É assim para Martín. Se é um exagero rotular sua produção como arte sonora, ou afirmar em seu nome uma completa dissolução do acústico ou musical na vida, no “momento”, ou no *ser* – um conceito seu que, ao parecer, utiliza para descrever algo que diz respeito, ou abarca, o *hic et nunc*, a autenticidade do produto musical e o artista -, por outro tampouco parece produtivo forçar seu encaixe na categoria música, ainda que ele se veja aprisionado a ela em seus afazeres cotidianos por uma série de questões práticas e usos sociais (aos quais, sem dúvida, ele também é apegado de alguma forma). Talvez Martín – e sobretudo em sua intimidade com a música e seu pensamento sobre ela - opere na *iminência* (Canclini, 2012, p. 63), tanto do ponto de vista do surgimento de uma nova categoria do práticas humanas (onde o acústico não se isole dos outros aspectos da vida, ou o faça de uma outra forma, talvez conjugado com outros elementos da realidade) como por situar-se no (ou remeter-se ao) instante em que do “momento” emerge o som, sempre *entre* duas coisas, no ponto onde, por nada haver-se ainda concretizado, tudo é, ao menos em potência.

Parece que, por opção, possibilidade ou casualidade, Martín não radicalizou essa leitura da realidade, nunca chegando a redefinir suas práticas a partir dela. Ele continua atuando em muitas frentes classificáveis como “atividades de músico”, num sentido mais tradicional. No entanto, essas concepções que venho discutindo ainda assim se refletem em suas práticas instrumentais, e é o que ele relata quando o pergunto como ele se prepara para tocar. Já de saída é preciso reconhecer que existe certa inadequação da pergunta. Ela parte da divisão tripartite do trabalho musical característica da música de concerto, que separa criação, performance e escuta (ver FERNANDES, 2013, p. 117). No entanto, Martín explica:

Tudo [suas atividades musicais] vem da composição. (...) Componho e depois arranjo o que componho... todo o resto de que falamos [tocar violão, dar aulas, fazer arranjos] vem da composição.¹⁸¹

¹⁸¹ “Compongo y después arreglo lo que compongo... todo lo demás que hablamos [tocar violão, dar aulas, fazer arranjos] viene de la composición.”

Ora, o ato de criar está portanto intimamente relacionado ao de tocar, ambos se condicionam de tal forma que é preciso muita cautela com sua separação esquemática. Um outro aspecto a se considerar é sua “maneira” de tocar, que revela outros aspectos da relação promíscua entre composição e performance. Martín afirma: “sempre toco da mesma forma”. Mas que “forma” seria essa? “Sempre é um momento único, insisto no *ser*”. Ou seja, uma “forma” que consiste precisamente na ausência de forma! Tocar envolve uma imersão no aqui-e-agora que particulariza cada performance, ele não executa uma música duas vezes do mesmo jeito. “Sempre toco diferente. (...) Se faz Sol, se chove...” Em termos mais diretos, podemos dizer que sua performance envolve um alto grau de improvisação, ou *criação* em tempo real - como aliás é frequente em várias tradições musicais (como o jazz) em que acumula experiência. Tocar é criar.

Em todo este fazer musical, Martín não está sozinho, mas inserido numa rede com outros agentes, em que o violão tem um papel destacado. “O violão convida a compor uma música” (NERI, 2014), ele diz, explicando como cada diferente violão atua sobre ele. Note-se que ele não usa a expressão mais usual “ser inspirado por”, mas, ao contrário, confere ao instrumento toda a iniciativa do ato criador. O instrumento traz em si uma proposta, um convite... talvez um *programa* ou *meta*, para usar a terminologia de Latour (2001, p. 205-206). Estamos voltando àquela força ativa do instrumento já abordada no capítulo II. O instrumento sugere e modifica ideias, é um co-criador. Criar é tocar.

Assim, parece não existir separação, e sim continuidade, tanto entre os atos de criar, executar e escutar quanto entre o som e a vida. O resultado não poderia ser outro. Para alguém que vivencia a música de forma tão intensa e constante, deixando-se afetar tão fortemente pelas circunstâncias, a resposta àquela pergunta, “como você se prepara para tocar”, é direta e enfática: “não me preparo”.

Não quero, contudo, mistificar a prática. O próprio Martín se encarrega de esclarecer que “você está o dia todo tocando [pega o violão e mostra uma passagem], a coisa vai se aprimorando sozinha”. Evidentemente ele se refere ao fato de que passa várias vezes pela mesma música ao longo de seu processo de trabalho (sempre de forma diferente!), mas ela “se aprimora sozinha” porque ele não desenvolve uma

metodologia ou rotina exclusivas, conscientes ou sistemáticas de preparação de um dado repertório para performance. Isso faz imaginar duas coisas: a primeira, que ele mantém “disponível para performance imediata” – o que às vezes se chama na música de concerto de “preparado” - todo o seu repertório (ou a parte dele que corresponde aos trabalhos desenvolvidos nos últimos meses ou anos), todo o tempo; a segunda, condição da primeira – e que nos parece corroborada pelo simples fato dele julgar importante mencionar que não tocava há dois dias, como relatei ao início -, que seu processo de trabalho é bastante contínuo (e, ao parecer, tem sido assim ao longo de sua vida).

Enquanto conversávamos sobre seus trabalhos recentes, o próprio Castilla nos interrompe com uma ligação para Martín. A conversa gira então para as formas musicais e suas implicações na atividade do músico. Martín enquadra seu trabalho com Castilla como “uma outra das formas da canção”¹⁸², para mais tarde colocar em dúvida essa certeza: “não sei é um concerto, uma performance, uma intervenção...”. Novamente forçamos as fronteiras do território musical, mas à sua maneira característica: hesitando, entre a prática consolidada e sua experiência pessoal com o acústico, cada qual com suas direções próprias e eventualmente em desacordo. Surge então conceito de *gênero*, para ele uma importante chave de leitura do fazer musical. Ele não chega a definir *gênero* em termos precisos, mas podemos deduzir algumas coisas a partir de do uso que faz da palavra. Ele fala em “gêneros musicais litoraleños”¹⁸³, dentre os quais inclui o *chamamé*¹⁸⁴. Podemos supor, na mesma linha, que a *chacarera*, o *gato*, a *zamba*, e outras músicas do folclore argentino, normalmente entendidos como pertencentes a uma mesma categoria ontológica, seriam *gêneros*. Em sua concepção, um gênero é uma espécie de portador de conteúdo, não somente musical mas cultural, com um código ou *linguagem* – outro termo que utiliza com frequência – característicos e que remete a uma *paisagem*, tanto a paisagem literal do espaço concreto quanto a paisagem cultural onde o gênero

¹⁸² “Uma forma más de la canción”

¹⁸³ Fazendo referência àquilo que é amplamente denominado *música del litoral*, um rótulo flexível para muitas músicas características da região do *litoral argentino*.

¹⁸⁴ O *chamamé* é um tipo de música originário do litoral argentino (provavelmente da província de *Corrientes*). Originalmente uma dança de casal, acompanhada por música com voz, contrabaixo, violão e acordeom. Como frequente na América Hispânica, caracteriza-se por ambiguidade entre o compasso ternário simples e binário composto. Supõe-se que em sua formação se mesclam influências indígenas, hispânicas, alemãs e nativas. Atualmente encontra-se disperso pela Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai.

se manifesta. Para ele, este “portador” - o termo é meu - é capaz de incorporar outros conteúdos experienciais e passar a remeter-se a outros territórios culturais, e é bom que seja assim: é uma forma de fazer *conviver* – o termo é dele - as várias experiências musicais que constituem seu *repertório*¹⁸⁵. Neste sentido, o total conservadorismo no trato do gênero é contraproducente: “os gêneros... a paisagem vai com a pessoa de outra maneira, viste? Essa coisa de pensar a paisagem um pouco mais itinerante (...)”, isto é, não somente em suas manifestações mais literais: “Posso pensar em cahamamé falando de uma coisa que pode acontecer no Japão”. Para ele, e aponta isso em diversos aspectos do trabalho com Teuco e em reflexões gerais sobre música (sempre conectadas ao mundo como um todo), é instigante a “convivência de diferentes paisagens e linguagens”. Essa articulação de heterogêneos, agenciados pelo ato criador do músico, é a força motriz da formação de novos territórios musicais... ou que transcendam o musical, como vimos: em Neri, não existe um território essencialmente acústico, mas o acústico é um meio a mais num amplo território de expressão humana.

Neste território opera também uma outra força, essencialmente “anti-anropocêntrica”: um dos aspectos que mais o tocam na poesia do Teuco (“foi uma das coisas primeiras coisas que compartilhei com o cara”¹⁸⁶, ele diz) é sua visão do humano. Ele destaca “um olhar que nos [re]baixa e nos coloca no devido lugar”, em oposição a uma visão “ocidental” onde “o homem parece superpoderoso”. Ele se entusiasma com um verso: “Alguns de nós foram homens, e outros **chegaram** a ser vaga-lumes”¹⁸⁷, recita, enfatizando a palavra “chegaram”. Esse olhar para o mundo, que coloca os homens, animais, objetos e fenômenos num mesmo plano (“nós [os humanos] como uma parte qualquer da manada”¹⁸⁸) fortalece as conexões da música – atividade humana – com todos os não-humanos que a cercam. Esta é a força de agenciamento que o possibilita criar em torno de si um território onde os momentos cantem, e os violões o convidem a compor músicas.

Entre *tartas de pollo* e canções, a entrevista passa por vários aspectos dos critérios de validação da arte e do artista. Martín aponta como uma importante característica

¹⁸⁵ Conforme defini no Capítulo II.

¹⁸⁶ *Fué una de las cosas primeras que compartí con el loco.*

¹⁸⁷ *Algunos fuimos hombres, y otros llegaron a ser luciérnagas.*

¹⁸⁸ *Nosotros como una parte más de la manada.*

sua o entusiasmo relacionado ao fato de estar constantemente aprendendo: “Sentir que tenho que aprender um montão de coisas é uma injeção de vida constante”. Ora, se a música é uma “ferramenta interminável”, sempre a revelar novas possibilidades, e “aprender é o que mais tem sentido para mim”, é claro que a busca do novo está no cerne daquilo que motiva sua ação, eu diria a “força motriz” do território “trans-musical” que ela cria. Essa curiosidade também explica em parte aquela sua postura progressiva com respeito aos gêneros folclóricos, talvez o *meio* mais importante que agencie. E, talvez, explique porque elege o ato criador como a origem de toda sua prática musical.

Este espírito desbravador vai informar também sua atividade como professor, que, é preciso lembrar, ele vê como uma continuidade da composição. Se há algo de funcional em caracterizá-lo como “força motriz”, posso justificar isso com o fato de que Martín parece particularmente preocupado em encontrar em cada aluno aquilo que seja o equivalente de sua curiosidade, o que, justamente, irá cumprir a função de impulso dinâmico na busca musical do pupilo. Encontrar o desejo.

Os estudantes de Martín variam grandemente de perfil. Ele recebe desde estudantes em trajetória acadêmica, procurando reforçar sua formação (às vezes com sua trajetória acadêmica concluída, e/ou inclusive vindos de fora de Rosario), até pessoas que querem ter uma vivência não profissional com a música. Desta forma, é preciso adaptar-se a cada caso: ele não está necessariamente preocupado em construir músicos, ou fazer com que as pessoas sejam capazes de “viver da música”, mas sim em refinar a sensibilidade de cada um de seus estudantes, despertar sua luz própria – por isso rejeita o termo “aluno”, preocupado com sua raiz etimológica que quer dizer “sem luz”. Assim, ele vai trabalhar os vários aspectos importantes na construção do artístico na pessoa. Já vimos que isto está relacionado à criação; mas que outros aspectos há? O que é, afinal, importante na arte – já que ele muitas vezes usa este termo alternativamente a “música” -, como funciona, e, por extensão, o que é importante no artista? No momento da entrevista em que discutimos esses assuntos, gradativamente vai desaparecendo a distinção entre os papéis de professor/estudante e os do artista e da própria arte:

“O que estás fazendo, para que, e por que, e sentir isso a partir deste lugar (**comungar com o desejo**). Sem isso, você pode tocar, mas é uma impostura. Não vai te afetar e menos ainda vai contribuir com o outro. Música não é sair correndo para um lugar sem saber para onde você está indo”. [grifo meu].

Ou, em outras palavras, também suas, “: “(...) a consciência daquilo que você faz, e fazê-lo de um lugar genuíno, orgânico”.

Ter direções. Afetar. As direções são subjetivas e determinadas pelo desejo e pela reflexão sobre a própria prática. E isso possibilita afetar e ser afetado, metas do artista e da própria arte que “(...) tem que ser assim, bem visceral”.

Organicidade. Visceralidade. Autenticidade. As referências ao corpo estão postas (o organismo, as vísceras), e nos remetem não só à dança, aspecto central no folclore argentino, mas à própria materialidade de forma geral, e dentro disso a “carne” do som, que ele vai buscar inclusive na palavra – em seu trabalho com Castilla, faz questão de “trazer o poeta” e sua voz, ao invés de atuar somente a partir da poesia escrita. Já autenticidade pode estar relacionada ao desejo, que poderia, por sua vez – já que é ele quem parece ser capaz de demonstrar a organicidade - trazer um vestígio do organismo, o que nos faria crer que o autêntico pode guardar uma relação genética com o corpo. E é da conjunção deste desejo com a intensidade – “a arte tem que ser assim [intensa], sempre” – que nascerá a *visceralidade*. Se nossas hipóteses sobre o corpo não se afastam demais da realidade, a visceralidade seria portanto a *mobilização intensa do corpo*. E como isto se relaciona ao *ser*?

Quando perguntado mais diretamente sobre as qualidades que deve ter um artista, já distante da discussão didático-formativa, ele novamente me oferece uma resposta sintética: “ser, simplesmente ser”. Embora não tenha chegado a definir diretamente o conceito, a conversa nos deixa pistas do que pode significar, para Martín, este conceito crucial para a compreensão de sua prática musical, já que o situa como característica fundamental do artista.

Vários dos conceitos que já discutimos parecem ser englobados pelo *ser*, como a organicidade. Ele depois define o genuíno (que aqui sinonimizei com “autêntico”) como qualidade fundamental da música, e já vimos como autenticidade, organicidade

e desejo se relacionam, estando portanto todos conectados, direta ou indiretamente, ao *ser*. Ao longo da entrevista, questões relativas à subjetividade também ocupam lugar privilegiado, o que leva a pensar que este *ser* é algo que diz respeito mais ao particular que ao coletivo, e que tem, portanto, um componente específico análogo à especificidade do corpo de cada indivíduo. Dentro desse contexto de singularidade, emerge a criação, inseparável do corpo e expressão de um indivíduo autônomo, reflexo de sua autenticidade. Ou ao menos a criação que importa a Martín como arte.

Em seu próprio ato de criar, Martín destaca o exercício de “imaginar”, e há está um componente especial a que ele se refere como fortemente “interior”, um sentir “uma emoção que me dispara melodias”. Um componente tão importante que Martín se emociona ao falar sobre ele. Seria essa a origem da autenticidade que ele busca? Observe-se como este “interior”, embora possa se referir a um mundo imaginário abstrato, fatalmente, por ser o interior do próprio Martín, remete mais uma vez ao corpo... e não haveria porque ser diferente, já que não há até aqui vestígio da dicotomia tipicamente ocidental entre esses dois entes.

Genuína, real, orgânica. A música “Tem que ser, insisto no *ser*. Todo o resto é colocado pela subjetividade do outro”. Ou seja, importa que a música testifique o emergir de um *ser*, singular, autêntico, orgânico, desejante, intenso, visceral. Suas demais características não são em princípio passíveis de serem validadas por critérios estéticos *a priori*, já que são expressões de uma subjetividade e é isso que importa: o específico, o individual, o dissimile, precisamente aquilo que define uma subjetividade em oposição às outras¹⁸⁹.

Num primeiro momento, portanto, nos afastamos das questões técnicas, que dizem respeito a um objeto artístico de existência autônoma e ao artista que o produz, avaliados “externamente” segundo critérios convencionais estabelecidos numa certa comunidade, em direção a um ouvir mais interno, auto reflexivo, corpóreo, que parte da individualidade do artista como critério de legitimação do produto que ele vai gerar, mais que as características intrínsecas do próprio produto. Trata-se de buscar o

¹⁸⁹ Aqui caberia alguma ressalva no que diz respeito à música como uma expressão simbólica repleta de convenções. Não é possível afirmar que Martín ignore esse fato. Parece, contudo, que, partindo das convenções como dadas – mas não necessariamente imutáveis, como visto na discussão sobre *gêneros* –, o que realmente interessa é como estas convenções são manipuladas pela subjetividade. Aí reside para ele o critério estético primordial. Até que ponto, para este nível de análise, fica implícito o conhecimento das convenções – a “bagagem”, isto é, algo semelhante ao que normalmente se entende como técnica ou “*ofício*” – não fica claro.

“visceral”, “interior”, que, expressado musicalmente, é capaz de afetar. Uma concepção com profundas afinidades barrocas e algo oposta a tendências mais formalistas, estruturalistas, sobretudo as que afirmam que as estruturas sonoras não expressam nada para além de si mesmas. É assim que o discurso de Martín se distancia um pouco das minúcias musicais em favor de um ser integral.

Coerentemente com as tendências “expansivas” de seu pensamento, vai acabar por desenvolver, quando inevitavelmente tiver que voltar àquelas especificidades do domínio já estabelecido da música, uma concepção mais “holística” dela própria e do músico. Isso o fará ocupar-se, dentro da formação musical, de questões mais amplas que o tecnicismo imediato, tais como: os entrecruzamentos com outras artes, a expressão de forma geral – não importa o que o estudante toque, em suas aulas sempre se canta, se escuta, se batuca -, temas da vida cotidiana (como a infância). Não é à toa que frequentemente substitui o termo “música” por arte, procedimento similar a uma metonímia da parte pelo todo e análogo ao que utiliza ao englobar performance na criação e música no “momento”.

Partindo desse entendimento voltado para o todo, não surpreende que ele procure dar conta de uma grande quantidade de experiências musicais (suas referências incluem música brasileira, peruana, estadunidense, argentina, uruguaia) e perícias do ofício (tocar, compor, arranjar, cantar, técnicas de áudio, etc.). Isso também se reflete na maneira como elabora essa pluralidade de experiências. Vejamos o caso emblemático do *Dúo Salteño*, que segundo o próprio Martín é sua experiência musical mais significativa.

“O *Dúo Salteño* é uma das coisas que não posso parar de escutar. Não queria te dizer que trabalhei com eles porque não tem a ver com isso. Eu tenho essa contradição, que às vezes digo... eu me incendeio com o *Dúo Salteño* desde muito novo, assim... e sigo descobrindo coisas, é uma coisa estranhíssima, entende? Digo “*Dúo Salteño*” e falo da obra em geral. Falo [também] da dupla compositiva, do Cuchi com Manuel Castilla. De Cuchi como arranjador, de pensar: “bom, toda essa composição, como a comunico? Penso em duas vozes, penso em dois planos...” Y tudo, toda a construção, seus registros, a

tímbrica do *Dúo*, entende? Como soa a paisagem aí, entende?
Me parece uma obra super conceitual e grandiosa. (...)”¹⁹⁰

Além de trazer novamente o *conceitual* como valor artístico, e referir-se de novo à *paisagem* numa concepção metafórica, de paisagem cultural, Martín, nessa passagem, aborda o *Dúo* de uma maneira muito global, diferenciando-se do senso comum que é descrever o *Dúo* a partir de seus homens de frente, os cantores. Mesmo as abordagens que reconhecem o trabalho de Castilla, Lenguizamón, etc. – por exemplo o verbete *Dúo Salteño* da Wikipedia em espanhol, geralmente os colocam como acessórios, secundários ou numa região “anexa” do *Dúo*, enquanto que para Martín o *Dúo* é uma entidade complexa multicomponente: ele usa o termo “obra”, induzindo a pensar o *Dúo* também a partir do *repertório* que construiu ao longo dos anos, incluindo sua tímbrica, os registros vocais, as texturas musicais... uma entidade composta por humanos (cantores, arranjadores, poetas, técnicos de som), características técnico-musicais, tecnologias (tratamento do áudio), uma *bagagem* cultural (implícita na *paisagem* que fazem soar)... A novidade é abordar não mais um indivíduo, ou dois, mas sim ambos e seu contexto, quase como uma instituição, mas ainda além, observando o papel dos não humanos, reconstituindo as dinâmicas processuais internas... uma forma de pensar coerente com o entendimento do acústico como componente de uma realidade (o “momento”), conforme vimos.

Se já falei bastante sobre o pensamento musical de Martín e dos reflexos sobre sua prática, vale agora deter-me um pouco apenas nela, já que boa parte da entrevista se centrou aí. Martín é violonista de unhas poderosamente duras, uma facilidade natural para o instrumento. Ele toca com a naturalidade de quem viveu a vida com um violão nas mãos. Sua técnica é algo sistemática (a sistematização é característica marcante dos violonistas de formação acadêmica), espontânea: não há uma posição (de corpo, violão, mãos) muito definida para se tocar o que quer que seja (ele toca sentado, no chão, com apoio ou sem, de pé...), e suas mãos se apresentam de forma

¹⁹⁰ “El Dúo Salteño es una de las cosas que no puedo parar de escuchar. No quisiera decirte que trabajé con ellos porque no tiene que ver con eso. Yo tengo esta contradicción que a veces digo... yo me prendo fuego al Dúo Salteño de muy chico así... y sigo descubriendo cosas, es una cosa rarísima, viste? Digo “Dúo Salteño” y hablo de la obra en general. Hablo de la dupla compositiva, del Cuchi con Manuel Castilla. De Cuchi arreglador de pensar “y bueno, toda esta composición, como la comunico? Pienso en dos voces, pienso en dos planos...” Y todo, toda la construcción, sus registros, la tímbrica del Dúo, viste? Como suena el paisaje ahí, viste? Me parece una obra super conceptual y grandiosa. (...)”

similar, hábeis mas não rigidamente condicionadas... livremente disciplinadas, eu diria. Uma técnica que corresponde a sua maneira de tocar/compor: depois daquela “emoção” “tão interior”, misteriosa, “indecifrável”, que lhe “dispara melodias” – e lembremos que todo o processo é um convite do violão -, ele a “mescla com toda sua *bagagem*¹⁹¹ e busca”, e daí vai nascer o arranjo. Já está presente a execução criativa durante a criação e o arranjo, mas depois de “criada” a música a “criação” não termina, e é onde arranjo e execução partilham afinidades fundamentais: em ambos o que se respeita é a palavra, musicalmente encarnada na *celula*¹⁹², e a melodia, que é a narrativa¹⁹³. A expressão artística, se tem que estar viva e conectada com a sensação do momento (“o contexto também faz a música”), requer uma atitude e uma técnica igualmente vivas, flexíveis, cambiantes... é esse aspecto vital do *ser* que está na raiz de sua forma de tocar essencialmente improvisativa e inquieta: “irrupções” constantes, texturas cheias de elementos que se destacam, acentos, mudanças súbitas... fragmentos improvisados, interpretação muito livre (que inclui, além do jogo de intensidades e timbres, variações técnicas (pizzicatos, glissandos), rítmicas, agregar ou retirar notas, variações agógicas, etc.). Esse espírito irrequieto e criativo se apoia no canto – que possibilita a mais imediata manifestação da melodia – e na composição como pilares de sua prática (“sempre cantei, sempre compus”).

Seu principal violão atualmente é um *Castañera* (que ele chama de “Don Ernesto Castañera”, luthier argentino), ano 2003, com tampo de cedro e laterais de jacarandá imperial. Um instrumento com ênfase nos graves, que segundo ele possui (ou possuía) certo “mistério do timbre”. Este instrumento sofreu um acidente¹⁹⁴, que chegou a partir da madeira. A partir daí nunca voltou a soar como antes, embora ele não saiba precisar qual a mudança. Enquanto conversamos sobre estes assuntos e escutamos o som do violão eu lhe empresto meu violão – um Paulo Marcos (luthier brasileiro, de Confins, MG) ano 2009, que o maravilha. A característica que mais o impressiona é a leveza (ele relata que Anda procurando um violão mais “macio”)

¹⁹¹ “[Le empiezo a] convidar con todo mi baggage y búsqueda (...)”

¹⁹² Pequeno fragmento musical de tamanho variável.

¹⁹³ Novamente se faz presente a influência literária.

¹⁹⁴ Um dos cantores do *Dúo Salteño* teria levantado o violão dentro do estojo aberto. Trata-se de um acidente muito comum entre violonistas.

analogamente ao que pudemos depreender de sua iniciativa em ter um estúdio em casa, esse fato denota um cuidado com a comodidade ao fazer música¹⁹⁵.

É com este instrumento que Martín vem se apresentando nos mais diferentes palcos, seja no [festival de música folclórica de Cosquín](#), com Teresa Parodi¹⁹⁶, seja [com o Dúo Salteño](#), seja com seja em apresentações solo ou tocando para amigos em sua casa. Some-se a estes trabalhos recentes seu trabalho com el Teuco, as “doze cenas” do disco “*Matriz del Agua*” (onde, entre os músicos convidados, trabalha com Carlos Aguirre)... vê-se logo que, como tantos músicos autônomos (Martín não possui qualquer vínculo institucional) fora do *mainstream*¹⁹⁷, Martín se envolve (por força das circunstâncias e por seu próprio desejo) em uma infinidade de projetos musicais próximos ou simultâneos, o que tem como requisito (e contribui para desenvolver) aquela pluralidade de experiências musicais anteriormente referida. Outra característica desse perfil profissional é a instabilidade da entrada de recursos, que Martín percebe como uma “sombra” sempre à espreita¹⁹⁸: “pão para hoje, fome para amanhã”.

Dentro desse panorama, é notável que uma grande parte de sua atividade de performance esteja vinculada à execução de suas próprias “obras”, borrando ainda mais as fronteiras entre esses domínios.

Some-se a essas atividades de compositor, arranjador e violonistas sua atuação didática, e temos um panorama bastante diversificado de atividades, ao qual há ainda que agregar o que ele chama de *auto-gestão*¹⁹⁹, isto é, a necessidade de atuar como seu próprio agente, indo em busca de trabalhos, promovendo concertos, etc. Parece haver um conflito insolúvel entre as múltiplas atividades musicais e pedagógicas – nas quais se engaja por necessidade mas também por opção – e a necessidade de gerir a própria carreira, já que não existe a possibilidade de um agente (*manager*²⁰⁰). Ele comenta que só não tem mais trabalho porque odeia ser tirado do que faz – música,

¹⁹⁵ Essa busca por comodidade não é óbvia. Alguns violonistas, sobretudo os de mãos robustas, preferem instrumentos mais duros que os permitam exercer mais força sobre as cordas e braço sem prejudicar o som.

¹⁹⁶ Renomada cantora de folclore, e atual ministra da cultura da Argentina.

¹⁹⁷ Uso o termo no sentido de um circuito muito dinâmico, com grande alcance e grande popularidade (ao menos a nível nacional), cuja característica de envolver recursos vultuosos permite, entre outras coisas, a especialização dos agentes envolvidos, entre os quais os músicos.

¹⁹⁸ E que possivelmente condiciona, de muitas formas, sua atividade como músico.

¹⁹⁹ O termo é de uso corrente no *território* pesquisado.

²⁰⁰ O termo é dele, e parece usual na região.

aulas – para ter que lidar com as questões operacionais da profissão. Isto é, existe uma força de trabalho limitada em comparação com a demanda que se apresenta, e Martín opta pela menor “eficiência produtiva” no campo profissional para centrar seus esforços na criação de seus produtos musicais – pode-se imaginar que eles terminam, dessa forma, “comercialmente subaproveitados”.

O músico contra o profissional? Talvez, em certo nível, já que existe uma diferença entre “o que eu faço” para “ter trabalho”: “odeio que eu tenha que me deslocar do que eu faço para ter trabalho²⁰¹”. Mas é possível perceber também o profundo envolvimento de Martín com grande parte de seu trabalho, e de uma forma que “mobiliza o corpo” – para usar um termo afim a seus conceitos de organicidade, visceralidade, intensidade - em tempo integral. Ou seja, a oposição não é entre “o que eu faço” e o “trabalho”, e sim entre estes dois e os requisitos operacionais para “ter trabalho”, ou, talvez melhor interpretado, para ter remuneração por ele. Além disso, ele muda o local de parte deste trabalho para sua própria casa, e busca ativamente o conforto doméstico em sua atividade cotidiana. Com tudo isso, ocorre também aqui outro um borrar de fronteiras, entre os campos socialmente estabelecidos da vida pessoal (onde a pessoa “é o que é”, e se apresenta em sua intimidade) e da vida profissional (onde a pessoa se define a partir de uma atividade específica, quase uma *persona* performada pela pessoa, o profissional). Martín se define, no pessoal, a partir da música (é “o que ele faz”), que também é seu trabalho, e isso inversamente quer dizer que no trabalho ele se performa e se constrói a si mesmo sem lançar mão do recurso de uma “zona” separada de si. “Ser, simplesmente ser”, poderíamos ouvi-lo repetir.

Embora seu principal parceiro de trabalho seja um não humano relativamente *low-tech* – o violão -, o moderno ofício de um músico com seu perfil está inevitável e definitivamente alterado pelo manejo de uma série de tecnologias, seja as de comunicação (sobretudo para a *auto-gestão*), seja as de manipulação sonora (gravação, edição). Observei anteriormente que ele demonstra um bom domínio destas últimas, mas a palavra “domínio” trai uma concepção utilitarista da tecnologia como ferramenta, que ademais poderia ser aplicada também ao violão. Em nenhum dos dois casos, porém, Martín despreza o poder de agência destes não humanos:

²⁰¹ *Odio que me tenga que correr de lo que yo hago para tener trabajo.*

Eu creio que a tecnologia nos está invadindo de uma maneira terrível. O mecanismo geral dos vícios. (...) [eu gosto de] escolher quando tenho vontade de sair a comunicar-me em uma rede social com alguém. O problema é o outro, entende? A invasão, esta coisa que termina fazendo como que uma armadilha, e você termina enfiado aí dentro, porque não pode resolver outras coisas, entende? Como que... preso. (...) Se você se permitir [a tecnologia] te prende loucamente.²⁰²

Portanto, a tecnologia não é uma ferramenta inerte, mas um agente mediador das relações e da atividade musical, mas que também estabelece uma relação com o próprio indivíduo. Nesta relação, ela traz também seu *programa* ou *meta*²⁰³, que Martín vê como possivelmente perigosas para as metas e programas da própria pessoa. A tecnologia não é, como prevalece no senso comum, um agente ampliador de possibilidades e por isso libertador (das condições materiais, da pobreza, da “falta de acesso” ao que quer que seja, etc.), mas sim uma prisão em potencial, perigosamente limitadora. Durante este momento da entrevista, ele se transforma de observado em observador e me devolve: “Observe você, você veio e abriu um computador. (...) O violão e o computador”. É o mesmo computador que uso para escrever esta dissertação, que, em sua completude, por causa dos *hiperlinks*, já não pode ser inteiramente apreendida apenas com o papel²⁰⁴. Martín continua:

Esta máquina está colocada aqui [aponta para o computador do estúdio, que usou para me mostrar vários de seus trabalhos, e, num encontro posterior, para ler e editar partituras] como uma ferramenta de trabalho de gravação, e pronto. Por isso não tenho

²⁰² “Yo creo que la tecnología nos está invadiendo de una manera terrible. El mecanismo general de las adicciones”. “[Me gusta] elegir cuando tengo ganas de meterme a comunicarme en una red social con alguien... Es problema es el otro, viste? La invasión, esta cosa que termina haciendo como una trampa y terminás metido ahí adentro, porque no podes resolver otras cosas, viste? Como... atrapado.” “Si te dejás [la tecnología] te atrapa como loco.”

²⁰³ Latour (2001) esclarecerá que do par “pessoa + ferramenta” nasce um novo agente, e essa interação causa um “desvio” das metas de ambos, fazendo nascer uma terceira (que não se reduz à mera soma das duas primeiras que lhe originaram).

²⁰⁴ Se estamos diante de um questionamento dos efeitos da tecnologia presente, vale recordar que a própria escrita já fora uma tecnologia posta em questão por Platão, no *Fedro*. PINHEIRO (2008) coloca questões acerca da efetividade desta mediação com relação a um seu suposto *programa* referente à comunicação (“inscrição na alma do aluno”) do conhecimento filosófico. Seria interessante um questionamento análogo entre os efeitos da mediação das tecnologias recentes, cotejando-os com os *programas* para elas supostos pelo senso comum. O tema, porém, foge ao escopo deste trabalho, já que não foi problematizado diretamente no *território* de pesquisa.

internet. Porque eu, como qualquer mortal, creio que tivesse internet aqui começaria assim com o filo de baba e (...) no youtube colocando música e procurando de uma maneira totalmente cognitiva e faltando ao respeito com o silêncio e com o perguntar-me – entende? -: “O que quero, neste momento? O que quero escutar?”. Eu digo que é um fio muito fino, muito delgado, entende?, onde você se perde, entende?”²⁰⁵

De fato, ele não possui internet em casa, somente em seu *smartphone* (que estava estragado à época da entrevista, sem internet) ... todas as comunicações virtuais com Martín (e-mails, mensagens de facebook, etc.) tenderam a demorar mais que com outros dos entrevistados, ainda que ele estivesse entre os mais jovens (e portanto supostamente mais próximo do uso destas novas tecnologias de comunicação). Isso pode ser explicado por diversos fatores, mas não deixa de ser um indício de suas relações dúbias com a tecnologia com a qual, constantemente, em suas práticas musicais e em seu cotidiano, acaba interagindo.

A entrevista já se fez extenuante quando finalmente me despeço de Martín. Algumas semanas depois, quando viéssemos a concretizar um segundo encontro, eu tomaria conhecimento de suas afinidades musicais e pessoais com “O Negro” Aguirre e dos contatos diretos e indiretos que tinham, ao tocar com músicos em comum, já que eu acabava de voltar de uma convivência com Aguirre em Paraná. De momento, porém, o encontro é apenas uma promessa e cambaleio de volta para casa pelas ruas de Rosario, deixando em mãos de Martín uma cópia do Termo de Comprometimento Livre e Esclarecido que ele me pede para ajudar um aluno em suas pesquisas.

Computador e violão me pesam às costas.

²⁰⁵ “Esta máquina está acá puesta como una herramienta de trabajo de grabación, y ya está. Por eso no tengo internet. Porque yo como cualquier mortal creo que si tendría internet acá empiezo así com el hilo de baba y (...) em youtube poniendo música y buscando de una manera totalmente cognitiva y faltandole el respeto al silencio o al preguntarme, viste? “Que quiero, en este momento? Que quiero escuchar?” Digo que es un hilo muy fino, muy delgado, viste?, donde uno se va a la mierda, viste?”

CARLOS AGUIRRE

Seguí, Entre Ríos, 1971. Músico. Compositor, arranjador e intérprete.

Pianista de formação, começou os estudos do instrumento aos cinco anos de idade. Ainda criança peregrinava a Paraná para seus estudos de música, até fixar-se definitivamente na cidade, onde estudou de maneira formal, institucionalmente, durante muitos anos (ele também realizou estudos universitários de música na cidade vizinha de Santa Fe).

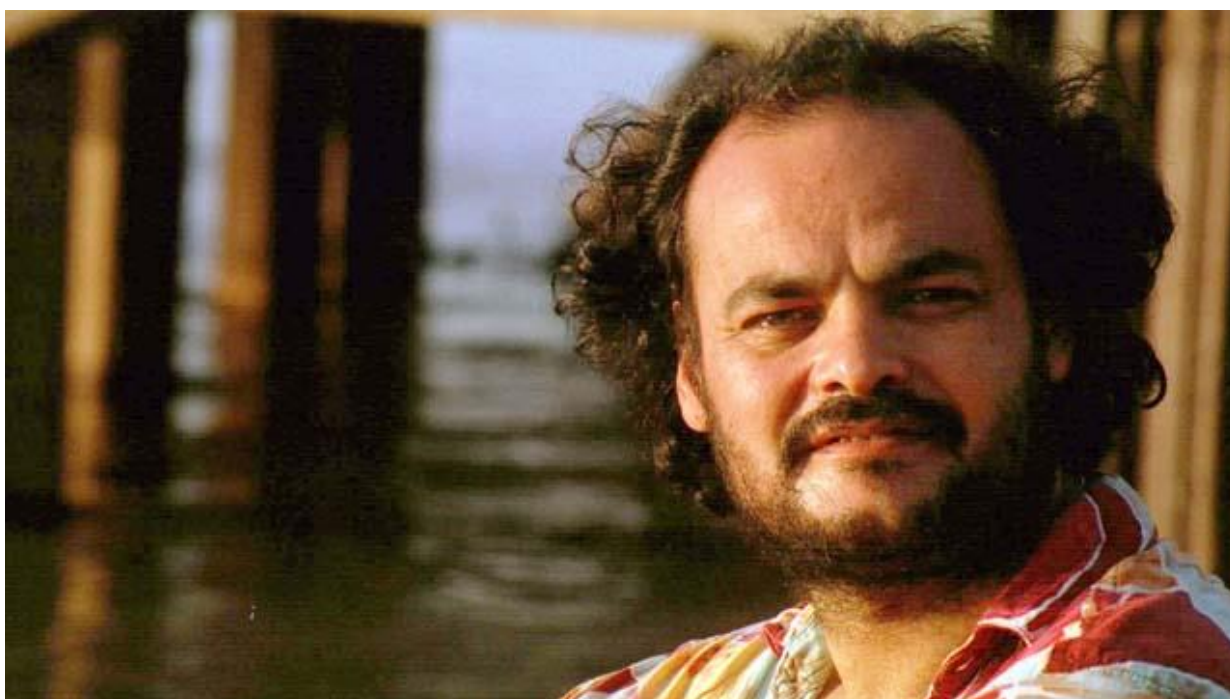


FIGURA 11 – Carlos Aguirre (Fonte: CARLOS, 2012)

Pianista virtuoso, compositor prolífico, Aguirre é um artista que vive na estrada e viaja por todo o mundo com seu trabalho, que vai do jazz ao *folclore* e recebe a influência de tudo o que chega a seus ouvidos – e escutar música é algo a que dedica muito tempo. Violonista amador – segundo seus próprios critérios -, começou ainda jovem uma relação com este instrumento e desde então não se desvinculou mais dele, seja em seus grupos de câmara seja nas obras que compôs para violão solo e com orquestra. Nestas, foi assessorado por Eduardo Isaac, que difundiu ainda mais sua música pelo mundo. Dividiu o palco com artistas de destaque no panorama nacional e internacional, como Lucho Gonzáles, Hugo Fatorruso, Luis Salinas, Jorge Fandermole, Francesca Ancarola, Eduardo Isaac, Silvia Iriondo, Quique Sinesi, Jorge Cumbo, Ze Miguel Wisnik, Juan Quintero, Juan Falú y Liliana Herrero, entre outros. Gravou inúmeros discos, seja com o Carlos Aguirre Grupo, seja em piano solo, seja participando de discos de outros artistas (como um recente projeto com Martín Neri, de Rosario). Integra e produz o selo discográfico Shagrada Medra, sediado em Paraná. (Ñ, 2014)

Não é fácil encontrar Carlos Aguirre. É preciso fazer vários intentos, mas, quando finalmente podemos conectar-nos (por telefone), ele revela de imediato aquela calma gentileza tão sua, esforçando-se por encontrar um tempo para a entrevista em meio a suas muitas atividades.

Aguirre vive em *Bajada Grande*, um bairro de pescadores da cidade de Paraná, Entre Ríos. Um lugar de silêncio, cuja urbanização destoa daquela que se esperaria de numa zona de capital de província, com um ar interiorano que remete ao povoado de origem de Aguirre, Saguí, não muito distante. Tudo isso, e a proximidade do rio, são as razões pelas quais escolheu viver neste lugar.

Mora numa casa simples com um terreiro ao fundo, que está sendo reformada enquanto fazemos a entrevista. Golpes ritmados de martelo e mil sonzinhos de tantas outras ferramentas de trabalho: ao som da música dos pedreiros, Aguirre me convida a adentrar seu território, e de alguma forma parece conseguir manter sua habitual tranquilidade em meio à completa reconfiguração do espaço, circulação de pessoas, música de – literalmente – metal pesado e poeira, muita poeira.

Ainda nas apresentações se operam interessantes coincidências, já que Aguirre está bastante familiarizado com a música de Belo Horizonte, origem do pesquisador e da pesquisa. Afirmo que é a música de que mais gosta no Brasil – e fica claro, ao longo da entrevista, que ele conhece muita música brasileira, de norte a sul do país – e que conhece a cidade porque já tocou lá – o que não surpreende tanto, dada a internacionalização de sua carreira. Posteriormente ele falará da grande influência de Toninho Horta, músico daquela cidade, em sua música. De momento, deixamos esta surpresa de lado e passamos ao relato de suas atividades como músico.

O primeiro que ele menciona é a composição e interpretação de sua própria música, que aparecem juntas no relato. Isso não é casual e sugere que as entende como dois aspectos de uma mesma atividade, parte de uma mesma *linha de trabalho*. Também desenvolve – e o fazia mais intensamente antes, agora apenas de vez em quando – trabalhos de arranjo. Durante muitos anos, viveu de dar aulas, atividade que abandonou em favor da composição. De resto, dedica parte de seu tempo às atividades que ele elenca como parte de sua “militância cultural”: o trabalho de produtor no selo discográfico Shagrada Medra, que, com outros amigos e

companheiros de ofício, fundou há umas duas décadas, e onde cuida de acompanhar gravações e decidir arranjos; e a direção da recém-criada editora Siriri.

A apresentação do selo discográfico, que possui uma página *web* própria, traz interessantes elementos para pensar as práticas musicais locais:

Este projeto cultural surge há mais de vinte anos na cidade de Paraná, Entre Ríos, com a necessidade de criar um catálogo que desse conta de diferentes expressões musicais da região. **É também um testemunho do tempo que vivemos e de como a música com seus cultores nos vai oferecendo sua própria leitura, sua crônica e suas esperanças através de suas obras.**

(...) Para além das diferenças de gênero que cada trabalho propõe, existe um eixo que dá unidade ao catálogo onde se prima pela dedicação artesanais e uma busca da identidade do artista sem concessões (SHAGRADA MEDRA, 2014) [Grifo nosso]

Esta apresentação nos informa da necessidade sentida pelos próprios artistas de encontrar formas de veiculação da música localmente produzida, implicitamente fazendo uma crítica ao mercado discográfico voltado exclusivamente para produções do *mainstream*. Também podemos extrair daí critérios de avaliação artístico-musicais, como a valorização do labor (dedicação) e do artesanato (evocando ao mesmo tempo técnica, produção em pequena escala e uma certa independência de tecnologias de grande sofisticação), da busca pela *identidade*, relacionada à subjetividade do artista (e que Aguirre desenvolverá com a noção de *indagação*, tudo isso se aproximando dos critérios de valor artístico levantados por Martín Neri), subjetividade que não aceita concessões – a fidelidade a um ideal artístico é também um valor em si. Mas gostaríamos de chamar a atenção sobretudo para o fato de que o selo, dedicado a promover prioritariamente artistas regionais com forte vocação para a música tradicional, reivindica para si o papel de porta voz de uma modernidade escrita nas obras que edita, relatos do mundo contemporâneo feitos pela música e pelos músicos. Acrescentaríamos que o próprio selo, por sua proposta e sua forma particular de existir, e até pela possibilidade de sua existência – que sem dúvida deve algo à acessibilidade tecnológica das décadas recentes, democratizando as possibilidades de gravação, edição e distribuição de discos –, já é um testemunho do mundo

presente. A contradição entre o tradicional e o hodierno é aparente somente para quem imagine que a contemporaneidade se possa identificar apenas através de certos conjuntos específicos (e arbitrariamente selecionados em meio a tantos socialmente disponíveis num dado momento) de signos, conforme a discussão que trouxemos no capítulo III.

Dentre todas estas atividades em que participa, Carlos tem a sorte particular – ambicionada por muitos – de conseguir manter seu estilo de vida (simples, conforme observamos) apenas através de sua atividade artística: todo seu sustento econômico advém de sua atividade como intérprete, remunerado por concertos, e como compositor, que alimenta a primeira e possibilita a venda de discos e partituras nos concertos em que toca. A vinculação, inclusive econômica, de composição e performance, é patente: *tocautoria*, como definimos no capítulo IV. Já o selo e a editora não geram ingressos econômicos. Diferentemente de outros artistas, para quem a *auto-gestão* é um modo de vida e a manutenção da atividade artística (especialmente a composição) uma forma de militância, para Aguirre a gestão – já não *auto*, mas *alter*, *inter-gestão* – é que é a militância.

De toda forma, ele pretende se inclinar ainda mais em direção à prática composicional, ou, como nos parece mais apropriado dizer, a partir de seu próprio relato – que tanto fala em improvisação -, em direção à prática *criacional*. Deixar as atividades didáticas – sustento da maioria de nossos informantes – já foi um passo nessa direção, que ele pretende aprofundar, liberando tempo para dedicar-se à investigação do que ele chama de suas várias *linhas de trabalho*. São aspectos da composição em que aborda diferentes interesses, tais como: o “afro” no latino-americano; a canção (letra incluída); *obras* para piano e violão (talvez mirando mais atentamente em outros intérpretes, evadindo um pouco a prática *tocautoral*); trabalho com grupos de câmara. Para alguém metido em tantas atividades simultâneas, esse tipo de sistematização do trabalho parece advir não somente de uma mente bem estruturada, mas também de uma necessidade prática.

Como performer, Aguirre pode ser escutado tocando uma grande diversidade de instrumentos, desde tambores, flauta, violão e acordeom ao piano, seu instrumento principal; e, em geral, trabalhando em obras e arranjos seus. “Não me sinto violonista, nem flautista”, ele afirma com certa modéstia para alguém que consegue cantar

acompanhando-se ao violão com arranjos elaborados e demandantes de uma apurada vivência musical e violonística.

Composição e performance, enfim, sempre aproximando-se e afastando-se. Mas talvez seja no trabalho com os grupos quando elas mais se interpenetram e se tornam indistinguíveis. Em primeiro lugar, porque para Aguirre o trabalho de composição não se dá nunca de forma abstrata, dirigido a uma comunidade indistinta com o qual dialoga através de edições (como pode ser o caso de um compositor tradicional de música de concerto, por exemplo). Aguirre, como Coronel, sempre trabalha em função de uma disponibilidade imediata, tanto de instrumental quanto de artistas.

Quando penso num arranjo para o grupo não penso em *um* violonista, e sim *neste* violonista. No grupo não existe a possibilidade de fazer substituições, se alguém não pode tocar prefiro cancelar o concerto e mudar a data. Os arranjos são pensados a partir da energia de cada um, da forma de tocar... como essa pessoa pode dar o melhor que tem.

Neste processo, obviamente, o papel do intérprete com quem trabalha é fundamental. Os ensaios não são momentos de prática da performance apenas, mas momentos de criação, ou melhor, momentos da performance-criação, onde importa obedecer ao fundamento de manifestar as potências de cada músico mais que a fidelidade a uma música ideal, *a priori*, trazida pronta para o ensaio. Dessa forma, as ideias serão retrabalhadas, descartadas e criadas no momento da prática, sem prejuízo para um trabalho composicional extra-ensaio que, até onde pudemos entender, é levado a cabo principalmente pelo próprio Aguirre.

Em segundo lugar, e isso ocorre sobretudo em seu trabalho com o trio (piano-pianista, baixo-baixista e bateria-baterista), porque a improvisação e a criação coletiva são importantíssimas para ele. É neste espaço que Aguirre e seus colaboradores colocam em prática a noção de *conceito*, que implica em orientar o tocar a partir de determinadas instruções abstratas que propositalmente subdeterminam, em grau elevado, a execução. Estamos falando de ideias (*conceitos*) como o “não-padrão”, onde a regra é não repetir nenhum padrão ou compasso; a “hierarquia textural”, em que se dão experimentos funcionais (como inverter funções tradicionais do

instrumental em questão, passando a melodia para a bateria e o acompanhamento rítmico para o baixo e piano); ou a alternância “não-solo/solo grupal”, em que a escuta é trabalhada num nível de muito refinamento, de modo que se toque apenas o que é necessário para construir a ideia/textura proposta. Ele enfatiza, num tal contexto, a importância da afinidade criativa com os outros dois músicos.

Nos referimos ao trabalho em grupo, mas essa aproximação mais radical entre composição e performance também se deixa ver na colaboração compositor-intérprete que desenvolve com Eduardo Isaac, por exemplo. A análise das obras mostra uma simbiose profunda entre as excepcionais capacidades violonísticas de um intérprete deste nível e as demandas musicais do compositor, que por pouco não extrapolam as possibilidades do instrumento. Aguirre, como demonstrado abundantemente por IRAVEDRA (2014), é um grande desenvolvedor harmônico, para quem a complexidade dos acordes, bem como sua disposição e densidade, são elementos fundantes da linguagem. Para um pianista, cujo instrumento é tão harmonicamente pujante, isso pode resultar problemático à hora de limitar todo esse discurso colorístico de alturas às possibilidades do violão, limitado a seis cordas e ao que pode ser executado pela mão esquerda. Mas não estamos falando de qualquer mão esquerda, este é o ponto: trata-se da mão esquerda de Eduardo Isaac, que por sua vez compreende perfeitamente bem a importância dos sacrifícios a que a obriga em nome da manutenção das notas e disposição dos acordes:

No começo do *cantábile* [c. 49 da peça *Al Viento*, da suíte *Imágenes*] fica claro que não é que ele complique as coisas porque sim. Aí flui, e não lhe fez falta mais do que isso. Mas depois da apresentação dos primeiros oito compassos, já começa um desenvolvimento da ideia muito mais complexo. Fica muito clara a necessidade que ele tem de fazer acordes de 4 notas, e a importância que para ele tem o fato de poder continuar trabalhando, para além de algumas progressões que são um pouco mais simples, de uma forma constante com acordes de 4 notas, sempre. (Entrevista com EDUARDO ISAAC, 2013, in: IRAVEDRA, 2014, p. 39) [Tradução nossa].

Dessa forma, acordes como o do compasso 33 da peça *Romanza*, também da suíte *Imágenes*, que demandam apresentações de mão esquerda bastante pouco usuais e

desconfortáveis, se encontram mutuamente respaldadas no trabalho entre compositor, que as requer, e intérprete, que prova sua factibilidade.



FIGURA 12 - Acorde do compasso 33 e sua difícil digitação (Fonte: IRAVEDRA, 2014, p. 106)

O interessante é que esse tipo de concepção harmônica foi desenvolvido por Aguirre também, e especialmente, a partir da influência de um violonista. Toninho Horta, violonista e compositor belorizontino, cuja ciência harmônica é amplamente reconhecida por músicos de todo o mundo, inspirou-o precisamente pela densidade dos acordes que realizava no violão, que, para Aguirre, soava “como um piano”.

Mas a relação de Aguirre com o violão não começa – nem termina – aí. Ela se iniciou, segundo conta, ainda em seus tempos de escola, quando, para cumprir obrigações curriculares, escolheu o violão como um segundo instrumento:

A escola exigia um instrumento complementar. (...) No final me decidi pelo violão. E aí comecei a estudar com Walter Heinze (...) e paralelamente surge em mim a vontade, o desejo de compor canções. O violão sempre foi pra mim mais... propício para a composição de canções. Por muitas razões, inclusive até pela razão da portabilidade do instrumento. (...) Quando componho uma canção às vezes habito diferentes espaços da casa, buscando tal informação, o tal outra, me sento um pouco numa mesa, sigo com o violão.... ou seja, meio que o violão vai me acompanhando em todo esse perambular pela casa. Nesse sentido é muito difícil fazê-lo com o piano. Então o violão, nesse sentido, inaugura para mim uma *linha de trabalho* que é a canção...

É curioso que esse desejo de compor canções surja “paralelamente” ao contato com o violão, instrumento com reputada vocação para o acompanhamento de canções e certamente destacado no panorama da canção argentina, especialmente a *litoraleña*. Quando, a seguir, ele afirma que o instrumento é mais propício para compor canções, não podemos evitar a recordação de Martín Neri: “o violão **convida** a compor uma canção” [grifo nosso]. Poderíamos perguntar: é o violão quem acompanha Aguirre por sua casa, ou é Aguirre quem acompanha o violão? Uma pergunta mal colocada, porque são os dois, e apenas os dois, mas enquanto um, que deambulam. O certo é - e o próprio Aguirre o reconhece - que foi o violão quem o direcionou rumo a esta *linha de trabalho* tão importante em sua obra.

Aguirre sempre teve amizade e contatos entre violonistas, e seria estranho se assim não fosse, já que, como ele mesmo diz,

(...) no caso do violão, Paraná também é um nó importante a partir de Eduardo Isaac e toda a escola que ele gestou (...), não há muitas cidades na Argentina que tenham uma escola violonística tão importante, não?

Mas ele destaca o estreitamento de relações com Silvina López²⁰⁶, nos anos 90, e a quase simultânea proposta de Isaac de compor obras para o violão, como pontos de inflexão em sua trajetória violonística. A partir deste contato com violonistas de primeira linha, se desvelam para ele outras possibilidades do instrumento. Começa a visitar Isaac, escutam obras para violão, Isaac toca para ele. Desse contato resulta uma primeira suíte, não editada (mas cujos manuscritos circulam em cópias piratas entre os violonistas do Cone Sul); posteriormente, *Imágenes*, uma segunda suíte, e por fim as *Escenas Paranaenses*, para violão solista, cordas, flauta e quatro percussionistas. Além destes trabalhos, que não chegam a constituir uma obra de vulto, Carlos possui vários esboços que tem intenção de desenvolver; somando a tudo isso o uso de violões e congêneres (violão *piccolo*, mandolina, violão de 7 cordas) em seu *Grupo*, temos um trabalho significativo relacionado ao instrumento. E mais: se o

²⁰⁶ Destacada violonista paranaense, professora da UADER e ex-aluna de Eduardo Isaac.

violão atira Aguirre à canção e merece dele atenção para alguns trabalhos solistas, ele também orienta, de forma implícita, todo ou quase todo o trabalho do compositor que lida com o *folclore* (o que parece representar a maior parte de sua obra). Ele explica:

O violão me acrescenta um montão (...) como compositor. Por exemplo, na abordagem de muitos ritmos folclóricos, se operou em mim uma compreensão maior graças a (...) tocar o violão, porque são muitos ritmos que nascem com o violão, não? O piano não tem a possibilidade do rasgueado. A partir disso, há coisas que você tem que imaginar, não as tem como reproduzir...

Este depoimento está associado sobretudo à importância que têm os rasgueados – que para Aguirre são um traço idiossincrático da cultura musical latino-americana – nessa tradição. Voltaremos ao tema no capítulo VI.

Apesar de trabalhar com *folclore* e situar-se predominantemente dentro do que se considera “música popular”, Aguirre afirma ter tido uma formação mais “clássica”. Estudando piano em escolas de música do modelo conservatorial, chegou a estudar também no Instituto de Música de Santa Fe, onde teve aulas com um importante personagem da música argentina, o professor rosarino Dante Grela, o mesmo que foi professor de Marcelo Coronel. Aguirre comenta sobre uma oficina de improvisação que realizou com o teórico e compositor: “foi para todos nós uma fonte de inspiração e recursos para utilizar em qualquer música”. Ele destaca ainda seus estudos com Jorge Molina e Edgardo Blumberg, ambos compositores acadêmicos com interesse na música popular e atuantes na mesma instituição.

Essa relação com Santa Fe está relacionada a certas carências que detecta na cidade de Paraná. Ao falar das condições que sua comunidade oferece para a prática de seus ofícios, ele destaca algumas áreas de interesse, e, dentro delas, certas carências, que criam importantes laços entre Paraná e comunidades próximas²⁰⁷:

²⁰⁷ A cidade de Santa Fe, é claro, se destaca, tanto por ser a maior delas quanto por sua proximidade: 30 Km.

- a) público e mercado;
- b) carência de bons instrumentistas em várias áreas;
- c) luteria;
- d) edição de partituras
- e) gravação
- f) composição

Para Aguirre, a cidade de Paraná não tem condições de suportar, sozinha, a atividade de alguém que queira viver de tocar:

Eu não tenho uma relação laboral com minha comunidade. Toco em Paraná uma ou duas vezes por ano. Porque é um mercado pequeno, é uma cidade de 350 mil habitantes, e não se pode viver somente das possibilidades que oferece esta cidade, não? Me refiro ao fato de se alguém quer viver de tocar, não? De dar concertos. Por esta razão tenho que viajar o tempo todo.

Se a cidade é um polo de guitarristas, por outro lado ele detecta “falências” com relação a vários outros instrumentos. Santa Fe, com sua forte tradição jazzística, pode apoiá-lo nesse quesito, ofertando bons instrumentistas de sopros, *ensembles* de jazz, etc.

A luteria em Paraná não é muito desenvolvida, nem ao menos para o violão. Ele menciona a recente chegada de Quispe como uma virada nesse panorama, já que interpreta o fato de Alfonso Bekes, Silvina López e o próprio Eduardo Isaac terem comprado violões deste construtor como um atestado de seu bom trabalho. De toda forma, ele está ciente das grandes relações que a cidade mantém com o que chama de “escola de luteria” da cidade de Gualeguay, ao sul, onde um relativamente grande grupo de construtores produz violões de diversos tipos e a preços acessíveis.

No que tange à edição de partituras, a carência não é só de Paraná, mas atinge todo o país. Aguirre me narra que, nos anos 80 ou 90, a gravadora Warner comprou as editoras mais importantes do país (e seus direitos) e não voltou a editar muitas obras

importantes de compositores argentinos, especialmente os ligados à música popular²⁰⁸. Diante disso, ele próprio decidiu, como comentamos, criar uma editora que, assim como o Shagrada Medra, viesse a suprir uma carência pessoal – editar suas partituras. No entanto, nem bem a iniciativa começou e já se publicou um livro de fotos (projeto de uma fotógrafa portenha relacionado ao cotidiano de músicos latino-americanos) e se receberam propostas de vários músicos.

Já em relação à gravação ele considera sua cidade autossuficiente, o que se deve ao barateamento e consequente difusão da tecnologia de áudio. Em sua casa, de forma semelhante a Neri, possui um sistema de cabos que o permite operar remotamente, da cozinha, uma aparelhagem em algum cômodo onde esteja realizando uma gravação. O sistema é simples e consiste em não mais do que canos tampados por onde passam os cabos. Embora ele não tenha todo o equipamento necessário para todas as situações de gravação, utiliza, quando necessário, o Cro-Magnon:

Eu não reúno equipamento para gravar. Mas se dá uma espécie de família solidária entre vários músicos, e todos juntos reunimos um equipamento. Por exemplo, um deles adquiriu um bom microfone, mas lhe falta todo o resto; outro tem um bom console [mixer], outro um bom computador... simplesmente nos vamos avisando quando necessitamos e nos reservamos uma semana todo o equipamento. E depois todo esse equipamento vai até a casa de fulano quando ele necessita gravar. (...) E dessa forma se consegue reunir um equipamento de muita qualidade. Mas nenhum de nós poderia comprar tudo. Nós o chamamos, muito jocosamente, de “O Cro-Magnon”.

Essa convivência mais cotidiana com o equipamento de áudio tem transformado as aptidões tradicionalmente consideradas características do músico, e hoje um certo domínio das técnicas de gravação é parte deste ofício. Por causa disso, e de razões que relata a seguir, ele tem obtido resultados que para ele superam a possibilidade dos estúdios especializados:

²⁰⁸ O país ainda conta com pelo menos uma editora dedicada à música de concerto, a *Melos*, antiga *Ricordi*.

(...) e te digo, muitas vezes uso um só microfone. Dois dos discos do grupo os gravei com um só microfone (...). Muitas vezes a pressa que propõe um estúdio onde você tem que pagar uma soma de dinheiro alta faz com que você se conforme com *takes* que não são tão bons (...). Nesse sentido eu sinto que trabalhar em casa, se você é consciente e minucioso, (...) pode ter resultados mais caprichosos. (...) [isso] antes era impensável. Estavam os donos de estúdio de um lado e os músicos do outro. E isso fazia também com que você chegasse ao estúdio sem muita ideia de como gravar. Agora, por exemplo, eu tenho tanto hábito de gravar em minha casa que quando alguma vez alguém me chama para gravar num estúdio posso até ajudar o técnico a microfonar melhor algum instrumento, porque tive a possibilidade de experimentar muito tempo. É como se agora se desse uma relação mais íntima entre músicos e técnicos, porque os músicos são um pouco técnicos em suas casas.

O último aspecto que ele destaca em sua relação artístico-profissional com Paraná são as condições para a prática da composição. Ao falar do assunto, Aguirre traz à tona interessantes concepções acerca da tecnologia em sua relação com os fazeres humanos. Aos dos softwares de edição e reprodução de partituras, por exemplo, prefere o lápis e o papel, tanto pela possibilidade de escrever na velocidade em que surgem as ideias, respeitando o fluxo composicional, quanto pelo contato com o “orgânico”. No primeiro caso, pode-se suspeitar de certa falta de experiência com o manejo do computador para este fim, mas o segundo caso evidencia um aspecto da tecnologia frequentemente secundado, e que no ambiente da arte é fundamental: toda mudança, antes de um avanço, é uma escolha. Os softwares existem a partir do isolamento de certas características e objetivos da prática da escrita musical, mas estão baseados numa análise parcial do fenômeno, que desconsidera por exemplo a influência da experiência tátil no ato da escrita. Eles, portanto, escolhem um foco, e potencializam aspectos desta prática, mas o que é comum que se esqueça é o que deixam de lado, ou perdem, ao fazê-lo. O mesmo vale para a configuração dos grandes polos tecnológicos que são as metrópoles. As diversas escolhas que foram feitas ao longo do tempo na configuração destes espaços tornaram-no inadequado, por exemplo, para a prática composicional de Aguirre, onde o elemento mais importante é o silêncio. O murmúrio do lento rolar das águas do Paraná, o canto dos pássaros, tudo isso – num contexto muito mais comedido em decibéis que uma

avenida de cidade grande – é matéria de composição para ele; o silêncio é o ponto de partida do aspecto que, ao parecer, considera sua atividade mais importante. E é interessante ver como leva consigo, onde vá, a lembrança destes espaços: a fala tranquila e recolhida, que exige apurar a audição, afim ao som de um violão; a calma que impõe ao ambiente ao seu redor com sua personalidade quase impermeável às turbulências cotidianas.

Essa mesma relação crítica com a tecnologia orienta interessantes concepções formativas, num momento em se difunde o ensino à distância via internet. Mais uma vez, o vínculo (com pessoas e objetos) é evocado como aspecto relevante da experiência:

(...) sigo sendo amigo do livro, gosto do objeto e do vínculo que se estabelece. E o vínculo que se estabelece também com um professor... comigo acontece de que ver que há muita informação na internet, mas é diferente a forma de apropriação dessa informação. Até que ponto alguém governa, ou melhor, até que ponto alguém aprende todas essas coisas? Meio que as conhece pela internet, mas o processo que se dá às vezes na prática musical e com um professor, nas idas e voltas com um professor... eu ainda creio muito nisso, no tempo que te economiza um professor.

(...) Ainda me custa ver a internet como uma ferramenta de aprendizagem, você pode se perder nesse mar de informação..."

(...) De vez em quando gosto de fazer aulas, ou um curso, com alguém.

Nada disso o impede de reconhecer as potências inauguradas pela tecnologia, como as redes sociais e seu papel na comunicação do trabalho do artista.

No que diz respeito a sua relação com a música, ele, como Martín Neri, enfatiza um alto grau de subjetividade e ao mesmo tempo uma relação íntima com todas as circunstâncias da vida. "Considero a música uma forma de crescimento pessoal", ele diz, e associa seu crescimento musical, dentro do conceito de "estudo", a toda classe de experiências, já que para ele a atividade de tocar/compor depende de reflexões prévias sobre a vida. Assim, para ele, estudar pode ser contemplar o rio, fazer um curso de orquestração, sentar-se ao instrumento, assistir um documentário, meditar, etc. "Tudo isso depois soa na música", ele afirma; para ele, "o som não é o que soa,

somente, mas também a energia com que é produzido”. E, portanto, a música, como forma de crescimento pessoal, depende do som, que depende da vida, que de novo depende do som, numa rede relacional de aprendizagem mútua.

O som. Aguirre me relata uma experiência muito particular com o som, e também relacionada ao violão. Em sua convivência com o violonista entrerriano Alfonso Bekes, que tocou em seu grupo, lhe chamou a atenção o vínculo – novamente o vínculo – forte que este tinha com o violão. Ele relata que o impressionava a natureza desse vínculo, já que Alfonso, que estudava todos os dias, começava seus estudos sempre tocando uma mesma nota por vários minutos. Essa penetração extrema no universo do som é o que impressiona Aguirre, que valoriza o estado de introspecção advindo dela. Diríamos que se trata de um mergulho no *meio* sonoro antes de agenciá-lo, territorializando-o, para a música.

Se a música territorializa o som, ela por sua vez pode ser territorializada pela identidade. Aguirre agencia suas práticas, incluídas as musicais, inserindo-as dentro de uma identidade que ele define como especificamente latino-americana:

Gosto mais de pensar na latino-americanidade. (...). Gosto de me pensar como um habitante desse país grande [Brasil incluído]. Me custa, por exemplo, me assumir especificamente argentino, assumir todos os símbolos pátrios (...). Eu sinto que isso não serve senão para dividir ou para competir, que não colabora para o desenvolvimento das pessoas... é uma concepção própria de um sistema onde os valores têm a ver com os valores econômicos.

A identidade, portanto, vai agenciar a música para definir-se, marcar seus limites, seu alcance, geográfico, cultural, histórico, muitas vezes em flagrante oposição à nação ou ao Estado e suas fronteiras, precisamente quando estes tentam agenciar a identidade para existir:

As fronteiras muitas vezes obedecem a interesses econômicos, as guerras foram determinando uma divisão política, que a linha de um mapa se desloque de um lado a outro, países que

desaparecem depois de uma guerra... mas na verdade estas são contingências que não fazem à vida... não fazem a conformação das regiões culturais, que se montam por proximidade. Duas cidades que estão em margens opostas do rio [mas em províncias diferentes] estão mais próximas que de cidades distantes... [que absurdo] imaginar que um habitante de misiones se sinta mais próximo de um habitante da Antártida²⁰⁹...

Mas o agenciamento da cultura, e da música em particular, pela noção identitária de *latino-americanidade* foge ao totalitarismo homogeneizante ao primar pela coesão dos heterogêneos. Trata-se, portanto, e como discutimos no capítulo XX, de uma identidade oposta à identidade reducionista do Estado-nação; é uma nova identidade que se dá pela proliferação de diferentes:

América Latina para mim são um monte de regiões culturais, que a fazem riquíssima, não apenas musicalmente. “

A América Latina não é, a América Latina são.

Essa importância dada à pluralidade está na raiz de uma característica que podemos observar nas práticas e ideias de Carlos, e que chamaremos de *coletivismo*.

O que significa *Siriri*, nome que deu a sua editora? É uma espécie de patos característica da região de Paraná, habitante das lagoas rasas do rio. E por que o escolhe para nomear seu trabalho editorial? Trata-se de um animal de hábitos coletivos, que sempre anda em bando. “Essa é justamente uma das características de que gosto”. Quando ele quer se sentir parte de uma região cultural o mais ampla possível, sem segregar-se enquanto argentino; quando, ao escolher os lugares que para ele são os mais representativos de Paraná, valoriza os “espaços habitados coletivamente”, destacando uma ocupação de jovens na *Toma Vieja* e um centro cultural, o *Vieja Usina* (MI LUGAR PARANÁ, 2013, minutos 17 a 21); quando destaca

²⁰⁹ *Misiones* é uma província argentina na fronteira com o Brasil e com o Paraguai, e de cultura reputadamente específica. A referência à Antártica diz respeito ao fato de ambos os territórios compartilharem o status político de argentinidade (ao menos se considerarmos das reivindicações Argentinas junto à comunidade internacional), evidenciado a contradição entre a identidade e as fronteiras políticas.

entre os projetos que sonha realizar, uma investigação dos ritmos afro-latinos em que o público dance, cante e percute seus corpos, admitindo o aspecto coletivo e social de sua ideia; quando trabalha a criação coletiva em suas agrupações musicais; quando participa de projetos como o Cro-Magnon, ou iniciativas com amigos músicos como a reforma de um espaço pertencente à família de um deles para gravações dos músicos da cidade; quando afirma a importância das instituições de ensino de música como locais de encontro, onde gerações de músicos convergem e podem criar uma comunidade; e quando compartilha o espaço tradicionalmente mais restrito do ensaio com amigos e com o pesquisador, uma prática que aparenta ser recorrente, Aguirre está centrando sua prática (e sua vida) na interação com a comunidade. Ao fazê-lo, redefine um aspecto da atividade musical, sobretudo a da música de concerto, mais ligada a sua formação, que é o equilíbrio entre a solidão do treinamento musical e a natureza eminentemente coletiva da música, fazendo a segunda penetrar inclusive por frestas insuspeitas do primeiro. Essa prática também exacerba a marcante indistinção entre vida pessoal e profissional, tão comum nos músicos, que observamos também nele.

Um último aspecto, mas não por isso menos importante, do pensamento de Aguirre, é seu entendimento processual da arte de forma geral, vinculando-a indissociavelmente à *indagação*, como já mencionamos. Para ele, a arte propõe um conflito, um incômodo, ao originar-se de uma pergunta, uma inquietude sobre a natureza das coisas, sobre o mundo.

A música, como qualquer expressão artística, tem que ir em direção a um crescimento, a um público desperto, que não se gesta com repetição (...) mas com a abertura de novos caminhos possíveis.

Então, para pensar uma performance ou uma obra, esse “condimento” tem que estar presente: o incômodo e a indagação, que se abrem ao Novo – e, portanto, se propõem a algum grau de *desterritorialização*.

Mas o que é indagação, incômodo? Aguirre responde com comparações.

Todos os que compõem, por exemplo, música popular na Argentina de hoje: alguns, através de sua indagação, chegaram a um resultado arquitetônico (musical) muito sólido; e às vezes esse filho que gestaram a custas de uma grande indagação mata a indagação; “a obra como que comeu o compositor”, desaparece o espírito inquieto.

Em outros compositores, ele comenta, há intenção de vender, intenção de detectar nas obras que andam circulando que elementos fazem com que se difunda. Nesse caso já não há intenção artística, mas repetição. E isso não decorre apenas da intenção comercial, como demonstra o tradicionalismo excessivo, que no zelo por conservar um determinado patrimônio termina induzindo à repetição de fórmulas.

A *indagação*, enfim, implica em “que uma obra não seja o primeiro que te passe pela cabeça”. A indagação pressupõe uma dúvida, um debate, um conflito dentro da própria pessoa (subjativismo, como em Neri). E esse debate se escuta na obra, ainda que para o criador seja inconsciente.

Tocautores

Investigaremos agora a *tocautoria* como ocorre nas práticas concretas de alguns artistas pesquisados: Marcelo Coronel, Ernesto Méndez, Carlos Aguirre, Martín Neri, e Néstor Ausqui.

Coronel, como vimos, se intitula “violonista e compositor” (tanto em sua página de internet quanto na entrevista: “sou o que toca e o que escreve a música”). Embora suas atividades sejam plurais (ele também atua como professor e promove/coordena eventos de diferentes dimensões relacionados ao violão), sua apresentação já deixa entrever quais delas o mobilizam com mais intensidade, definindo-o e a sua atividade artística.

Marcelo dá concertos com regularidade²¹⁰, em situações as mais diversas, desde feiras de livros a festivais de violão, passando por concertos autônomos, e o faz atuando como solista ou integrado a diferentes grupos, como o quarteto de violões *Golondrinas Invernales*, o *Dúo Meridiano*, etc. Uma expressiva maior parte destas atividades é dedicada à interpretação de sua própria música, de modo que poderíamos completar sua auto-definição: “sou o que toca a música que escreve e o que escreve a música que toca”. Ele se alegra com a interpretação de suas obras por outros violonistas: “Tive a fortuna de ver como [as peças do *Imaginario Popular Argentino*] ganharam vida nas mãos de outros músicos, que as recriaram com talento e originalidade.” (CORONEL, 2010, p. 3). No entanto, ele próprio não se furta a esse exercício, faz dele o centro de sua atividade performática, e, além de tocar em constantemente em concertos o repertório que compõe, já gravou vários CDs (solo ou em duos) com sua música: *Imaginario Popular Argentino*, *Meridiano*, *El Entrevero*, *El Alma en la Raíz*. Para Coronel, essa imbricação entre composição e performance alcança uma profundidade que é melhor retratada em suas próprias palavras:

Há um tempo na gestação das obras onde você já as terminou mas as segue checando, inclusive inconscientemente. Você segue tocando, as toca, avalia de alguma maneira, então pode suceder que ainda sofram alguma mudança²¹¹ (CORONEL, 2014)

Este depoimento nos faz pensar que a composição, ao menos no estágio citado, se dá **através da** performance, de forma que não se trata de duas atividades distintas mas sim de dois aspectos de uma mesma atividade. E esta forma de abordar o problema performance/composição se estende para além do estágio onde a obra já está em conclusão, mas ela remonta ao próprio início da atividade, que mesmo aí já

²¹⁰ Uma média de aproximadamente 13 concertos por ano, conforme levantamento realizado a partir de seu *website*. É possível que este levantamento esteja incompleto e que ocorram outras atuações menos significativas ao longo de cada ano.

²¹¹ “Hay un tiempo en la gestación de las obras donde uno ya las terminó, pero las sigue chequeando, inclusive inconscientemente. Uno sigue tocando, las toca, evalúa de alguna manera, entonces por ahí puede suceder que todavía sufran algún cambio”.

se caracteriza pelos condicionamentos recíprocos entre seus dois aspectos; esta atividade é a própria *tocautoria*.

Se o *tocautor* é a entidade humano/violão que produz a música, ele necessariamente atua em coordenação indireta com outro agente fundamental, o luthier. Na descrição das práticas de luteria, já vimos a importância da atividade para o violonista em geral. Agora é mais uma vez o próprio Coronel (2014b) quem nos dá testemunho da *intensidade* desta relação, ao relatar seu primeiro encontro com o violão Contesti, que seria componente da talvez mais importante entidade *tocautora* em que deveio a partir de então:

Diego [Contesti] me entregou o violão e se retirou da oficina. Ele sabe que estes encontros são privados. Ali lhe tirei os primeiros sons, com os quais ele me antecipou o caudal de prazer que estava em condições de dar. Quando empreendi o regresso o estojo já não estava vazio. Guardava um tesouro nascido nas mãos deste homem simples e luthier enorme que se chama Diego Contesti.²¹²

O violão como **doador do prazer** do violonista pode ser, portanto, um vínculo poderoso a conectar o *tocautor* ao luthier.

Como tangenciamos na discussão da *auto-gestão*, a atividade de “escrever” a música se estende para além da composição e grafia (em papel ou em softwares de edição de partituras), mas alcança todas as etapas do processo editorial: elaboração de textos, formatação, diagramação, etc.²¹³, e a atividade de tocar alcança várias etapas do processo produtivo da performance, desde a negociação do concerto, passando por sua logística, até a execução propriamente dita. Estas considerações redimensionam as práticas do *tocautor*: aplicado, o conceito pode passar a descrever não somente composição e performance puras, mas também as “atividades-meio” de que dependem, e que, ao menos nos territórios violonísticos investigados, são

²¹² “Diego me entregó la guitarra y se retiró del taller. Él sabe que estos son encuentros a solas. Allí le saqué los primeros sonidos, con los cuales ella me anticipó el caudal de placer que estaba en condiciones de dar. Cuando emprendí el regreso el estuche ya no estaba vacío. Guardaba un tesoro nacido en las manos de ese hombre sencillo y luthier enorme que se llama Diego Contesti.”

²¹³ A própria gravação não deixa de ser uma forma de escrita, conforme veremos à frente, no Capítulo VI.

indissociáveis delas: produção cultural, assessoria de imprensa, editoração, etc. Certamente isso diz respeito à *tocautoria* como manifestada em Coronel (e também nos outros *tocautores* aqui analisados).

Outro aspecto das práticas *tocautorais* de Marcelo é o *nomadismo*. Ele, poeticamente, explica:

Aquele que escolhe o ofício de tocar música – simultaneamente maravilhoso e espinhento -, deverá estar disposto a atirar-se ao caminho levando às costas a própria vida interior feita textura, melodia, acorde e contraponto.

Há maneiras de ser músico permanecendo em lugar. O compositor tem essa prerrogativa, por exemplo. Mas entendo que não é possível para o intérprete. Aqueles a quem estão destinados os esforços do músico estão por toda parte, aqui e ali, e há que busca-los. É uma sorte de caça ao tesouro. Ao menos assim eu gosto de entender o acontecimento da convergência, em um momento e num lugar, de um punhado de almas ansiando pelo milagre da emoção.²¹⁴ (CORONEL, 2014b)

Embora se perceba neste depoimento um modelo clivado entre composição e performance, de forma talvez mais acentuada do que nos pareceria apropriado para descrever a prática do próprio artista²¹⁵, de fato é plausível que o *nomadismo* seja uma característica derivada sobretudo do aspecto performático da *tocautoria*. O que chama a atenção é o destino errante do *tocautor*, novamente nos remetendo aos *aedos*, *griots* e *bardos*. Este ponto sensível foi trazido à tona por outros *tocautores*, como Méndez (2014), Aguirre (2014) ou Isaac (in: AGUIRRE, 2004), que diz, referindo-se ao próprio Aguirre, que “[...] nunca foi fácil coincidir em Paraná. Os dois vivem demasiado de portas para fora”. Aguirre (2014) estabelece, como deixara

²¹⁴ Quien elija el oficio de tocar música -maravilloso y espinoso a la vez-, deberá estar dispuesto a largarse al camino, llevando a cuestas la propia vida interior hecha textura, melodía, acorde y contrapunto.

Hay maneras de ser músico permaneciendo en un lugar. El compositor tiene esa prerrogativa, por ejemplo. Pero entiendo que no es posible para el intérprete. Aquéllos a quienes están destinados los esfuerzos del músico están por todos lados, aquí y allá, y hay que ir a buscarlos. Es una suerte de búsqueda del tesoro. Al menos así me gusta entender el hecho de la convergencia, en un momento y en un lugar, de un puñado de almas anhelando el milagro de la emoción.

²¹⁵ Já que, como ele mesmo diz, está “constantemente compondo”, e portanto essa vivência - interna - o acompanha para onde quer que o aspecto performático da *tocautoria* o leve.

implícito Coronel, uma relação entre essa condição e as condições próprias da economia da performance:

Eu não tenho uma relação laboral com minha comunidade. Toco em Paraná uma ou duas vezes por ano. Porque é um mercado pequeno, é uma cidade de 350 mil habitantes, e não se pode viver somente das possibilidades que oferece esta cidade, não? Me refiro ao fato de se alguém quer viver de tocar, não? De dar concertos. Por esta razão tenho que viajar o tempo todo.

No caso de Aguirre, pudemos observar várias participações em eventos musicais em Paraná ao longo de 2014, de forma que entendemos sua afirmação como referente a trabalhos substanciais, autorais e em que tenha protagonismo, obtendo por isso um retorno econômico significativo. O importante é que mesmo essa diversificação de atividades não elimina a necessidade do *nomadismo*. Mesmo para artistas que não o têm tão conscientemente elaborado, ele é um aspecto fundamental da vida do *tocautor*, e através do qual este acumula uma série de outras experiências musicais que vêm somar-se a suas práticas.

Um aspecto da *tocautoria* em Coronel que nunca é exagero enfatizar é sua vinculação à cultura local. Marcelo é explícito quanto à ausência de um projeto político associado a seu trabalho; ele traz suas escolhas musicais para o *meio* exclusivamente estético, fugindo de afiliações ideológicas²¹⁶: o folclore porque gosta. Uma abordagem à moda da sociologia crítica (Hennion, 2002; Canclini, 2012) poderia questionar esse posicionamento, baseado no próprio discurso do *tocautor*, que frequentemente afirma a riqueza de uma cultura musical sempre associada a uma identidade (argentina, latino-americana). Uma tal concepção poderia entrever uma atitude auto afirmativa na raiz desse gosto musical. Seria, porém, uma simplificação cuja eficácia é apenas aparente, já que ela não explicaria o porquê dessa forma específica de autoafirmação musical e desprezaria um sem-número de variáveis condicionantes do gosto. Preferimos entender essa disposição do *tocautor* como uma espécie de reivindicação

²¹⁶ Um posicionamento aparentemente contrário ao de *tocautores* como o “Zurdo” Martínez, que vêem na cultura local um tipo de poderosa militância anti-imperialista. Talvez Coronel não discordasse dessa premissa, embora não a tome como motor primeiro de sua *tocautoria*.

de autonomia para o campo musical, similar à que subjace a uma afirmação como a de que compõe uma música “que só dá testemunho de suas próprias estruturas” (CORONEL, 2014b). Essa defesa, antes de retirar poder simbólico do signo musical, o insere dentro de um campo onde, ao operar livre de obrigações referenciais, vê uma diversificação de suas possibilidades semânticas. Parece que os artistas, mesmo os vanguardistas – tendência que nunca foi reivindicada por Coronel, diga-se – estão sempre às voltas com a necessidade de agenciar um território específico (campo) onde possam desenvolver suas práticas segundo as leis específicas que promulgam para viger aí, mesmo quando, paradoxalmente, testam à exaustão as fronteiras desse mesmo território, buscando explodí-las (Canclini, 2012).

A chave para o entendimento dessa vinculação “localista” da música de Coronel é entender o conceito de “local” como operando simultaneamente em diferentes níveis. Ele se reconhece em débito com a tradição *pampeano-litoraleña* de Rosario, mas talvez mais ainda com um legado folclórico – de que é continuador²¹⁷ - ao mesmo tempo argentino e latino-americano, entendidas estas duas tendências identitárias como complementares, e não excludentes. Em todo caso, esta vocação regionalista (Rosario, Argentina, América Latina) não impermeabiliza seu trabalho a outras influências, como a música brasileira e o jazz.

Talvez derivado dessa vocação está um recente redirecionamento de sua *tocautoria* em direção à flexibilização instrumental. Marcelo tem tocado *guitarrones* e *requintos*, em busca de novas sensações e sobretudo de um aumento na extensão do instrumento. Até o fim desta pesquisa, ainda aguardava a chegada do *violão contrabaixo* que encomendara. As consequências dessa atitude são muitas: adaptações técnicas (o requinto tem uma função predominantemente melódica, utilizando menos acordes e texturas contrapontísticas, por ex.; já o *guitarrón* demanda mais de ambas as mãos e frequentemente cumpre a função de baixo - Marcelo tem inclusive investigado as técnicas de baixo elétrico para sua prática com os violões mais graves), novas ideias musicais, novas sonoridades.

²¹⁷ Um “continuador” que atualiza as experiências folclóricas levando-as por outros caminhos: concertos, elaborações técnico-musicais que as remetem ao jazz e à tradição musical “ocidental”, etc. É o que ele reconhece ao inserir sua prática dentro do conceito de *projeção folclórica*, evidenciando parentescos e desvios em relação a essa referência privilegiada.

Seguindo as pistas dessas características, vemos desenrolar-se paralelamente um outro fio do novelo *tocautor* de Coronel, um fio que se vai tecendo no decorrer dos anos. Nos referimos à *memoria* do tocautor (sua e a que se tem dele), aquilo pelo que ele se reconhece e é reconhecido, reconhecimento que guarda alguma proporcionalidade ou correspondência com o acúmulo (de produtos – gravações, partituras -, de performances, de ideias, de experiências) que se vai construindo no curso de sua atividade. Mas é uma região específica da *memoria*, onde se destaca o *repertorio* que o *tocautor*, até certo ponto, inaugura e, com o tempo, estabelece. Seu *legado*, que a musicologia mais tradicional abordaria como “conjunto **da** obra”, entendendo por isso um “conjunto **de** obras”, mas que para nós vai além: obras, sim, se as há (como há em Coronel), mas também as várias performances e a história que as conecta (ou os hiatos que as separam), os eventos, os discursos, as técnicas desenvolvidas, as conferências dadas, os rastros deixados na memória de ouvintes e outros intérpretes. No caso de Coronel, se destacam como marcas nesse *legado* seus registros musicais – partituras e discos – e seus escritos sobre sua própria atividade, que deixou arquivados num Blog que pode ser acessado de sua página na internet (e, mais esparsamente, em comentários de facebook, participações na mídia ou conversas que teve ao longo dos anos). Esse *legado* estabelece uma chave de leitura a partir da qual vemos um *tocautor* Coronel de sonoridade límpida, cujo tocar envolve uma relação muito íntima com cada *obra* tocada, resultando em interpretações com uma pronúncia semelhante àquela da fala do homem Coronel: clara, pausada, meticulosa, rica em vocabulário e de entonação ao mesmo tempo expressiva e controlada. Performances que percorreram incansavelmente inúmeros gêneros latino-americanos, da Argentina, do Brasil, da Bolívia, do Peru, do Uruguai, do Paraguai, do Chile, etc. E também performances nunca totalmente desvinculadas de um contexto sócio-cultural, que acaba por informar a escuta: embora Marcelo alguma vez afirme a independência das estruturas musicais na criação do sentido, ele nunca se afasta dos gêneros folclóricos e sua vinculação a um território de origem, ao qual remente, território ao qual toma de empréstimo estruturas musicais, práticas de performance, sonoridades, mas também mitologias e paisagens, como é o caso das doze obras do *Imaginario Popular Argentino* (CORONEL, 2010), para violão solo, cada uma associada a um território e a um mito e/ou paisagem específico, ou do *Homenage a un carrero Patagónico* (CORONEL, 2011), para violão e flauta, em que a cultura da Patagônia, sua geografia e literatura são evocados constantemente desde os títulos.

Este tocautor de pronúncia precisa recita a poesia de sua terra tanto na voz lírica de seu violão quanto nos para-textos que informam tantas de suas obras, mas ainda numa certa quantidade de escritos - inclusive em forma de poemas - sobre a música e os músicos que vai acumulando em seu Blog.

O lado *tocautor* de Ernesto Méndez é em muitos aspectos similar ao de Coronel. Embora a atividade composicional de Méndez seja talvez menos estruturada ou constante, ela também ganhou substância na forma de diferentes publicações em papel²¹⁸ que, circulando pelo país (e fora dele), vêm ajudando a consolidar seu *legado tocautoral*. Essas obras que Ernesto inventa ele mesmo trata de difundir em seus constantes concertos em toda Argentina e além. Esse *nomadismo tocautoral* é característica que também partilha com Marcelo, embora no caso de Méndez ela ganhe contornos específicos: refletindo uma realidade histórica, político-econômica e demográfica da Argentina, ele peregrina frequentemente à capital Buenos Aires, já que a metrópole e região circundante abrigam, sozinhas, um terço da população do país. Um “mundo à parte”, nas palavras de Coronel (2014). Em todas estas tarefas (da criação ao nomadismo) ele se associa a violões como seu Estrada Gómez em cedro, violão de som presente e preciso no qual exercita uma técnica de iguais características, frequentemente destinada a tocar o repertório que ele próprio, com a ajuda desta técnica e deste violão, cria. Os registros audiovisuais disponíveis na internet revelam um *tocautor*²¹⁹ do qual emana uma música expressiva em sua clareza, sensível às pequenas variações no discurso musical (notadamente aquelas que introduz nas frequentes repetições características do repertório que compõe²²⁰), e que combina sem estranhamentos uma bagagem acadêmica com as técnicas do violão folclórico (sobretudo rasgueados). Nesse panorama se destaca o papel que a improvisação vem ganhando em sua *tocautoria* nos últimos anos, impulsionada pelas práticas de acompanhamento que ele considera cruciais para qualquer violonista. Méndez também é um difusor de sua cultura natal, embora em geral suas *obras* sejam menos abundantes em para-textos que apoiem esse fato que as de Coronel (ainda

²¹⁸ Méndez tateia algo hesitante o caminho das edições digitais na internet, que se tornou um novo e deliberado paradigma para Coronel.

²¹⁹ Insistimos na referência à entidade violão+violonista.

²²⁰ Ou, se levamos a sério esta afirmativa, repetições que, precisamente, evita. O conflito passa a existir devido às características de sua notação musical, que deixa a cargo do intérprete variações que ficam, portanto, implícitas no texto musical, que tomado literalmente apresenta um grau de redundância – sem juízos valorativos aqui - muito maior do que suas performances.

assim encontramos títulos ou subtítulos como “*piezas argentinas*”, “*chacarera*”, “*gato*”, etc. (Méndez, 2004a,b); em compensação, sua atividade acadêmica necessariamente informa suas práticas *tocautorais*, e o acadêmico Ernesto atua sobretudo dentro do âmbito da música popular, do *folclore*, da tradição - com os quais ele procura ter uma relação dinâmica e desessencializada. Ele também não traz um programa ideológico explícito em suas escolhas estéticas; apesar disso, o fato relatado de sua atividade musical (*tocautoral* e inclusive formativa) encontrar-se hoje totalmente vinculada ao *folclore* não deixa de poder ser entendida como uma escolha política, ou ao menos com implicações políticas.

Carlos Aguirre não pode ser abordado à luz da *tocautoria* nos moldes aqui desenvolvidos sem ressalvas. Em primeiro lugar porque sua *tocautoria* se apresenta idiossincraticamente associada ao piano, instrumento que não abordamos neste trabalho e que apresenta peculiaridades²²¹ que mereceriam outros desenvolvimentos. Apesar de tocar o violão e o acordeom com frequência, o próprio Aguirre se considera sobretudo pianista, pela vivência mais aprofundada. O violão, ainda assim, tem grande importância em sua atividade criadora, como veremos²²², embora ele próprio observe que o instrumento lhe conduziu sobretudo aos caminhos da canção (portanto, *cantautorais*). E a voz, em Aguirre, mesmo quando instrumentalmente tratada – sempre de forma privilegiada, é claro – tem um papel fundamental, tanto pela parte significativa de seu *legado* associada a ela quanto por sua presença constante no fazer musical cotidiano²²³. Em que pese estas ressalvas, uma boa parte das práticas de Carlos está ligada à música instrumental e, novamente, à cultura de sua terra, à qual o violão lhe propiciou um renovado e privilegiado acesso (sobretudo através das técnicas de *rasgueado*; AGUIRRE, 2014). Dessa forma, quando pratica a *tocautoria*, Aguirre se vê frequentemente influenciado pelo violão, mesmo que indiretamente.

O *nomadismo* em Aguirre é particularmente intenso e altamente internacionalizado, e, como fonte constante de novos influxos musicais, é decisivo como fator de atualização em sua *tocautoria*. Ele se vincula ao fato do *tocautor* haver consolidado um *legado* socialmente reconhecido e avalizado pela comunidade musical, o que cria um

²²¹ Sua não portabilidade, maior potência sonora, extensão, história e repertório, técnicas, etc.

²²² Em suas palavras, “o violão me acrescenta muito como compositor”.

²²³ Tivemos a oportunidade de ver como Aguirre frequentemente cantarola mesmo em meio a ensaios de música puramente instrumental.

interesse por sua atividade que o permite sobreviver exclusivamente da atividade artística, dentro da qual os vários tipos de *tocautoria* (piano, violão) se desenvolvem. O *nomadismo* se aprofunda ao ponto de devir vetor de desterritorialização, um paroxismo que será alcançado por exemplo no caso do parceiro Eduardo Isaac, que se desterritorializou de Paraná ao ponto de ser considerado por alguns como “cidadão do mundo”²²⁴. Não se trata de uma desterritorialização apenas espacial; na medida em que as viagens de Coronel, Méndez, Aguirre, Neri, Ausqui, etc. agem como atualizadoras de suas práticas – o que se dá através do contato com novas músicas, ou novas formas de gestão das turnês e concertos, ou através do contato com culturas diferentes –, elas movem a própria música (performance, composição e tudo o mais) produzida pelos artistas, tirando-a de uma posição em que se estabilizou para interagir, hibridar-se ou negar novas posições sociais ou estéticas. Mas só é possível, é claro, desterritorializar aquilo que está ligado à terra: no caso de Aguirre pudemos observar um vínculo profundo e sereno que mantém com o local que habita e com o Rio Paraná²²⁵.

Como Marcelo, Aguirre também trabalha com outros cordofones aparentados ao violão, como o *violão piccolo*, o violão de sete cordas e a mandolina. Mas o faz indiretamente, através dos violonistas que participam em seu quinteto. Trata-se de uma necessidade acima de tudo compositiva: ele busca expandir a extensão do violão.

Um fator que, no caso mais complexo de Aguirre, ajuda a formalizar a *tocautoria* são as composições que dedicou ao instrumento, consolidadas em partituras editadas e cópias xerox que circulam por todo o Cone Sul. Mais uma vez, não podemos traçar paralelos tão diretos: Aguirre toca violão e Aguirre compõe para o violão, e estas atividades estão intimamente vinculadas como no caso de qualquer *tocautor*, mas de forma diferente, porque Aguirre não necessariamente toca as peças que compõe e não toca apenas o que compõe, além de frequentemente vincular ao violão o uso da voz. Mais ainda, toca violão como um “amador profissionalizado”, à diferença de Méndez, Coronel e Neri, violonistas de formação. Poderíamos citar então a *tocautoria* violonística como subproduto do que Aguirre chama de “linhas de trabalho” (Aguirre,

²²⁴ Um informante nos comenta: “ele sequer tem sotaque paranaense”.

²²⁵ Não há contradição: as forças terrestres (ou aquáticas!) e as forças cósmicas convivem no mesmo instante, são dois aspectos concomitantes de qualquer território (Deleuze e Guattari, 2012)

2014), dentro das quais há um espaço específico onde inclui “*obras* para piano ou violão”; isso não elimina a possibilidade de continue atuando de forma dispersa pelas várias outras *linhas de trabalho*. Ao parecer, o conceito de *tocautor*, mais aqui que nos outros casos, serve como uma categoria ideal com a qual comparar a atividade do artista, mais que como um descritor fiel.

O caso de Martín Neri é aparentado ao de Aguirre na medida em que a participação da voz em seu *legado* é igualmente notável, tanto como resultado quanto como processo musicais. No entanto, parece mais factível o isolamento – analítico, não descritivo – de sua atividade “puramente” instrumental. *Cantautor* e *tocautor*. Evidentemente que as práticas estão indissociavelmente imbricadas e a influência da voz em seu trabalho violonístico é grande, sendo a recíproca igualmente verdadeira. Precisaríamos talvez de um novo conceito que abarcasse os dois anteriores, não estivesse essa pesquisa interessada acima de tudo no violão. Mantendo-nos dentro desse enfoque, é possível que o que mais distinga a *tocautoria* em Neri com relação aos casos mais modelares de Coronel e Neri seja essa relação com a voz, mesmo quando implícita. Ela - a *tocautoria* em Neri - tem um pouco mais de afinidade com circuitos culturais mais dinâmicos e capitalizados; se centra no *folclore* como referência estético-social privilegiada; talvez esteja menos formalizada em notação musical convencional (oralidade e improvisação são presenças marcantes em sua atividade). Mas são todas diferenças menores quando comparadas à influência do canto em seu tocar.

O indivíduo Neri é particularmente cômico das diferentes entidades em que devém segundo cambiem os agentes-componente da entidade *tocautora*. No mais das vezes, se associa a seu *Castañera*, violão de cedro ao qual adaptou uma técnica construída em função de um resultado musical tão matizado quanto a voz humana, dotado de uma riqueza – sobretudo articulatória – e flexibilidade notáveis, em que pese a ausência de certas técnicas mais desenvolvidas no ambiente acadêmico do violão, que lhe é estranho, como a variedade tímbrica mais sistemática baseada em diferentes toques do par unha/dedo ou em diferentes regiões do instrumento. Essa flexibilidade de que falávamos não é apenas técnico-performática, é essencialmente *tocautoral*, porque invade indiscriminadamente os *meios* aqui bastante enfraquecidos da composição e da performance.

Um último caso, algo anômalo, que gostaríamos de tratar, é o de Néstor Ausqui, de Santa Fe. Embora não esteja diretamente presente no *território*, é uma influência sobre ele. Mas escolhemos trata-lo porque ele é um caso particularmente claro no que tange à distribuição das responsabilidades e poderes criativos por toda a cadeia de produção da música.

Ausqui, embora tenha se formado num contexto que o legou todo um ferramental associado a essa atividade (sobretudo ao haver sido discípulo do compositor ítalo-uruguaio-brasileiro Guido Santórsola), não é compositor. Violonista de formação, se engajou ao longo dos anos em projetos com diferentes agrupações musicais, sobretudo quartetos, destacando-se dentre eles o *Santa Fe Guitar Quartet*, que nos anos 90 gravou dois álbuns e realizou turnês pelos EUA e Argentina. Nestas agrupações, Ausqui sempre foi um dos principais responsáveis pelo necessário processo de adaptação/transcrição do repertório, já que a formação não era provida de um *corpus* suficiente para sustentar um grupo estável.

Em que sentido, portanto, Ausqui se aproxima da *tocautoria*? O problema reside no equívoco entre composição e criação. A primeira designa uma espécie de criação formalizada, com procedimentos e regras reconhecidos por uma comunidade e registrados em publicações, caracterizada pelo trabalho racionalizado e anterior à performance, opondo-se assim a tantas outras formas de criação, como a improvisação. O grande problema conceitual na apreensão de boa parte das práticas violonísticas, ainda no presente, reside na alocação das faculdades criativas exclusivamente no ato da composição (FERNANDES, 2013), fazendo-a, de subconjunto da criação, tornar-se toda a criação. Desfeito este equívoco, podemos reivindicar não só a criatividade intrínseca ao ato performático em toda a sua potência, mas também entender as adaptações e transcrições como *transcriações*, processos em que as faculdades da inventividade e do engenho na resolução de problemas estão (ou, ao menos podem chegar a estar) em pé de igualdade com o processo compositivo. Não se trata de igualar atividades que possuem naturezas distintas, mas o caso de Ausqui apresenta um tipo particular de *tocautoria* que nos remete a outras hipotéticas variantes dessa prática, como a *tocautoria* baseada na improvisação, ao invés da composição, ou localizada onde a “música” vai deixando de existir como tal e se reconfigura em novos domínios (arte sonora, por exemplo). A chave, em todos estes casos, é nunca perder de vista o fluxo e as transformações por que passa a

criação, nas variadas formas que vai assumindo ao longo dos diferentes processos produtivos.

Se estamos falando de criação e composição, valeria a pena uma última nota a respeito da função deste aspecto da *tocautoria* na trajetória do *tocautor* e na carreira do compositor/violonista que o compõe. Os entrevistados em geral relatam que a atividade da composição não se caracteriza como atividade econômica, estando sua prática associada predominantemente ao desejo ou necessidade de expressão pessoal. No entanto, a ausência de retorno econômico direto não implica que ela seja desimportante ou sequer economicamente inerte na prática *tocautoral*. Parece-nos que o estabelecimento de um *legado* que inclua ativos mais “sólidos” como *obras* em forma de partituras, que podem ser reproduzidas e estudadas pela comunidade violonística, é um importante fator de legitimação da atividade do *tocautor*, difundindo suas práticas e sua reputação e ampliando suas possibilidades – agora sim diretamente econômicas – de atuação²²⁶.

Olhando o problema em sentido contrário, isto é, como a *tocautoria* afeta a composição, observaremos que a *memória* e o *repertório* violonísticos, num grau superior ao que ocorre com vários outros instrumentos difundidos no *território*, dependeram e dependem fundamentalmente dos processos criativos *tocautoriais*. Seja a técnica constituída nos vários gêneros latino-americanos, seja no *corpus* de obras formante do acervo da música de concerto, a presença de *tocautores* e práticas no mínimo tendentes à *tocautoria* é notável. No caso específico da América Latina, seria impossível não nos remetermos àquele que a *memória* violonística considera – em outros termos, certamente - o grande pioneiro de todos os *tocautores*, cujo *legado* assoma vigoroso ainda nas práticas contemporâneas: Agustín Barrios (1885-1944). Paraguaio, autor de inúmeras *obras* e engajado em várias outras práticas criativas que não se solidificaram como tais; performer consumado de atuações memoráveis, onde o virtuosismo impressionante de suas mãos poderosas era só mais um elemento a compor cena com aparatos visuais, poemas e um afamado carisma; o grande

²²⁶ Essa “solidificação” dos processos criativos em *obras* entendidas como permanentes e opostas à efemeridade intrínseca da performance é um fator que mantém, dentro da *tocautoria*, certa distância entre esses dois aspectos. Parece-nos que a *tocautoria* onde se diluam mais intensamente performance e composição necessariamente dissolverá também a noção de *obra*. Essa linha de pensamento, contudo, não será desenvolvida aqui por não corresponder a nenhuma realidade empírica efetivamente observada no *território*.

nômade entre os *tocautores*, que viajou toda a América Latina, desde o Cone Sul até a América Central, onde veio a falecer.

Violonistas

O número de praticantes de violão em Rosario e Paraná é muito grande. Até mesmo entre músicos que tocam outros instrumentos se encontram aqueles que têm noções de violão ou o utilizam como prática harmônica, à maneira do que tradicionalmente é feito, em diversos conservatórios pelo mundo, com o piano²²⁷. Os gestores culturais, que observam as práticas culturais de um panorama privilegiado, corroboram esta percepção, conforme depoimentos de Salvarredi (2014) e Prieto (2014).

Para esta discussão, definiremos por “violonista” quem identifique no tocar violão a principal atividade que realiza, em geral com pretensões econômicas (profissionais). Falaremos brevemente de alguns violonistas sobre os quais foi possível coletar dados mais específicos, bem como do contexto mais geral que pudemos observar em campo.

Pablo Ascúa é professor de violão na *UADER*, em Paraná. Sua relação com a música de concerto é herdada dos pais (o pai era solista no coro de Santa Fe e sua mãe uma pianista renomada), e ele estudou em Santa Fe, cidade onde reside, havendo-se graduado em violão na cátedra de Walter Heinze aos 23 anos. Também estudou com Eduardo Isaac. Violonista reconhecido, com vinte anos de carreira, é dono de uma técnica sólida e uma grande cultura musical. Se associa a um violão Dominic Field²²⁸ para obter o resultado musical preciso e meticuloso que se percebe em seu trabalho, de grande clareza sonora e discursiva e de interpretação sóbria mas não sem expressividade. Pablo gravou alguns discos, sendo o último um disco solista chamado *Sones Meridionales*, onde interpreta clássicos do repertório violonístico de concerto

²²⁷ Tivemos a oportunidade de ver o violão ser utilizado como instrumento de correpetição no ensaio de um coro de *murga* em Rosario. A *murga* é uma agrupação cênico-musical tipicamente uruguaia que tem tido cada vez mais adeptos na cidade.

²²⁸ Renomado construtor francês.

compostos por latino-americanos (entre eles, Marcelo Coronel, de Rosario). Com esse disco, Pablo concretiza um movimento rumo às origens, já que, segundo ele mesmo afirma, “quando alguém tem que se definir, tem que encontrar um repertório que o represente”. E, no caso de Pablo, isso significa a América Latina: “Me sinto mais latino-americano [que argentino ou santafesino], (...) trato de não separar minha realidade de toda a América Latina”. Toda a vida de Pablo gira em torno do violão. Ele é um dos poucos violonistas da região que pôde realizar um mestrado²²⁹, e se dedica com entusiasmo à atividade de pesquisador-intérprete (ele menciona o trabalho com os originais de Manuel Ponce²³⁰ para seu último trabalho). Além disso, é ativo como conferencista e professor de violão, atividade da qual vive, sem abandonar o trabalho como concertista. Toda essa dedicação implica até mesmo num trabalho de reeducação ergonômica que realiza há anos em Buenos Aires, para além de todas as outras questões cotidianas que são comuns a todos os violonistas. Praticante queixoso da *auto gestão*, tem como utopia um paradigma colaborativo internacional entre violonistas para desenvolvimento do “mundo do violão”, sobretudo uma retomada ou estabelecimento da relação com o grande público. Por tudo isso, parece colocar-se ao lado de Coronel e Méndez na reivindicação de um domínio sócio conceitual autônomo para suas práticas. Assim como Coronel, adota uma postura otimista e agradecida diante da vida, ressaltando as oportunidades que teve (estudar com Isaac, Henze e com a mãe), mesmo diante de uma série de dificuldades, dentre as quais destaca a ausência de público para o violão de concerto que tanto o emociona. Como tantos violonistas locais, não deixa de meter-se com a prática musical ligada ao *folclore*, seja através do tocar violão ou da reflexão acadêmica e histórica.

Nestor Ausqui, conterrâneo de Ascúa, é um violonista de outra geração, e talvez um dos mais antigos praticantes profissionais do instrumento em toda a região. Foi professor da *Universidad Nacional del Litoral* durante três décadas. Sua influência no panorama violonístico regional não é desprezível, e ele foi, durante seus anos de atividade didática, um grande difusor da técnica de Carlevaro, com quem estudou

²²⁹ Como discutimos anteriormente, pós-graduações, sobretudo mestrados e doutorados, são pouco comuns entre os violonistas argentinos.

²³⁰ Compositor mexicano destacado dentro do repertório do violão de concerto. Sua produção foi grandemente incentivada e editada – com um grau considerável de interferência – pelo célebre violonista espanhol Andrés Segovia.

durante dez anos. Ausqui faz parte de um grupo seletivo de violonistas que pôde internacionalizar sua atuação em diversas frentes. Desde a época de sua formação já mantinha vínculos com o Uruguai e com o sul do Brasil, que nessa época eram grandes centros de encontro de violonistas, compositores e ouvintes ligados ao mundo do violão. Atuou como professor no Rio Grande do Sul durante oito anos, e continuou mantendo relações pessoais e profissionais com os países vizinhos durante o tempo de sua cátedra na UNL, após o quê continuou seu trabalho renovando seus esforços como solista e realizando uma turnê pela Europa. Merece lugar de destaque entre suas atividades violonísticas a prática com agrupações diversas, desde quartetos a pequenas orquestras. Foram estes trabalhos que o levaram à pesquisa com diversos instrumentos da família do violão, desde o violão contrabaixo, passando pelo *guitarrón* e pelo requinto, até o violão soprano. Nestas pesquisas, esteve muitas vezes associado ao luthier Miranda, de Montevideo, que fora colaborador de Abel Carlavaro. O *Santa Fe Guitar Quartet* foi a mais importante agrupação que criou. Com ela, obteve acesso ao mercado estadunidense, abrindo as portas para que se desenvolvessem inúmeros intercâmbios culturais com esse país em anos posteriores²³¹. Ausqui realizou, ao longo de sua longa carreira, inúmeras transcrições e adaptações, algumas das quais publicou em dois volumes encomendadas por uma importante editora internacional, a *Mel Bay*. Em Ausqui se percebem os vestígios de um momento anterior da relação entre o local (representado pelo *folclore*) e um suposto universal (representado pelo acadêmico), uma relação mais contraditória, em que a música institucionalmente legitimada era socialmente entendida como hierarquicamente superior. Apesar disso, foram as próprias vivências estrangeiras de Ausqui que o levaram a um caminho de revalorização de sua cultura natal, e ele dedicou grande parte de sua carreira – incluindo um disco recém lançado chamado *De Aquella Luz*²³² - à prática de música latino-americana de raiz folclórica, chegando mesmo a aderir à prática do bumbo folclórico. Aos 70 anos de idade, a rotina de Ausqui ainda é dominada pela prática violonística, seja no estudo do instrumento (Ausqui é dono de um famoso violão Friedrich²³³, bastante incomum na América Latina) seja nas

²³¹ Podemos citar como exemplo, entre outras, a parceria entre Coronel e Cris Dorsey, violonista estadunidense que teve contato com o *tocador* através de sua (de Dorsey) participação no *Santa Fe Guitar Quartet*.

²³² Nome de uma das faixas do álbum, de autoria de Walter Heinze.

²³³ Talvez o mais afamado construtor francês de todos os tempos.

atividades de *auto-gestão* que realiza com uma perícia, energia e entusiasmo pouco comuns.

Eduardo Isaac é um dos mais reconhecidos violonistas argentinos, talvez o maior ícone do violão de concerto em atividade no país. E o é tanto por seu indisputado domínio do ofício quanto pela militância cultural que leva a cabo na Argentina, sobretudo em sua Paraná natal, cidade onde permanece radicado – se é que se pode dizê-lo que vive a maior parte da vida em trânsito entre diferentes partes do país e do mundo. Essa militância inclui o fomento de diversas atividades relativas à prática violonística, desde o apoio a novos construtores (como fez por exemplo com os luthiers, Quispe, de Jujuy/Paraná, e Parducci, de *Mar del Plata*) à participação em eventos, passando pelo estímulo à composição de novas obras (notavelmente sua associação com Carlos Aguirre e a edição de uma série de livros de compositores de música argentina para violão solo). Aluno de Carlevaro e múltiplo vencedor de concursos (Zanon, 2003), é de uma geração intermediária entre Ausqui e a geração de Pablo Ascúa e Ernesto Méndez²³⁴, que foram seus alunos. É professor de pelo menos três cursos universitários de violão pelo país, incluída uma pós-graduação em gêneros folclóricos em *Mar de Plata* e a coordenação do curso de violão da *UADER*, além de haver sucedido Néstor Ausqui em seu cargo na *UNL*. Tem tido um grande impacto na formação de violonistas por todo o país e em países vizinhos, sendo um convidado regular para eventos violonísticos no Brasil. Embora seja uma importante referência e sem dúvida um dos grandes responsáveis pela projeção de Paraná em nível nacional como centro de excelência violonística, é percebido com certa distância pela comunidade violonística paranaense, tanto por suas prolongadas e constantes ausências quanto pelo tipo de práticas de sua rotina, altamente desterritorializadas (geograficamente, às vezes culturalmente, e certamente em relação aos circuitos culturais acessados pela maioria dos demais violonistas locais).

Silvina López, Walter Gómez e Luis Medina são três professores do curso de violão da *UADER*. São violonistas destacados, ganhadores de concursos, parceiros de Carlos Aguirre e/ou atuantes na cena violonística paranaense. São de uma geração posterior à de Isaac, havendo-se beneficiado de sua orientação, bem como do contato com violonistas como Walter Heinze e o “*Zurdo*” Martínez.

²³⁴ Que inclui outros professores da *UADER* como Walter Gómez, Luis Medina e Silvina López

Victor Rodriguez é professor na *UNR*, em Rosario, onde foi responsável, ao longo de décadas de atuação, pela formação de inúmeros violonistas, dentre os quais Marcelo Coronel. Além de sua atividade docente, em que se destaca o trabalho nas fases iniciais do aprendizado violonístico – já citamos o manual que escreveu em parceria com o violonista Pepe Ferrer, também de Rosario -, Rodríguez é um ativo militante cultural que está sempre envolvido numa série de atividades, desde a promoção de eventos violonísticos como o *FIGROS*²³⁵ a concertos com diferentes agrupações (como o quarteto *Golondrinas Invernales*, dedicado à música de Marcelo Coronel e também integrado por este). Vizinho do luthier Contesti, no povoado de *Pueblo Andino*²³⁶, tem uma relação artístico-profissional ativa com este e outros luthiers, demonstrando uma insaciável curiosidade a respeito das diferentes formas de construção dos vários tipos de violão. É também um grande difusor da técnica de Carlevaro, com quem estudou em sua juventude.

Se tentássemos listar nomes, fazer um levantamento não-exaustivo de jovens (com até cerca de 30 anos) violonistas atuantes em Paraná incluiríamos, além de Alfonso Bekes e Maru Figueroa, que angariam reconhecimento através de suas múltiplas atuações no panorama musical paranaense há vários anos, uma grande diversidade de nomes, vários deles vinculados diretamente ao meio acadêmico, como Juan Martín Caraballo, Cristian Ávalos, César Andrés Huenuqueo, Mauricio Guastavino, entre tantos outros. Trata-se de apenas apenas alguns violonistas que consolidaram sua atuação profissional num panorama essencialmente plural e agraciado com um contingente significativo de tocadores profissionais ou com aspirações a sê-lo.

Alfonso Bekes é um violonista de técnica sofisticada, que dedica grande atenção ao aspecto expressivo, no qual baseia sua prática. Essa atenção se reflete num cuidado particularmente meticuloso com a característica sonora (tímbrica, articulatória, dinâmica) de sua execução. Esse cuidado com a expressividade também está presente em **Maru Figueroa**, e há outras semelhanças na prática de ambos: o cantar, o engajamento ativo com a cultura tradicional local, o envolvimento em vários projetos musicais simultâneos. Enquanto Alfonso navega por uma pluralidade de gêneros (“clássico”, *litoraleño*, rock), Maru envereda pelos caminhos multifacetados da gestão cultural. **César** é um violonista de técnica sólida trilhando com entusiasmo os

²³⁵ Festival internacional de violão de Rosario

²³⁶ Nas cercanias de Rosario.

caminhos da música de concerto²³⁷, não sem se deixar seduzir pela música tradicional que o rodeia. Como tantos violonistas, também se viu arrastado ao caminho da gestão (organizou recentemente o ciclo de concertos de violão “Las dos Riberas”, junto a Ernesto Méndez). **Juan Caraballo e Maurício Guastavino** são violonistas cuja atuação se vincula mais à música “popular” (Maurício viveu no Brasil alguns anos, estudando violão e sobretudo o choro, e Juan Caraballo desenvolve diferentes trabalhos com música *litoraleña*, incluindo agrupações de cordofones com diversas variantes do violão). **Cristian Ávalos** se interessa sobretudo pelo tango, embora sua formação seja acadêmica (num sentido tradicional em que o tango aparece somente como figurante). Todos estes violonistas (ou sua grande maioria) sobrevivem do trabalho de performance associado a docência, em geral para um público sem aspirações profissionais (já que não possuem vínculos como professores em instituições dedicadas à profissionalização violonística). Dividir seu tempo entre estas atividades, sobretudo para aqueles que ainda se consideram em fase de formação, é um desafio. No que tange a sua formação, alguns têm a prática folclórica como eixo, mas mesmo nestes casos o ensino institucional do violão acadêmico teve impacto considerável, notadamente o curso da UADER (no qual a maioria foi aluna de Eduardo Isaac, Ernesto Méndez e demais professores da escola. Alguns chegaram a ter contato direto com Walter Heinze).

Para além destes exemplos de violonistas profissionais, atuam, sobretudo em Rosario, muitos outros, seja engajados em práticas violonísticas fora do recorte desta pesquisa (tango, jazz, rock, etc.), seja ainda dentro dos ambientes folclórico ou acadêmico. Parece plausível inferir, a partir dos dados levantados sobre os violonistas citados e da observação geral do panorama violonístico em Rosario e Paraná, que os demais violonistas tenderão a práticas e modos de vida similares, os quais resumiremos a seguir:

- a)** Tendência à atuação simultânea em diferentes frentes profissionais, notavelmente o trabalho com a música folclórica e popular em geral (dentro do que podem chegar a desenvolver vários projetos por vez) e as atividades didáticas;
- b)** Encontrar na docência sua atividade econômica primária;

²³⁷ Recentemente obteve o segundo lugar num prestigiado concurso de violão, o de Caracas.

- c) Participação numa comunidade profissional reduzida em que a grande maioria mantém laços profissionais e pessoais;
- d) Formação acadêmica ou fortemente impactada por essa;
- e) Prática da *auto gestão*

Uma ausência interessante nas práticas especificamente paranaenses, tão influenciadas que estão pela música acadêmica, é a música de vanguarda e de outras linguagens mais recentes da música de concerto, sobretudo aquelas cuja sonoridade mais se afasta da música tonal/modal. Observamos até mesmo alguma rejeição a esta música (dessa vez, incluindo Rosario), não estranha a outros ambientes acadêmicos com que tivemos contato (como no Brasil, Chile, Uruguay, etc.). Parece que, salvo algumas exceções (e mesmo assim bastante limitadas em seu escopo técnico-estético), essa música não é praticada regularmente em Paraná (e relativamente pouco em Rosario, apesar da presença de ao menos um intérprete especializado neste repertório e de vários compositores de música de concerto contemporânea com profundos conhecimentos específicos do violão).

Observamos também que os violonistas sem vínculos estáveis com grandes instituições tendem a apresentar maior diversidade nas atividades desenvolvidas (inclusive artísticas). Esse perfil coincide com as faixas etárias mais jovens, em que a situação profissional tende a ser mais instável (até mesmo pela ausência dos referidos vínculos institucionais). Dos violonistas pesquisados, apenas dois consolidaram uma carreira profissional sem vínculos institucionais duradouros (Coronel e Neri) nenhum sobrevive exclusivamente de sua atividade artística.

Os violões mais utilizados são os de construção nacional, com destaque para construtores da região.

Alguns dos violonistas de Rosario parecem congrega-se de forma dispersa através da AGR²³⁸, mas em Paraná não tivemos notícia de nenhuma associação ou entidade de classe semelhante.

²³⁸ *Asociación Guitarrística de Rosario*, ou Associação violonística de Rosario.

Luthiers

Durante a coleta de dados para este trabalho, e em experiências prévias²³⁹, pudemos ter contato com diversos instrumentos e/ou construtores que impactam o *território* da pesquisa. Visitamos ou entrevistamos desde luthiers cuja atividade alcançou reconhecimento internacional, como é o caso dos Bragán e de Contesti, a luthiers amadores, estudantes ou iniciando sua vida profissional. Além disso, pudemos testar um certo número de violões de diferentes construtores. A tabela 2 mostra o trabalho realizado somente junto a construtores profissionais:

TABELA 2
Construtores Profissionais Pesquisados

<u>Construtor</u>	<u>Localidade de residência</u>	<u>Atividades Realizadas</u>		
		Entrevista ²⁴⁰	Visita	Teste de violões
Diego Contesti	Pueblo Andino ²⁴¹	X	X	X
Bragán	Buenos Aires		X	X
Mario Moreno	Guaaleguay	X		X
Ezequiel Stracquadini	Buenos Aires		X	X
Estrada Gómez	Buenos Aires			X
Fernando Estrada	Buenos Aires			X
Sergio Quispe	Paraná			X

²³⁹ Período de seis meses de estudo de violão em Rosario, em 2007, e novamente em 2010, dessa vez em La Plata, província de Buenos Aires.

²⁴⁰ No caso dos luthiers foi utilizada uma metodologia de entrevista não-estruturada, com atividades práticas de apreciação de violões.

²⁴¹ Pequeno povoado próximo a Rosario.

Diversos destes profissionais utilizam técnicas de construção contemporâneas, sobretudo a construção tipo *double top* com *Nomex*. No entanto, apesar da popularidade crescente desses modelos, parece haver uma predominância de violões de construção tradicional (modificada de acordo com a sensibilidade de cada luthier e certamente informadas pelas tendências hodiernas), ao menos entre os violonistas que desenvolvem atividades solistas ou informadas pela prática violonística acadêmica. Isso que parece encontrar justificativa na busca dos violonistas por uma sonoridade que se tornou parte integral do repertório²⁴².

De toda forma, qualquer que seja o tipo de construção, os valores praticados no mercado interno são bastante menores que os praticados no mercado internacional para instrumentos similares; isso talvez decorra da tímida internacionalização da luteria argentina²⁴³. Provavelmente essa é a razão pela qual a maioria dos violonistas pesquisados utiliza violões de fabricação nacional.

Embora a atividade de apreciação de instrumentos seja inevitavelmente carregada de subjetividade, algumas poucas características (intensidade do som, afinação, acabamento) se aproximam de figurar entre as preferências da maioria dos violonistas, mas mesmo este precário acordo é sabotado pela influência das circunstâncias (acústica do ambiente, psicologia do violonista, etc.) no ato da apreciação. É quase impossível obter dados objetivos neste campo, sobretudo advindos dos músicos, que são a maior autoridade nele. Medições com aparatos de precisão são ainda menos confiáveis, porque é impossível reconstituir o efeito geral de um violão com base numa coleção de dados brutos, já que o que importa, no fim, é a apreciação subjetiva. É um beco sem saída que se reflete na dificuldade de comunicação a respeito das características de diferentes violões: é difícil, por exemplo, comprar um instrumento baseado numa descrição dele feita por outrem. Todos estes fatores levados em conta, consideramos que circulam na região de Rosario e Paraná instrumentos de nível²⁴⁴ no mínimo similar aos encontrados no Brasil hoje, de forma geral não muito distantes do padrão médio internacional

²⁴² Processo em parte – e apenas em parte – intensificado pelas gravações, sobretudo as das últimas décadas, mais fiéis ao espectro harmônico do instrumento tocado ao vivo.

²⁴³ No Chile, por exemplo, os violões tendem a ser mais caros (CORONEL, 2014), o que pode refletir o fato de sua economia ser mais internacionalizada.

²⁴⁴ Isto é, perspectivas de aceitação por parte da comunidade de violonistas profissionais

(desconsiderados os grandes luthiers mundialmente renomados), e com preços certamente mais atrativos²⁴⁵.

Gostaríamos de apresentar o relato dos encontros que tivemos com dois destes luthiers, Diego Contesti e Mario Moreno, durante a realização do trabalho de campo.

Diego Contesti nasceu em San Cristóbal, ao norte da província de Santa Fe. Aprendeu o ofício da luteria em Buenos Aires, como aprendiz de um profissional mais experiente, e logo partiu para Rosario, onde se fez conhecido pela comunidade violonística local. Posteriormente, “em busca do silêncio”, conforme depoimento seu, partiu para viver em *Pueblo Andino*, povoado próximo. Aí é vizinho do prof. Victor Rodríguez, da *UNR*, um contato profícuo que já resultou inclusive num experimento, um violão de oito cordas. Em atividade há cerca de vinte anos, Contesti tem seu trabalho reconhecido pelos violonistas argentinos, e já há alguns anos recebe encomendas violonistas estrangeiros, inclusive do Brasil; personalidades do violão local confiam a ele reparos em instrumentos renomados.

Um entusiasmado por sua profissão, Contesti é violonista amador e toca trompete como um relaxamento nos intervalos de sua intensa rotina de trabalho. Seus violões mais recentes se caracterizam por uma sonoridade rica, um espectro harmônico complexo (para um violão) em que se destacam frequências médias e médio-agudas (novamente, para os padrões violonísticos), mas de uma forma em que a sonoridade global resulta equilibrada. Ele trabalha com diversos tipos de madeira, mas usa preferencialmente cedro e pinho abeto para os tampos, jacarandás (da Bahia e da Índia) para laterais e fundo, cedro paraguaio ou caoba para o braço e ébano para o diapasão. Seu processo de construção é tradicional, modelo Torres, com pequenos acréscimos de reforços estruturais transversais adiante e atrás da ponte, e não utiliza nenhum equipamento de alta tecnologia em seu atelier. Podemos citar, dentre os violonistas que já trabalharam com seus violões, Marcelo Coronel, Martín Neri, Víctor Rodríguez, Thiago Colombo (Brasil)²⁴⁶ e Alfonso Bekes. O valor atual de seus violões varia de acordo com as madeiras, os modelos mais sofisticados custando em torno de USD\$2.800,00.

²⁴⁵ Pelo menos até 2007 existia a prática de precificar diferentemente os violões conforme o país de origem do cliente, em geral atribuindo preços menores para compradores argentinos ou latino-americanos.

²⁴⁶ Thiago se formou em aulas com Eduardo Isaac em Paraná, desde a primeira adolescência.

Mario Moreno é um luthier aficionado natural da cidade de Gualeguay. Médico formado em Rosario, continua atuando profissionalmente nessa área, e portanto seu trabalho de luthier segue “no seu ritmo”, o que significa produzir em média de quatro a cinco instrumentos por ano.

Está associado ao importante movimento de luteria em Gualeguay, que integra oito construtores engajados em constante pesquisa instrumental (novas madeiras, instrumentos como o violão piccolo, o requinto, o guitarrón, o guitarrín), alimentados por uma forte demanda que vem inclusive de fora da cidade, com destaque para as cidades de Parana e Rosario. Neste contexto, sua produção está intimamente associada à demanda violonística específica e contemporânea da região (desde os já citados instrumentos da família do violão a diferentes tipos variantes do violão tradicional, conforme sejam destinados à prática do tango, do clássico, do *folclore*, etc.). Essa atividade de pesquisa o levou a visitar fabricantes de cordas para buscar soluções para as afinações menos convencionais resultantes²⁴⁷. Outra característica idiossincrática de seu trabalho é o interesse por madeiras nativas e os diferentes efeitos sonoros, visuais e estruturais que se pode obter a partir delas. Seus violões são considerados pela comunidade como bons, embora não à altura de mestres artesãos como Contesti. Por outro lado, a relação custo-benefício deles é melhor e mais atrativa para violonistas de menos recursos: os valores que pratica estão próximos à metade dos de Contesti. Entre os violonistas que trabalharam com Moreno podemos citar Marcelo Coronel, Victor Rodriguez e vários de seus alunos.

Professores e Alunos

Dividiremos o relato a respeito de praticantes de violão engajados em práticas formativas em duas vertentes, ambas ramificações do processo professor-aluno

²⁴⁷ Existem grandes problemas em lidar com cordas adequadas para os vários instrumentos similares ao violão que operam em registros distintos, desde a disponibilidade de cordas adequadas ao tamanho dos vários orifícios no instrumento em que devem se encaixar, passando pelas diferentes tensões e as adequações estruturais que ensejam, etc.

(apenas um entre os vários possíveis, como o autodidatismo, o aprendizado coletivo horizontal, etc.): a institucionalizada (vinculada a grandes instituições, como escolas provinciais de música e universidades) e a não-institucionalizada.

No primeiro caso, falaremos dos professores Marcelo Coronel, Martín Neri e Maru Figueroa, e, no segundo, dos professores Víctor Rodríguez, Néstor Ausqui, Pablo Ascúa e Ernesto Méndez. Se não abordamos a prática de nenhum estudante em especial, pelo menos pudemos incluir alguns de seus pontos de vista na elaboração do relato como um todo.

A associação ou não a uma instituição determina, segundo vários depoimentos, certas características do público que vai em busca do professor. Os violonistas-professores “autônomos” tendem a ser mais procurados por praticantes sem aspirações profissionais, com engajamento proporcionalmente reduzido e sem outros influxos de informações referentes à prática musical (como diferentes matérias de um curso universitário ou o contato cotidiano com outros praticantes do instrumento). Isso implica em um ritmo de aprendizagem diferente, numa seleção mais restrita dos conteúdos a serem trabalhados e em metas diferentes em relação ao processo vivenciado por professores com alunos em fase de formação profissional. O resultado é um processo ainda mais personalizado, já que não existem quaisquer “conhecimentos básicos” definidos a priori que o praticante deva – por força da existência de um mercado e de uma série de competências tidas como fundamentais para o profissional – necessariamente possuir.

Martín, Maru e Coronel dão testemunhos similares a respeito. Neri e Maru fala em ouvir o aluno, enquanto Coronel fala em “adaptação de sua didática”; em todos os casos, trata-se de trabalhar a partir das necessidades ou desejos do aluno. Enquanto Marcelo prioriza a habilidade de ler música em notação tradicional, utilizando uma metodologia progressiva de elaboração própria, Neri e Maru enfatizam formas de aprendizagem orais. Marcelo, por força da demanda de alunos buscando acompanhar o canto, costuma trabalhar Harmonia aplicada ao Violão, rasgueados, arpejos e “outras texturas”. Maru também acredita que há certos elementos indispensáveis no ensino do violão, mas para ele eles são menos específicos do ponto de vista técnico musical. Ainda assim devem ser inseridos no processo com o aluno, em diálogo com seus interesses imediatos. Estes elementos fundamentais seriam: formar um

repertório que possa compartilhar com outros, a atenção à música da região e a busca do prazer de tocar. Ela não utiliza métodos prontos, embora procure ser sistemática no ensino; já Coronel criou seus próprios métodos e Neri parece ser o menos sistemático dos três, mais afeito a lidar com as especificidades do momento que a planejamentos de longo prazo.

Nas instituições, os violonistas-professores institucionalmente empregados e seus alunos costumam passar por processos mais sistemáticos de longo prazo (a duração destes processos frequentemente é de alguns anos) e trabalhar a partir de instrumentos de ensino formalizados, como métodos, mesmo que apenas parcialmente. Victor Rodríguez, Néstor Ausqui, Pablo Ascúa e Ernesto Méndez, nesse sentido, são todos fortemente influenciados – direta e indiretamente - pela técnica de Carlevaro (e, se podemos crer no depoimento de Coronel (2014b), de Sagreras), ainda que seja perceptível um entusiasmo maior em sua aplicação por parte dos violonistas das gerações mais antigas (Rodríguez e Ausqui). Dentro do ambiente acadêmico, e das várias trajetórias que admite – sobretudo na contemporaneidade – ainda existem certas obras – e é importante que sejam *obras* – consideradas canônicas, e que se espalham de forma relativamente assistemática por vários momentos da jornada formativa do violonista. Espera-se do aluno que, a despeito de seu desejo, passe pela experiência de tocar pelo menos algumas delas, o que é uma importante diferença em relação ao aprendizado não-institucional que relatamos anteriormente. No entanto, estes professores já esboçam reações a este paradigma, seja na forma do manual de técnica de “violão clássico” aplicada à “música popular” de Rodríguez (FERRER e RODRÍGUEZ, 2009) seja através da coleção de peças folclóricas didáticas publicadas por Ernesto Méndez (2004b), um processo análogo e proporcional à incorporação do *folclore* ao repertório ensinado na academia (CORONEL, 2014, e MÉNDEZ, 2014), e que por sua vez pode ser um elemento de um processo mais amplo de incorporação e legitimação de saberes tradicionais²⁴⁸ junto aos ambientes acadêmicos. Mas é importante notar que mesmo estas iniciativas ainda preservam uma série de características essenciais da, digamos, epistemologia musical acadêmica, perceptíveis notadamente na “domesticação” destas músicas – originalmente improvisadas em maior ou menor grau, muitas vezes não-notadas e

²⁴⁸ Dizer “tradicionais”, nesse contexto, equivale a dizer, em última análise, “tradicionalmente secundados pela universidade”.

ensinadas exclusivamente de forma oral, carentes de algo se assemelhe a uma “versão original” ou “autêntica”, etc. - através de sua apresentação no formato de *obras*. Porque o que o sistema acadêmico ensina (ou preserva) não é somente o que diz que ensina (ou preserva) ou acredita que ensina (ou preserva). Uma série de operações, conceitos e práticas se escondem nos interstícios dessas intenções. O que se ensina, antes de tudo, é portanto o funcionamento de um sistema sócio musical baseado na proliferação de objetos-musicais chamados *obra*, aos quais se acede prioritariamente por via escrita (haveria que se questionar o papel desta escrita quando as tecnologias contemporâneas apontam para formas de registro alternativas, como gravações e vídeos). Esses *produtos* serão posteriormente entregues por um intérprete a um público, numa apresentação ao vivo²⁴⁹, e é neste ponto que a exegese particular do intérprete se manifestará, concomitante ao discurso do compositor da *obra*, publicamente, como resultado desejado de seu trabalho. Talvez decorra daí, mais do que propriamente nas características técnico-estéticas dos repertórios trabalhados, o sentimento de inadequação entre os estudos acadêmicos e a realidade comunitária (ou nacional), relatado por alguns alunos. O que é agravado pelo fato de que o modelo acima descrito é em geral aplicado à formação de solistas, um mercado praticamente inexistente²⁵⁰ na Argentina e muito restrito em todo o mundo, ao qual poderão aceder apenas alguns poucos, e não a (relativamente) grande quantidade de alunos de violão que ingressa todos os anos no sistema universitário argentino, ou mais especificamente rosarino e paranaense.

Como consequência, podemos observar algum descontentamento de alunos recém-egressos desse sistema de ensino, e tentativas de inovações pedagógicas que se dirijam a estas questões. Gostaríamos de incluir um depoimento de Maru Figueroa, publicado em sua página no Facebook durante a realização da pesquisa, em que aborda estes conflitos entre a prática musical mais socialmente generalizada e as práticas formativas institucionalizadas, sistematizadas e/ou formalizadas no *território* (FIGUEROA, 2014):

²⁴⁹ Ainda que o paradigma musical, no século XX, tenha caminhado muitíssimos passos em direção a igualdade de direitos entre a *obra* registrada e a performance, o ensino do violão parece sempre ter em mente à segunda, buscando formar profissionais capazes de dar um concerto mas não necessariamente aptos a gravar bem; o contrário – um profissional *expert* em situações de gravação e pouca habilidade em dar um concerto – é impensável dentro destas práticas formativas.

²⁵⁰ Vale recordar que, no item “violonistas”, não pudemos encontrar nenhum que tirasse seu sustento exclusivamente de sua atividade violonística, e muito menos da parte desta que se refere a concertos solistas.

Às vésperas de seu dia: que mestres os alunos!

Esta tarde saí da escola com a sensação de haver ido a perder tempo.

Não tanto por mim mesma, mas sim por minha aluna, que teve que amargar uma aula inteira demonstrando-me a absoluta desordem em que lhe ensinamos a música.

Desperdiçando por completo uma das escassas oportunidades que temos de gerar um verdadeiro encontro com a música, passamos o tempo falando de semínimas, colcheias, cordas, espaços, agudo, grave e coisa do gênero.

Incentivada pela confusão em que estava minha aluna e convencida da total inutilidade de tudo o que lhe disse e da tarefa que lhe assignei sabendo que não a fará, caminho pelo passeio ensolarado e penso num sem-fim de inventos que possam colocar um pouco de ordem ao conhecimento sem mutilar a criatividade do pensamento. Enquanto isso, acedo com o coração ante a promessa firme de não voltar a desaproveitar uma só possibilidade de atravessar uma experiência musical em aula. (...)²⁵¹

Gestores Culturais

Dentre a infinidade de profissionais e amadores envolvidos com a gestão cultural, dentre os quais devemos incluir os praticantes da *auto-gestão* em sua diversidade, encontram-se pessoas com as mais diferentes competências, como produtores

²⁵¹ En vísperas de su día: Qué maestros los alumnos! Esta tarde salí de la escuela con la sensación de haber ido a perder el tiempo. No tanto por mí misma sino mas bien por mi alumna, que tuvo que malgastar una clase entera demostrándome el absoluto desorden en que le enseñamos la música. Desperdiciando por completo una de las escasas oportunidades que tenemos de generar un verdadero encuentro con la música, nos la pasamos hablando de negras, corcheas, cuerdas, espacios, agudo, grave y cosas por el estilo. Incentivada por la confusión en que estaba mi alumna y convencida de la total inutilidad de todo lo que le dije y de la tarea que le asigné sabiendo que no la hará, camino por la vereda soleada y pienso un sinfín de inventos que puedan poner un poco de orden al conocimiento sin mutilar la creatividad del pensamiento. Mientras, asiento con el corazón ante la promesa firme de no volver a desaprovechar una sola posibilidad de atravesar una experiencia musical en el aula.

culturais, curadores, administradores públicos, legisladores, diretores de instituições culturais. Incluiremos a seguir um breve relato de nosso contato com dois gestores deste último tipo, que têm sob sua responsabilidade dois dos maiores centros culturais das províncias de Santa Fe e Entre Ríos.

Soledad Salvarredi é gestora do Centro Cultural *La Vieja Usina*, de Paraná. É um dos equipamentos públicos de cultura da cidade, pertencente à administração provincial de Entre Ríos através de seu Ministério de Cultura e Comunicação. Um dos maiores e mais dinâmicos espaços culturais locais e provavelmente da província. Salvarredi, que não é natural de Paraná, é advogada de formação, mas optou por seguir carreira na administração pública da cultura, o que faz por vocação e pela comodidade de viver numa cidade não muito grande, e não pelas boas condições institucionais ou prestígio social. Ela é conhecida e aparentemente bem vista dentro do panorama cultural da cidade, dentro do qual se move como administradora e como público, e tem uma atitude solícita na recepção de propostas para eventos culturais, embora se ressinta de não possuir à sua disposição recursos para gerar uma programação autônoma ou fornecer melhor apoio logístico às propostas que recebe. Na tarefa de receber e encaminhar propostas, Soledad utiliza seu perfil de facebook como ferramenta, o que mostra tanto a ação das recentes mediações tecnológicas quanto a intensificação do efeito de indistinção privado/profissional que podem (embora não necessariamente o façam) operar.

Em nossos encontros, ela nos atesta o prestígio e o dinamismo do violão “clássico” em Paraná, como um *meio* de destaque dentre as várias práticas musicais (ela destaca também a *música del litoral*). Mesmo diante dessa abundante oferta cultural, ela demonstra preocupação com a relação dessas manifestações com o público, o que, vindo de alguém com um ponto de vista privilegiado sobre as práticas musicais (e culturais como um todo) da cidade, pode indicar um consumo cultural – ou ao menos de formas não-massivas de cultura) reduzido por parte da população em geral.

Preocupações similares povoam os relatos de Martín Prieto, diretor do Centro Cultural *Parque de España*, com quem, após alguma negociação, pudemos ter em encontro. Diferentemente das situações de entrevista com Salvarredi, mais informais e ocorridas espontaneamente dentro do circuito cultural paranaense, o encontro com Prieto é

bastante formal e se dá numa das galerias do centro cultural que administra, que, mais ou menos como *La Vieja Usina*, fica às margens do rio Paraná.

Chegamos ao local no horário marcado e foi preciso esperar ainda quase uma hora até que Prieto se visse livre de uma reunião com seu quadro de funcionários. Sua cordialidade e simpatia não impedem a percepção de um ritmo mais acelerado, característico dos habitantes das metrópoles e tão distantes da calma paranaense tão valorizada por Salvarredi.

Prieto é um profissional ocupado, de fala direta, organizada e sintética. Seu discurso dá a entender, como o de Salvarredi, que o *Parque España* não é apropriado devidamente pelos cidadãos (“não temos nosso público”, “público pequeno”, etc.), em que pese a estrutura (física, virtual, 15 funcionários) de que dispõe. De toda forma, sua agenda cheia e o movimento constante nas dependências do espaço indicam que o *Parque España* é um centro cultural dinâmico, ainda que aquém de seu potencial.

Ciente com antecedência do assunto do encontro, ele chega com um relato notavelmente racionalizado sobre a relação do espaço que administra com o violão, um pensamento muito organizado em que define categorias de práticas e público e suas correspondências institucionais e sociais, e estabelece relações de causa e efeito em alguns processos culturais dentro desse tema. Como Salvarredi, atesta o grande apelo social do violão (“me parece que o violão ainda tem uma popularidade e uma quantidade de intérpretes que só é comparável ao piano. E repertório. Não sei que outro instrumento suportaria um ciclo mensal durante todo o ano”), ao mesmo tempo em que afirma sua restrição a círculos sociais específicos (frequentemente muito desconectados entre si), e descreve como, a despeito da inexistência de uma política violonística específica da instituição, a prática do instrumento torna-se rotina dentro dela. Falaremos dessas práticas no capítulo seguinte.

Outros profissionais envolvidos na gestão cultural, como Maru Figueroa, Carlos Aguirre e Pablo Ascúa também deixam transparecer preocupação com o público reduzido para os eventos culturais em que se engajam, um depoimento que é respaldado pelos gestores da *Asociación Guitarrística de Rosario*, segundo Prieto. Mesmo com essa coincidência nos relatos de tantos gestores, vários ainda parecem reconhecer que, dentro dessa realidade precária, a prática violonística tem um lugar de destaque. É importante salientar, contudo, que a maior parte destes profissionais

está vinculada a circuitos culturais não-massivos. Há, principalmente em Rosario, estabelecimentos (bares, teatros,) dedicados a práticas de maior apelo de público, e podemos citar como exemplo os teatros El Círculo (Rosario) e Tres de Febrero (Paraná), que têm vocação mista nesse sentido (abrigam eventos massivos e não-massivos). Não pudemos reunir relatos completos acerca dessas instituições e seus gestores, mas o depoimento de alguns funcionários e a observação de eventos levados a cabo aí não desmentem (ao menos não completamente), mesmo nestes circuitos mais abrangentes, as observações feitas Salvarredi e Prieto.

Capítulo VI: Música, Sociedade, Mediações

CARACTERÍSTICAS TÉCNICO-MUSICAIS, RELAÇÕES EXTRA/PARA-MUSICAIS, CRITÉRIOS DE LEGITIMAÇÃO E AVALIAÇÃO DAS PRÁTICAS E PRATICANTES, LOCALIZAÇÃO E DESLOCALIZAÇÃO SOCIAL, SENSO COMUNITÁRIO, SOCIALIZAÇÃO E IDENTIDADE, ECONOMIA, INSTITUIÇÕES E ESTADO, TECNOLOGIA, PRODUTOS, MEMÓRIA.

Neste capítulo, discutiremos as práticas violonísticas a partir de três diferentes pontos de vista: o primeiro, uma perspectiva interior ao *meio* musical, ou campo musical, como o define Canclini (2012). Dentro dele, analisaremos a música como um produto acústico cujas características podem ser devassadas com um ferramental desenvolvido dentro da própria disciplina (neste caso, utilizaremos prioritariamente, como já dito, a metodologia de GRELA (1985)), e falaremos de características técnico-musicais, critérios de avaliação e legitimação da música e dos músicos e relações desse *meio* com seu exterior (relações extra/para-musicais). O segundo aspecto, sociedade, trata das práticas inseridas num contexto social, abordando sua localização (ou deslocalização) nesse contexto, questões identitárias e senso comunitário (dentro do que veremos variações da ideia de *auto-gestão*) e questões econômicas relacionadas à cadeia produtiva musical. Por fim, discutiremos as práticas musicais focando algumas mediações que as caracterizam, como as instituições (incluído o Estado), a tecnologia, os produtos musicais (*obras*, partituras, gravações, performances) e, por fim, sua *memória*.

Para o desenvolvimento deste capítulo, trabalharemos com alguns conceitos que gostaríamos de precisar melhor: as *obras*, a noção de *produto musical* e as *mediações*.

O conceito de *obra* foi definido, no Capítulo II, da seguinte forma:

(...) um construto mental complexo que coloca em jogo uma composição musical autoral grafada em papel, a ideia que lhe deu origem, o conjunto de suas performances e a tradição que se estabelece a partir de tudo isso, definindo técnicas, estilística, eventuais discrepâncias em relação às referências notadas ou gravadas, etc. (ver COOK, 2006, p. 6-10)

Cabe destacar, no momento em que nos preparamos para adentrar a tendência da *música-produto*, que as performances citadas na definição acima existem tanto na memória do público de uma performance ao vivo quanto na forma de gravações que fixam muitos (não todos, já que há que se considerar ainda o contexto em que se reproduz a gravação) outros aspectos da *obra* que talvez não tivessem sido ainda solidificados pela partitura (e essa ulterior fixação, que esteve durante muito tempo associada a um objeto físico – um disco, um CD – ajuda a consolidar a noção de *música-produto*).

Voltando ao conceito de *obra*, ele foi problematizado no livro *The Imaginary Museum of Musical Works*, da filósofa Lydia Goehr, posteriormente criticado e retrabalhado por diversos autores. Nicholas Cook, no artigo citado, recorre rapidamente esse debate no curso de sua discussão sobre música enquanto *processo* e *produto*. Se este trabalho que ora apresentamos está baseado na ideia de *prática musical*, e não de *produto musical*, evidentemente que tendemos a uma visão mais processual da música, que Hennion (2002), na mesma linha, entende como uma grande sucessão de mediações. Small (1998, em: COSTA, 2014, p.50) chega a propor o conceito de *musicizing*, utilizando um verbo para marcar a natureza da música enquanto atividade e não como coisa. Apesar disso, a música parece compartilhar uma existência dúbia como processo ou produto, variável conforme o ponto de vista a partir do qual seja observada, e o artigo de Cook (“Entre o processo e o produto”) já admite essa característica. Um comportamento que nos remete a diversas ontologias incertas (i.e., a não ontologias) inauguradas pelo pensamento do século XX, como a da luz enquanto partícula ou onda, na Física, ou o *território* de Deleuze e Guattari, que discutimos anteriormente. Essas noções nos permitiriam situar a música, talvez, num equilíbrio instável entre dois polos conceituais.

A noção de *obra*, dessa forma, ao pretender solidificar (isto é, tornar estáveis, perenes) as práticas musicais, já se tenta incluir dentro da noção de *produto musical*. Aqui utilizaremos este conceito para nos referirmos a um **momento determinado no fluxo da cadeia produtiva musical, que ocorre quando uma prática chega a um ponto de inflexão ao alcançar um resultado qualquer, resultado este que será apropriado por outra prática na forma de um ponto de partida ou inflexão em seu próprio percurso**. Assim, o produto se forma no momento prévio à mediação,

como ocorre por exemplo quando a prática composicional cria uma partitura, a partir da qual se inicia o trabalho do performer. A partitura pode ser considerada, desse ponto de vista, um produto, e que vai mediar a relação da prática composicional com a prática performática. A noção não chega a ser problemática enquanto não pretendermos afirmar que “a música”, que na realidade habita todo este processo (e outros que se sucederão), se resume à partitura, e enquanto nos mantivermos atentos ao fato de que estas “cristalizações” são sempre parciais e temporárias. As mesmas considerações serão válidas para gravações de áudio, performances, discursos críticos, vídeos, instrumentos pedagógicos, etc.

Todos estes produtos operam *mediações*. Como dissemos anteriormente, as mediações são ações levadas a cabo por agentes que, em sua atividade, interconectam outros agentes e suas práticas. Hennion (2002²⁵²) define o significado de mediação da seguinte forma:

(...) relações recíprocas, locais e heterogêneas entre arte e público por meio de esquemas precisos, lugares, instituições, objetos e habilidades humanas, construindo identidades, corpos e subjetividades. (p.1)

(...) Compreender a obra de arte como uma mediação, mesmo permanecendo atentos à lição da sociologia crítica, significa rever a obra em todos os detalhes de gestos, corpos, hábitos, materiais, espaços, linguagens e instituições em que habita.

Ele trabalha a partir da ideia de *obra*, mas o conceito é incapaz de dar conta da variedade de práticas musicais possíveis; em todo caso, o essencial de sua lição permanece: é preciso atentar para os vários aspectos que circundam e modelam cada momento da prática musical e seus produtos. A mediação é, portanto, um momento ou ponto de articulação, é a conexão entre práticas e agentes, ou o processo de transformação de uma prática ou agente em outro(a), ou a entidade ou prática que torna essa transformação possível. Como tal, a mediação tem poder de agência, e, se é prática, deve ser levada a cabo por um praticante: o mediador. Em nosso exemplo

²⁵² Todas as traduções a seguir são de autoria de Flavio T. Barbeitas, 2013, edição própria. A tradução não foi publicada.

anterior, portanto, a partitura, produto provisório da prática composicional, é também um mediador entre esta prática e a prática da performance, e a da escuta. Um produto, por certo, mas ao mesmo tempo um mediador, e, portanto, um agente.

Hennion (*idem*) também discorre sobre o que significa, no caso da arte e especialmente da música, afirmar a ocorrência de mediações, ou, mais ainda, como ele próprio coloca a questão, que elas são o único que a música tem para mostrar:

Mediações não são meras condutoras da obra nem substitutos que dissolvem a sua realidade; elas são a arte ela mesma, como é particularmente óbvio no caso da música: quando um performer coloca uma partitura na estante, ele toca aquela música, certamente, mas a música é mais do que o ato mesmo de tocar; mediações em música têm um status pragmático – elas são a arte que elas mesmas revelam e não podem ser distinguidas da apreciação que geram.

Nem a partitura, nem o ato de tocar: a música está nestes mediadores e em todos os outros que contribuem para sua existência, desde o palco onde se toca a partitura até o discurso prévio à performance que vai informar sua escuta (inclusive quando este discurso afirma a autonomia da música para não expressar nada além de si mesma).

As mediações, portanto, abrangem uma grande diversidade de agentes e práticas, de naturezas bastante diferentes entre si. Hennion (*idem*) acumula exemplos para demonstrar essa diversidade:

Produções do *mainstream* e cópias, convenções e limitações materiais, profissões e academias, locais de performance e mercados, códigos e ritos de consumo social (...). Essas mediações variam desde sistemas e aparatos de natureza precipuamente física e local a arranjos institucionais e molduras coletivas de apreciação, tais como o discurso dos críticos, até a existência mesmo de um domínio independente chamado arte. (...)

Estilos, gramática, sistemas de gosto, programas, salas de concerto, escolas, *promoters* etc.: sem todas essas mediações acumuladas, nenhuma bela obra de arte aparece.

(...) técnicas de compra e de prova; pertencimento a clubes ou grupos organizados; uso de um vocabulário idiomático localizado em algum lugar entre o discurso técnico e a auto expressão emocional; papel de críticos e guias; modos de avaliação, "status games" etc. Corpos, espaços, durações, gestos, prática regular, ferramentas técnicas, objetos, guias, aprendizagem: tanto a música –como arte performática – quanto o vinho – em razão de seu foco no contato corporal com os olhos, nariz e palato – permitem-nos entender o gosto não como uma lembrança de propriedades fixas de um objeto, não como um estável atributo de uma pessoa, e não como um jogo entre identidades existentes, **mas como uma realização**.

No último trecho citado, o autor termina fazendo referência ao gosto (mais uma mediação), e caminha rumo ao paradigma performático ao postular o poder da música de permitir o entendimento do gosto como realização, como acontecimento, uma capacidade advinda de sua própria natureza processual.

Outro autor a trabalhar a noção de mediações em profundidade foi Bruno Latour. Cuidadoso ao atentar para a agência não apenas dos humanos, mas de todos os demais – agora sim – agentes (não-humanos, objetos, animais, etc.) que os cercam, ele apresenta (Latour, 2001) o que chama de *significados da mediação técnica*, que poderíamos definir como efeitos dos processos de mediação. Destes, os que nos serão úteis aqui serão: o de *interferência*, processo a partir do qual um agente modifica o outro no curso de sua mútua interação, através de um processo totalmente simétrico que ele denomina *translação*: conforme expusemos no Capítulo II, “deslocamento, tendência, invenção, mediação, criação de um vínculo que não existia e que, até certo ponto, modifica os dois originais” (p. 207); o de *composição*, que define “a ação como uma propriedade de entidades associadas” (p. 209), conceito que utilizamos por exemplo na formulação da *tocautoria*, e que significa dividir a responsabilidade pela ação entre os diversos agentes nela envolvidos; e o de *obscurecimento*, “processo que torna a produção conjunta de atores e artefatos inteiramente opaca” (p. 210), isto é, que oculta a multiplicidade de agentes envolvidos numa determinada ação, um conceito que também integramos à noção de *tocautoria*, e que faz parte do processo mais geral do que ele chama de *entrelaçamento de espaço e tempo*, dentro do qual os agentes (“atuantes”) podem ser dispersados (um agente único se dispersa em

vários, como o *tocautor* se divide em violão e violonista) ou integrados (o processo inverso).

Características Técnico-Musicais, Relações com o extra ou para-musical, Critérios de avaliação/legitimação das práticas e praticantes

É difícil entrar na especificidade técnico-musical ao ter-se adiante um panorama musical tão amplo. Optamos por circunscrever esta descrição, portanto, ao repertório que foi analisado mais a fundo e/ou tocado durante a realização deste trabalho, repertório não por coincidência ligado ao *folclore*. Acreditamos que este seja o caminho para uma demonstração mais eficaz do que o *território* traz de específico em sua música. Dentro disso, selecionamos alguns aspectos que julgamos merecedores de atenção.

Talvez o mais importante aspecto técnico-musical a ser mencionado acerca das práticas no *território* é o **rasgueado**. Trata-se de uma técnica de produção de som no violão a partir do acionamento quase-simultâneo de um conjunto de cordas, e portanto uma técnica harmônica por natureza. Ao mobilizar simultaneamente várias cordas, exigindo menor precisão que outras técnicas (como o ponteadado), pode ser executada (entre outras maneiras) pela mão como uma unidade (em lugar de vários dedos individuais), a ser movida pela musculatura mais potente do braço em sua inteireza (Coronel, 2014; Méndez, 2014). Isso (acionar várias cordas e usar uma musculatura mais forte) implica também na possibilidade de produzir sons de intensidades maiores que no toque ponteadado (que, por estar baseado na ação individualizada dos vários dedos, aciona cada corda usando um único dedo e a força de que este pode dispor). A menor precisão do rasgueado no contato com cada corda individual, bem como o uso das costas das unhas não abrandadas pela carne do dedo (parte da maioria dos rasgueados), confere ele uma vocação percussiva, já que, à característica do violão de possuir um ataque pronunciado, soma agora o fato de tornar alturas individuais menos discerníveis.

O rasgueado, por todas estas características rítmico-harmônicas, é um grande favorito no que diz respeito à prática do acompanhamento, que sempre foi uma das maiores vocações do violão, hoje em dia sobretudo na música *pop*, no flamenco, entre amadores e... no *folclore* argentino.

Se na técnica tradicional do violão de concerto o toque ponteadado é o paradigma, estando o estudo de técnicas como o rasgueado ou efeitos percussivos relegadas a episódios específicos do repertório e pés de página de livros de técnica, na música folclórica argentina ele ocupa um lugar privilegiado, havendo alcançado neste contexto uma sofisticação em nada inferior ao do toque ponteadado no violão “clássico”.

O rasgueado, em que pese o uso simplificado que mais comumente se faz dele, é uma técnica extremamente versátil, e não apenas por suas possibilidades rítmico-percussivas. Trata-se de uma técnica que se pode realizar com diferentes conjuntos de dedos e sua alternância (variando intensidades e gerando sonoridades diversas conforme os padrões de mão direita utilizados, como ocorre no flamenco), ou com a mão tratada como unidade (uma das formas rasguear do *folclore*), ou com palhetas, cada técnica gerando um resultado sonoro diferente. O rasgueado possibilita uma ampla gama de intensidades, pode se beneficiar da variedade tímbrica do violão (de *sul tasto* a *sul ponticello*), pode produzir diferentes texturas, ou sons (com unha, sem unha, polegar, um dedo, dois ou vários, etc.), e ser tocado a diferentes velocidades (tanto entre os sucessivos ataques quanto *internamente* a eles, dependendo de como se percorra o trajeto entre as várias cordas). Uma característica distintiva do rasgueado como praticado no *território* é sua flexibilidade de registro, isto é, a diferenciação entre graves e agudos. Além de criar variedade tímbrica e de registro, ela cria a possibilidade de se gerar diferentes padrões rítmicos dentro de uma mesma textura (uma espécie de contraponto). Some-se a tudo isso a possibilidade do toque abafado, seja com a mão esquerda seja com a direita²⁵³, e se tem um quadro de possibilidades extremamente variadas e que são efetivamente exploradas. Coronel (2014) resume esta discussão aplicando-a ao contexto do *folclore* e dos compassos de seus colcheias (3/4 e 6/8) que nele são tão frequentes:

²⁵³ Esta última uma especialidade do *folclore*, que desenvolveu uma técnica de abafar o toque dos dedos de forma imediata, usando o polegar, em geral liberando aleatoriamente os harmônicos superiores de algumas cordas, o que lhe confere uma sonoridade particular

Os rasgueados incluem diferentes toques e diferentes timbres, e inclusive em diferentes regiões do encordoamento, que gera (sic) uma espécie de ritmos interiores dentro de um ritmo (...) que são as seis colcheias.

E descreve também a característica técnica do *Chasquido*, um dos traços definidores da identidade do rasgueio folclórico:

É um efeito percussivo que não requer força. É manha. Para que não sobreviva nenhuma nota, o dedo polegar tem que apagar até a primera [corda] inclusive. O que é **muito** importante é que a mão não fique colada mas rebote, porque vai ser requerida imediatamente para tocar em outra região do encordoamento.

São muitos os depoimentos que corroboram a importância do rasgueado na música violonística e *folclórica*. Coronel, Méndez e Neri o utilizam como ferramenta didática para criar a ambiência rítmica dos diversos gêneros tocados ao violão (solo) por seus alunos. Esse procedimento é de grande importância, já que os padrões rítmicos advindos destas texturas acabam funcionando como um sistema de referências a partir do qual se medirão as tensões e relaxamentos rítmicos de cada evento musical, com consequências diretas para a interpretação²⁵⁴. Já Aguirre (2014) relata que

(...) na abordagem de muitos ritmos folclóricos, se operou em mim uma compreensão maior graças a (...) tocar o violão, porque são muitos ritmos que nascem com o violão, não? O piano não tem a possibilidade do rasgueado. A partir disso, há coisas que você tem que imaginar, não tem como reproduzir...

Essa relevância do rasgueado de violão dentro do *folclore* argentino foi o que motivou sua inclusão antes do toque ponteados no manual de técnica de Ferrer e Rodríguez

²⁵⁴ Não é à toa que tanto Neri quanto Ausqui tocam o bumbo, uma forma de internalizar por uma outra via os padrões rítmicos de cada gênero.

(2009), já citado; Jorge Cardoso faz um extenso comentário dessa técnica e sua importância para a música tradicional da Argentina, Paraguai e Uruguai (CARDOSO, 2006, em especial p. 25-26). Aguirre vai além, para caracterizar essa técnica como um traço tipicamente latino-americano do violão, fazendo da técnica um mecanismo de afirmação identitária.

Essa particularidade técnica determina também outras especificidades, como as do processo de transcrição/adaptação do repertório folclórico tradicional ao violão solo, como descrito por Méndez (2014). É preciso preservar o sabor dos rasgueados originais, e junto com eles a rítmica particular de cada gênero, e isso leva necessariamente a soluções específicas, como a inclusão de sessões introdutórias de rasgueado para criar a ambiência adequada, ou intercalar (às vezes de uma forma que demanda certo virtuosismo) a técnica de rasgueado com o ponteio, etc.

A prática dos rasgueados e acompanhamentos é também, segundo Méndez (2014), uma das bases para a **improvisação** no *folclore*, outra prática original que, como seria de esperar, hibrida elementos tradicionais com práticas e elaborações teóricas do jazz.

Nessa mesma linha, podemos pensar as *hibridações* entre técnicas, gêneros, teorias e práticas que ocorrem no *território* como idiossincráticas. Se a hibridação como prática, por si só, não é específica deste contexto, os elementos hibridados e as proporções e condições específicas em que se hibridam o são. Podemos citar como um exemplo a música de Marcelo Coronel, que, segundo seu depoimento – corroborado pela análise de algumas obras –, faz uma síntese de elementos tão diversos quanto o folclore, as harmonias do jazz e do período da prática comum da música de concerto, e a ideia de polifonia renascentista e barroca. Encontramos hibridações parecidas em Méndez, Aguirre e Neri.

Dentro destes processos de hibridação é importante citar a influência generalizada do jazz e da “música brasileira”. Aliás, a cultura brasileira, de forma geral, é constantemente evocada no *território*. Se por um lado essa percepção certamente é induzida pela nacionalidade do pesquisador e sua presença, a propriedade com que a abordam trai uma vivência anterior de todos estes contextos culturais que aqui reduzimos comodamente a “música brasileira”. Não deixa de saltar aos olhos a assimetria que existe entre estas experiências dos músicos entrevistados, seu

conhecimento sobre a cultura do investigador, e a ampla ignorância do ambiente musical deste com relação à cultura – inclusive musical - de seus entrevistados (isso pode estar relacionado ao fenômeno que discutimos na nota número 6 do capítulo 1, aplicada aqui às assimetrias nos fluxos culturais, como discutido em Achugar (2006)).

A contribuição do *folclore* para os processos de hibridação é marcante. É o fator mais importante na definição de sua especificidade. Segundo Méndez (2014), existe uma “tensão” própria à música argentina, que ele distingue, por exemplo, da “música brasileira”, que seria menos dramática, menos apaixonada, associada uma visão mais otimista do mundo²⁵⁵. Seja como for, essa auto-percepção “dramática” corresponde à necessidade de uma execução visceral que é parte integrante da contribuição dos gêneros argentinos (o *folclore*, sim, mas também o tango) para os híbridos que se gestam no *território*. No caso específico do *folclore* uma das características mais marcantes, e que herda de diversos gêneros (como a *zamba*, a *chacarera* e o *gato*) é a famosa ambiguidade que se estabelece em compassos de seis colcheias entre o 6/8 e o 3/4, o primeiro organizando em geral a melodia e o segundo o acompanhamento. Mas talvez o legado mais evidente do *folclore* nestas atualizações culturais sejam as *formas musicais* tradicionais legadas pelos diversos gêneros. Trata-se de um aspecto sensível da construção discursiva de cada um deles, as assimetrias formais determinando clímaxes e outros pontos de tensão (como no segmento final de uma *chacarera*, que rompe com a simetria formal até então vigente²⁵⁶), e que guarda uma estreita relação tanto com a dança (cuja coreografia apresenta intensa correspondência com as macroestruturas sonoras) como com o texto (que permanece como herança mesmo quando componente vocal está ausente): não por acaso as diferentes seções das obras são identificadas por nomes como estrofe, refrão, introdução, etc.).

Já vemos estabelecerem-se várias conexões com elementos extramusicais. A conexão com a dança, em especial, é muito marcante nas práticas violonísticas do território, desde a música do barroco europeu ao tango e ao folclore. No caso destes últimos, ela determina algumas características de execução musical que são muito

²⁵⁵ Concepção similar a respeito do contraste cultural Argentina-Brasil me foi relatada pelo prof. Mariano Erkin, da *Universidad Nacional de La Plata* e renomado compositor argentino. Até que ponto pode tratar-se de uma narrativa disseminada pelo país não foi possível averiguar.

²⁵⁶ Ver anexo IV

valorizadas pelos vários intérpretes e professores. Em primeiro lugar, trata-se do respeito à forma de que falávamos, como ocorre nas obras de Méndez e Coronel, sobretudo. Em segundo, de uma forma de tocar em que se consiga alguma flexibilidade rítmica sem lançar mão de recursos que variem o pulso, como *rallentandos* e *acelerandos*. Em terceiro, especulamos que a manutenção das faixas de andamento usuais de cada gênero, além de caracterizar devidamente o ritmo, cumpre nas festas folclóricas (*peñas*) a função de conectar músicos e dançarinos, uma vez que é preciso que os segundos identifiquem imediatamente o gênero de cada nova música tocada com pouco ou nenhum intervalo com a anterior, podendo assim estabelecer a coreografia correta. Nessa identificação rápida do gênero, o andamento (além dos padrões rítmicos característicos) é um elemento fundamental.

Outro aspecto marcante de boa parte da música original do *território*, mais uma vez grandemente em dívida com o *folclore*, é sua associação à *paisagem*, à geografia (características físicas do espaço e localização geográfica) e aos mitos dessas paisagens e regiões geográficas. Esse tipo de associação pode se dar pela letra das músicas (como em Aguirre e Neri), que frequentemente fazem referência ao gênero e a seu – suposto – local de origem, com suas *paisagens* naturais, humanas e culturais características. Mas também se dá nos para-textos, como é o caso da suíte *Imaginario Popular Argentino*²⁵⁷ (CORONEL, 2003 e 2010). Nessa obra, Coronel associa a cada dança da suíte um mito oriundo da região de que provém o gênero em questão, descrevendo estas associações na edição que fez das partituras. As ilustrações que acompanham a edição da obra e o disco em que a gravou também remetem a esse universo mítico do interior argentino. A importância desses elementos é tanta que Coronel imputa a eles a responsabilidade pela coesão – inclusive musical – da suíte. Títulos, o pertencimento a uma coleção de “música argentina”, e toda classe de para-textos que se associam ao texto propriamente musical se tornam referências a informar a leitura e a escuta da música, e frequentemente, por remeter ao contexto onde se levam a cabo as práticas, ganham ares de reforço ou reivindicação identitária. O mesmo tipo de associação pode se dar com para-textos verbais, pequenas explicações que o músico oferece antes de tocar uma obra num concerto e que direcionam sua audição. Esses para-textos condicionam, portanto, a interpretação do performer, através da partitura, a escuta, através da apresentação das obras, e

²⁵⁷ Uma análise completa da primeira parte da suíte foi incluída no Anexo III.

também a própria composição posterior, que se orientará pela tradição (legado) que se vai formando de tudo isso.

A herança folclórica também influencia o tipo de obras (e note-se que são *obras*) produzidas por compositores como Aguirre e Coronel. Trata-se em geral de *obras* baseadas em gêneros dançados, e dessa forma é frequente a ocorrência de suítes, como o já citado *Imaginario Popular Argentino*, ou o *Horcón del Medio* (CORONEL, 2011), ou a suíte *Imágenes* e as *Escenas Paranaenses*, estas duas últimas de autoria de Carlos Aguirre. Como consequência do cuidado na preservação da forma e do andamento destes gêneros folclóricos, há uma evidente prevalência de peças curtas, com duração média entre dois e três minutos e meio, o que ajuda a explicar também a arquitetura temporal mais constante (mudanças de andamento ou métrica são bastante infrequentes) que apresentam.

As *obras* produzidas por estas práticas também apresentam certas idiossincrasias de escrita. A análise de partituras mostrou que em geral tratam as repetições de forma literal, ocultando o procedimento de variar as macroestruturas repetidas, o que ocorre com certa frequência. Outra prática de performance não evidenciada na notação são as introduções das *chacareras*, geralmente executadas com rasgueados. A notação tende a conter poucas indicações de dinâmica, articulação e tímbrica, privilegiando a leitura em detrimento da quantidade de informações, o que também contribui para estimular a criatividade do intérprete.

Já que o *folclore* adquiriu preponderância em nossas observações técnico-musicais, vale a pena destacar rapidamente o *chamamé*, considerado o gênero *litoraleño*²⁵⁸ por excelência. Segundo Bekes (2014), trata-se do mais virtuosístico dos gêneros folclóricos argentinos, e se divide numa variedade de subgêneros, alguns mais virtuosísticos, outros mais dançantes, outros mais cantáveis, como o *chamamé-canção*, etc. Uma interessante característica do *chamamé* é o que se chama *sapucaí*, um grito realizado em momentos climáticos. Segundo Méndez (2014), trata-se de uma manifestação originalmente levada a cabo, de forma espontânea, pelo público, se se emocionava com uma particular execução, mas que hoje é executada pelos próprios músicos.

²⁵⁸ Vale recordar que Paraná e Rosario se situam na região do Litoral argentino.

QUADRO 1

Resumo de características técnico-musicais marcantes no repertório pesquisado.

Algumas características técnico-musicais observadas no <i>território</i> (atentar para as relações entre II e V e entre III com todos os demais)	I. Rasgueado (difusão e sofisticação)
	II. Relação com a Dança (andamento e forma)
	III. Hibridações Características (<i>folclore</i> [3/4 vs 6/8], tango, música brasileira, jazz, violão de concerto)
	IV. Relação com a <i>paisagem</i> e com a identidade (para-textos)
	V. Destaque da produção <i>tocautoral</i> (predomínio de obras curtas, muitas suítes)

Os critérios de legitimação e validação das práticas e praticantes passam em grande parte por essas características técnico-musicais e associações extra/para-musicais que relatamos. Por exemplo, Méndez e Coronel ressaltam a importância da manutenção do pulso para uma execução considerada autêntica. Certa liberdade “microimprovisativa” no tocar também é um parâmetro de avaliação da boa performance, como se depreende dos depoimentos de Méndez e Neri. Evidentemente que uma técnica de rasgueado bem desenvolvida é um elemento a distinguir um bom violonista e uma boa execução. A habilidade de bem improvisar e todas as competências relacionadas (prática do acompanhamento, habilidade na condução melódica, etc.) são muito valorizadas por alguns músicos.

É claro que nenhum critério consegue ser universal, e várias das contradições internas ao campo musical se refletem em contradições nas formas de legitimação das práticas e músicos. Por exemplo, certo violonista nos descreve que “as coisas não são mais valiosas por sua complexidade”. Evidentemente que toda negação é uma reação a uma afirmação implícita: se é preciso negar a complexidade como valor artístico, é

porque alguém²⁵⁹ o afirmou antes. Outros critérios se impõem com tanta força que, ao reprimir práticas que não se adequam a eles, acabam por gerar reações igualmente intensas²⁶⁰. O caso mais notório é o da legitimação institucional das práticas, sobretudo quando levada a cabo pelo Estado. Se bem nas políticas públicas de cultura há várias décadas procura-se disseminar uma grande flexibilidade de critérios, fixando como o primeiro e maior deles a própria diversidade cultural²⁶¹, ainda assim eventualmente alguma prática, até por sua novidade, acaba sendo marginalizada por critérios muitas vezes implícitos. No caso da música violonística, um importante veiculador de legitimidade, como já dissemos, é a academia, que talvez tenha se mostrado um pouco mais impermeável às discussões teóricas no âmbito da cultura que outros entes públicos. Como consequência, diversas práticas que ela secunda (como vários gêneros musicais, a prática de grupo, a improvisação, o acompanhamento de canções) precisam ser afirmadas fora dela, ao passo que diversas práticas que ela legitima (como o violão solista, ou diversas práticas didáticas) são duramente contestadas. De toda forma, há muitos critérios que parecem ser menos controversos, variando apenas a importância relativa a ele atribuída em cada região do *território* ou por cada indivíduo; por exemplo a vinculação (seja através da relação professor aluno, ou de vínculos pessoais ou profissionais) a um músico reconhecido, como é o caso das associações de Martín Neri ao *Dúo Salteño* ou a Teresa Parodi, ou de Aguirre e Isaac entre eles.

Alguns destes critérios menos polêmicos, ao menos dentro da comunidade violonística, parecem estar distantes do técnico-musical mais imediato (categoria a que pertencem os que citamos dois parágrafos atrás). Eles passam, antes, pela expressão de individualidades. Uma espécie de busca da verdade particular de cada indivíduo-criador como valor da arte. Para Martín, trata-se da revelação da autenticidade de um *ser*, relacionada à intensidade no comprometimento com a prática musical, do que também derivam os conceitos de *visceralidade* e *organicidade*; Cristian e Maru também destacam essas características, acrescentando o “compromisso afetivo/entrega emocional” e “contrastes/surpresas” que podem derivar

²⁵⁹ Este “alguém” pode ser todo um indivíduo, uma instituição ou um discurso disseminado, como parece ser o caso no exemplo dado.

²⁶⁰ Ao discutirmos a *memória*, à frente, Ernesto Méndez exemplificará este conflito de ação/reação quando ocorre em relação aos critérios de “preservação” de uma tradição.

²⁶¹ Dentro desse processo, um marco importante é a Declaração da Diversidade Cultural da UNESCO. No *território*, pudemos detectar a observância, por parte dos agentes públicos, deste princípio.

precisamente da subjetividade do intérprete ou compositor; Aguirre entende a atividade musical significativa como aquela que expressa uma *indagação*, um debate interno do músico, o que implica num alto grau de subjetividade.

Ora, são concepções muito *subjetivistas*, e talvez, por conseguinte, individualistas, profundamente centradas num *sujeito* humano. Como isso pode estar relacionado ao caráter intrinsecamente relacional/comunicacional do ato da música? Ou a concepções coletivistas como as que discutiremos mais adiante neste capítulo? Precisaremos dar espaço a uma breve digressão para responder a estas perguntas.

O caminho reside mais uma vez no entendimento dos coletivos não a partir de homogeneidade interna, sua tendência ao Uno; trata-se de buscar aquilo que une não – ou não apenas – na semelhança, na supressão, atenuação ou controle do diverso a partir da regra “coletivizante” (na verdade, mais “generalizante” que propriamente coletivizante, já que aqui Coletivo tem outro significado), mas precisamente – ou principalmente - na diversidade, no plural, na convivência de heterogêneos, segundo princípios de complementaridade. Pluritonias, em lugar de uma monotonia. O rizomático contra o arborescente. Afinal, aquilo que é Uno – num sentido rígido - jamais poderá ser Coletivo; o Coletivo pressupõe o múltiplo, oposto ao Uno, e resiste a ele, mesmo quando este se apresenta em sua forma mais amena de “regra que organiza o todo”. Porque o todo, da perspectiva unitarista, é imanente ao conjunto; mas, de uma perspectiva plurarista, o todo transcende o conjunto formado por suas partes (isto é, sua soma simples), e é de certa forma insondável. Assim, não há regra que o contenha, e toda tentativa homogeneizante será forçosamente reducionista, e inviabilizaria o Coletivo como aqui o entendemos (de forma oposta ao senso comum arborescente, onde a regra é precisamente o que garante a viabilidade do todo!). O múltiplo se alça ao Cosmos, ao passo que o Uno é terrestre; o múltiplo é voraz e tudo quer; se organiza pela complementaridade de suas muitas direções incoerentes, e se alimenta das contradições e das *individualidades* que engloba.

É assim que conseguimos entender de que forma esse subjetivismo individualista opera precisamente para reforçar coletividades heterogêneas: porque se trata de um desejo de alteridade, da curiosidade pelo diferente, do fascínio pelo Outro (um fascínio dinâmico em cujo desenrolar, evidentemente, encontra-se também profundas

identificações); e é assim que uma prática coletiva como a música consegue incorporar em si um valor tão individualista, sem contradição.

Critérios de legitimação e avaliação são cruciais no agenciamento de um território, ou campo, próprio para a música. Encontramos fortes tendências atuando na consolidação deste campo ao observar o *território*. Neri, ao afirmar que a música não deve ser funcional; Méndez, desconfiado de toda música que se “tinje de algo” (associações político-ideológicas, por exemplo); e Coronel, quando afirma que as estruturas musicais não expressam outra coisa que elas próprias, estão precisamente promovendo a separação de um domínio especificamente musical, com leis próprias e cuja atividade é autônoma – não submetida a forças, desejos e propostas extrínsecas. Uma atitude surpreendente se consideramos as profundas afiliações da produção desses artistas com uma identidade (litoraleña, argentina ou latino-americana), com outros campos artísticos (poesia, dança, cinema) ou culturais (mitos regionais), e sua inserção direta num contexto social. Mas a crítica da autonomia da arte já foi feita em outro lugar; nos interessa apenas aqui uma aparente contradição que Canclini (2012, p. 23) descreveu nestes termos: “A história contemporânea é uma combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas a derrubar os limites que o separam.”

Outros critérios de avaliação/legitimação das práticas musicais que foram observados são: a valorização do labor (dedicação) e do artesanato (evocando ao mesmo tempo técnica, produção em pequena escala e uma certa independência de tecnologias de grande sofisticação); a busca pela *identidade*, relacionada à subjetividade do artista (e que Aguirre desenvolverá com a noção de *indagação*, tudo isso não muito distante da concepção artística de Martín Neri); a subjetividade que não aceita concessões – a fidelidade a um ideal artístico é em si um valor.

Gostaríamos de finalizar esta discussão sobre o campo musical e as relações que mantém com seu exterior destacando dois aspectos que parecem ser centrais na prática de vários dos músicos entrevistados: a relação da música com a *paisagem* e com a identidade. São dois fatores interligados, já que a *paisagem* também é definidora das identidades²⁶².

²⁶² A debate sobre as identidades foge um pouco aos objetivos da presente discussão. Para situar-nos minimamente, gostaríamos apenas de considerar que elas, conforme as idéias de Stuart Hall (XXXX) às quais já

A *paisagem* constitui a música de duas formas diferentes, uma expressiva e uma prática. Ilustraremos a primeira através da mais importante referência paisagística no *território*, o rio Paraná. À luz dessa referência, a prática musical pode devir murmúrio de águas ou vozes do rio: os violões cantando como se para demarcar sonoramente um território, um território acústico-mitológico que tem no rio seu sustento, sustento material e poético. Rio: sustento, marco, âncora para lançar-se ao mundo, assim como os artistas se lançam ao mundo *a partir* de sua *paisagem* (por exemplo Ausqui, Isaac e sobretudo Aguirre). Pode também ser um marco a partir do qual a música ou o músico se abrem para *receber* o mundo. O rio é um *centro intenso* do *território*, um centro inquieto que traz, leva e deixa algo; não são nunca as mesmas águas que nele correm, embora seja sempre o mesmo rio, estejamos falando do rio literal ou do poético. É, portanto, a partir de um marco cultural e geográfico em perpétuo movimento, que se dão os diálogos deste território com tantos outros territórios acústicos que toma como anexos, que incorpora, que o penetram, o devassam, o destroem (como nos processos de hibridação). Poetas e violonistas tentam tirar algo da paisagem e replasmar isso em som. Os gregos fizeram de seus rios deuses; aqui se fez do Paraná, música²⁶³.

aludimos em outro momento, não consistem em posições estáveis e perenes de um *sujeito*, *essências* imutáveis, mas num diálogo dinâmico de fatores diversos (internos e externos ao indivíduo, e inclusive contraditórios) que nunca se resume à filiação a uma nação ou Estado.

²⁶³ Como Aguirre ou Martínez ao “traduzirem” musicalmente do rio (AGUIRRE, XXXX), ou como se escuta nas letras que tomam a paisagem como tema, ou nos títulos de obras (“Madrugada do Pescador”, “Estampa de Rio Crescido”).



FIGURA 13: Estátua em estilo neoclássico representando o Paraná como deidade, à moda grega. Rosario, *Monumento a la Bandera* (arquivo pessoal do autor).

Já a segunda forma através da qual a paisagem se *faz*²⁶⁴ música diz respeito a sua presença direta ou indireta nela através de questões logísticas muito concretas, que organizam o fazer musical a partir da configuração do espaço geográfico: cidades separadas pelo rio, afinidades culturais derivadas do modo de vida a suas margens, tráfego de informações que chega(va)²⁶⁵ pelo rio, comunidades “ilhadas” (efetivamente ilhas, nas quais pescadores mantêm um relativo afastamento da cidade que os rodeia) etc.

A identidade está presente na música através da *paisagem*, através da associação da música a uma região ou comunidade e seus símbolos e códigos específicos (como o *chamamé* é associado ao litoral, de forma que tocar um *chamamé* se torna efetivamente presentificar o litoral). Vários depoimentos desenvolvem uma

²⁶⁴ Já que, afinal, as medições *são* a música...

²⁶⁵ A utilização do Paraná para o transporte de pessoas e cargas decaiu notavelmente a partir de certo momento do século XX.

argumentação que medeia práticas observadas: Aguirre, Coronel, Ascúa, Ausqui, Neri, Rodríguez, Bekes, Figueroa, e vários outros informantes privilegiam em suas práticas músicas que consideram representativas de sua identidade, ou de seu local de pertencimento; os depoimentos de que falávamos elaboram esta relação afirmando ora o caráter localizado dessa identidade, ora expandindo-a para abarcar todo o território desse “grande país” (palavras de Aguirre) que é a América Latina.

Localização e Deslocalização Social, Senso Comunitário, socialização e identidade, Da auto-gestão para a Inter-gestão, Economia

Chamaremos a posição social que o indivíduo ocupa em sua comunidade (tão instável quanto as identidades²⁶⁶, com as quais se relaciona intimamente) de *localização social*, e falaremos de como a prática musical reforça ou questiona (mecanismos de *deslocalização*) essas posições no *território*. De passo, falaremos também de como a prática musical pode definir socialmente seus praticantes mais engajados, os músicos.

Afirmamos no capítulo I que várias sociedades latino-americanas se caracterizam pela profunda segmentação social. Divisões entre ricos e pobres, imigrantes e nativos, brancos e indígenas, homens e mulheres, todas se manifestam fortemente em nosso *território*. Os diferentes grupos sociais privilegiam diferentes gêneros musicais, identificando-se com eles e através deles; é o que se chamou na sociologia crítica de mecanismos de distinção social (Canclini, 2012, p. 17) Nesse processo, tradições musicais legitimadas podem funcionar como mecanismos de legitimação social, ao passo que práticas musicais de contestação se convertem em formas de buscar reposicionamento ou criticar o sistema de estratificação social vigente. Não se trata de reduzir o fenômeno musical a isso, apenas de entender como ele se relaciona à estrutura social em que ocorre.

²⁶⁶ Entendemos que a diferença é que a identidade se projeta do indivíduo para fora, enquanto que sua *localização social* se projeta da sociedade em direção a ele. Em ambos os casos, trata-se de um diálogo entre como o indivíduo se vê e de como é visto, a identidade enfocando o primeiro aspecto e a *localização social* o segundo.

Sob esse ponto de vista é interessante analisar, por exemplo, os diferentes espaços destinados a práticas “culturais”, como os teatros. Tomemos como exemplo os teatros *El Círculo* e o *3 de Febrero*, respectivamente em Rosario e Paraná. Trata-se de teatros construídos próximos à virada do séc. XIX para o séc. XX, de arquitetura ornamentada, aristocrática. Por se tratar de espaços relativamente antigos e tradicionais das duas cidades, preservam o prestígio de sua associação com as formas culturais legitimadas, como as “Belas Artes” e a música sinfônica, revestindo-se de valores que remetem à “alta sociedade” (isto é, aquelas detentoras de poder político e econômico) dessas comunidades. Na verdade, os próprios teatros e o domínio de seus ritos característicos (vestimentas adequadas distinguindo nitidamente os sexos e as classes sociais; temas e formas de conversa no foyer; formas de manifestar-se durante os espetáculos, como o momento correto de aplaudir, etc.) são requisitos de pertencimento a certos grupos sociais. É uma descrição esquemática de uma realidade mais complexa, mas ao menos tem o mérito de evidenciar tendências de comportamento que influenciam nas experiências de socialização que se dão neste ambiente.

Se a própria construção do espaço, aristocrática, com seu estilo pomposo e materiais nobres, propõe um certo tipo de comportamento, ela também enfatiza a cisão econômica ao estabelecer diferentes plateias, com diferentes privilégios de observação do palco, cujos lugares são vendidos a diferentes preços. Estar num local particularmente privilegiado é um atestado imediato de poder econômico. Assim como o simples ato de frequentar o teatro pode ser lido como atestado de refinamento e sofisticação.

Mas é claro que estas tendências são contemporaneamente desafiadas por uma série de outras forças características do *território*. As diretrizes democratizantes da modernidade²⁶⁷ (CANCLINI, 2008, p. 67), por exemplo, ficam mal encaixadas num espaço configurado para marcar diferenças, e não igualdades. Os eventos gratuitos, como alguns que descreveremos à frente ao tratar mais em detalhe os dois teatros, subvertem a lógica proposta pelo espaço ao incentivar fluxos multidirecionais entre os vários locais físicos correspondentes a diferentes lugares sociais. Também incentivam a participação democrática da população (inclusive com projetos específicos para este

²⁶⁷ Que se traduzem em diretrizes de “democratização do acesso” das políticas públicas de cultura.

fim, como visitas guiadas, etc.), não apenas a de certos grupos privilegiados, que no entanto continuam utilizando o espaço do teatro para marcar sua *localização*. Assim, o teatro é invadido por estudantes de música com descontos para ouvir os concertos sinfônicos, por uma classe média e juventude descomprometidas com a ritualidade tradicional do espaço, etc. Esses “estrangeiros” contrastam seus hábitos (de vestir, a disposição menos constricta dos corpos, o vocabulário) com os que todos sabem ser os originalmente concebidos para o local. Ora, a hostilidade mútua e velada resultante da convivência dos habitantes tradicionais do espaço com os que adentram pelas frestas da democratização se manifesta nas rodas de conversa, nos murmúrios durante o espetáculo, nos olhares e posturas. Evidentemente, tal conflito não é o único produto desta convivência até certo ponto forçada – porque contrária à disposição do próprio teatro. O encontro que se dá nestes espaços coletivos também se torna oportunidade de confrontos construtivos e de estabelecimento de laços – mesmo que tênues, mesmo que apenas um acostumar-se a presenças “exóticas” - entre indivíduos socialmente distanciados. O espaço, dessa forma atravessado por forças que o desafiam e o reconfiguram, deverá ser vetor de *deslocalização* social.

Deslocalizar não é realocar, não é mudar de lugar ou criar fluxos dinâmicos entre vários lugares; é destruir a localização, borrar as referências, ocultar as marcas expressivas que definem *territórios*, é *desterritorializar* sem ainda *reterritorializar*.

Outros espaços de vocação mais democrática, e portanto com tendência para a *deslocalização*, acabam sofrendo, como os teatros de que falamos, de um processo que vira do avesso suas “afinidades naturais”, ao ser invadido pelas forças irresistíveis do *território*. Locais culturais “alternativos”, como o *Antojo de Eco* ou o *Centro Cultural la Hendija*, em Paraná, acabam atraindo precisamente um perfil interessado nesse tipo de prática que desafia a estrutura social estabelecida e as práticas culturais legitimadas, e tendem a excluir, assim, quem destas participa (ou no mínimo não está interessado em sua contestação), efetivamente atribuindo uma *localização* determinada a seus frequentadores: estar em espaços alternativos não deixa de afirmar algo sobre onde o indivíduo se situa socialmente.

Tradicionalmente, e a observação corroborou isto, o músico é *localizado* pelo próprio exercício de sua atividade. Como profissionais liberais, em geral autônomos, os músicos geralmente pertencem à classe média, e atraem tanto admiração quanto

desprezo; raramente indiferença. No caso do violão, instrumento nunca completamente vinculado às formas culturais legítimas (a música de concerto)²⁶⁸, o pender entre fama e infâmia tem um ponto de equilíbrio próprio. Ou o violonista é mistificado como praticante de artes secretas acessíveis somente a iniciados marcados pelo Talento ou é reduzido a um membro da comunidade incapaz de contribuir na produção do que quer que seja e prestador de um serviço essencialmente inútil. O lugar social de origem do músico pode ser variado, mas em geral ele tenderá a reposicionar-se de acordo com a atividade profissional que escolheu.

Mas, se tal é a situação do músico, diferente é o que se passa com a música em si, em seus diversos rituais coletivos, de shows e concertos a rodas de violão. No aqui-e-agora do acontecimento estético o lugar social é determinado pela função ritualística, que em geral (no *território*) separa os praticantes ativos (violonistas, músicos) dos ouvintes, e a *localização* termina aí. Durante o ritual, a música, como fenômeno estético, não segrega por classe, gênero ou idade. Embora uma série de situações específicas possa propor novas *localizações* (o músico toca para a plateia e ignora uma mesa de “notáveis”; toca-se uma sinfonia para homenagear o Rei de Espanha), o fenômeno estético-musical por si mesmo vai sempre operar no sentido da indiferenciação. A pulsação, a harmonia e outros sistemas geradores de previsibilidade podem mesmo conduzir a um estado de transe coletivo, em que todos os corpos e mentes estão sintonizados na frequência de uma mesma “batida”, submetidos às mesmas tensões e relaxamentos, movendo-se à mesma velocidade e em intensidades proporcionais. Os espaços do teatro podem ser diferentes, mas é uma a música que toca para todos. É um fenômeno por certo profundamente subjetivo, já que a apropriação do significado acústico depende de uma série de variáveis específicas para cada indivíduo, mas ao mesmo tempo é também profundamente coletivo, porque não deixa de depender também de uma série de convenções. Em ambos os casos, a música opera uma profunda *deslocalização* enquanto se manifesta como som, no misterioso instante em que se dá o estético. Essa *deslocalização*, esse transe, essa profunda sintonia coletiva que a música é capaz de propiciar podem estar

²⁶⁸ O “pioneirismo” e o lugar mítico de Andrés Segovia nas narrativas do universo do violão de concerto podem ser atribuídos em grande parte a seus esforços em agenciar o violão para dentro do território da música de concerto.

ligados ao que Deleuze e Guatarri (2012, p. 175-176) chamam de “fascismo potencial da música”:

(...) som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. **Ele deixa a terra**, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro quanto para nos abrir a um cosmo. Tendo a maior força de desterritorialização, ele opera também as mais maciças reterritorializações, as mais embrutecidas, **as mais redundantes**. Êxtase e hipnose. Não se faz um povo sem mexer com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, os lasers modulam-se a partir do som. (...) **Fascismo potencial da música.** [Grifo nosso]

Uma outra forma de *deslocalização* é a que se dá em relação a dois âmbitos distintos da vida social: o pessoal e o profissional. Considerados estes dois polos como tendências que predominam em diferentes momentos e espaços frequentados pelo indivíduo, não há que se supor que entre eles se ergue uma barreira intransponível. No entanto, o envolvimento afetivo dedicado à prática musical e por ela exigido, frequentemente mistificado com os conceitos de *dom* e *talento*, muitas vezes não permite mais que uma tênue separação entre estes dois domínios. “Casa de ferreiro, espeto de pau”, diz um ditado que ilustra claramente essa separação; mas na casa de um violonista o que mais se escuta é o violão. A música está em toda parte e custa ao músico separar-se dela, ainda que o quisesse. E frequentemente não é o caso, já que se trata de uma profissão “financeiramente incorreta”, como veremos, que tende por isso a atrair apenas aqueles que mantêm com ela um vínculo – precisamente e antes de mais nada – pessoal, que não pode ser abstraído quando da atuação profissional. Esta, por sua vez, a partir de suas demandas (uma série de adaptações como o refino da audição, o crescimento das unhas, as dores nas costas), invade a vida pessoal do músico de uma forma que pode ser igualmente marcante (as unhas grandes da mão direita e a necessidade de preservá-las condicionam muitíssimos gestos do dia-a-dia do violonista, por exemplo).

Senso comunitário, socialização e identidade

Se a música é, como diz Hennion (2002), uma “arte obviamente coletiva”, é interessante observar de que formas isso se manifesta no *território*. Ela constitui o fundamento de rituais como shows, concertos, reuniões domésticas²⁶⁹, mas já é em si uma prática intrinsecamente comunicativa. Queremos relatar uma abordagem das práticas musicais que denominaremos *coletivismo*, observando em especial suas implicações no campo da gestão; também falaremos de identidades, sobretudo da identidade latino-americana, muito abordada pelos informantes.

Quem observe a o trabalho do músico ao compor ou estudar seu instrumento, horas diárias na maior parte das vezes passadas em isolamento, digladiando-se constantemente com seus limites, poderá chegar a duvidar desse caráter coletivo da música. Evidentemente que, analisado mais detidamente, esse trabalho solitário tem sempre como perspectiva uma futura comunicação, que deve ser presentificada para que o trabalho seja efetivo. Se o labor individual do músico se projeta em direção ao coletivo, também parte dele, de uma comunicação anterior que se dá através de uma partitura, gravação ou mesmo da composição (que é sempre uma re-composição de elementos musicais anteriores comunicados ao músico). Mas isso não muda o fato de que uma grande, provavelmente a maior, parte do trabalho dos violonistas acontece longe da presença de colegas e público. Coronel (2014a) se queixa: “Minha vida artística funciona de maneira absolutamente solitária, e fazendo tudo de maneira autogerida.”

Mas, imediatamente, o próprio Coronel evidencia dramaticamente o contraste entre a vocação coletiva da música e a solidão que caracteriza o trabalho do músico, opondo-os dentro do mesmo fôlego:

Há muita solidariedade entre nós, companheiros, colegas de violão de diferentes cidades que temos às vezes o impulso de gestar coisas e de convidar colegas de outros lugares, e aí depois talvez aconteça o contrário.

²⁶⁹ Neste caso estamos utilizando um conceito bastante expandido de “ritual”, para englobar qualquer tipo de prática coletiva ritualizada, isto é, que possui seus códigos e procedimentos, à luz dos quais se interpretam os significados diversos que ali são gerados pelos diversos agentes, incluída a música.

Enquanto demonstra este curioso equilíbrio entre solidão e solidariedade na música, a fala de Coronel apresenta também uma série de práticas musicais coletivas que apontam para uma reforma do paradigma da *auto-gestão*. Ele mesmo se engaja nelas coordenando a sede Rosario do festival *Guitarras del Mundo* e promovendo o *FIGROS*²⁷⁰. Quando Maru, em Paraná, declara sua “paixão pela gestão” (de outros artistas), organizando grandes eventos como o *Mujerío em Abril* e dedicando-se à promoção cultural em sua cidade, e engajando-se em práticas de coletivos de profissionais da cultura²⁷¹; quando Ascúa, em Santa Fe, vislumbra um horizonte utópico em que violonistas de diferentes países colaborariam para, juntos, desenvolver o mundo do violão; quando Aguirre cria um selo discográfico para formalizar e difundir a música de sua terra; o que está acontecendo já transcende a *auto-gestão* como prática individual e se transforma numa espécie de *Inter gestão* que, dadas as dificuldades inerentes à prática musical em alguns de seus aspectos estruturais²⁷², pode ser uma saída para a promoção da atividade profissional dos violonistas; é nisso que creem vários dos que preconizam tais empreendimentos. Pudemos observar recentes iniciativas dessa natureza alcançando grandes proporções, reunindo diversos profissionais da área da cultura²⁷³.

Esse tipo de colaboração ilustra uma tendência difusa que se pode perceber nas práticas e discursos musicais no *território*, carente de uma narrativa ou enunciação que o formalize e nomeie, e que alcança seu paroxismo com Carlos Aguirre. Chamaremos provisoriamente essa tendência, que consiste em maximizar os aspectos coletivos da prática musical, de *coletivismo*.

Depois de nossa entrevista com Aguirre, fomos convidados a acompanhar um de seus ensaios. Para nossa surpresa, várias pessoas, amigos e outros músicos, acompanhavam o mesmo ensaio, todos reunidos ao longo do dia na casa de Carlos. A naturalidade do encontro e a forma como as pessoas se incorporavam à reunião dava a entender que se tratava de uma prática nada incomum, e que transformou este momento em geral tão íntimo do músico ou grupo numa reunião de amigos. Não é um

²⁷⁰ Festival Internacional de Guitarras de Rosario.

²⁷¹ No Brasil os chamaríamos “independentes”; na Argentina, também são identificados pelo termo *auto-gestão*, mas evitaremos essa nomenclatura usual no *território* para evitar ambiguidades e enfatizar o aspecto coletivo que aqui nos interessa.

²⁷² Ver “Economia”, neste capítulo.

²⁷³ E não apenas iniciativas recentes, como a *Asociación Guitarrística de Rosario* mostra.

proceder estranho ao pensamento e práticas do músico *entrerriano*: como vimos em seu perfil, ele gosta de “andar em bando” como o pato siriri que dá nome a sua recém criada editora, e valoriza iniciativas coletivas como ocupações estudantis ou a “habitação coletiva dos espaços”, uma concepção comunitária que traz para sua pesquisa artística, ao propor trazer o público para dentro do fazer artístico. Essa potencialização da prática musical através de um aprofundamento de seus laços com a coletividade tem uma prova de sua potência na existência do Cro-Magnon, o equipamento de áudio coletivamente criado e administrado por músicos de Paraná, que estaria além das possibilidades financeiras de qualquer um deles. Mas não se trata apenas da “união que faz a força” e de uma solidariedade cooperativista-profissional, e sim de uma busca por uma maior convergência com o outro dentro da prática que o define, a música. Seu latino-americanismo também pode ser entendido sob essa luz, assim como o de Ascúa, cujas ideias de comunidade internacional de violonsitas se aproximam das de Aguirre.

Além do *coletivismo* e da *Inter gestão* que o integra conceitualmente, várias outras experiências colaborativas relevantes foram observadas, como a convivência intensa oportunizada por conjuntos instrumentais não institucionalizados, como bandas e grupos de música folclórica. Um exemplo são os quartetos de violão formados por Néstor Ausqui, em que eram as próprias demandas técnico-musicais quem demandavam, ou oportunizavam, uma convivência interpessoal entre os músicos. Ensaios diários de muitas horas dependiam dela, que era assim mediada pela prática musical, através da qual se conheciam e reconheciam, convergiam e se enfrentavam.

A cooperação entre músicos muitas vezes ganha um colorido identitário, ou é estimulada por fatores identitários. Se falávamos dos quartetos de Ausqui, basta ver como o *Santa Fe guitar Quartet* se foi orientando, ao longo do tempo, rumo a um repertório de maior relação com o que a maioria de seus membros consideravam sua terra natal²⁷⁴; ou como Ausqui reuniu músicos do Paraguai, Uruguai e Argentina para formar, posteriormente, o *Cuarteto del Sur*. Podemos observar que o sentimento de pertencimento a uma comunidade, qualquer que seja ela, é forte no *território* e orienta decisivamente suas práticas, inclusive esteticamente, como por exemplo na influência poderosa do *folclore* nas práticas violonísticas da região. Pablo Ascúa (2014),

²⁷⁴ Como exemplo, citamos seu segundo álbum, *Portraits of the Americas*, dedicado à música latino-americana.

santafesino e companheiro de Méndez como professor na *UADER*, explica que “Quando alguém tem que se definir, precisa encontrar um repertório que o represente. Nisso, o contexto é importantíssimo”. Neste sentido, ele afirma sentir-se mais latino-americano que argentino ou santafesino. “Tento não separar minha realidade com a de toda latino-América. (...) Me sinto mais próximo à música do Brasil que à da Alemanha”. Ascúa imagina a América Latina como um sistema econômico, histórico e cultural dotado de certa coerência interna, diferenciando-se por exemplo da América saxônica e da Europa. Esse discurso ressoa na prática através de sua atividade como professor e intérprete. Seus discos incluem gravações de música de sua região, como obras de Walter Heinze, e seu mais recente lançamento discográfico, *Sones Meridionales* (2010), joga desde o título com essa filiação latino-americanista. Um disco dedicado a cinco compositores latino-americanos, quatro dos quais clássicos responsáveis pela criação de um importante eixo no repertório do instrumento: Barrios, Ponce, Villa-Lobos e Leo Brouwer; o quinto é o rosarino Marcelo Coronel. Néstor Ausqui (2014), violonista conterrâneo de Ascúa, há muitos anos dedica boa parte de sua atuação a arranjar e tocar obras de compositores sulamericanos, como é o caso de seu último disco, *De Aquella luz* (2008). Coronel, em vários de seus escritos, situa sua produção alternadamente dentro do contexto do *folclore* argentino ou latino-americano, e se refere aos artistas latino-americanos como um “nós”. Entre as influências musicais mais significativas de Martin Neri estão uma maioria de compositores latino-americanos. Aguirre (2014) relaciona seu sentimento de pertencimento comunitário à prática musical, chegando à especificidade de suas características técnico-musicais para se definir latino-americano (é ele quem identifica no grande desenvolvimento do rasgueado violonístico uma idiossincrasia musical continental). Assim, descobre-se parente de toda uma região geográfica que não reconhece os limites políticos que, para ele, advém de uma lógica econômica estranha ao sentimento comunitário e à identidade: “penso o litoral como algo más amplo, que inclui Uruguai, Paraguai, Argentina e o sul do Brasil, onde se faz música que aqui chamaríamos de *música del litoral*”. A geografia é um aspecto marcante dessa identidade, já que, conforme ele teoriza, o rio (Paraná) dispersou, por uma vasta região, uma cultura comum. Mas, ainda assim, ele “gosta mais de pensar em latinoamericanidade”, de pensar-se “habitante desse país grande que seria a América Latina”, mesmo antes de pensar-se paranaense, entrerriano ou *litoraleño*.

Hennion (2002, p. 5) identificaria em tudo isso o que ele chamou de “poder da música para estabelecer e dar consistência à identidade de um grupo”; Deleuze e Guatarri (2012, p. 175-176) assinalavam essa potência que tem no som seu principal agente dizendo, como vimos, que “as bandeiras nada podem sem as trombetas”.

Economia

Se a tendência radical e violentamente democratizante da internet, por um lado, representa um salto notável rumo à resolução de problemas históricos de distribuição dos bens culturais intangíveis, ela também se torna problemática ao desarticular toda uma série de estruturas até então disponíveis para lidar com esta difusão, elas mesmas já, de saída, problemáticas. Não parece haver um ressentimento generalizado com relação ao ocaso de mediadores tradicionais da atividade musical a nível mundial, como as grandes gravadoras; por outro lado, a democratização radical – que, num contexto mundial de geral e profunda desigualdade econômica só pode se dar através da gratuidade do acesso aos bens – retirou importantes mecanismos de entrada de recursos na cadeia produtiva musical que, se frequentemente eram desproporcionalmente apropriados por grandes instituições mediadoras (conforme denúncia de Coronel no capítulo IV), tampouco deixavam de remunerar, ainda que de forma precária, os criadores (artísticos) de produtos musicais. Dessa forma, a *venda* de discos e partituras tornou-se muito menos atraente, e os músicos que dependiam economicamente dessas atividades estão tendo que reconfigurar suas práticas para compensar essa perda.

Dentro desse contexto, e trazendo a discussão de volta ao universo do violão e mais especificamente ao *território*, parece existir uma tendência (entre outras) que desloca o centro econômico desta cadeia produtiva, ainda mais, em direção à performance, não por coincidência o aspecto das práticas musicais que conseguiu manter certa autonomia frente à revolução comunicacional das últimas décadas. O inalienável *hic et nunc* que a caracteriza é irreprodutível digitalmente, de modo que as experiências que oportuniza são exclusivas. Se ela, agora, é confrontada com a concorrência de uma multiplicidade de práticas, muitas das quais virtuais, por outro isso não a inviabilizou como atividade econômica, e é nela que vários músicos estão apostando suas fichas, deliberadamente ou não, como observamos nos depoimentos e/ou

práticas de Coronel, Méndez, Neri, Aguirre e muitos outros. Até que ponto a performance, sozinha, conseguirá prover de recursos as pequenas e médias cadeias produtivas musicais é coisa que permanece por ser averiguada; as projeções não dão muito fundamento a otimismo.

É importante salientar que um suporte econômico importantíssimo da cadeia produtiva musical são as atividades didáticas. Não sendo uma atividade propriamente artística – do ponto de vista do músico, unicamente -, ela introduz recursos sem os quais os artistas não poderiam sobreviver; no mínimo, teriam que buscar estes recursos em outras atividades que os distanciariam ainda mais de seu fazer musical. Em qualquer caso, o que fica evidente é que a atividade artística profissional não é autossuficiente, o que nos leva a questionar até que ponto o *fazer musical como entendido pelos músicos* pode ser considerado uma profissão. A maioria dos entrevistados diferencia suas atividades como artista de seu trabalho como professor. É claro que, social e antropologicamente falando, uma aula de música é tão prática musical quanto um show de rock ou cantiga de ninar. O que estamos avaliando, então, não é senão a **viabilidade social da existência de um profissional especializado nos aspectos composição/performance/tocatória das práticas musicais**. Não pretendemos responder à questão, já que nossos dados atestam a dificuldade de determinar tanto a inviabilidade quanto a viabilidade da *profissão* de músico, mostrando que existe um pequeno número desses profissionais (como Aguirre) e um grande número de “quase-profissionais” que, junto a essas atividades específicas, precisam conseguir recursos em outras (como aulas), equilibrando seu trabalho de artista com as necessidades econômicas em proporções que, complicando ainda mais o panorama, variam ao longo do tempo²⁷⁵.

Essa “indisponibilidade de recursos” dentro da cadeia produtiva musical²⁷⁶ não afeta somente os músicos. Se a única entrada de capital se dá através da performance comercial, por exemplo, o valor destas performances – expresso no valor do ingresso – tem que ser suficiente para alimentar toda a cadeia, desde o músico ao teatro, passando por todos os profissionais envolvidos (manager, produtor, profissionais de

²⁷⁵ É importante aclarar que a profissionalização dos agentes não diz respeito necessariamente à propriedade com que atendem aos critérios socialmente vigentes para legitimação de suas práticas; em outras palavras, não se referem ao fato de ele serem bons ou maus músicos, e sim ao fato de poderem, com essa atividade, sustentar-se economicamente.

²⁷⁶ Vale lembrar que estamos nos referindo em especial aos circuitos culturais não-massivos.

comunicação, equipe de limpeza, construtores de instrumento, fabricantes de materiais para músicos (estantes, cadeiras, afinadores, metrônomo, etc.), fisioterapeutas, etc.). Nisso, o pequeno público e a inviabilidade de cobrar entradas muito caras determinam um limite inexorável. Parece portanto que o fator econômico pode ser usado para explicar, em parte –e apenas em parte – a não-profissionalização de certos circuitos musicais, que abarca desde a *auto-gestão* até os indivíduos que “fazem bicos” (isto é, atuam informalmente e sem qualificação) em algum ponto dela (produtores, em especial). Se o músico e as instituições não estão em condições de contratar no mercado uma série de serviços profissionais necessários às suas práticas, mais distante ainda no horizonte está a especialização de profissionais para atender especificamente ao meio musical (por exemplo, não um *designer* contratado em uma agência de comunicação qualquer, mas um que seja especializado em produções musicais).

É claro que se poderia pensar na viabilidade da existência destes profissionais, e ainda especializados no atendimento às práticas musicais, desde que pudessem ter acesso a um amplo mercado de músicos e instituições. Uma hipótese é a de que este mercado seja difuso e demasiado informal, dificultado o estabelecimento de conexões sólidas com a necessária pluralidade de agentes produtivos. De toda forma, o pouco atrativo econômico destas atividades permanece como fator explicativo para o quadro de semiprofissionalismo que caracteriza a maioria dos músicos no *território*.

Dentre as questões que interfere na pouca entrada de recursos na cadeia produtiva violonística de pequeno e médio portes no *território*, a baixa adesão do público, um problema levantado por músicos, gestores e ouvintes, tem lugar de destaque.

O *coletivismo*, como visto nos depoimentos de Coronel e Aguirre, que instaura um paradigma colaborativo entre os músicos, pode ser uma saída de fortalecimento profissional e formalização das práticas musicais enquanto atividades econômicas. Isso já ocorre de forma assistemática através da gestão de eventos (*Guitarras del Mundo*, *Festival Internacional de Guitarras de Rosario*, *Simposio Guitarrístico del Litoral*, *Otra cosa es con Guitarra*, etc.) e da solidariedade informal entre colegas violonistas.

Um resumo das práticas musicais mais economicamente significativas observadas no *território* poderia ser:

- a) *Composição*: A composição para violão não ocorre como atividade econômica significativa no *território*. Ela aparece em alguns relatos esparsos de encomenda de obras e direitos autorais, mas, mesmo no caso de Aguirre, o mais consolidado compositor pesquisado, ela não é a atividade econômica principal. Antes, a composição para violão ou é feita de forma não-profissionalizada (isto é, independente de recursos financeiros) ou atua sobretudo na legitimação das outras práticas (*performance* e *formativas*) levadas a cabo pelos violonistas, tendo assim impacto econômico indireto. Ela consolida reputações e legitima práticas, além de funcionar como meio de difusão dos autores e, no longo prazo, ser responsável por realocá-los socialmente no território musical onde atuam – com a consequência de gerar mais oportunidades de trabalho, melhores cachês, etc. Essa última característica é especialmente importante no trabalho dos *tocautores*.
- b) *Performance*: Como é natural, a performance é a prática violonística por excelência e como tal é um dos eixos geradores de recursos econômicos. No entanto, caracteriza-se pela instabilidade, má remuneração e por demandar esforços muito grandes de *auto-gestão*. Apenas um informante relatou tê-la como atividade econômica principal; na maioria dos casos, ela vem em segundo lugar entre os ingressos regulares dos violonistas. Uma das características da performance que é ressaltada por suas características econômicas é o *nomadismo*, que discutimos ao falar dos *tocautores*. Um depoimento de Coronel (2014), respaldado por Aguirre (2014) e Méndez (2014), situa bem a questão:

Ninguém pode pensar que tocar numa cidade vai significar uma possibilidade de se ganhar a vida, porque isso na verdade não acontece, não? Em nenhuma cidade da Argentina, exceto em Buenos Aires, talvez, que é um mundo à parte – não? -, o violão tem um público que é [...], então se um artista faz um ou dois concertos ao ano, provavelmente o público que é do violão vai escutá-lo, (...) e basta, tem que ir tocar em outros lados, não?²⁷⁷

²⁷⁷ “Uno no puede pensar que tocar en una ciudad va a significar una posibilidad ganarse la vida, porque eso en realidad no sucede, no? En ninguna ciudad de la Argentina, excepto en Buenos Aires, tal vez, que es

- c) *Práticas formativas* (aulas, cursos, palestras, publicações, etc.): constituem a principal atividade econômica dentre as práticas violonísticas, e a menos instável. Dentro dela, destaca-se a afiliação a instituições de ensino, e em geral as posições mais ambicionadas, pelo prestígio e retorno financeiro, são os cargos em universidades públicas.
- d) *Gestão Cultural*: Não parece haver espaço para práticas profissionais de gestão específicas do universo violonístico no *território*, salvo possíveis exceções que a pesquisa não pôde confirmar. A maior parte da gestão violonística parece ser levada a cabo por violonistas, mesmo quando mediada por instituições como as que citamos neste trabalho; é também -frequente a *auto-gestão*, caracterizada pela informalidade.

O que se observa, em suma, é um panorama algo desfavorável²⁷⁸, embora devamos ressaltar que vários dos músicos observados aparentavam alguma estabilidade, ou até conforto²⁷⁹, financeiros. Esse panorama é o que permitiu que os praticantes cunhassem a jocosa expressão “financeiramente incorretos” para descrever-se.

um mundo a parte, no?, la guitarra tiene un público que es [???], entonces si un artista hace uno o 2 conciertos al año, probablemente el público que es de la guitarra lo escuche, (...) y ya está, tiene que ir a tocar a otros lados, no?”

²⁷⁸ Coronel (2014) fala que o violão solista é um “micromundo que se vira sem fundos”.

²⁷⁹ Considerados os padrões da classe média.



Figura 14: Marcelo Coronel e colegas à frente de cartaz com a expressão “*financieramente incorrectos*”.

Instituições e Estado

Ao longo do trabalho, comentamos a atuação de várias instituições e sua relação com as práticas musicais ocorrentes no *território*. Citaremos agora algumas delas, e falaremos brevemente sobre a atuação do Estado.

Começando por este último, parece não haver consenso entre músicos e gestores sobre seu papel dentro do *território*, nem no que efetivamente cumpre quanto num panorama ideal. Algum acordo (incluindo gestores) se observa no que diz respeito à carência de recursos (econômicos, humanos e institucionais). Neri (2014a) associa esta carência à ausência de mecanismos de pressão por parte da comunidade musical, desmobilizada e sem representatividade política.

Observou-se um crescente grau de formalização estatal no que tange a sua atuação no *território*, dentro do que cabe destacar a recente promulgação da Lei da Música²⁸⁰ e a criação de um Ministério específico para a cultura. Províncias (Santa Fe e Entre

²⁸⁰ A já citada Lei 26.801, chamada *Ley Nacional de la Música*.

Ríos) possuem ministérios para a cultura, mas não específicos (vinculados à “comunicação” ou à “inovação”). O município de Rosario possui uma *Secretaría de Cultura y Educación*, e apenas Paraná possui uma pasta específica para a cultura. O fato de estes processos serem recentes, aliado à ausência de entes governamentais específicos para lidar com a cultura em todas as esferas de governo, é um indício da menor formalização do Estado argentino nessa área, o que pode justificar as reticentes avaliações de sua atuação por parte de alguns informantes.

Não pudemos levantar dados que esclarecessem a importância do aporte de recursos estatal ao setor musical. A ausência de mecanismos conhecidos como “Leis de incentivo”, adotados por vários países vizinhos²⁸¹, e que podem impactar grandemente a prática musical e sua profissionalização, se faz notar e levanta a suspeita de que o investimento estatal no setor é menos relevante que nestes países, hipótese que carece de comprovação.

Descreveremos a seguir algumas instituições culturais de destaque no *território*.

Teatros:

O **Teatro 3 de febrero** é um dos mais importantes, e seguramente o mais renomado, de Paraná, e pertence à secretaria de cultura da cidade. Em estilo *eclético* de fortes influências barrocas – sobretudo sua sala principal -, foi inaugurado em 1908 após a demolição do teatro anterior, de 1852, que ocupava o local. É utilizado para toda uma gama de atividades de natureza artística, que exemplificaremos no relato de nossa observação.

²⁸¹ Como Brasil, Uruguai e Chile

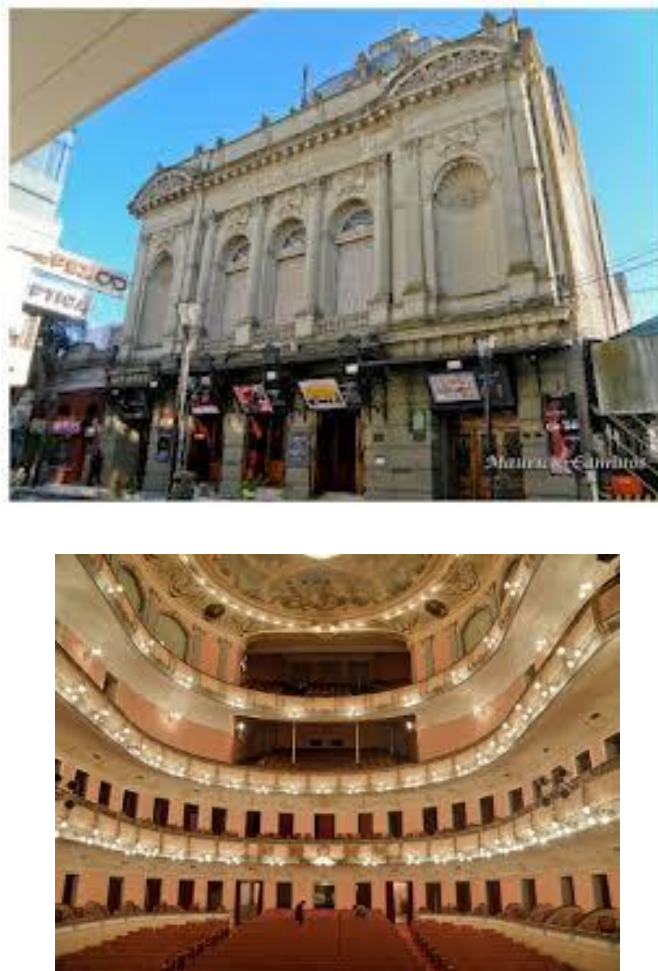


FIGURA 14 - Teatro 3 de Febrero, Paraná. (Fonte: WIKIPEDIA, verbete *Teatro 3 de Febrero* (2014))

Nossas visitas ocorreram durante a realização de três eventos no teatro. Em todas as ocasiões, logo na entrada, foi perceptível certa heterogeneidade social do público, de jovens a velhos, diferentes formas de se vestir – mas ainda assim certamente longe de abarcar a maioria dos grupos sociais de Paraná. O espaço físico insinua uma série de contradições: numa arquitetura pomposa, em mármore, com o brasão do teatro em dourado num pano escarlate, conferindo um ar bastante aristocrático ao foyer, habitam peças publicitárias que anunciam peças de teatro supostamente massivas de evidente apelo sexual: o aristocrático hierárquico contra a massa, o politicamente correto contra o politicamente incorreto.

Aqui, como no teatro El Círculo, em Rosario, a arquitetura tenta impor uma configuração hierárquica ao espaço, e, por conseguinte, aos ritos sociais e eventos

culturais que aí se desenrolam emaranhados. Diferentes andares, diferentes acessos correspondem a diferentes preços, que remetem de forma aproximativa a diferentes classes sociais. Quando tendências sociais, políticas e culturais contemporâneas penetram o teatro, não há como evitar certos choques. Por exemplo, quando o teatro é aberto ao grande público para eventos gratuitos massivos como foi o “*Música por la Identidad*”, evento cênico-musical que dramatizou um capítulo particularmente traumático da história argentina a atravessar todas as classes sociais: a última ditadura militar dos anos 1976-1983. Neste evento, a lotação do teatro (aprox. 600 pessoas) foi tão largamente excedida que os espaços de conforto e cadeiras foram completamente tomados, e os corredores e qualquer espaço vazio onde fosse possível meter um ser humano (ainda que dobrado): todo o espaço do teatro tornou-se semelhantemente incômodo. Ademais, havia constante circulação de pessoas pelas várias plateias, relativizando ou contradizendo a hierarquia do teatro e dramatizando, além da linha da luz da ribalta, uma dinâmica social que a tragédia relembra no palco sugeria: a igualdade na desgraça. O evento de caráter contestatório “*Mujerío en Abril*” também foi rico em conflitos, induzindo algumas mulheres, ao final, a romper com a ritualidade proposta pelo teatro, e dançar, gritar, ficar de pé; é significativo para a orientação feminista do evento que sejam mulheres. Mas tudo isto, até mesmo os rompimentos de protocolo, é patrocinado pela música/espetáculo, que desafia o espaço: a música *contra* o espaço, e o evento como um todo duplamente posicionado contra estruturas sociais fossilizadas: os lugares sociais da mulher e do público. Já um concerto de Eduardo Isaac (tangos com violão e bandoneón) se mostra muito mais afável ao *status quo* ritualístico do teatro, inibindo possíveis rupturas, ao invés de incentivá-las – com a exceção talvez de alguma já institucionalizada, como o diálogo eventualmente irreverente entre público e artista, em que irrompe alguma interjeição não de todo imprevisível.

Teatro El Círculo: O teatro El Círculo ocupa em Rosario um lugar simbólico semelhante ao que ocupa, em Paraná, o 3 de Febrero. Inclusive pelo lugar geográfico que ocupam, no centro das respectivas cidades. As considerações que extrapolamos a partir dos relatos para aquele teatro são válidas também para este, ressalva feita às proporções dos dois teatros: o *El Círculo*, coerentemente com o tamanho da cidade que atende, é maior que o 3 de Febrero.



FIGURA 15: Teatro *El Círculo*, Rosario. (Fonte: CAPSF, 2014)

Centros Culturais

Centro Cultural Parque de España: foi criado em 1992 através de ação conjunta do governo espanhol, da prefeitura (*municipalidad*) de Rosario e da comunidade espanhola na cidade (CCPE, 2014). Instalado, este que é talvez o maior e mais estruturado centro cultural de Rosario é mantido tanto pela prefeitura de Rosario quanto pelo governo federal da Espanha, através da *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo*, AECID. Essa “dupla nacionalidade” da instituição a dota de uma particular vocação internacionalista, e sua programação frequentemente se remete à cultura espanhola, evidenciando os parentescos ibéricos da cultura rosarina e *litoraleña*. Dentro disso, é claro que a prática violonística tem um papel destacado, já que o instrumento tem presença marcante em ambas as culturas. Martín Prieto (2014), seu diretor, nos relata quatro grandes pontos de contato da instituição com as práticas violonísticas:

- a) **Ciclo da *Asociación Guitarrística de Rosario***: de periodicidade mensal, possui um público diminuto mas fiel. Abarca um repertório variado e é muito apreciado por violonistas, sobretudo clássicos.
- b) **Eventos organizados por fãs de Robert Fripp**: Em torno do lendário guitarrista inglês, e a partir de um de seus estudantes residente na cidade, criou-se uma comunidade de aficionados que eventualmente organizam eventos relacionados a sua música.
- c) **Ciclo *Contemporáneo del Mundo***: Destinado a versões contemporâneas de música folclórica, acaba vinculado fortemente ao violão. Segundo Prieto, tem funcionado bem ao longo dos anos, com bom público – coisa rara no mundo do violão instrumental.
- d) **Ciclo de *Música Española***: Dedicado à música da Espanha, país patrocinador do Centro Cultural, que também está intimamente ligada ao violão.



Figura 16 - Centro Cultural Parque de España, Rosario. (Fonte: CCPE, 2014)

Antojo de Eco: Espaço cultural informal no microcentro de Paraná. Uma casa com pátio ao fundo, usado para apresentações e festas. Criado e mantido por iniciativa de uma cidadã devotada ao trabalho artístico-cultural em Paraná. Trata-se de um exemplo de um tipo de instituição que cumpre um papel social bem definido, ao abrigar eventos de logística mais simples mas que corresponde a uma demanda cultural concreta. Não se trata de aglutinar multidões, mas de espaços mais íntimos, que atendem a um desejo de uma comunidade vinculada por laços mais fortes entre os

vários indivíduos e ao mesmo tempo gerar oportunidades de atuação para artistas, ou propiciar vivências artísticas aos artistas amadores que o frequentam.

La Vieja Usina: um dos principais Centros Culturais de Paraná, não alcança a imponência do Parque Espanha, em Rosario. Nem por isso carece de interesse. Construído a partir de uma velha usina reformada, possui diferentes espaços de atividade, nos quais se sente a herança industrial do centro cultural na configuração do espaço ou na presença de maquinarias que agora ornamentam e condicionam sua visualidade e especialidade. Conta com alguns poucos funcionários, e é utilizado também para, além de eventos de natureza imediatamente artística, convenções. Durante algum tempo promoveu o “*Música entre todos*”, que realizava apresentações musicais de periodicidade quinzenal. O público que atende aos eventos artísticos tende a ser sempre o mesmo, segundo a diretora Soledad Salvarredi. O Centro Cultural não conta com um financiamento público que lhe possibilite contratar uma programação consistente ao longo do ano, e funciona em grande parte através da cessão de seu espaço a eventos gerados de forma independente, ou *auto-gestionada*, por organizações e indivíduos da sociedade civil (geralmente da “classe artística”, ou da parte dela que atua fora dos circuitos mais capitalizados).

Universidades e Escolas de Música

As diversas escolas de música oferecem formação para docentes e concertistas, embora, conforme discutimos acima em “Economia”, haja uma distância entre essa formação – pretensamente profissional – e a realidade da prática do aluno egresso, que, independentemente de sua formação, trabalhará ele próprio como professor. É notável que, nas universidades, os docentes de violão hajam tido predominantemente uma formação de concertistas, que reproduzem em sala de aula, e quase nunca estejam formalmente qualificados como docentes.

Falando especificamente das universidades é frequente que se trabalhe a iniciação musical nos cursos superiores. Isto decorre das pretensões universalistas do sistema

universitário argentino, que o abriga a aceitar qualquer estudante que tenha completado a formação básica. Na *Universidad Nacional de Rosario* está instituído um curso de dois anos de formação básica para os ingressantes em carreiras superiores que não hajam tido formação musical, em que pese a existência de instituições dedicadas ao ensino básico de música na cidade, como a *Escuela Provincial de Música de Rosario n. 5030*. A estruturação curricular, que permite cursar matérias sem concluí-las, postergando indefinidamente a realização das provas finais, parece ser um estímulo à longa permanência dos estudantes na graduação, que via de regra leva mais de cinco anos (podendo chegar, sem que isso seja uma exceção notável, a nove, em cursos mais longos como Composição Musical). Outros fatores, como a dedicação apenas parcial aos estudos (conciliada com empregos temporários) podem ajudar a explicar essa idiossincrasia universitária argentina.

Outro aspecto a se destacar nas universidades é o de suas editoras. Considerando o contexto de desaparecimento das edições de partitura no país, tão sentido pela comunidade musical, o trabalho de algumas editoras universitárias (como a de Rosario, ao publicar escritos sobre música do prof. Dante Grela ou o manual de técnica de Ferrer e Rodríguez (2009), ou a de *Misiones*, ao publicar as partituras editadas do *tocautor* Luiz Sanaso) se torna importantíssimo para estas formas de difusão de música.

Universidad Autónoma de Entre Ríos - UADER

A *Escuela de Música, Danza y Teatro Profesor Constancio Carminio*, pertencente à UADER e com cerca de novecentos alunos de nível médio e superior (UNO, 2011), abriga uma das mais prestigiosas escolas de violão da Argentina. Oferece à comunidade um percurso musical desde a infância até a formação profissional de nível terciário. Sua vice-diretora explica o funcionamento da escola:

Os meninos e meninas ingressam aos seis anos. Com uma linguagem de jogos, se sensibilizam com a música. Aos 9 se os induz para que escolham instrumento. Depois são oito anos de estudos, até que coincide com a finalização da escola Secundária. Neste momento podem começar o curso terciário,

que se divide em Professorado [Licenciatura, no Brasil] ou especialização em algum instrumento. (UNO, 2011)

É aqui que se congrega a famosa escola violonística paranaense, com uma equipe de seis professores nacionalmente renomados, um dos quais, Eduardo Isaac, é um dos mais notórios violonistas argentinos. Sergio Quispe, luthier há pouco instalado na cidade, relata uma história que atesta a fama da escola. Ao buscar um curso superior de violão numa universidade de outra província, conta que,

(...) assim que estabeleceu relações com um dos docentes mais prestigiosos, seguiu seu conselho, claríssimo: “Eu, o que é que vou te ensinar? Se você quer aprender violão vá a Paraná, estude com Silvina López, com o *maestro* Isaac, com Ernesto Méndez; aí está a melhor escola de violão do país (STOPELLO, 2012)

Conforme explicamos no perfil de Ernesto Méndez, no capítulo V, a escola atrai estudantes de todas as províncias do país e estrangeiros, como Cristian Ávalos, de Misiones, o luthier Sergio Quispe, o violonista Alfonso Bekes, o chileno César Andrés Huenuqueo ou o próprio Carlos Aguirre. Muitos destes acabam se tornando residentes permanentes da cidade.

Em que pese os depoimentos de Méndez (2014) e Coronel (2014), que falam de uma revalorização do folclórico dentro do ambiente acadêmico, alguns alunos e ex-alunos se queixam de uma orientação muito voltada ao “violão acadêmico” e à carreira de solista, ao mesmo tempo criando uma desvinculação com o mercado de trabalho e um déficit na formação no que tange a arranjo, improvisação e tradições musicais exclusivamente orais.

Universidad Nacional de Rosario

Uma das universidades mais importantes da região, juntamente com a *Universidad Nacional del Litoral* da qual se originou, em 1968, e com a *UADER*. Sua escola de música apresenta um curso de violão cujas características discutimos no capítulo IV, em “Práticas Formativas”. Não é uma escola de destaque no panorama nacional violonístico, como a *UADER*, e no entanto é a escola de formação de violonistas mais importante de toda a sua região geográfica. Nela leciona o professor Victor Rodríguez, autor do manual de técnica que discutimos em outras partes do texto, e que foi professor de Marcelo Coronel; outro professor de Coronel e importante compositor e teórico argentino a lecionar na *UNR* é o prof. Dante Grela, autor da metodologia de análise utilizada no presente trabalho.

Editoras

A influência de tecnologias recentes vem reduzindo o apelo do papel como mediador dos registros escritos, em favor de novos suportes e formas de difusão dos registros, todas baseadas na internet. Esse fato, somado à dificuldade ou impossibilidade de aferições devidas dos direitos autorais, induziu a práticas conformes à tendência democratizante da internet, como a decisão de Marcelo Coronel de, doravante, adaptar todos os seus produtos ao formato da rede, incluindo disponibilidade online e download gratuito (*auto-edições* virtuais). Isso não impede a convivência com os “antigos” modos de existência desses produtos e práticas a eles associadas, como comprovam as várias edições de partituras em papel, recentes e por editar, que observamos, ou mesmo a criação da Editora Siriri por Aguirre: sua posição privilegiada no panorama musical argentino (e internacional) torna viável para ele não só a difusão de partituras impressas e gravações em disco, mas sua comercialização.

De toda forma, um mediador cuja ausência é sensível é precisamente aquele que elabora e difunde a música em formato escrito, as editoras, e foi precisamente a sensibilidade de sua ausência que motivou a iniciativa de Aguirre. Essa ausência remonta a um momento onde as práticas musicais com papel ainda eram

hegemônicas (no campo da leitura-escrita). No panorama recente do território, vários depoimentos atestam e ainda lamentam sua ausência. Isaac (2014) afirma que

Hoje em dia, a publicação de partituras é quase inexistente na Argentina. A única coisa que ainda resta dos grandes dias da publicação é a memória deles, porque não há novas edições de velhas partituras (ISAAC, 2014)

Para Aguirre (2014), há muito poucas editoras no país, porque as mais importantes da Argentina foram compradas pela Warner, dos EUA, que comprou os direitos das obras e não voltou a editá-las (isso aconteceu em meados da década de 90). Há obras de compositores muito importantes do país que não estão acessíveis.

Embora atuando às vezes de forma precária, cumprem um importante papel social, editando obras de músicos e teóricos (como Dante Grela, Pepe Ferrer e Victor Rodríguez) do *território*, e ajudando na difusão destes produtos.

Dentre as poucas editoras de relevo atuantes na Argentina hoje, e que se dedicam à impressão e difusão de partituras, podemos citar a *Melos*, antiga *Ricordi*, e a *Epsa publishing*, ambas operando a partir de Buenos Aires. Embora atuando às vezes de forma precária, as editoras universitárias, embora pouca expressivas individualmente no que tange ao trabalho com partituras, cumprem um importante papel social, editando obras de músicos e teóricos (como Dante Grela, Pepe Ferrer e Victor Rodríguez) do *território*, e ajudando na difusão destes produtos.

Uma tendência contemporânea é a difusão de partituras – muitas vezes de forma gratuita – pela internet (a *Epsa Publishing*, por exemplo, se especializa nisso, tornando-se mais distribuidora que editora). Apesar disso e da competição com a *auto-edição*, pelo menos uma nova iniciativa editorial surgiu na região do litoral argentino recentemente, a editora **Pato Siriri**, de Carlos Aguirre.

Pato Siriri: Recentemente criada por Carlos Aguirre em Paraná, consiste apenas numa pessoa jurídica que inscreve num registro nacional os livros que vai editando. Segundo Aguirre (2014), “Não há sequer um espaço físico, apenas uma página de

internet”. Apesar de ser uma iniciativa incipiente, já sente uma forte pressão de demanda.

Tecnologia

A tecnologia é um *meio* agenciado no *território* por uma infinidade de práticas, já que perpassa, de alguma forma, todos os âmbitos da vida humana; a construção de instrumentos, a análise de obras musicais, a composição musical, todas são atividades onde ela se manifesta de forma direta. Analisaremos três efeitos tecnológicos recentes nas práticas do *território*: as redes sociais, a amplificação/gravação, e a escrita musical.

Todos estes efeitos estão atravessados por forças características deste mediador, dentre as quais a mais notória é a fratura temporal passado/futuro. Através desta clivagem tão tipicamente moderna, a tecnologia define com impecável precisão uma direção e um sentido para o tempo, que, quando aplicados às práticas humanas, conduzem à noção de *progresso*, a partir da qual uma série de práticas e agentes, ao serem tragados pelo fluxo temporal inexorável que ela inaugura, são implacavelmente corroídos pela *obsolescência* que caracteriza tudo aquilo que se perde nos rincões obscuros do passado.

Para viabilizar a ação dessa poderosa força, o motor de propulsão moderno, foi preciso imaginar que este percurso do passado (superado, indesejável, subdesenvolvido) ao futuro (a ser desbravado, desejável, Primeiro Mundo) era predominantemente retilíneo, ao invés recortado por diversas paradas, mudanças de direção e retomadas, e sobretudo que a linha que traçava era inequívoca não só na direção que tomava mas também no sentido para o qual apontava. Só é possível crer no “progresso” esquecendo-se do que se deixa para trás; esse desapego meio inconsciente é exatamente o que possibilita “avançar” a toda velocidade. Mas os grandes dilemas contemporâneos, como a exaustão dos recursos planetários ou o aquecimento global, ou as doenças decorrentes de uma alimentação inadequada precisamente onde há maior disponibilidade de recursos, fazem frear a marcha do progresso e exigem atenção *àquilo que se deixa para trás*.

É aqui que a prática musical relativiza essa potência tecnológica. Quando se criam novas tecnologias de construção de violões, consegue-se um som muito mais potente (técnicas de construção do leque em treliça, *double tops*). A tecnologia eletroacústica desvela todo um novo universo inexplorado de possibilidades sonoras, nos anos 50. A internet coloca ao alcance de um clique mais informação do que é possível absorver em toda uma vida. Mas o que o progresso deliberadamente oculta são as *escolhas* que fez em seu percurso desabalado; ele se pretende absoluto e esquece que só existe direção quando existem referenciais; o progresso esconde seu quadro de referência, seus valores, suas premissas, e assim pode pretender avançar em todas as direções ao mesmo tempo; todas, sim, porque afinal postula Uma única. No entanto, os violonistas continuam tocando em violões de construção tradicional como os projetados por Torres no século XIX, ou em modelos ainda mais antigos; compositores em pleno século XXI optam de forma desconcertantemente deliberada por permanecer atrelados aos instrumentos tradicionais, rejeitando a composição com computadores; as pessoas preferem o contato com um professor a aprender com um vídeo no *Youtube*. Profanação dos altares modernos! Ora, os violões contemporâneos são mais potentes mas também possuem uma diferente característica tímbrica que afasta muitos violonistas; a música eletroacústica e os vídeos na internet estabelecem novos *vínculos* com pessoas e objetos, ou sua ausência, que não atendem aos desejos de muitos. É que o progresso, para existir, precisa de uma leitura da realidade que defina o *desejável*, como se fosse possível alcançar tecnicamente o que a prática política não pode: consensos. Ao avançar numa direção, o progresso se afasta de todas as outras que partem de referenciais diferentes. Esses referenciais são apenas uma leitura da realidade, que o progresso entende como objetiva, inequívoca, descritível em termos precisos, ao passo que ela frequentemente se mostra, como exemplificamos, relativa, alcançável apenas por pontos de vista parciais e frequentemente contraditórios.

Esse paradigma epistemológico relativista (já há tanto incorporado pela própria ciência) não admite a possibilidade do progresso inequívoco sonhado pela modernidade. A partir dele, vemos que a marcha adiante da tecnologia está baseada, antes de tudo, numa *leitura do presente e da história*, tão parcial quanto qualquer outra. E percebemos um risco: para manter sempre à mão seu grande trunfo, o fato de que a tecnologia *funciona*, o progresso técnico pode frequentemente ceder a

leituras talvez demasiado imediatas da realidade, definindo suas escolhas a partir de objetivos “pragmáticos” e das noções de eficiência e eficácia, em geral relacionando tudo isso à formatação de produtos palpáveis. Mas o maior perigo reside sempre em não dar-se conta dessas escolhas, imaginando um caminho inexorável, um “destino manifesto”. O progresso, através da tecnologia, vilipendia o voltar “atrás”; postura que crises econômicas e ambientais têm colocado xeque.

É à luz desse pensamento que podemos entender os movimentos de rejeição, relativização ou crítica das tecnologias que detectamos no *território*. Se Maru e Ascúa, por exemplo, saúdam a disponibilidade de informação na internet e a ferramenta didática em que esta se converte, num primeiro momento, a seguir já se preocupam com a dificuldade de organizar esse conteúdo. Aguirre se pergunta: “até que ponto você aprende tudo isso?” E vai além, tentando resgatar o vínculo que se estabelece com um professor, ao qual Ascúa atribui um importante processo de aprendizagem pela convivência que nomeia de “osmose”. Com estas ressalvas, se aproximam de Martín em suas reações aos “avanços” tecnológicos: se de um ponto de vista estritamente técnico – e se isso fosse possível, é claro – se pode falar em avanços sem tanta controvérsia, sua transposição ao contexto social não necessariamente nos reconduz à ideia de progresso, mas pode ser altamente problemática, como atestam inúmeros depoimentos de músicos acerca da incorporação das novas tecnologias – às vezes de forma inescapável – a suas práticas. Para Ascúa, a redução de público sentida no universo do violão solista nas últimas décadas se deve sobretudo à competição com novas formas de entretenimento, dentro das quais figura com destaque a internet. Já Aguirre, como vimos, gosta do papel, do contato com o orgânico e da forma específica em que se dá a composição quando mediada por um lápis, em oposição aos softwares de edição de partitura. Marcelo Coronel abandonou completamente sua relação com a composição “de ponta” através de computadores para retornar à rusticidade de um violão. Mas talvez o mais crítico da tecnologia dentro nossos informantes seja Martín, ao denunciar a diluição da subjetividade e da escolha operada por uma “ferramenta” que “te invade terrivelmente”.

Uma outra questão que diz respeito à tecnologia, mais pragmática, está relacionada à globalização. Evidentemente que uma concepção mais abrangente de tecnologia abarca nesta categoria toda uma série de práticas cotidianas de qualquer nação ou etnia; mas existe um sentido mais restrito, conquanto poderoso, que a associa

exclusivamente aos desenvolvimentos tecnológicos mais complexos do mundo contemporâneo. Galeano (2003), eloquente, afirmava em bom espanhol que *“La diosa tecnología no habla español”*. De fato, essa tecnologia restrita à qual nos referimos costuma remeter forçosamente a um contexto internacional assimétrico, é criada em territórios de maior desenvolvimento industrial e tecnológico. Esse dilema da globalização já foi muito discutido (por exemplo, em Canclini, 2008, e Achugar, 2006), e os autores, mobilizando todo um ferramental teórico que fala em “ressignificação”, “apropriação”, etc., alertam para o risco de não cair em maniqueísmos. Com efeito, essas tecnologias são usadas para criar, difundir, atualizar a cultura local. No entanto, tampouco devemos abdicar de uma certa suspeição: isso não implica um diálogo de mão dupla, já que as áreas de origem desses artefatos e técnicas coincidem com concentrações de poderio econômico e financeiro. Vêm junto com a técnica, em seu fluxo, elementos culturais cuja recepção é “naturalizada” (isto é, percebida como “natural”) por estar atrelada a essas inovações, ao fluxo de capital, a um discurso de legitimidade ou a outros elementos culturais que a sustentem. Esse processo é assimétrico porque os produtos e processos culturais locais não podem ascender à internacionalização com a mesma intensidade que os produtos “internacionais” (de algumas “nações”) que recebem; tendem, portanto, a ficar limitados à ressignificação da informação que lhe chega nesse “intercâmbio”. Se o local experimenta uma forte vivência e apropriação de alteridades, os difusores internacionais de cultura correm o risco de não conseguir vivenciar esses processos com a mesma força (mais uma vez, nos remetemos à nota n. 6 do Cap. I).

De toda forma, essa análise (ademais, esquemática, caricatura de uma realidade muito mais dinâmica) não impede o reconhecimento das grandes virtudes da tecnologia contemporânea, dentre as quais sem dúvida está a democratização do acesso cultural, cumprindo como nunca as diretrizes de um dos quatro grandes projetos ideológicos modernos propostos por Canclini (2008, p. 67-68).

No que tange aos três aspectos tecnológicos das práticas violonísticas do *território* que citamos antes, o primeiro para o qual queremos chamar a atenção são as **redes sociais** e seu papel na comunicação dos artistas (já falamos de algumas implicações nos processos formativos). Em primeiro lugar, podemos observar uma tendência a reforçar a indiferenciação dos âmbitos profissional e pessoal na vida do artista, conforme vimos em “Localização e Deslocalização Social”. Como é frequente no

mundo atual, as comunicações dentro do *território*, de concertos a lançamentos de discos, são divulgadas por redes sociais, misturadas a notícias familiares e *selfies* das férias de verão. A maior parte dessa comunicação se dá via *Facebook*, embora vários artistas o utilizem com muita parcimônia e outros dividam suas energias com o *Twitter* ou, em menor grau, outras redes. Não é surpresa que essa comunicação seja feita em regime de *auto-gestão*. Por um lado, as redes são “ferramentas incríveis” de difusão, como explica Coronel (2014): “você pode difundir o que faz de maneira muito simples e sem a necessidade de ter uma estrutura”. Por outro, além de requererem cuidados especiais para garantir a) que a informação alcance o público desejado e que b) possa ser distinguida na avalanche informacional cotidiana das redes, não eliminam os mecanismos de difusão habituais (grande mídia, peças gráficas, carros de som, boca-a-boca – que acaba acontecendo virtualmente...), mas dialogam com eles. “Você pode prescindir das redes sociais sem problemas”, é a afirmação de Coronel, que no entanto parece se fazer mais ousada a cada dia. Ele atenta ainda para uma modificação que as redes introduzem dentro da dinâmica da própria internet: “A aparição das redes sociais, como o *Facebook*, fez com que as pessoas já não entrem tanto nas páginas de internet”.

É preciso atenção para não subestimar o poder mobilizados destas redes, como se tem visto pelo mundo desde a *Primavera Árabe* em 2011, mas tampouco se o pode superestimar, já que vários artistas não conseguem, através destas redes, obter uma divulgação adequada de suas atividades. Num certo sentido, permanecem tão excluídos dos grandes sistemas difusores quanto antes, quando o acesso a um espaço em rádio e TV era disputado a peso de ouro (o que provavelmente ainda é).

As tecnologias de **amplificação e gravação** são frequentemente evocadas, no *território*, como uma “revolução”. Não a revolução do início do século XX, quando de sua introdução, mas a revolução das últimas décadas, que diz respeito a seu barateamento e difusão, colocando ao alcance do cidadão comum tecnologias no mínimo muito similares àquelas utilizadas nas práticas violonísticas dos circuitos culturais altamente capitalizados (isto é, parece ter havido um encurtamento da distância entre a “ponta” e o usuário médio). Coronel (2014) explica:

Com a revolução que se produziu na tecnologia, é claro que se multiplicaram os estúdios. Faz muitos anos havia que ter [SIC] um investimento de capital enorme para ter um estúdio de

gravação, a própria mesa era uma coisa que não qualquer um podia comprar. Hoje é diferente. Com uma boa placa de som e um par de microfones você já pode fazer gravações simples se sabe como operar o equipamento.

Aguirre (2014) concorda e completa:

Sinto que desde um tempo atrás muitas ferramentas de gravação estão sendo um pouco próximas, não? Já não se necessita de coisas tão... tão caras (...). E a possibilidade de armar um estúdio em sua própria casa é bastante possível [SIC]

Quais as implicações disso para a prática violonística? Como já dissemos em outro momento, em primeiro lugar isso traz para dentro do território violonístico uma série de novos saberes e aparatos, além de enfraquecer, ou reposicionar, agentes como os técnicos de som, os estúdios e as gravadoras. Mas o mais importante é que esse processo transforma os próprios violonistas, que já não são “apenas” os que tocam o violão (e se divulgam, programam suas turnês, dão aulas, compõem, mandam e-mails, imprimem cartazes, afixam cartazes, retiram cartazes, etc.), mas agora também “são um pouco técnicos de som em suas casas”, nas palavras de Aguirre. Isso modifica, dinamiza, a relação entre músicos e técnicos, quando os segundos são requeridos (o que ainda são, já que um domínio completo das técnicas, aparatos, softwares e teorias do áudio requer um profissional altamente especializado).

Já a **escrita musical**²⁸² se viu profundamente modificada nos últimos anos por sua acelerada reprodutibilidade (na forma de partituras e discos), agora mediada por agentes digitais como a internet e softwares específicos. Ao se tornarem trivialidades caseiras processos como a impressão, e posteriormente o *scanner*, e os softwares de conversão de arquivos a formatos portáteis (como o *pdf*), os direitos autorais incidentes sobre as partituras tornam-se indefensáveis. O mesmo aconteceu com os discos, e antes deles com as fitas cassete, cujas tecnologias de reprodutibilidade também se puseram ao alcance do grande público. A multiplicação das cópias piratas

²⁸² Abarcando diferentes tipos de registro, gravações incluídas.

fez decrescer enormemente os lucros do mercado discográfico e as rendas devidas a direitos autorais, transferindo para a performance a responsabilidade por suprir essa falência econômica. Mais recentemente, os formatos digitais de música reduziram muito o apelo do disco (ou CD, ou DVD) como mediador da escuta, enquanto que *e-books*, *smartphones*, *tablets* e outros aparatos portáteis têm se tornado alternativas consistentes ao papel como mediador da escrita musical. Isso, somado à questão da reprodutibilidade de que falamos antes, se torna um grande desestímulo à edição de discos e partituras, e de fato vários informantes relatam intenção de produzir e veicular novos produtos musicais utilizando apenas plataformas digitais, sem suporte físico. Essas novas práticas, ao menos neste momento, não substituem completamente, mas coexistem com as práticas “tradicionais” de leitura em papel e escuta de gravações em disco. Além do impacto desestabilizador sobre a impressão de partituras e prensagem de discos, esse novo panorama também implica uma nova relação com os produtos, já que a interação física que têm com o indivíduo é mediada pelo aparato eletrônico em que estão abrigados. Tornam-se mais manipuláveis em alguns sentidos (é mais fácil transitar de uma música à outra, ou armazenar quantidades imensas de músicas e partituras), e menos em outros (limitações do tamanho da tela do aparato ou capacidade de processamento limitada frente a certos documentos mais “pesados”, por exemplo). A *digitalização* da prática da escrita musical implica, em relação com objetos e pessoas, numa “perda do vínculo”, como a definiu Aguirre; porém não se trata somente de uma perda, mas também da inauguração de novos vínculos, onde as partituras e gravações se situam num contexto competitivo com outros tipos de informação simultaneamente disponíveis, e se relacionam com um indivíduo *online*, que está permanentemente compartilhando o que escuta e o que lê.

Produtos

Os produtos, dissemos, fazem a ponte entre duas práticas. Partituras mediam o compor e o tocar; gravações mediam o compor, o tocar, o improvisar e a escuta; manuais mediam a performance e o ensino, etc. Muito já se discutiu na literatura a respeito das mediações operadas pelas gravações e partituras (COOK, 2006, e HENNION, 2002): no caso das primeiras, relatando seu papel na construção de uma

memória ou *legado* (Hennion estuda o caso específico do jazz) e seu caráter de escrita; no caso das segundas, ressaltando sua insuficiência e a necessidade de ser completada por uma tradição, um intérprete, etc. Também muito discutidas na literatura, as *obras*, enquanto produto, estão em dependência da atuação desses e outros mediadores; confluem por sua configuração partituras, gravações e performances, enfim, toda a *memoria* acumulada sobre ela. Falaremos a seguir de alguns produtos e das mediações que operam: instrumentos, textos e técnicas instrumentais, retomando no fim a discussão sobre a partitura e a escrita aplicada ao *território*.

Os **instrumentos musicais** tradicionais²⁸³ estão entre os produtos mais concretos da prática musical, por serem objetos físicos. Medeiam a prática de construtores e intérpretes, ou de intérpretes, compositores e público. Já os consideramos, ao falar da *tocautoria*, como integrantes de uma entidade composta que é o agente que efetivamente leva a cabo a prática da performance. No *território*, há violões que são produzidos em consonância com características técnico-musicais específicas (como os *guitarrones*, requintos, etc.) e que portanto induzem à mesma prática que os induziu. Ao longo deste trabalho vimos diferentes depoimentos acerca da agência específica deste mediador, seja na composição (Aguirre, Coronel, Neri) seja na performance. O violonista não toca do mesmo jeito em dois violões diferentes; inclusive, o violonista costuma ser muito apegado a seu(s) instrumento(s) específico, o que pode derivar tanto da portabilidade do instrumento (o violonista o carrega sempre consigo) quando do contato muito direto (não mediado por mecanismos) do corpo (dedos) com as cordas, para a produção de som. Nesse sentido, a prática de adaptação a outros instrumentos não é tão rotineira quanto, por exemplo, no universo pianístico.

Textos são outro mediador importante da prática musical. Desde currículos de músico a programas de concerto, passando por discursos sobre as obras e a atividade musical, são uma importante chave de leitura que afeta diretamente a fruição estética da música. Como um exemplo significativo, podemos citar o Blog de Marcelo Coronel,

²⁸³ O instrumental eletroacústico mais recente às vezes apresenta um caráter processual mais evidente, por associar o processamento eletrônico do som a certas características física do instrumento.

em que escreve regularmente, e os textos introdutórios e explicativos incluídos em edições de partituras como as de Méndez, Coronel e Aguirre.

Técnicas instrumentais, quando devidamente sistematizadas e preferencialmente formalizadas (em manuais, por exemplo), também podem ser consideradas produtos, e vão conduzir a novas soluções musicais, ao mesmo tempo em que introduzem novas necessidades musicais, afetando a prática composicional. A relação de instrumentos e instrumentistas com a técnica é mediada por agentes (indivíduos, instituições, manuais) engajados em práticas formativas, o que, no caso do violão, é algo absolutamente disseminado entre os praticantes. No caso dos **manuais** de técnica, trata-se de uma mediação em papel ou digital, frequentemente insuficiente para sua devida demonstração/aprendizagem, mas que de toda forma definem um horizonte desejável rumo ao qual se dirigirá o percurso formativo do estudante. Isso é também uma forma de instaurar critérios de legitimação de práticas e praticantes, dentro dos quais a técnica instrumental tradicionalmente possui um lugar de destaque (no *território*, como vimos, se dá a particularidade de o rasgueado ocupar um posto importante como técnica). Assim, o *Guitarra Clásica y Música Popular* (FERRER E RODRÍGUEZ, 2009), para citar um exemplo, almeja precisamente transformar não somente os percursos de aprendizagem técnica, mas, com eles, conduzir a uma revalorização de certas estéticas musicais.

Um fenômeno recente é a multiplicação de vídeos de técnica violonística na internet, sobretudo no *Youtube*, constituindo uma mediação didática relevante; vimos, no entanto, que vários informantes elaboram algumas críticas a esse modelo “formativo à distância”, como Aguirre, ao valorizar o vínculo com o professor, Ascúa, ao falar do “aprendizado por osmose” derivado deste mesmo vínculo, e vários, inclusive estes dois, ao ponderar o impacto da grande disponibilidade de informações na dificuldade de fazer uma seleção adequada delas.

A gravação também pode ser uma forma de **escrita musical**. Hennion (2002), ao analisar o caso particular do jazz²⁸⁴, afirma que esta tradição, a princípio, estabeleceu

²⁸⁴ Trata-se de uma influência maior na formação e atividade de vários dos músicos abordados na pesquisa.

uma ruptura com a música dita “ocidental” (a música de concerto) ao abandonar a escrita em papel em favor da espontaneidade da improvisação. No entanto, ele analisa como, posteriormente, todos os grandes músicos se formaram e basearam seu trabalho não no papel mas sim nos registros fonográficos de seus predecessores. Assim, se a música “ocidental” grafou sua história em semínimas na pauta, o jazz escreveu sua história nos discos. Hennion atenta para a potência da gravação como escrita ainda mais exata e com espaços de exegese mais exíguos que a partitura, e chega a afirmar – talvez um tanto entusiasmado – que através dela o jazz percorreu, em cinquenta anos, um trajeto que a música “ocidental” trilhou em quinhentos. Coronel (2014) concorda, e para ele a gravação consiste numa espécie de “verdade” da *obra*, porque retrata o que soa; é um registro fiel e completo da performance, que permite ao ouvinte aceder sem mediações a ela. Dessa forma, estaria apta a transmitir uma série de códigos musicais não grafados na partitura, constituindo um importante recurso de formação musical.

Já discutimos de que forma as gravações não podem corresponder à *obra*, já que qualquer gravação é o registro de uma performance, que não é senão uma interpretação entre tantas que se possa fazer da mesma *obra*. Mais: a *obra* tampouco corresponde à partitura, mas depende também de todo o conjunto de interpretações que se faz dela ao longo do tempo, criando tradições interpretativas e referências auditivas. Haveríamos que considerar também as distorções (de espacialidade, foco, timbre) devidas aos equipamentos e processo de gravação, e as edições (montagens, adição de efeitos, etc.) que depois se fazem da performance. De toda forma, a performance inclui elementos visuais, olfativos, tácteis, circunstanciais (seu *hic et nunc*) que nunca poderão ser reproduzidos numa gravação (a reprodução da gravação tem sua própria circunstância).

No caso da partitura notada em papel (ou, mais contemporaneamente, num sistema de arquivos digital e exibida na tela de *smartphones* e *tablets*), a situação é similar. Para Walter Heinze (2005) a comunicação do intérprete com o ouvinte se produz precisamente “quando os intérpretes captam a sonoridade, o caráter e o fraseado próprios de um estilo, isto é, o “mais além” do escrito. Coronel (2014b) afirma um dos desafios do intérprete ao tocar sua música é “encontrar as sutilzas e os códigos não escritos da música sulamericana”. De fato, “as obras [no sentido de suas partituras] sub-determinam fortemente suas performances” (COOK, 2006, p.10). Discutimos com

Coronel certas especificidades da música do *território*. Segundo ele, existe uma diferença exacerbada entre a escrita das melodias do tango e o fraseio real. O modo de frasear costuma ser o cartaz de identificação de um intérprete de tango. Uma notação que buscasse se aproximar da execução real do tangueiro resultaria num desproporcional aumento da dificuldade de leitura. Mas, para Coronel,

(...) parece preferível fixar a música com signos que se aproximem, e deixar a critério de cada intérprete que a seguir lhe dê sua própria interpretação. (...) De novo chegamos à insuficiência do sistema de notação musical para captar isso.

De fato, a análise de partituras editadas no *território* mostrou que elas se caracterizam por poucas indicações de *expressão*, como dinâmicas, acentos, agógica, articulação, etc., centrando-se nas alturas e no ritmo. Uma análise comparativa das partituras de *gatos* e *chacareras* de autoria de Coronel com as gravações realizadas pelo autor revelam uma importante discrepância na execução rítmica. As melodias (em 6/8) *tendem a* aproximar-se do compasso simples 2/4, embora estejam sobrepostas a um acompanhamento em 3/4 (o que, diga-se, cria uma interessante complexidade rítmica). A complexidade rítmica de vários gêneros do *folclore* argentino é reputadamente irredutível a uma notação herdada da música europeia, conforme explica Aguirre numa citação coletada por Iravedra (2014, p.31), em que ademais corrobora a perspectiva de Coronel a respeito da importância didática das gravações para a prática do *folclore*:

(...) sou consciente da insuficiência do nosso sistema de leitura escrita –criado à medida das músicas de origem europeia– na hora de traduzir com fidelidade os deslocamentos internos das divisões rítmicas de espécies musicais com fortes componentes afros. Esse é outro dos motivos pelo qual recomendo a escuta de folclore tradicional. (AGUIRRE, 2013, p. 5).

Memória

Uma das mediações mais importantes a ocorrer em qualquer território é a *memória*. Entendida de forma muito ampla, conforme vimos no capítulo II, ela é a chave a partir da qual cada ação e agente é interpretado, os significados gerados intimamente dependentes desse processo.

No caso do *território* pudemos observar duas situações diferentes.

Em Rosario a *memória* violonística encontra-se dispersa nos indivíduos e em algumas instituições, dentre as quais a mais importante talvez seja a *Asociación Guitarrística de Rosario*, fundada há 65 anos e dedicada inteiramente ao fazer violonístico. Outros nós de memória importante são a *UNR*, centros culturais, museus, etc. Apesar da existência dessas instituições, uma delas muito específica, não existe uma narrativa global que organize a atividade violonística Rosarina do ponto de vista histórico.

Já em Paraná, apesar de não existir uma instituição tão direcionada, a *memória* encontra-se dispersa em outras instituições semelhantes às daquela cidade (como a *UADER*), mas aqui uma parte considerável dessa *memória* está sistematizada numa narrativa coerente que determina um trajeto histórico, personagens e características do violão especificamente paranaense. Essa narrativa foi apresentada no *perfil* do artista Ernesto Méndez, no capítulo V.

A existência de uma narrativa é um dos elementos que constitui simbolicamente o *território*, que introduz um vocabulário, noções, uma história, e legitima práticas, discursos e agentes. Através de uma narrativa se cria uma tradição e se constrói um passado social. É interessante como a narrativa paranaense apresenta um folclore despidoradamente em fase de criação e expansão. É comum que as narrativas vinculadas a identidades coletivas, como é o caso, recorram a memórias idealizadas, distantes, como se afastar-se do arbítrio humano, da escolha deliberada, pudesse ser prova de sua autenticidade ou legitimidade, por basear-se em algo mais sólido como um “destino manifesto” ou as leis da natureza. No entanto, aqui o que se vê são práticas musicais associadas a uma identidade em criação, isto é: não há uma identidade essencial, intrínseca, separada da historicidade social, mas sim assumidamente arbitrária, incompleta e, sobretudo, mutável, dinâmica. Não é casual

que nosso principal informante-narrador neste caso, Ernesto Méndez (2014b), manifeste a seguinte posição a respeito do conceito de tradição:

Justamente estava respondendo acerca da tradição – tema escabroso si os há. Não vou dizer nada novo, mas fiquei com a necessidade de passar os pensamentos a limpo. Creio que o imbróglio do assunto está em que quando falamos de tradição há um preconceito comum no qual colocamos o olhar no passado. Pensamos nela como numa série de valores que há que conhecer (como se fosse um fenômeno exógeno), que defender (como se fosse suscetível de ser atacada), que manter (como se pudesse se “descompor”). Em última análise, e para dizê-lo grosseiramente, todos conceitos ligados ao conservadorismo.

Isto não só promove ações nesse sentido mas também, por oposição – e com a mesma ou mais intensidade – aparece a busca da ruptura, do novo, do superador, do moderno. Nesta linha não resta senão concluir que ambas as posturas, a conservadora e a rupturista [SIC], observam o fenômeno de fora.

A Tradição nem se dá conta destes avatares. Porque ela se move numa dimensão diferente. Certamente dinâmica. Aportando e recebendo permanentemente. Não há escapatória dela, porque em sua dinâmica somos ao mesmo tempo espectadores e atores. Para usar uma imagem *litoraleña*, podemos dizer que é como o Rio, sempre a mesma e sempre nova [SIC].

Ou, como dizia Marcelino Román (citei esta copla há pouco):

“O rio cresce e decresce,
Mas nunca termina.
Aquilo que mais caminha,
É o que mais permanece”²⁸⁵

²⁸⁵ “Recién respondía acerca de la tradición - tema escabroso si los hay-. No voy a decir nada nuevo, pero me quedé con la necesidad de pasar los pensamientos en limpio. Creo que el meollo del asunto está en que cuando hablamos de tradición hay un preconceito común en el que ponemos la mirada en el pasado. Pensamos en ella como en una serie de valores que hay que conocer (como que si fuera un fenómeno exógeno), que defender (como si fuera susceptible de ser atacada), que mantener (como que pudiera “descomponerse”). En definitiva, y para decirlo gruesamente, todos conceptos ligados al conservadurismo. Esto no sólo promueve acciones en ese sentido, sino que también, y por oposición -y con la misma o más intensidad- aparece la búsqueda de la ruptura, de lo nuevo, de lo superador, de lo moderno. En esta línea entonces no queda más que concluir que ambas posturas, la conservadora y la rupturista, observan el fenómeno desde afuera. La Tradición ni se entera de estos avatares. Porque ella se mueve en una dimensión diferente. Dinámica por cierto. Aportando y recibiendo permanentemente. No hay escape de ella, porque en su dinámica somos a la vez espectadores y actores. Para usar una imagen bien litoraleña podemos decir que es como el río, siempre la misma y siempre nueva.

O como decía Marcelino Román (a esta copla la cité hace poquito):

A explicação de Ernesto é precisa, e notamos uma grande afinidade com o conceito de *vitalidade* que orientou o recorte desta pesquisa. Além disso, crítica o projeto moderno, que elimina a dinâmica processual da cultura ao, por um lado, pretender tornar-se instituição guardiã de *toda* memória, imutável, sempre e cada vez mais acumulando, enquanto simultaneamente se outorga o papel de romper com esta mesma tradição que inaugura, propondo-se guia do presente e do futuro. Essa crítica nos remete às discussões do capítulo III sobre a *Música Contemporânea*, e agora, à luz do pensamento de Ernesto, poderíamos chegar a afirmar um aparentemente paradoxal conservadorismo das vanguardas, ao criar um “passado”, um “antigo” ao qual possam se contrapor. Se a narrativa paranaense inaugura uma tradição, é uma tradição em cujo interior não se deu essa profunda cisão de temporalidades, e que portanto se imagina viva, mutante, sem que isso a impeça de formatar um percurso histórico (“aquilo que mais caminha é o que mais permanece”).

Ascúa (2014) faz considerações similares, ao observar que o *folclore*, agora tradição, também é ele mesmo um híbrido, que se diferenciou de seus ancestrais (notavelmente a música espanhola) ao longo do tempo²⁸⁶, evidenciando seu caráter processual.

Outro aspecto das memórias no *território* são as tradições interpretativo-compositivas, que não deixam de ser parte das narrativas que haja, e que são transmitidas, no caso da música, de forma em geral oral, às vezes mediada por alguma sistematização escrita (como é o caso do livro de CARDOSO, 2006). Essas tradições interpretativas veiculam critérios de regulam a prática performática, e várias das características técnico-musicais e critérios de legitimação que citamos neste capítulo estão relacionadas a elas, como a preservação do caráter dançado das obras folclóricas (incluindo a estabilidade do andamento, articulações e acentos característicos, etc.) ou de seus caracteres formais.

“El río crece y decrece
pero nunca se termina,
aquellos que más camina
es lo que más permanece”.

²⁸⁶ Ele fala em “mestiçagem musical”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chamei esta “coda” de Considerações Finais, em lugar de Conclusão, de forma deliberada. Se este trabalho algumas vezes foi especulativo ou teve passageiras veleidades filosóficas, isso não muda sua natureza principalmente descritiva. Em se tratando de uma pesquisa cujo objetivo é colocar em evidência práticas humanas, não há muito o que se possa “concluir” a partir disso, não é possível e nem desejável buscar sínteses, grandes generalizações, elaborar uma teoria exógena das práticas violonísticas de Rosario e Paraná. Dessa forma, farei minhas últimas considerações e destacarei alguns pontos de interesse do trabalho, com o que espero satisfazer a expectativa de um fechamento formal, mesmo quando metodologicamente isso é supérfluo.

Na primeira parte deste trabalho, à guisa de introdução, comentei o processo que resultou neste texto, dentro do qual destaquei um pensamento de Latour acerca dos objetivos de uma “tese” (ao menos de certos tipos de teses), com suas derivações metodológicas. E, dentro disso, destaquei a necessidade de “ouvir” os diversos agentes – humanos e não humanos, por certo – e, sobretudo, *descrever* sua ação, seus estados, seus pensamentos sobre si mesmos. Uma abordagem familiar à antropologia, que Roy Wagner (2010) explicaria como uma “tradução”, para a realidade do meu leitor, de uma realidade que eu “inventei” para mim mesmo ao observar, através dos meus paradigmas e preconceitos, uma realidade outra, formadora, transformadora e baseada em de outros paradigmas e preconceitos.

Desta forma, convém, por um critério de justiça, retomar estas direções para reconhecer a profunda dívida do texto para com aqueles que foram observados, consultados e entrevistados durante o trabalho de campo que o alicerçou.

Não há dúvida de que esta dissertação é uma *invenção*, como a definiria Wagner (2010), ou que toda interpretação é uma criação, e que não existe descrição que não esteja baseada numa interpretação prévia. Isso posto, a maior parte do que está aqui inventado deriva, às vezes de formas desconcertantemente diretas, das elaborações dos próprios agentes observados. Se assim for, será um mérito do trabalho. Como terá ficado claro ao longo dos capítulos IV e V, eles certamente não necessitam de

um “teórico” que “explique” sua realidade, já que eles próprios o fazem com notável competência – e vale ressaltar a profundidade de reflexão que frequentemente alcançam.

Tomei, contudo, a liberdade de comentar alguns conceitos e buscar traduções adequadas de certas práticas, como fiz adaptando o conceito endógeno de *cantautor* ao de *tocautoria*. Retomarei a seguir alguns destes pontos, discutindo impressões que ficam melhor situadas neste espaço de considerações pessoais que nos capítulos descritivos precedentes.

Dentre as várias questões problemáticas levantadas pelos informantes e efetivamente observadas, é talvez na **auto-gestão**, mais que em outras possíveis falências dos suportes sociais da prática violonística (como a atuação do Estado), que encontramos mais espaço para melhoras substantivas de médio prazo, que venham a beneficiar sobretudo aos artistas, com efeitos indiretos para o público e para a fruição do violão de forma geral. Penso que seja plausível projetar uma melhoria significativa da interconexão entre os vários estágios da cadeia produtiva, uma melhora nos influxos de recursos e da produtividade/qualidade da produção artística, ao se liberar o artista das tarefas mais próprias de um agente ou produtor. Com isso, o artista está livre para dedicar-se ao fazer musical e as tarefas administrativas são realizadas por profissionais com competência para executá-las bem.

Caminhos para perseguir este objetivo existem vários, dentre eles o investimento na profissionalização destas atividades (desde a formação profissional, em cursos técnicos e universitários, até facilidades para sua formalização no mercado – como se fez no Brasil com a política do Microempreendedor Individual (MEI), por exemplo). Não parece ser economicamente viável a existência destes profissionais sem que atendam simultaneamente a vários artistas; dessa forma, outro caminho de ação de curto/médio prazo, e que independe do Estado, seria o trabalho conjunto dos artistas em cooperativas, associações ou mesmo de maneira informal, oferecendo a esses profissionais uma “carteira de artistas” já constituída e assim tornando as atividades de produção e administração mais atrativas.

Outro aspecto que gostaríamos de destacar diz respeito à organização e ao auto reconhecimento local das diversas práticas violonísticas. Em Paraná, a **memória** delas (ou de parte significativa delas) está organizada em torno de uma narrativa coerente e abrangente, num grau maior que o observado em Rosario. Como possíveis fatores a influir nessa diferença cito o menor tamanho da cidade de Paraná (que limita a diversidade de práticas e praticantes, facilitando seu levantamento e aglutinação narrativa) e o impacto relativo do mundo violonístico nos dois locais: Paraná tem muito mais “violão per capita”, é um “pólo de atração”, características que Rosario não partilha, ao menos não com a mesma intensidade. As consequências disso são a invenção – e contínua reinvenção - de uma tradição em Paraná, a partir da qual se medem as práticas aí levadas a cabo. Como hipótese ofereço o fato dessa organização narrativa, ao agenciar as práticas violonísticas, torna-las identificáveis, nomeáveis e como tal mais facilmente divulgáveis, o que tende a reforçar ou ao menos explica em parte a projeção nacional e internacional deste contexto violonístico.

Uma discussão sempre instigante são os **impactos da tecnologia** nas práticas contemporâneas, e os movimentos de ida e volta que gesta: a *digitalização* da escrita, a modificação dos critérios de definição da atividade do músico (passando a abarcar o domínio das técnicas de áudio), novas práticas inteiramente virtuais (performances por *streaming*, redes sociais, etc.); e, com isso, as reações, como a revalorização do papel e lápis na escrita, ou da figura do professor. Ações e reações que por sua vez certamente conduzirão a novas práticas, sobretudo se se intensifica o debate.

Essas modificações introduzidas pela tecnologia fazem, como é natural, indicações para o futuro, mas não há que se considerar que propõem caminhos inescapáveis, como ficou claro com o episódio da ressurreição dos discos de vinil em plena vigência dos CDs e DVDs. De momento, novas práticas baseadas na internet convivem em pé de igualdade com práticas tradicionais, como partituras, discos e meios de comunicação como TV e rádio (cuja morte já foi tantas vezes decretada, e a ressurreição, tantas vezes constatada), e parece prematuro afirmar a morte do quer que seja em meio a essa pluralidade de práticas e agentes, ao menos num futuro próximo.

Dentre os conceitos que propusemos para descrever (traduzir ou inventar, na verdade) as práticas do *território*, destaca-se a **Tocautoria**, que derivamos de um

conceito endógeno (o de *cantautor*). Essa nova categoria procura descrever uma prática muito familiar ao universo dos violonistas, e, é preciso que se diga, não apenas no *território*, mas de forma geral. Significativa porcentagem do *repertório* violonístico hoje disponível deriva de atividades desta natureza, e ousaríamos pensar que o mesmo pode ser dito de tantos outros instrumentos (todos?): Chopin como um *tocautor* pianista, Vivaldi como um *tocautor* violinista.

Mas, se se trata de uma prática tão antiga e tão comum, o que o conceito traz, efetivamente, de novo? Pois a resposta é que ele procura precisamente resgatar a profunda imbricação que vincula o ato criativo ao ato performático, e cuja percepção foi embotada pela separação *funcional* (nada mais que esquemática) entre compositor e intérprete. A principal consequência, a meu ver, é para o intérprete, que tem restaurados seus plenos poderes criativos (e ficamos a um passo de devolvê-los, agora, ao público). Mas muda-se também a forma de entender o próprio fazer musical, situando-o num contínuo que não necessariamente abole as categorias “composição” e “performance”, mas as situa como polos em diálogo, de existência interdependente. A *tocautoria* também introduz na análise musical (e nisso talvez resida seu traço mais contemporâneo, ao possivelmente romper com o prevalente pensamento antropocêntrico Moderno), o conceito de *agentes não-humanos*, ao considerar o *tocautor* uma entidade complexa que engloba também o instrumento musical, até aqui absolutamente secundado nas narrativas que fazemos sobre a Música. Assim, Chopin e seus teclados, Vivaldi com seus violinos, ou, se se quer, os violinos com seus Vivaldes, os teclados com seus Chopins.

Por fim, gostaria de destacar a **tendência de crescente formalização** (e talvez intensificação) da intervenção estatal no que (institucionalmente) é chamado de cultura, dentro do que certamente está incluída a música. A criação de um Ministério específico para a área cultural, acompanhado de um agente de alcance nacional responsável pelo fomento de melhores condições para a atividade musical (sobretudo a profissional), certamente impactará as práticas no *território*, sobretudo no longo prazo. Tratando-se de um “micromundo sem fundos”, como disse Coronel, e de pouco atrativo econômico, não será surpresa se esse impacto se fizer muito significativo, em função da injeção de recursos estatais na cadeia produtiva musical; se isso conduzirá a uma relativa dependência do Estado para a viabilização da música como atividade

profissional, como parece ser o caso no Brasil hoje²⁸⁷, só o tempo dirá; a possibilidade existe e parece no mínimo plausível, merecedora de reflexão.

Terminada esta breve retomada de alguns dos aspectos que considero os mais relevantes desta pesquisa, finalizo reconhecendo a dívida que meu crescimento pessoal e como pesquisador/violonista tem para com ela, e reafirmando a esperança de que, como disse na Apresentação, ela possa servir para difundir em nosso meio uma música que ainda lhe é totalmente alheia, a despeito do quanto seja interessante, e, sobretudo, para criar os vínculos que sejam possíveis entre realidades sociais, culturais e especificamente violonísticas que decerto podem aprender algo uma da outra; uma aplicação do *coletivismo*, talvez, para além das amarras do *território*, ou talvez agenciando um outro *território*, maior.

²⁸⁷ Uma enorme parcela de tudo o que é profissionalmente produzido hoje em termos de música no Brasil depende da ação do Estado, seja diretamente (Minc, Funarte, Secretarias estaduais e municipais, conservatórios, universidades, instituições culturais como museus e centros culturais, e, especialmente, as Leis de Incentivo) ou indiretamente (novamente, e em especial, as Leis de Incentivo, sobretudo quando mantenedoras de instituições, eventos ou da própria cadeia produtiva, que se viabiliza por seus aportes financeiros).

Referências

- ABREVAYA, Sebastián. **No es una ley comum**. *Página 12*. [S.l.]: 2012. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-27168-2012-11-29.html>>. Acesso em: 09/10/2014
- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006.
- ALDRICH, N.B. **What is Soud Art?** Brooks, ME, 2003. Disponível em: <<http://soundartarchive.net/articles/Aldrich-2003-What%20is%20Sound%20Art.pdf>>. Acesso em: 09/10/2014.
- AGUIRRE, Carlos. *Imágenes*. Paraná: Tráfico de Arte, 2004. 5 partituras (26 pág.). Violão.
- _____. Paraná, Maio/2014. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.
- ARGENTINA. **Ley 26.801 de 28 de novembro de 2012**. *Crea el Instituto Nacional de la Música. InfoLEG, base de datos del Centro de Documentación e Información, Ministerio de Economía y Finanzas Públicas*. Disponível em: <<http://infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/205000-209999/207201/norma.htm>>. Acesso em 15/09/2014.
- ARGENTINA SEDUCE. **República Argentina**. Disponível em: <http://www.argentinaseduce.com.ar/portadas/provincias_portada.php>. Acesso em: 09/10/2014.
- ARGENTINA TURISMO. **Turismo en el Litoral, alojamentos**. Disponível em: <<http://www.argentinaturismo.com.ar/litoral/>>. Acesso em: 09/10/2014
- ASCÚA, Pablo (Intérp.). *Sones Meridionales*. Shagrada Medra: Paraná, 2010. CD.
- _____. Santa Fe, 2014. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.
- ASOCIACIÓN GUITARRÍSTICA DE ROSARIO. Rosario. Disponível em: <<http://www.guitarristica.com.ar/>>. Acesso em: 16/09/2014.
- AUSQUI, Néstor. Santa Fe, Maio/2014. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.
- BOSI, Alfredo. O Tempo e os Tempos. In: NOVAES, Adauto. **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANCLINI, Néstor Gracia. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- _____. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. **Latinoamericanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAPSF – COLEGIO DE ARQUITECTOS DE LA PROVINCIA DE SANTA FE. **Teatro El Círculo**. Santa Fe, [20?-] Disponível em: <http://www.cad2.org.ar/obras_circulo.php>. Acesso em: 02/10/2014.

CARCASSI, Matteo. **The Complete Carcassi Guitar Method**. [S.l.]: Mel Bay Publications, 1979

CARDOSO, Jorge. **Ritmos y formas populares de Argentina, Paraguay y Uruguay**. Misiones: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones, 2006.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry, 1979

CARLOS Aguirre y Qique Sinesi compartirán música en Santa Fe. *El Diario*. Paraná, 2012. Disponível em: <<http://www.eldiario.com.ar/diario/cultura-y-espectaculos/61209-carlos-aguirre-y-quique-sinesi-compartiran-su-musica-en-santa-fe.htm>>. Acesso em: 08/10/2014.

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA. **Portada**. Disponível em: <<http://ccpe.org.ar/>>. Acesso em: 16/09/2014.

CHILE. CNCA – Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. **Estudio comparado de leyes de fomento de música Nacional**. Disponível em: <<https://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=7&cad=rja&uact=8&ved=0CEoQFjAG&url=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gob.cl%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F01%2FEstudio-comparado-de-leyes-de-fomento-de-musica.pdf&ei=26oXVMDvA8rLggSluIHVDQ&usq=AFQjCNGkz33Py0V2CUurpOXnxbjoc5ZUEq&bvm=bv.75097201,d.eXY>>. Acesso em: 26/10/2014.

CORONEL, Marcelo. Rosario, Abr/2014a. Arquivo de áudio digital. Entrevista concedida ao autor.

_____. **Marcelo Coronel: guitarrista/compositor**. Rosario, 2014b. Disponível em: <<http://marcelocoronel.jimdo.com/>>. Acesso em: 26/10/2014.

_____. [online] **Mensagem de facebook enviada para o autor**. 02/10/2014c

_____. **Homenaje a Un Carrero Patagónico**. Rosario: Kran7 [edição do autor], 2011. 1 partitura. Violão e flauta.

_____. **Imaginario Popular Argentino**. Rosario: Kran7 [edição do autor], 2010. 12 Partituras (52 p.). Violão.

_____. **Temple del Diablo – Serie 1**. Tres piezas para guitarra. Rosario: Kran7, 2008, 3 Partituras. Violão.

_____. **Imaginario Popular Argentino: Centro y Noroeste**. Rosario: [Edição do autor], 2003. 5 partituras (16 p.). Violão.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

COOK, Nicholas, e POPLÉ, Anthony. **The Cambridge History of twentieth-century music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

COSTA, Aline Azevedo. **Memória, Música, Museu: reflexões sobre música antiga entre o Templo das Musas e o Museu Acontecimento**. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte: UFMG, 2014

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. Tradução Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUNWELL GUITARS. **Double Top Building**. Disponível em: <<http://www.dunwellguitar.com/DoubleTop/DoubleTop.htm>>. Acesso em: 14/09/2014

DUPONT. **Nomex**. Acesso em: 14/09/2014. Disponível em: <<http://www.dupont.com/products-and-services/personal-protective-equipment/thermal-protective/brands/nomex.html>>.

EL ZURDO, **alma en pueblo y voz costera**. Paraná, [199? ou 20-?]. *Vídeo de Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=58297FyrNNQ>>. Acesso em: 23/10/2014.

EPSAPUBLISHING. **Ernesto Méndez**. Disponível em: <http://www.epsapublishing.com/index.php?modulo=artistas&accion=ver_compositor&idartista=81#0>. Acesso em: 08/10/2014.

FARRET, Rafael Leporace, e PINTO, Simone Rodrigues. **América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia**. In: revista Topoi, Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, jul.-dez. 2011, p. 30-42.

FCA. **Festival de Cultura Auto-gestionada**. Buenos Aires, 2014. Disponível em: <<http://www.festivalfeca.com.ar/about-us/>>. Acesso em: 20/09/2014.

FERNANDES, Stanley, e SANTOS, Marco Antônio Silva. **Estudo para violão n. 10, de Heitor Villa-Lobos: uma análise da organização temporal**. In: Anais do VII Simpósio Acadêmico de Violões da EMBAP. Curitiba, 2013, p. 295-311.

FERNANDES, Stanley. **Entre tapas e beijos: processos artísticos coletivos em música contemporânea**. In: Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, No. 6, 2013, p. 103 – 134.

FERRER, Pepe; RODRÍGUEZ, Víctor. **Guitarra Clásica y Música Popular**. Rosario: UNR editora, 2009.

FIGUEROA, María Eugênia. **Perfil de facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/maru.figueroa.9?fref=ts>>. Acesso em 23/09/2014

GALEANO, Eduardo. **Las Venas Abiertas de América Latina**. 22ª Ed. Buenos Aires: Catálogos S.R.L, 2003.

GALLO, Ramiro; MÉNDEZ, Ernesto; PILAR, Andrés. **Genealogía**. Paraná: Shagrada Medra, 2012. CD.

GAVIRIA, Carlos A. **Alberto Ginastera and the guitar chord: An analytical study**. Dissertação (mestrado). Denton: University of North Texas, 2010.

GRELA, Dante. Entrevista concedida ao pesquisador. Gravação de áudio, Pelotas, 2012. Arquivo pessoal do pesquisador.

_____. **Metodología de análisis musical**. Rosario: Serie 5 [edição do autor], 1985.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Rio de Janeiro: editora FGV, 2003.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Enciclopédia da Música do Século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEINZE, Walter. [Prólogo do disco “El Entrevero”]. In: *Marcelo Coronel, Guitarrista/compositor*. Disponível em: <<http://marcelocoronel.jimdo.com/discograf%C3%ADa/el-entrevero/>>. Acesso em: 03/10/2014.

HENNION, Antoine. *Towards a new sociology of Music*. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T. e MIDDLETON, R. (Ed.). **The cultural study of music: a critical introduction**. 2002, p. 80-91.

_____. **Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto**. In: *Comunicar*, nº 34, v. XVII, Revista Científica de Educomunicación; ISSN: 1134-3478; páginas 25-33. 2010.

IAZZETA, Fernando. Técnica como meio, processo como fim. In: VOLPE, Maria Alice (org.). **Teoria, Crítica e Música na Atualidade**. Rio de Janeiro: 2012, páginas. 225-230.

_____. Performance na Música Experimental. In: *PERFORMA '11 – ENCONTROS DE INVESTIGAÇÃO EM PERFORMANCE*. Aveiro: 2011. Disponível em: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/Fernandolazzetta.pdf>>. Último acesso em: 25/02/2013

IRAVEDRA, Rafael. **A suíte Imágenes de Carlos Aguirre: um estudo técnico-interpretativo**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

ISAAC, Eduardo. [Página de internet oficial]. Disponível em: <<http://www.eduardoisaac.com/en/editions.html>>. Acesso em: 20/09/2014

KAMEN, Chris. **The origin and development of the double top guitar**. *Classical Guitar*. Disponível em: <http://www.classicguitar.com/doubletop_article.html>. Acesso em: 26/10/2014.

KUNZI, Juan Manuel. **Polémica por tope de edad para estudiar en la Escuela de Música.** *Uno*. Paraná, 2013. Disponível em: <<http://edimpres.unoentrieros.com.ar/v2/noticias/?id=22824&impresa=1>>. Acesso em: 15/09/2014.

_____. **La Escuela de Música busca adaptarse a estos tempos.** *Uno*. Paraná, 2013.. Disponível em: <<http://www.unoentrieros.com.ar/laprovincia/La-Escuela-de-Musica-busca-adaptarse-a-estos-tiempos--20130921-0004.html>>. Acesso em: 15/09/2014.

LATOUR, Bruno. No Labirinto de Dédalo. In: **A esperança de Pandora**. Bauru: Edusc, 2001

_____. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). In: **Cadernos de campo**, n. 14/15, p. 339-352. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/90-DIALOGUE-POR.pdf>>. Acesso em: 11/12/2013

_____. **Jamais fomos modernos:** ensaio de antropologia simétrica, 2ª Ed. (1ª reimpressão). Rio de Janeiro: editora 34, 2011.

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. **Música contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-Americanos de Belo Horizonte (1986-2002)**. Uberlândia: UFU, 2010.

_____. **Festival de Música da Guanabara: música contemporânea e latino-americanismo no Rio de Janeiro.** Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Vania%20Carvalho%20Lovaglio.pdf> . Último acesso em: 23/11/2013

MANGINI, Marcelo. **Mensagem de facebook enviada ao autor.** Belo Horizonte, out/2013.

MENDES, Rosario. **Mensagem de facebook enviada ao autor.** Belo Horizonte, out/2013.

MENDES, Maria Rosario. **O potencial emancipatório das festas do tambor: A dimensão dionisíaca de um Atlântico Negro invisível.** Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Belo Horizonte, BR-MG, NO PRELO [data provável: 2014]

MÉNDEZ, Ernesto. Paraná, abr/2014. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.

_____. **Perfil de facebook.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/ernesto.mendez.52?fref=ufi>>. Acesso em: 26/10/2014.

_____. **Piezas Argentinas para Guitarra.** Paraná: Tráfico de Arte, 2004a. 6 Partituras (29 p.). Violão.

_____. **Piezas breves y fáciles para Guitarra.** Paraná: Tráfico de Arte, 2004b. 8 Parituras (17 p.). Violão.

_____. **Zamba de uma sola nota.** Vídeo do Youtube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3CFcXbyg_Zs>. Acesso em: 20/09/2014.

MI LUGAR PARANÁ. *Entrevista con Carlos Aguirre*. Paraná: 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yo9BHNby7ik>>. Acesso em: 28/09/2014. *Vídeo do Youtube*.

MORENO, Mario. Rosario, maio/2014. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.

MUNDO DO VIOLÃO. **Violão no Brasil**. Disponível em: <<http://www.mundodoviolao.com.br/historia/historia-do-violao-no-brasil/>>. Último acesso em: 16/11/2013.

NERI, Martín. Rosario, maio/2014a. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.

_____. **Perfil de facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/martin.neri.7?fref=ts>>. Acesso em: 20/10/2014(b).

PINTO, Henrique. **Iniciação ao violão**. São Paulo: Ricordi, [197?].

PLAZA ARGENTINA. **Entre Rios**. [S.l.], [20-?]. Disponível em: <<http://www.plazaargentina.org/argentina/regioni/nordest/entrieros/>>. Acesso em: 09/10/2014.

PIERRI, Álvaro. **Masterclass realizado no Ateliê Dudude**. Casa Branca, 2014a.

_____. **Palestra realizada na Escola de Música da UFMG**. Belo Horizonte, 2014b.

PINHEIRO, Marcos Reis. *O Fedro e a Escrita*. ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA, vol. 2 nº 4, 2008.

RAMOS, Julio. **Desencontros da modernidade na América Latina: Literatura e política no século XIX**. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008.

ROSARIO HOTELES. **Rosario y su historia**. Rosario: [sem data]. Disponível em: <<http://www.rosariohoteles.com/sitio/vernota.php?nota=133>>. Acesso em: 09/10/2014.

RODRÍGUEZ, Victor. Conversas com o autor entre 15/04/2014 e 10/05/2014. Rosario, 2014.

ROSS, Alex. **O resto é ruído: escutando o século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROTHSTEIN, William. Analysis and the act of performance. In: RINK, John (editor). **The Practice of Performance**. Cambridge University Press: Cambrige, 1995.

SAFATLE, Vladmir. **Música no Brasil é prisioneira da canção**. Folha de São Paulo, 23/10/2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2310200927.htm>>. Acesso em: 11/12/2013.

SALVARREDI, Soledad. Paraná, Mai/2014. Arquivo digital de áudio. Entrevista concedida ao autor.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A transição paradigmática: da Regulação à Emancipação**. Coimbra: Oficina do CES, 1991. Disponível online em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/25.pdf>>. Acesso em: 21/11/2013

SAVIO, Isaias. *Escola Moderna do Violão*. São Paulo: Ricordi, [19??].

SHAGRADA MEDRA. **Quienes somos**. Paraná, [200?]. Disponível em: <<http://www.shagradamedra.com.ar>>. Acesso em: 26/09/2014.

SHUMWAY, Nicolas. **A invenção da Argentina**: história de uma idéia. Tradução Sérgio Bath e Mário Higa. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo; Brasília, Editora UnB, 2008.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.

SOR, Ferdinand. *Method for the Guitar*. Editado por Frank Harrison. Londres: Robert Cocks & Co., 1896?

SOUZA, Renato Santos de. **Devendando a espuma II: o engima da classe média**. GGN, o jornal de todos os Brasis.Brasil, 2013. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/fora-pauta/desvendando-a-espuma-ii-de-volta-ao-enigma-da-classe-media>>. Acesso em: 11/12/2013

STOPELLO, Julián. **El muchacho que conoce el secreto de las mejores guitarras**. *El Diario*. Paraná, 2012 Disponível em: <<http://www.eldiario.com.ar/diario/interes-general/65215-el-muchacho-que-conoce-el-secreto-de-las-mejores-guitarras.htm>>. Acesso em 14/09/2014.

TABORDA, Márcia. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TANNENBAUM, David. Depoimento em entrevista filmada. In: **Manuel Barrueco, a Gift and a Life**, documentário.

TENNANT, Scott. **Pumping Nylon**. [S.l.] Alfred Music Publishing, 2002;

TUGNY, Rosangela Pereira de. **[Programa de concerto do espetáculo “Corda Nova”]**. *Corda Nova*, espetáculo musical multimídia (direção geral Rosângela de Turgny). Realizado com os benefícios do Fundo Municipal de Cultura da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Belo Horizonte: 2011. Disponível em: <<http://cordanova.com.br/espetaculo/corda-nova/>> Acesso em: 11/12/2013.

TEATRO 3 DE FEBRERO. In: ENCICLOPÉDIA Wikipedia. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_3_de_Febrero>. Acesso em: 02/10/2014

TEATRO EL CÍRCULO. In: ENCICLOPÉDIA Wikipedia. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_El_C%C3%ADrculo>. Acesso em: 24/10/2014.

ZANON, Fabio. **A arte do violão**. Programas de rádio veiculados pela rádio cultura FM. São Paulo: 2003. Disponível em: <<http://aadv.110mb.com/index.html>>. Último acesso em: 30/09/2013.

_____. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. Em: **O violão brasileiro**. Rádio Cultura FM. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>>. Último acesso:

Demais referências

ÁVALOS, Cristian. **Entrevista concedida ao autor**. Paraná, Mai/2014.

AZCARATE, Román García. **El Negro Aguirre, de entrecasa**. Ñ. Paraná, 2010. Disponível em: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/02/25/-02147787.htm> . Acesso em: 26/09/2014.

CORONEL, Marcelo. **El Horcón del Medio**. Rosario: Kran 7 [edição do autor], 2011. 5 Partituras (31 p.). Violão e flauta.

FIGUEROA, Maria Eugênia. **Entrevista concedida ao autor**. Paraná, Mai/2014.

HEINZE, Walter. **Cuatro piezas sudamericanas**. Paraná: tráfico de arte, 2004. 4 partituras (22 p.). Violão.

MÚSICA CON CAFÉ. *Entrevista a Carlos Aguirre e Jorge Fandermole*. [S.l.], 2008. Acesso em: 26/09/2014. Disponível em: <<http://musicaconcafe.blogspot.com.br/2008/05/entrevista-carlos-aguirre-y-jorge.html>>.

LA NACIÓN. **La música tiene instituto nacional**. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1632756-la-musica-tiene-instituto-nacional>>. Acesso em: 23/10/2014

MOCENA. **Ley Nacional de Música: Sanción**. Disponível em: <<http://mocena.com/ley-nacional-de-la-musica-sancion/>>. Acesso em: 23/10/2014

NERI, Martín. **Domingo**. Rosario [edição do autor], 2014c. 1 partitura (4 p.), duo de violões.

EL COMERCIAL. **Diego Bors dió detalles de la ley de la música**. Disponível em: <http://www.elcomercial.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=114822:diego-boris-dio-detalles-de-la-ley-de-la-musica&catid=35:dia-6&Itemid=138>. Acesso em: 24/10/2014.

GLOSSÁRIO

De Termos, Expressões e Conceitos

Acadêmico x Popular: Para Coronel (2014a) é uma oposição “brava” para ser definida (ele comenta que nunca pôde precisar o que seria a “música popular”), mas que nem por isso deixou de erigir barreiras que seccionaram fortemente o fazer violonístico ao longo das décadas precedentes. Segundo ele, estas barreiras estão começando a cair, uma impressão que é partilhada por Méndez (2014), para quem no entanto essa dicotomia é um viés importante de análise das práticas musicais atuais. Coronel (idem) teoriza que “a música acadêmica (...) nos remete às instituições de ensino musical. Poderíamos dizer que é uma música fixada no pentagrama, quer dizer, não é uma música de transmissão oral, (...), se transmite através da *lectoescritura* musical”.

Auto-gestão: Prática na qual o violonista ou *tocautor* (ou músicos ou artistas em geral) fica responsável, para além do trabalho musical e artístico, por diversas atividades referentes à produção e difusão deste trabalho, como a edição de discos e partituras, a assessoria de imprensa, o agendamento de turnês, a comunicação institucional, a produção de peças gráficas, etc. Ver Capítulo IV.

Cabezazo (Méndez): Indicações de tempo, entradas e função (dentro de um contexto musical) dadas com a cabeça, e que funcionam como forma de comunicação entre os intérpretes durante uma performance.

Chasquido: Uma técnica característica do *folclore* argentino, consiste em fazer chocarem-se as cordas contra o diapasão do vioão, produzindo um som percussivo. Tornou-se um clássico no repertório através da Sonta op. 47 de Alberto Ginastera (1975). Cornoel (2014) o explica da seguinte maneira:

“É um efeito percussivo que não requer força. É manha. Para que não sobreviva nenhuma nota, o dedo polegar tem que apagar até a primeira [corda] inclusive. O que é muito importante é que a mão não fique colada mas rebote, porque será requisitada imediatamente para tocar em outra região do encordoamento”

Ver também Capítulo VI, “Características Técnico-Musicais”

Conceito (Aguirre): Um princípio que organiza uma composição ou performance. Ex.: “não-solo” (nenhum instrumentista assume papel de solista, todos contribuem com apenas o essencial para formar uma certa textura).

Conceitual (Neri): Uma abordagem do fazer

Folclore: Segundo Coronel (2014b), “Os acontecimentos ou fenômenos folclóricos, para ser considerados como tal, devem reunir uma série de condições: anonimato, tradicionalidade,

transmissão oral, funcionalidade, vigência coletiva na comunidade folclórica, etc.”. No caso específico da música²⁸⁸, ele enfatiza a necessidade da associação do fenômeno acústico a seu contexto:

Porque uma das coisas que têm que ocorrer para que uma música seja folclórica é que esteja tocada em seu contexto de origem. E obviamente que um teatro não é o contexto de origem da milonga, nem da chacarera, nem da baguala. Os contextos de origem são os lugares de que provêm e provavelmente as mãos e vozes de músicos não-profissionais, os músicos populares.

Ele também afirma que as manifestações folclóricas “cobrem suas origens com um insondável manto de imprecisão e esquecimento”, e chega a relatar uma experiência com o *folclore* autêntico:

Esse huayno [manifestação folclórica argentina de natureza acústica] não era para essa gente o mesmo que para mim. Eu vivo o huayno coo uma fonte de inspiração para meu trabalho artístico. Trato de construir a partir de seus elementos rítmicos, harmônicos e formais algo que depois ofereço a outros como o produto de meu esforço criativo individual. O que vi aquela noite em Iruya é outra coisa, é o canto coletivo e anônimo, é o folclore.

Marcelo (2014a) teoriza que os processos de imigração e urbanização na argentina (mais proeminentes na primeira e segunda metade do século XX, respectivamente) trazem para as cidades a música tradicionalmente campesina, aparentemente o cerne daquilo que se considera como sendo o “folclore argentino”.²⁸⁹

Um dado importante a respeito de manifestações folclóricas é a insuficiência dos registros escritos tradicionais (notadamente partituras e gravações) para captá-los, já que estão feitos sob medida para a música étnica da Europa Central.

Apesar dessas definições técnicas, no dia-a-dia o termo *folclore* é muitas vezes usado para identificar toda a música derivada do folclore tradicional (ver *projeção folclórica*), tocada por bandas ou artistas conhecidos, “o *folclore*” sendo assim o conjunto dessa produção na Argentina ao longo dos anos. Nesse sentido, o termo se aproxima (mas não equivale) ao que no Brasil é chamado de *MPB*.

Gêneros litoraleños (Martín): Diferentes formas musicais, ou ritmos, da região do Litoral Argentino (e regiões culturais próximas). Ex.: chamamé, guarania, galembao, *canción litoraleña*.

Guitarreada: Reunião informal de várias pessoas para tocar violão.

²⁸⁸ A própria noção de música já é um recorte da realidade que frequentemente não atende aos requisitos do *folclore*.

²⁸⁹ O tango normalmente não é considerado folclore, apesar das objeções de CARDOSO (2006) quanto a sua comum classificação como “música urbana”.

musical em que a música está intimamente vinculada a uma ideia (não acústica) que a organiza.

Música del Litoral: Música característica da região do Litoral Argentino. Para Coronel (2014) e Aguirre (2014) inclui também parte do Uruguai e Paraguai e grande parte do Sul do Brasil (Aguirre fala também do sul de São Paulo e do Mato Grosso). Engloba diversos gêneros, dentro dos quais o mais frequentemente associado a ela é o *chamamé*. Além das idiossincrasias técnico-musicais de cada gênero, tem como particularidade as frequentes referências à paisagem, dentro da qual se destaca o Rio Paraná (ao menos no *território* dessa pesquisa). A Música do Litoral é geralmente considerada como integrando o *folclore* Argentino.

Peña: Festa folclórica. Também usado para referir-se a festas urbanas em que se toque e/ou dance o repertório folclórico.

Projeção Folclórica: Basicamente, são obras artísticas estruturadas sobre manifestações folclóricas. Essa “estruturação” em geral se dá a partir do isolamento de um componente dessa manifestação (no caso da música, suas características acústicas) e posteriores elaborações nele baseadas.

Marcelo Coronel (2014b), no contexto da apresentação de sua obra *De Raíz Argentina*, explica a que

Apesar de estarem baseadas no folclore argentino, estas composições não podem ser consideradas música folclórica, em rigor de verdade. Toda expressão que aspire a ser qualificada como tal – musical ou não – deve reunir uma série de requisitos, entre eles ser anônima e funcional à satisfação de alguma necessidade vital. Evidentemente, as obras musicais que reconhecem a um autor e estão destinadas a serem interpretadas em salas de concerto, teatros ou auditórios não têm essas características. Portanto opino que estas obras são projeções do folclore, expressões que abrevam nele mas que não o integram.

Dessa forma, grande parte da obra de Villa-Lobos poderia ser classificada como *projeção folclórica* “de altíssimo voo” (Ibidem, 2014a).

A *projeção folclórica* seria, portanto, uma expressão *artística* ou *industrial* (considerando as implicações ritualísticas e culturais advindas disso), inspirada (ou baseada) em manifestações folclóricas fora de seu ambiente natural/cultural, isto é, descontextualizadas e recontextualizadas em forma de *obras*, as quais são no mais das vezes destinadas ao público em geral. É um fenômeno em geral urbano, que se transmite por meios técnicos e mecânicos frequentemente institucionalizados. Coronel (2014a) define várias características da *projeção folclórica* que a diferenciam do *folclore*: “(...) o que nós fazemos nas cidades, tocar chacareras, zambas, vidalas (...) num palco de teatro, e escrever partituras, e registrá-las num CD, isso já não é o folclore, isso já a arte (...)”.

Ver também *Folclore*.

Repertório Universal (Méndez): Um repertório supostamente conhecido, reconhecido e interpretado pela comunidade violonística (acadêmica) mundial.

Ser (Martín): Um conceito complexo que reúne em si as noções de originalidade, subjetividade, essência, e, através do *hic et nunc*, performance. Sua subjetividade o associa à ideia de visceralidade, e, através dela, ao corpo. É uma característica aplicável tanto ao artista quanto a sua obra.

Síntese (Méndez, Coronel): Processo de obter um resultado a partir do confronto de vários elementos, forças, tendências. Méndez se refere à síntese que se faz entre o aprendizado com diferentes professores; Coronel se refere às origens de diferentes aspectos de suas composições. Em ambos os casos, pode ser considerada um tipo particular de *hibridação*. A síntese não equivale exatamente a uma escolha entre elementos, mas em fazer surgir algo novo a partir do que já existia. Tem um carácter compacto, no sentido de reunir em Um o que estava disperso em Muitos. É uma tendência ao Unitário.

Tema (Argentina): termo usado para referir-se a uma música qualquer, não necessariamente uma obra, em sua inteireza. Difere do uso do termo em português, que em geral se refere a um trecho (costumeiramente melódico) específico dentro de uma obra musical.

Temples: Afinações usadas no violão. Coronel (2014b) explica que “Os músicos populares sulamericanos empregaram muitas vezes o recurso de modificar a afinação normal ou universal do violão, gerando novos “temples” (assim se costumam denominar as afinações resultantes), como o propósito de fazer mais fáceis as interpretações em certas tonalidades.”.

Violão Solo: Violão tocado sem acompanhamento de outros instrumentos, sendo totalmente responsável pelo completo desenvolvimento do discurso musical.

ANEXOS

Anexo I

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS

Anexo I.I Marcelo Coronel

Este modelo foi utilizado, com pequenas variações, com todos os demais informantes que passaram pelo processo de entrevista semiestruturada (Martín Neri, Ernesto Médez, Pablo Ascúa, Maru Figueroa, Cristian Ávalos)

Parte 1

CARRERA PROFESSIONAL

1. Qué actividades desarrollás como músico?
- apuntar cada uma, preguntar sobre otras aparte componer/tocar
2. Qué relación tiene cada actividad que mencionaste con tus ingresos económicos?
- 3.Cuál es la importância de la guitarra dentro de todas estas actividades?
4. Qué condiciones (materiales, formativas, de difusión, de público, de construcción de instrumentos, edición de partituras, grabación, etc.) ofrece tu comunidad para la práctica de tus oficios?
5. Como sería tu vida profesional/musical, en um escenario ideal?
6. Cuáles son tus principales cuestiones profesionales?
7. Como las nuevas tecnologías, especialmente la internet y redes sociales, afectan tu vida profesional?

VIDA ARTÍSTICA

8. Podrías hablar de tu formación artística?
9. Qué te falta como artista?
10. Qué cualidades tenés como artista?

11. Como las nuevas tecnologías, especialmente la internet y redes sociales, afectan tu vida artística?
12. Qué relaciones tenés con otros guitarristas/compositores de tu región?
- *observar qué entiende por “región”, qué tipo de artista menciona.*

Parte 2

ESCUCHA Y REFERENCIAS

13. Qué músicas más escuchaste o más te impactaron a lo largo de tu vida?
14. Que andás escuchando últimamente?
15. Tenés otras referencias artísticas no musicales?
16. Qué características debe tener una buena obra y una buena performance?

PROCESOS CREATIVOS Y DE TRABAJO

Eventualmente preguntar sobre otra actividad artística relevante que haya mencionado.

17. De qué manera(s) se desarrolla(n) tu(s) proceso(s) de creación?
18. Como te preparás para tocar?
19. Como desarrollás tus métodos didáticos/clases?
20. Qué relaciones hay entre estos procesos?

ESPECÍFICAS

21. En tu página web, vos decís que no se puede considerar tu música como siendo folclóricas (sino que están basadas en el folklore), y las decís hechas para concierto. También ahí te presentás como compositor y guitarrista, funciones características de la música de concierto. También sabemos que tuviste instrucción formal en esta tradición, con Dante Grela y en la universidad. Podemos concluir que te identificás con dicha tradición y que ahí es donde ubicás tu música? Qué lugar, para vos, tiene tu producción en la música de concierto, y qué lugar tiene en la música folclórica?
22. En la presentación de tus ediciones y discos, a veces te referís a tu producción como relacionada al folklore argentino, a veces al folklore latino-americano. Qué intersecciones y diferencias hay entre estas categorías?
23. Qué importância tiene, para vos, la “argentinidad” o la “latinoamericanidad”?

Anexo I.II Carlos Aguirre

Parte 1

CARRERA PROFESSIONAL

1. Qué actividades desarrollás como músico?
- apuntar cada una, preguntar sobre otras aparte componer/tocar
2. Qué relación tiene cada actividad que mencionaste con tus ingresos económicos?
- 3.Cuál es la importancia de la guitarra dentro de todas estas actividades?
4. Qué condiciones (materiales, formativas, de difusión, de público, de construcción de instrumentos, edición de partituras, grabación, etc.) ofrece tu comunidad para la práctica de tus oficios?
5. Como sería tu vida profesional/musical, en un escenario ideal?
6. Como las nuevas tecnologías, especialmente la internet y redes sociales, afectan tu vida profesional?

VIDA ARTÍSTICA

7. Podrías hablar de tu formación artística?
8. Como artista, cuales son tus cualidades, y qué te falta?
9. Cómo desarrollaste tu técnica guitarrística, ya sea de tocar o de componer?

Parte 2

ESCUCHA Y REFERENCIAS

10. Qué músicas más te impactaron a lo largo de tu vida?
11. Que andás escuchando últimamente?
12. Tenés otras referencias artísticas no musicales?
13. Para vos, qué características debe tener una buena obra y una buena performance?

PROCESOS CREATIVOS Y DE TRABAJO

Eventualmente preguntar sobre otra actividad artística relevante que haya mencionado.

14. De qué manera(s) se desarrolla(n) tu(s) proceso(s) de creación?
15. Como te preparás para tocar?
16. Como desarrollás tus métodos didáticos/clases?
17. Qué relaciones hay entre estos procesos?

ESPECÍFICAS

18. En tu página web, y en una entrevista, hacés referencia a lo latino-americano. Que relaciones tiene tu trabajo para y con la guitarra con eso?
19. Qué importância tiene, para vos, la “argentinidad” o la “latinoamericanidad”?
20. En una entrevista, mencionaste cierto aislamiento, o autossuficiencia, de tu barrio, en oposición al centro de la ciudad, y lo pusiste en relación con tu origen en un pueblo. Cual es la importância de delimitar o marcar estos pequeños territorios, en un mundo interconectado por la tecnología?
21. Qué relación tiene eso con la delimitación de un territorio musical, como la “música folclórica” o la “música del litoral”?
22. Como estos territorios pueden dialogar con espacios (físicos o culturales) de convivencia colectiva, una cuestión bastante destacada en la misma entrevista?
23. Qué relación tiene tu música específicamente guitarrística con la memoria? (por ej., en esta entrevista de que hablamos tocaste obras precisamente inspiradas en reconocidos guitarristas de acá, falecidos... también hablaste de la memoria de la ciudad, y la relación de tu música con los paisajes de tu lugar, etc.)

Anexo II

Metodologia de Análise Musical Empregada – Escaneado do original (Grela, 1985)

la desempeñado actividades como compositor, profesor invitado a numerosas instituciones de Argentina y de otros países (entre ellos: Brasil, Uruguay, Chile y Canadá).

serie 5 serie 5 serie 5

DANTE GRELA

La presente propuesta surge como respuesta personal ante los interrogantes y problemas que no fueran planteados durante largo tiempo, por los diversos tipos de metodologías de análisis musical actualmente en uso.

Así, por ejemplo, en los métodos que se podrían clasificar como "tradicionales", las falencias más importantes son, a mi entender:

- a) Falta total de homogeneidad en la nomenclatura: lo cual conduce a que distintos autores denominen de manera diversa las mismas cosas, o, por el contrario, usen el mismo término para designar cosas muy diferentes (así ocurre, por ejemplo, con términos tales como, motivo, frase, período, etc.).
- b) Falta de amplitud y flexibilidad operativa: en general, este tipo de metodologías están concebidas en función de la música europea de los siglos XVII a XIX, de modo que su adaptación al examen de músicas de otras épocas, estilos y lugares, resulta totalmente forzada, pues en estos casos generalmente se trata de "adaptar la música a la metodología", y no a la inversa, como sería lógico que ocurriese si esta última fuese lo suficientemente amplia y genérica.

Respecto, por otra parte, de determinadas metodologías recientes, basadas principalmente en principios matemáticos, lógicos, semiológicos, y lingüísticos, los problemas más evidentes que encuentro son:

- a) "Disgregación" de la obra analizada, sin proceder, generalmente, a la posterior "reconstrucción" de la misma, como síntesis del proceso analítico (de lo cual resulta una "pérdida de contacto" con el "objeto original", en tanto a su visión como totalidad).
- b) Pérdida de contacto con la "realidad sonora" de la música examinada: al respecto, considero que "la realidad sonora" concreta (o sea la música como tal) debe servir como punto de referencia, a partir del cual se desarrolla la labor analítica (hasta llegar, inclusive, a las frases más abstractas de la misma).
- c) Translación textual de procedimientos de trabajo y terminologías lingüísticas, lógico-matemáticas, semiológicas, etc., al campo musical: esto implica muchas veces una falta de correlación exacta entre las

"herramientas teóricas" del método y las características propias de la materia a analizar. Por lo tanto, si bien no soy contrario en absoluto a los aportes (y en ciertos casos muy importantes) brindados por éstas u otras disciplinas científicas, considero que es fundamental proceder a su uso posteriormente a la realización de las adaptaciones necesarias en conexión con el análisis musical.

Así, tratando de responder a estos problemas, vengo trabajando desde 1974 en la fundamentación, elaboración y puesta en práctica de una metodología basada en los siguientes principios:

- 1) **Terminología de análisis genérica y flexible**, aplicable a la música a investigar, sin limitaciones de lenguaje, época, estilo, o cualquier otra.
- 2) **Exámen de la obra desde diversos ángulos**: (articulatorio, comparativo, funcional, etc.), cuyos resultados parciales se integren posteriormente, mediante un proceso de interpretación de sus interacciones e interrelaciones.
- 3) La "realidad sonora" de la obra como punto de partida y referencia durante todas las fases de análisis, confrontando con ella las resultantes parciales obtenidas en cada etapa, como también las interpretaciones más generales, o finales.
- 4) El análisis se practicará en función de dos "niveles" genéricos diferenciados:
 - a) **NIVEL MACROESTRUCTURAL**: referido a elementos y relaciones ubicados dentro del campo de la percepción auditiva directa.
 - b) **NIVEL MICROESTRUCTURAL**: referido al trabajo sobre estructuras sonoras cuya delimitación y características no son factibles de ser discernidas claramente por audición directa (en función de su breve extensión temporal, o de procesos de enmascaramiento, por ejemplo).

De hecho, tanto el macro como el micro-estructural son campos genéricos, factibles de subdivisiones y subclasificaciones internas, en función de las características de cada obra en particular.

El nivel de análisis microestructural resulta en muchos casos de capital importancia para proporcionar clarificaciones y ayudar a interpretar determinados aspectos a nivel macroestructural, que sin este microanálisis previo no pueden ser claramente definidos.

Por otra parte, es imposible definir a priori la frontera entre niveles micro y macro estructurales, dado que en la práctica se da en general una transición continua entre ambos. Entonces, dicha delimitación se determinará en cada caso en función de las características de la música analizada y las necesidades específicas, tendiendo a cubrir las cuales se plantea el análisis.

- 5) **Análisis con sentido "interpretativo"**, a través del cual no solamente se obtenga una "descripción" (por más detallada que ésta sea) de la obra, sino que permita extraer conclusiones y plantear interpretaciones a partir de los hechos concretos que revele el análisis.

Así, lo importante no será entonces que dos o más analistas distintos planteen la misma interpretación de cierta obra, sino que las interpretaciones y conclusiones de cada uno de ellos resulten consecuencia lógica y evidente del proceso de análisis planteado a partir de las características que vaya mostrando la obra, sin "forzarla" dentro de determinada metodología de análisis, tratando finalmente de demostrar de cualquier forma la validez de dicha metodología.

- 6) **Metodología amplia y dúctil**, que pueda ser adaptada a las necesidades y objetivos de las diversas áreas del conocimiento y la práctica musical (musicología, pedagogía, creación, ejecución, etc.), sin perder por ello su objetivo principal de llegar a una visión lo más integral posible, que plantee siempre una "interpretación" de la obra, en función de las necesidades específicas que condujeron a la labor analítica.

DESCRIPCIÓN GENERAL DE LOS MÉTODOS DE TRABAJO:

En cuanto a la organización concreta del trabajo de análisis, considero de fundamental importancia la delimitación de una serie de **AREAS**, dentro de las cuales se examinarán aspectos parciales específicos, que aportarán sus resultados en función de una fase posterior del análisis que contemplará las **INTERRELACIONES e INTERACCIONES** entre las resultantes obtenidas en las diversas áreas, en función de una interpretación analítica de la obra examinada, en tanto a su existencia y funcionamiento como **totalidad orgánica**. A tal efecto, destilando las siguientes **AREAS DE ANÁLISIS**:

Estará consagrado a las tareas que implicuen RECuento, CLASIFICACION Y TABULACION, ya sea de IECCOS SOMORROS (como por ejemplo, el recuento o clasificación de las alturas contenidas en determinado acorde) o de RELACIONES (como en el caso de proceder a contar o clasificar los intervalos existentes entre los sonidos de cierta monodía, por ejemplo). El análisis estadístico servirá fundamentalmente como auxiliar de las demás áreas, en aquellos casos en que sea necesario practicarlo, pues como un fin en sí mismo, obviamente carece de valor, en la mayoría de los casos.

Comprenderá operaciones referentes al estudio de las características organizativas de cada uno de los parámetros sonoros (1) en la obra a analizar. Por lo tanto, cubrirá todos los aspectos relacionados con el estudio referente a la organización de ALTURAS (en sucesión y en simultaneidad), DURACIONES, INTENSIDADES Y TIMBRES (y naturalmente, todo otro aspecto resultante de la interacción de algunas de estas variables básicas entre sí, por ejemplo, TEXTURAS o MODOS DE ATAQUE Y DE ARTICULACION).

Esta área trabajará en el examen de la obra desde el punto de vista de su articulación en función del tiempo (y también del espacio, si la música analizada así lo requiere, por sus características intrínsecas), desde la macro a la microforma.

(1) Empleo el término **PARÁMETRO** para designar cada una de las variables que obran sobre los hechos sonoros, delimitándolos, y por lo tanto caracterizándolos. Así, los parámetros fundamentales, que hacen a cualquier tipo de fenómenos sonoros, son **ALTURA**, **DURACION**, **INTENSIDAD** y **TIMBRE**.

Así tenemos, por ejemplo, tomando un caso muy simple:

UNITED STATES
FRANCIS
150 CADDO →

2. →

3. →

A - RAZZ CEN LE-CIE ME QUA-LE SA - SA SA SA V-VA BE-TO - NI-ME DE VAI-ME - LA

Por otra parte, dentro del análisis articuladorio habrá que considerar otros dos aspectos muy importantes, a saber:

a) MODOS EN QUE SE PRODUCE EL PASO DE UNA UNIDAD FORMAL A OTRA: 1o cuando podrá darse por:

1) SEPARACION: cuando, entre la conclusión de una unidad formal y el comienzo de la siguiente, media un silencio de cualquier magnitud.

2) YUXTAPOSICION: cuando dos unidades se suceden sin que exista discontinuidad sonora entre el final de una y el comienzo de la otra (por lo tanto, en este caso, el "factor articulatorio" deberá ser otro, en lugar del silencio).

3) ELISION: cuando el elemento o el grupo final de elementos de una determinada unidad funciona a la vez como comienzo de la unidad siguiente (también en este caso deberán existir "factores articulatorios" de otra índole que el silencio).

4) SUPERPOSICION: ^{o yuxtaposición} cuando, estando constituida la textura por más de un "plano sonoro" (o "estrato"), una nueva unidad formal comienza en uno de estos, antes que la unidad anterior haya concluido en otro u otros planos sonoros.

5) INCLUSION: este caso, podemos decir que constituye fundamentalmente un "modo de articulación espacial", más que específicamente temporal, y se produce cuando, en una textura constituida por más de un estrato, algunos de estos comienzan y terminan sus unidades formales dentro del tiempo que abarcan las unidades en otros estratos, comenzando por lo tanto después, y terminando antes que éstas últimas.

b) MAGNITUD DE LA ARTICULACION: Aquí, partimos del hecho de que en muchos casos se suele presentar una independencia entre el nivel morfológico de una articulación (definido éste por la extensión temporal relativa de las unidades formales) y lo que podemos llamar el "GRADO" o "MAGNITUD" de la articulación entre unidades, el cual se definirá en función de diversos factores, a considerar para cada obra en particular (tales como: extensión temporal de los silencios que separan las unidades, características del proceso de cambio en determinados aspectos de los diversos parámetros y factores en juego, como armonía, registros, timbres, texturas, etc.).

En función de este tipo de examen, se podrá confeccionar para la obra analizada, algo así como una "escala de magnitudes y factores articulatorios", que permitirá estudiar ordenadamente su evolución, función y efectos sobre la totalidad de la forma, a lo largo de la pieza.

También se deberá tener en cuenta aquí el hecho de que determinados tipos de texturas provocan la existencia de "zonas" y no "puntos" de articulación, tal como ocurre, por ejemplo, en el caso del contrapunto modal renacentista en la música europea, donde los procesos articulatorios de la forma se producen en la mayoría de los casos por superposición, dando lugar entonces a la existencia de una zona dentro de la cual, cada una de las voces de la textura va teniendo su articulación en puntos generalmente

no coincidentes, lo cual lleva a definir este tipo de hecho como ZONA DE ARTICULACION y no PUNTO DE ARTICULACION, como puede encontrarse en forma predominante, por ejemplo, en las obras del s. XVIII europeo.

ANALISIS COMPARATIVO:

En esta área se trabajará en el estudio de los "grados de parentesco" existentes entre las diversas unidades formales constituyentes de la obra analizada (a todos los niveles, entre la macro y la microforma), en función de una labor comparativa del contenido específico de las mismas, en cuanto a ELEMENTOS Y RELACIONES entre éstos, así como en lo referente a su distribución espacio-temporal dentro de los límites de la unidad en cuestión. A tal fin, la comparación se realizará teniendo en cuenta los "referentes" básicos siguientes:

- a) IDENTIDAD
- b) SEMEJANZA
- c) DESEMEJANZA
- d) OPPOSICION

IDENTIDAD: dos o más unidades formales se considerarán idénticas, cuando su contenido, y la distribución espacio-temporal del mismo, no difiera en absoluto de una a otra.

Todo hecho, por más mínimo que sea, que provoque diferencias entre las unidades en cuestión, llevará a considerar su comparación como un caso de semejanza.

SEMEJANZA: se considerarán semejantes aquellas unidades que presenten una combinación entre ciertos aspectos que se mantienen sin modificaciones en ambas, con otros que cambian (o sea, donde se dan modificaciones parciales).

Dado, por otra parte, que el campo de la semejanza es muy amplio, y a los fines de poder realizar un trabajo en profundidad en lo referente a este aspecto, he optado por definir la siguiente sub-clasificación:

1) SEMEJANZAS TENDIENTES A LA IDENTIDAD: donde el grado de diferencia entre las unidades comparadas es mínimo.

2) SEMEJANZAS PROPINAMENTE DICHAS: donde nos encontramos a medio camino entre la identidad y la desemejanza. Dado que este campo es, a su vez, muy amplio, el analista podrá proceder a clasificar diferentes estados dentro del mismo, en función de la obra estudiada.

3) SEMEJANZAS TENDIENTES A LA DESEMEJANZA: donde, lo que permanece común entre las unidades comparadas es tan pequeño en magnitud y/o jerarquía, que las mismas tienden a ser percibidas y clasificadas como ausentes de toda semejanza.

DESEMEJANZA: se refiere a los casos en que las unidades formales comparadas no presentan absolutamente nada en común, ya sea desde el punto de vista perceptivo o del puro razonamiento analítico. Al respecto considero que, en realidad, la desemejanza total no existe, prácticamente en ningún caso, pero a los fines prácticos del análisis, pienso que se hace imprescindible su consideración, pues de otro modo entraríamos ya en un terreno prácticamente filosófico, que escapa de los límites y objetivos del presente trabajo.

OPOSICION: constituye un caso híbrido particular, asociado por una parte con la semejanza (como un tipo de complementariedad) y por otra parte con la desemejanza, dado que se referirá a unidades formales en las cuales algunos aspectos (oposición parcial) o todos (oposición total) de una de las unidades se "reflejan" en la otra bajo su aspecto exactamente opuesto.

ANÁLISIS FUNCIONAL:

Esta área del análisis se detendrá en el estudio y clasificación de la función que cada una de las diversas unidades de la forma cumple dentro del contexto total de la misma. Para ello, propongo la siguiente clasificación de los tipos generales de funciones que se presentan en una obra musical:

- a) EXPOSICION
- b) TRANSFORMACION
- c) TRANSICION
- d) INTRODUCCION
- e) INTERPOLACION
- f) EXTENSION
- g) CONCLUSION
- h) INTERSECCION

EXPOSICION: desempeñan esta función aquellas unidades que llevan a cabo la "presentación" de estructuras sonoras cuyas características, en lo que hace a su organización paramétrica, se mantienen "estables" a través de las mismas, constituyendo además el único tipo de "función independiente" (o "cerrada"), en el sentido de que esta clase de unidades no requieren necesariamente (a los fines de su definición funcional) provenir de, ni conducir a unidades con otro tipo diferente de función (tal es el caso de los denominados "temas" en la música europea clásico-romántica, caracterizados fundamentalmente por su estabilidad tonal, y su carácter de "organismos completos en sí mismos".)

TRANSFORMACION: una determinada unidad formal cumplirá función de transformación, cuando esté construida a partir de estructuras sonoras que ya han aparecido antes en la obra, y en base a cuyos componentes y/o relaciones, tomadas en forma parcial o total, se construye la nueva unidad. Los dos procedimientos fundamentales de transformación que distingo, son:

a) VARIACION: cuando la estructura sometida a transformación aparece en forma completa, y guardando, en líneas generales, su distribución temporal original (por ej., al modo de las "variaciones sobre un tema", en el clasicismo o romanticismo).

b) ELABORACION: cuando la transformación esta realizada en base a aspectos o sub-estructuras parciales de la unidad formal original, o cuando el contenido de ésta, si bien reaparece en forma total, se encuentra sometido a permutaciones en el tiempo, con respecto a su aparición original (como es el caso, por ej., en las "elaboraciones" del allegro-sonata clásico).

TRANSICION: cumplirá esta función aquella unidad que se emplea para conducir paulatinamente (o sea mediante un "cambio continuo") desde una unidad formal con determinadas características, hacia otra unidad con características diferentes.

INTRODUCCION: cumplen esta función las unidades que, siendo inestables en algún aspecto al menos, preceden a unidades formales con otro tipo de función, hacia las cuales conducen, como lo hace una anacrusa hacia el punto de apoyo. Por lo tanto, dependen de la unidad hacia la cual conducen, pero no de aquella que las precede.

INTERPOLACION: esta función se cumple cuando cierta unidad formal es interrumpida por otra (la unidad interpolada), y luego que esta última concluye, retoma su desarrollo.

EXTENSION: se trata aquí de la función que cumplen las unidades que prolongan a otras unidades formales (de las cuales dependen), más allá del punto o la zona donde ha tenido lugar la conclusión del "cuerpo principal" de las mismas.

Tanto la INTRODUCCION como la INTERPOLACION y la EXTENSION, son tipo de unidades formales empleadas para ampliar otros tipos de unidades, de las cuales depende a su vez la inteligibilidad de la función desempeñada por estas últimas.

CONCLUSION: esta función la desempeñan aquellas unidades utilizadas para reafirmar un proceso conclusivo (a) modo por ej., de las denominadas "codas" y "codettas" en la música clásica o romántica). Por lo tanto, en general, deberán presentar características de "redundancia" en, al menos algunas de sus características, con respecto a la unidad formal a la cual preceden.

Las unidades formales conclusivas pueden a su vez subclasificarse en:

a) TRANSICIONES CONCLUSIVAS: o sea, unidades que "conducen" en forma continua desde una unidad no-conclusiva hacia un "punto terminal" netamente conclusivo.

b) EXTENSIONES CONCLUSIVAS: este tipo de unidades aparece como ampliación de unidades formales que ya son conclusivas en sí mismas, de tal modo que funcionan específicamente como "reafirmaciones de una conclusión", por redundancia.

c) CONCLUSIONES PROPIAMENTE DICHAS: la diferencia fundamental entre este tipo de unidades formales y las mencionadas en a) y b) radica en el hecho de que son unidades con sentido conclusivo, que presentan una existencia autónoma respecto de la unidad formal que las antecede (un ejemplo característico de tal tipo de unidades se suele dar en muchas de las "codas" de las sonatas para piano de Beethoven).

INTERSECCION: esta función (de tipo "exclamativo") la desempeñan las unidades que provocan una interrupción del sentido discursivo en la forma sonora, de modo semejante a lo que ocurre con las exclamaciones en el lenguaje hablado. Por lo tanto, son tipos de unidades cuyo aspecto más importante será el poner en evidencia las características intrínsecas del material sonoro que las compone, a diferencia de aquellas unidades con otras funciones, donde el material sonoro sirve fundamentalmente como vehículo o soporte del discurso.

Respecto del análisis funcional, es también fundamental la consideración de algunos otros aspectos, tales como los que denominó POLIFUNCIONALIDAD, por una parte, y MODULACION DE LA FUNCION, por otra.

POLIFUNCIONALIDAD: entiendo por tal, aquella característica que se encuentra en ciertas unidades de determinadas formas, que hace que presenten una ambigüedad en tanto a su desempeño dentro de una única función específica, funcionando en cambio, por ej., como EXTENSION de la unidad formal que la precede, pero al mismo tiempo como INTRODUCCION con respecto a la unidad que sigue. Esta ambigüedad funcional está implicando, de hecho, una BIFUNCIONALIDAD, en este caso.

MODULACION DE LA FUNCION: se refiere al hecho de que ciertas unidades formales no presentan una función fija durante toda su extensión, sino que la misma se va modificando paulatinamente hasta finalizar cumpliendo una función diferente de aquella con la que comenzó. Así, por ej., si una determinada unidad, que comienza funcionando como expositiva a partir de cierta zona en su trayectoria, va transformándose en una transición, sin que se pueda delimitar el momento preciso en que se produce el cambio de función, dado que éste se va dando de una manera continua, hasta definirse en la nueva función, estaremos en presencia de lo que denominó "modulación de la función".

Otro aspecto de importancia es el relacionado con la diferenciación clara entre PROCEDIMIENTO y FUNCION, pues su confusión generalmente conduce a interpretaciones oscuras o erróneas en el análisis. Para tratar de aclarar este punto, considero conveniente partir de la consideración de un ej. como el siguiente: la importante unidad formal central de un allegro-sonata, llamada habitualmente "elaboración" (o "desarrollo"), cumple justamente esa función: ELABORACION (como una forma particular de la función que denomino genéricamente TRANSFORMACION) de las estructuras sonoras que aparecen en la primera gran unidad formal, cuya función es expositiva (2). O sea que, en un caso como éste, la función específica de la unidad en cuestión es la de "elaborar" (o, genéricamente, "transformar") cierto material sonoro expuesto en estructuras anteriores.

(2) En estas unidades formales centrales de allegro-sonata, suelen aparecer, sobre todo a partir de Beethoven, otras estructuras sonoras, aparte de las transformaciones de las estructuras ya planteadas en la unidad expositiva anterior. Esto, por supuesto, plantearía un caso de FUNCIONALIDAD MULTIPLE, sobre el que no me voy a extender ahora para no complicar el ej., que trato que sea lo más simple y evidente posible.

Por otra parte, podríamos encontrarnos (y sucede a menudo) con cierta unidad que cumple por ej., función de **TRANSICIÓN**, pero que está construida en base a una **ELABORACIÓN** de ciertas estructuras que han sido expuestas previamente. Este caso, entonces, nos pone en evidencia claramente la diferencia existente entre: **FUNCION**, por una parte (**TRANSICIÓN**, en el presente ej.), y **PROCEDIMIENTO** en el cual se basa la construcción de dicha unidad formal (en el ej., **ELABORACIÓN** de estructuras sonoras de exposición previa). En el primer ej., en cambio, **FUNCION** y **PROCEDIMIENTO** coincidían completamente.

ANÁLISIS DE INTERRELACIONES:

Esta es la etapa final y, a mi modo de ver, la más importante del proceso de análisis, pues se refiere a la consideración conjunta de los resultados obtenidos en las fases anteriores, con miras a extraer conclusiones o interpretaciones sobre la obra examinada, en tanto forma orgánica con características particulares dentro del contexto cronológico y cultural en el cual se ubica.

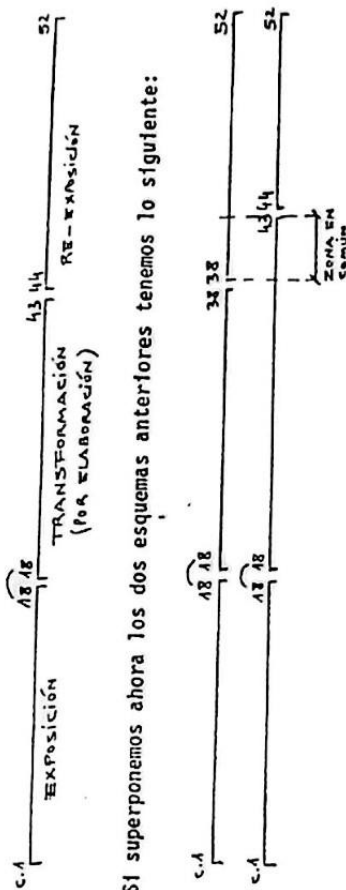
Así, por ej., el alto grado de continuidad que se evidencia en un gran porcentaje dentro de la obra de J.S. Bach, generalmente se produce como consecuencia de la interacción de los siguientes factores:

- 1) Continuidad sonora propiamente dicha (a través del movimiento ininterrumpido).
- 2) Articulación del movimiento continuo y regular mediante procesos armónicos cadenciales.
- 3) Articulación del movimiento continuo por procesos relacionados con los aspectos comparativos y funcionales de la forma.

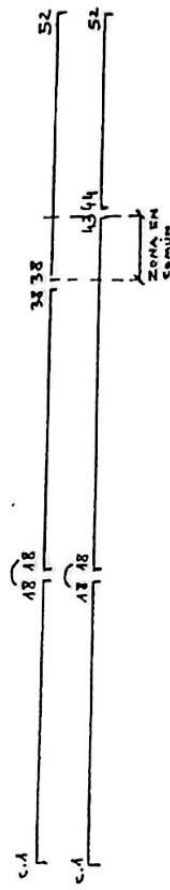
Así, por ej., en la invención a dos voces n° 4, se produce una articulación evidente sobre la primera semicorchea del compás 38, provocada por la cadencia perfecta sobre la región de la menor. Considerando la anterior articulación del mismo nivel, que se produjo sobre la primera semicorchea del compás 18, la pieza queda articulada en tres unidades formales, a nivel de macroforma:



Por otra parte, observando la forma desde los puntos de vista comparativo y funcional, tenemos que, a partir del compás 44 comienza una unidad formal final, reexpositiva y estabilizada en la región total principal, re menor, en tanto que la zona comprendida entre los compases 38 y 43 todavía participa de la inestabilidad tonal y la función de transformación (por elaboración) de la unidad anterior, y por lo tanto, vista la forma en función de estos aspectos, se definen las siguientes tres unidades macroformales:



Si superponemos ahora los dos esquemas anteriores tenemos lo siguiente:



O sea, un esquema compuesto, donde nos encontramos que al interrelacionar los esquemas resultantes de los dos ángulos de análisis mencionados, la unidad que media entre los compases 38 y 43 pertenece, por una parte, a la gran unidad formal que comenzó a partir del compás 18, y por otra, a la unidad que comienza en compás 38 y se extiende hasta el final de la pieza.

Así, este tipo de trabajo de interrelación entre los resultados aportados por las distintas áreas de análisis nos permite determinar e interpretar, en este caso, los factores que están produciendo procesos de **ARTICULACIÓN MULTIPLES** (y por lo tanto, determinando un cierto "grado de ambigüedad") dentro de la continuidad regular del movimiento constante de semicorcheas.

De este modo, nos encontramos con que, en la mayoría de los casos, una forma sonora es la resultante de procesos y trayectorias múltiples (paramétricas, articulatorias, comparativas, funcionales) que, obrando unas sobre otras, y sin coincidir muchas veces en cuanto a los puntos o zonas de cambio o articulación, provocan factores de ambigüedad en la articulación interna de la forma.

Por lo tanto, la consideración analítica de las diversas interrelaciones e interacciones entre las resultantes de los diversos ángulos de análisis, tenderá fundamentalmente hacia el logro de los dos objetivos siguientes:

a) INTERPRETAR cuales son los mecanismos y procesos que se ponen en juego y se interconectan para producir determinadas resultantes (como por ej., la "articulación múltiple" observada en el ejemplo que acabo de presentar) que obran sobre las características de la música en cuestión, determinándola en tanto "objeto sonoro" percibido por nuestros sentidos.

b) "RECONSTRUIR" la obra como fase final de la labor analítica, pero teniendo ahora la posibilidad de observar la ubicación y funcionamiento de cada uno de sus componentes, a todos los niveles formales, y en relación con la totalidad orgánica de la forma.

DANTE G. GRELLA H.
Rosario, 14/7/85

NOTA: La presente metodología viene siendo puesta a prueba con éxito, y mejorada constantemente, desde 1976 hasta el presente, a través de mis clases de Análisis Musical y de Composición en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), y en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario.

LA CONSIDERACION DE LAS "TENDENCIAS MÚLTIPLES"
(ASOCIATIVAS-DISOCIATIVAS) EN EL ANÁLISIS MUSICAL

Al realizar el examen analítico de una forma sonora, considero de fundamental importancia establecer una clara diferencia entre lo que podemos denominar "ANÁLISIS DE CONSTATACION" (o de CORROBORACION) por una parte, y "ANÁLISIS INTERPRETATIVO", por otra.

Así, lo que denominamos "ANÁLISIS DE CONSTATACION" se basará en las operaciones a realizar con miras a determinar en que medida la música bajo análisis responde a las "reglas de juego" de cierto sistema organizativo al que pertenece (o suponemos que pertenece) la obra, en uno o más aspectos (ritmo, altura, forma, etc.). Por lo tanto, practicamos un análisis de este tipo cuando conociendo (o suponiendo) que determinada composición responde al esquema del "allegro-sonata", la observamos en función del mismo, tendiendo a determinar en que grado y de que modo la música examinada responde a dicho esquema genérico, y hasta dónde, cómo y por qué, se aleja de él.

También realizamos un análisis de esta índole, cuando por ejemplo, ciframos la armonía en una obra perteneciente al sistema tonal funcional en cuanto a su organización de alturas, o numeramos las series (de alturas, duraciones, etc.) en determinada música que responde (o suponemos que responde) a una organización de tipo serial.

Este tipo de análisis nos permite -como dije antes- constatar el grado y tipo de conexión (y/o desvío) entre

Anexo III

ANÁLISES COMPLETAS REALIZADAS

Ernesto Méndez

Zamba de uma sola nota

1. Duração: aprox. 3'50''
2. Andamento: semínima aprox. 50 (no limite da faixa de andamentos proposta por Cardoso (2006, p. 88), que vai de 50 a 100 *bpm*).
(idem)
3. Ano de Composição: ?
4. Ritmo de referência: Zamba (Noroeste argentino)
5. Interpretação de referência: Méndez, 2006

Trata-se de uma *Zamba*, uma dança de casal característica da argentina²⁹⁰, de andamento lento e construída sobre a ambiguidade métrica entre 3/4 e 6/8 que é habitual no folclore hispano-americano. Embora seja, em muitos aspectos, uma zamba típica, esta obra apresenta certas particularidades estruturais e harmônicas que investigaremos a seguir. O título remete ao célebre *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim, que se vê referenciado aqui no jogo de alturas que se dá entre as partes *A/A'* e *B*.

O compositor assinala dois princípios composicionais relacionados que, juntos, determinam várias características da obra (MÉNDEZ, 2014): o primeiro, derivado da música Tom que homenageia, é a manutenção de uma mesma nota sobre harmonias cambiantes, contrastando posteriormente com um movimento melódico exuberante e rápido. A primeira parte desta proposta é alcançada por meio do segundo princípio, que consiste numa especulação intrinsecamente idiomática: que harmonias se formam se, mantendo a mesma forma de mão esquerda, formos deslocando a mesma nota (*M*) através das diferentes cordas do violão, partindo da primeira? A figura a seguir mostra o resultado desta especulação:

²⁹⁰ Cardoso (2006, p. 88) afirma que “é a dança nacional argentina”.



Figura 1: Harmonias resultantes do deslocamento da nota *Mi* ao longo das cordas *primas*.

Ao transpor estes resultados para a obra, o compositor vai adaptar estas harmonias, agregando uma sexta menor aos primeiros dois acordes (que, dessa forma, poderiam passar a ser interpretados como *F7M/A* e *A7M(9)/C#*, respectivamente) e transpondo o baixo do terceiro à oitava inferior, adaptando o acorde às notas disponíveis na segunda posição (*F#m7/9*). Agregando a estes três acordes um acorde de dominante com nona (*Eadd9*²⁹¹), ele forma a primeira *frase* (para CARDOSO (2006, p. 87-88), uma unidade formal que corresponde ao *verso* do texto, podendo ter de dois a quatro compassos²⁹²) da obra (c. 5-8), cuja melodia está construída quase inteiramente sobre uma só nota, o *Mi*³:



Figura 1: Zamba de una sola nota, c. 5-8 (MÉNDEZ, 2004, p. 18).

A segunda frase (c. 9-13) é uma elaboração da primeira, mantendo a ideia da nota fixa (aqui, *Lá*) sobre harmonias que se movem (aqui *Dm7*, *G7*, *C7M(13)*), mas no final há um retorno à nota *Mi* (sobre um *Bm7add11*) e a adição de um compasso final sobre a dominante (*Eadd9*-), que também funciona como transição para a terceira frase. O ritmo também é elaborado, reduzindo as figurações de arpejo em semicolcheias da primeira ao ritmo característico da zamba:

²⁹¹ Não considerei o *Fá sustenido* como nota de passagem porque a digitação do autor favorece a manutenção de um acorde ressoante, em que esta nota segue soando até o fim do compasso.

²⁹² A zamba é um gênero cantado, aqui em versão instrumental.

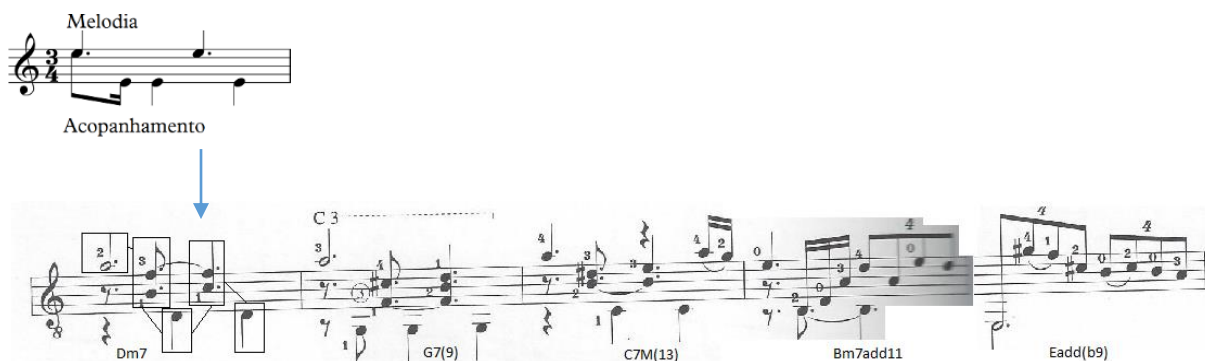


Figura 2: Ritmo característico da zamba (CARDOSO, 2006, p. 45) e Zamba de uma sola nota, c. 9-13 (MÉNDEZ, 2004, p. 18), evidenciando ritmo característico da zamba.

A terceira frase mantém o ritmo de zamba, embora se diferencie da segunda por enfatizar o primeiro tempo nos baixos. Aparece um breve movimento melódico, sobre uma harmonia divagante apoiada num ostinato do baixo (as mesmas notas *Mi* e *Lá* das primeiras duas frases).

Com estas três frases forma-se a unidade formal A (c. 5-16), que Cardoso (2006, p. 87-88) chama de *período* e faz equivaler à *estrofe* do texto. Trata-se de uma unidade formal de 12 compassos que corresponde a um momento já tardio da evolução da zamba (CARDOSO, 2006, p. 87), mas que ainda assim é considerado tradicional no estilo. A peculiaridade que apresenta não é esta, e sim a distribuição interna de suas unidades formais (*frases*, como vimos): 4c + 5c + 3c, assimetria pouco usual e que cria certa instabilidade formal.

A não é, porém, apresentada imediatamente. Ela vem introduzida por uma abertura de 4 compassos, habitual no gênero, construída sobre um material sonoro bastante característico. Essa unidade formal será reutilizada no decorrer da obra, sofrendo mutações funcionais em decorrência do contexto onde se insira, mas aparecerá sempre em repetições literais ou quase. Suas características marcantes são o pedal (*Si²*, corda solta), a melodia na quarta corda acompanhada por cordas soltas, o ritmo instável (acéfalo e acentuado de forma excêntrica em relação à métrica 3/4 - 6/8), sua estrutura (dois grupos de dois compassos repetidos, com variação ao final) e sua harmonia, que introduz uma tonalidade de *Lá Maior* para imediatamente sugerir seu homônimo, para em seguida negá-lo encerrando o trecho num *dúbio Lá Dórico*.

Esse proceder harmônico antecipa a ambiguidade modal (Maior x Menor) que caracteriza grande parte da peça. A primeira frase de A traz o tema principal (vale lembrar: a nota *Mi*) em *Lá Menor* (reforçado com o uso de um *Fá natural*), mas rapidamente viaja à região do homônimo. A dominante que encerra essa frase se vê resolvida na melodia da próxima, mas a harmonia retorna ao homônimo, e vai inclusive promover uma cadência ao relativo deste homônimo (i.e., *Dó Maior*) que afasta bastante o *Lá Maior* que vinha se afirmando. A cadência final desta frase e toda a frase seguinte (em que o compositor retoma, inclusive, a armadura de clave de três sustenidos) afirmam novamente o *Lá Maior*, e pareceria que de forma definitiva, mas a parte A' que vem a seguir repete todo este itinerário harmônico, e se inicia, portanto, retomando o *Lá Menor*.

A unidade formal *A'* (c. 17-29) não apresenta grandes novidades em relação a *A*, sendo nada mais que uma variação funcionando sobretudo a partir do aumento da atividade rítmica. A harmonia é repetida literalmente. A grande diferença é estrutural: a última frase ganha um novo compasso, e passa a constituir uma entidade mais completa formada por duas unidades formais complementares de dois compassos cada (c. 26-27 e 28-29). A segunda delas traz uma variação harmônica que forma uma cadência perfeita (iv-V-I) em direção à subdominante da tonalidade principal (*Ré Maior*). Com isto, *A'* passa a contar com 13 compassos também assimetricamente distribuídos (4c + 5c + 4c), o que dissemina a assimetria entre as unidades formais pela macroforma da obra (até aqui, 12c + 13c).

A unidade formal *B* (c. 30-41) que vem a seguir, contrastante, se inicia em *Ré Maior*, e com isso finalmente afirma a tonalidade principal de *Lá Maior*²⁹³. Este período sim é simetricamente dividido em duas frases de 6 compassos cada (c. 30-35 e 36-41, respectivamente). Embora a organização interna destas frases, sobretudo a da segunda, seja complexa, grosso modo pode-se enxergá-las como especularmente refletidas: 4c + 2c contra 2c + 4c (as subestruturas de 4 compassos são bastante afins. A primeira conduz a melodia de volta à subdominante e a segunda apresenta uma variação da harmonia para concluir sobre a tônica). Na primeira frase, a harmonia enfatiza a subdominante para retornar, por cadência perfeita (disfarçada pela ausência de sensível e pela melodia na terça), à tônica, a partir do quê começa uma marcha harmônica de subdominantes individuais (VI – II – V). No entanto, a tão adiada conclusão forte sobre a tônica é novamente eludida em favor de nova condução à subdominante (c. 29), reforçada por uma aceleração que é o clímax rítmico da obra (c. 30). A subdominante *Ré*, quando vem, integrará um brusco giro harmônico que reconduz do *Lá Maior* àquela tonalidade que até agora mais contribuiu para negá-lo: *Dó Maior* (c. 34-35). E o faz de forma espetacular, com um abrupto descenso melódico da região aguda, uma inesperada freitada rítmica (o anticlímax rítmico da obra) e a conclusão num exuberante acorde de seis notas (C7+/G) sobre a nova tônica (c. 35). Este acorde, por sua densidade e duração, além da tensão harmônica que suporta (mesmo constituindo uma resolução localizada), se transforma no clímax geral da peça. Note-se que, neste preciso momento, a melodia retorna à nota *Mi*. A segunda frase de *B* utiliza dois compassos de transição harmônica para retomar o *Lá Maior* através de nova afirmação de sua subdominante, repetindo a ideia melódica que abriu *B*. No entanto, ao final, a harmonia permanece na tonalidade principal, e finalmente produz dentro dela uma cadência forte (VI-II-V-I), com a melodia repousando sobre a tônica (simultaneamente, retorna a unidade formal de introdução, num extrato da textura engenhosamente separado a partir da mecânica do instrumento: usa apenas as 4 cordas mais agudas, enquanto que o *Lá* que finaliza *B* permanece soando como um harmônico natural – que dispensa a ação da mão esquerda e permite a realização de notas agudas nas cordas graves – sobre a quinta corda).

²⁹³ O *Ré Maior* não é continuado, a harmonia retorna rapidamente para *Lá Maior*.

Outra importante característica desta unidade formal *B*, para além de confirmar a tonalidade principal (ainda que com desvios), é o contraste melódico que cria com *A* e *A'*, abandonando o estatismo de notas específicas em favor de um *cantabile* “lírico”, segundo o define o compositor (MÉNDEZ, 2014).

A toda esta primeira parte da obra (Intro – *AA'B*) se segue novamente a introdução, que preparará a repetição literal²⁹⁴ da estrutura *A-A'-B*. No entanto, esta introdução também possui um certo caráter conclusivo, por finalmente sustentar a tônica *Lá* após sua afirmação definitiva. Esta dupla funcionalidade – introdução/conclusão – se confirma ao final, quando, após a repetição de *A-A'-B*, o segmento introdutório é utilizado para finalizar a obra (com uma extensão de um compasso ao final à guisa de conclusão definitiva, um “ponto final” (c. 45)).

A forma final da obra, portanto, é como segue:

INTRO – *AA'B* – INTRO/CONC – *AA'B* – CONC

Contrariamente à forte simetria estrutural da ampla maioria das zambas, esta especificamente se organiza de forma assimétrica:

4c – [12c (assimetricamente divididos) + 13 c (idem) + 12 c] – 4c – [12c + 13c + 12c] – 5 c

Observe-se ainda que as estruturas sublinhadas no esquema acima apresentam-se articuladas por *superposição* (Grela, 1985), o que significa dizer que estão imbricadas: o final de *B* e o início da segunda e terceira *introdução/conclusão* compartilham uma existência simultânea, em diferentes extratos, durante um compasso (c. 41). Além disso, podemos comparativamente organizar o corpo da peça em duas partes, ao invés de três, já que as partes *A* e *A'* apresentam essencialmente o mesmo conteúdo, digamo-lo apenas *A*, opondo-o a *B*. Esta interpretação não é o entendimento convencional acerca da forma das zambas, vigente entre seus praticantes, que é o da forma ternária com introdução. No entanto parece ser uma característica perceptiva partilhada por todas elas. Um resumo estrutural levando tudo isto em consideração ficaria assim:

INTRO – AB – INTRO/CONC – AB – CONC
(4c) (37c) (4c) (37c) (5c)

²⁹⁴ A gravação de referência da obra exemplifica a prática de inserir variantes ornamentais nas repetições, que Cardoso (2006, p. 44) classifica como *melódicas* (em geral improvisada; “se trata de adicionar, entre duas figuras quaisquer, todas as notas (...)), *decorativas* (floreios como apojeturas, mordentes, trinos, etc.) e de *expressão* (dinâmica, agógica, articulação, etc.).

Essa divisão esquemática subestima as várias tendências articulatórias internas, sobretudo as que acontecem em *B*: a divisão $[4 + 2] \times [2 + 4]$, devido ao fato das unidades formais de 4 compassos serem familiares, sugere uma segunda articulação (também simétrica) para o período: 4+4+4, alternativamente ao 6+6. Além disso, nos compassos 37-41, o ritmo propõe uma articulação (c. 37) diferente da harmonia e do “tema” de *B* (c. 38), após o quê onde ocorre a já citada imbricação entre *B* e *INTRO* (c. 41). Por fim, a análise detectou uma progressão harmônica que se repete dentro dessa seção, criando uma estrutura recorrente à maneira de uma chacona. Esta progressão (essencialmente $v - I - IV - V - I$) sugere estruturas e articulações deslocadas em relação às propostas pelos demais parâmetros analisados. A tabela a seguir a apresenta:

Harmonia	V (ii do IV)	I (V do IV)	IV	V	I
Compassos	29		30		31
	33		34 ²⁹⁵		35
	37		38		39

Tabela 1: progressão harmônica recorrente em *B*.

Em sua adaptação ao instrumento, a obra se mostra bastante idiomática, o que é esperado visto tratar-se de um compositor-violonista. Para além dos aspectos já abordados (deslocamento da mesma nota por diferentes cordas, uso de cordas soltas, exploração dos harmônicos), encontramos ainda um registro dentro da região mais cômoda do braço (casas I – XII, Mi^1 a Mi^4), posições e mudanças de posição respeitando a comodidade de ambas as mãos (dentro do que se destaca o deslizamento de posição fixa de mão esquerda) e inversões de acordes definidas pela disponibilidade de notas do violão (c. 35).

Ritmicamente também ocorrem ambiguidades análogas às harmônicas. Como visto, a obra se inicia com um ritmo bastante instável, após o que a estabilidade métrica e os ritmos do 2º tempo dos c. 5-8 (colcheia + semínima) situam a obra dentro do território geral dos ritmos folclóricos argentinos²⁹⁶. O ritmo característico da zamba (Figura 2), porém, é retardado até seu aparecimento no compasso 9, onde o gênero se confirma como tal.

Um último aspecto de interesse nos traz de volta à harmonia e ao trabalho com alturas em geral. Vimos que a introdução (e suas aparições subsequentes) alcançam o 4º compasso, seu final, sobre o ambiente harmônico de *Lá Dórico* (c.4 e 44). Este modo é constituído pelas mesmas classes de altura de *Mi Menor*, embora organizadas diferentemente. Ora, o acorde final desta seção ($Am6/9$) pode,

²⁹⁵ Neste compasso ocorre um desvio harmônico em que o IV é reinterpretado como um II alterado da nova tonalidade, a partir do quê a progressão segue normalmente.

²⁹⁶ Ver Cardoso (2006, p. 45)

portanto, funcionar como uma subdominante de *Mi Menor*, o que fica sugerido pela resolução melódica em *Mi*⁴ no c. 5. Essa resolução é sutilmente corroborada pelo pedal na nota *Si* durante toda a introdução, evocando um salto afirmativo de quarta ascendente sobre essa hipotética tônica *Mi*. Este *Mi* será a seguir enfatizado em toda a primeira frase de A, embora aqui refuncionalizado como dominante do *Lá* que o segue como polo (c. 9-11). Some-se a isso o fato de que a altura *Mi* é o ponto culminante superior (c. 39) e inferior (*Mi*¹, várias aparições) da peça, além de ser a nota de repouso da melodia no clímax da obra (c. 35). Considere-se ainda que, estatisticamente, a nota *Mi*¹, ponto culminante inferior, é o baixo de maior ocorrência na obra. Tudo isso aponta para uma forte polarização classe de alturas *Mi*, mas a sua coroação como um segundo polo global da obra só vem no último compasso: a melodia finda num *Mi*³ sobre baixo de *Mi*¹, aproveitando-se precisamente daquele potencial resolutivo que mencionei derivar da *homofonia*²⁹⁷ entre *Lá Dórico* e *Mi menor natural*.

Confirma-se então um estranho conflito de centro tonal, entre a polarização *convencional*²⁹⁸ do *Lá* (oscilando entre *Maior* e *Menor*) e a polarização, por diferentes meios²⁹⁹, do *Mi*. É um duelo, por assim chama-lo, “oblíquo”, porque apesar de operar no campo das alturas, o faz em planos diferentes, o que possibilita sua existência simultânea, conflitiva mas não contraditória nem mutuamente excludente. Essa simultaneidade de centros polares, ou a ambiguidade perceptiva que pode dela derivar, é reforçada no último acorde da peça, quando, após a já citada conclusão melódico-harmônica em *Mi*, um acorde de *Lá Maior* (A7M(9)(13)) em *pp* é convocado para finalizar definitivamente a peça. Tensão (IV alterado de *Mi*) ou repouso instável (I com sexta-e-quarta de *Lá*)? Ou, talvez, ambas as coisas, operando em planos distintos?

Hasta Nunca

1. **Duração:** aprox. 2'40''
2. **Andamento:** ♩ = 96
3. **Ano de Composição:** ?
4. **Ritmo de referência:** Chacarera (Centro e Noroeste argentino)
5. **Interpretação de Referência:** Méndez, 2013³⁰⁰

Já esta obra é uma *chacarera*, outro gênero folclórico bastante popular na Argentina contemporânea. Embora Cardoso (2006, p. 106) afirme sua preponderância nas províncias argentinas de Catamarca,

²⁹⁷ Chamo os modos que se constroem sobre as mesmas classes de alturas de *homófonos*.

²⁹⁸ Chamo de *convencionais* as polarizações que se dão pela colocação em operação de um sistema de organização de alturas hierárquico qualquer, como o tonal e o modal, cujas regras são arbitrárias e não dedutíveis do objeto sonoro isolado (pelo contrário, precisam ser buscadas em manuais, aulas, etc.)

²⁹⁹ Um dos quais também *convencional*, o *Mi menor natural* ou *eólio*.

³⁰⁰ MÉNDEZ 2013. **Ernesto Mendez toca "Hasta Nunca" no 60o. Encontro da BRAVIO**. Brasília, 2012.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CyzQmAPJ_my>. Acesso em: 27/10/2014.

Tucumán, Santiago del Estero, Salta e Jujuy, ela é nacionalmente associada sobretudo a Santiago del Estero, e é praticada – música e dança – em todo o país.

Hasta Nunca apresenta uma estruturação formal muito semelhante a outras *chacareras* analisadas, e, como elas, possui aproximações e afastamentos dos modelos propostos pelos especialistas (CORONEL, 2014a, E CARDOSO, 2006). Em linhas gerais, a peça se divide em duas partes idênticas, que são denominadas *primeira* e *segunda*. É facultada ao intérprete a inclusão de alguns compassos à guisa de introdução em cada uma delas (na gravação de referência, essa introdução tem 7 compassos da *primeira* e 5 na *segunda*), em que predominam os rasgueios sobre tônica e dominante. Também é usual a ocorrência de variações de caráter improvisado na *segunda*.

Internamente, cada uma destas partes está organizada em torno de estruturas repetitivas que se alternam. CARDOSO (2006, p. 106) denomina estas estruturas *introduções/interlúdios* (que podem ter de 6 a 8 compassos) e *estrofes* (8 compassos)³⁰¹, sendo as primeiras instrumentais e as últimas cantadas. Em *chacareras* instrumentais essa nomenclatura perde força, visto que as *introduções* ou *interlúdios* funcionam efetivamente como estruturas sonoras de caráter expositivo e autossuficientes, hierarquicamente emparelhadas com as *estrofes*. A *chacarera* tem a particularidade de apresentar uma unidade formal de fechamento do mesmo nível formal das *estrofes*. Para Coronel (2014), trata-se de uma outra *estrofe*, com variações que promovem o clímax da música. Já Cardoso (2006) destaca essa unidade do restante da forma, denominando-a *estribilho*. Em todo caso, ela apresenta algum grau de diferenciação de conteúdo em relação às demais unidades formais, e, por apresentar-se em um *interlúdio* que a preceda, cria uma assimetria *hipermétrica*.

(intro) Introdução – Estrofe – Interlúdio – Estrofe – Interlúdio – Estrofe - Estribilho

Figura 3: Organização interna de uma *chacarera*. Toda a estrutura é tocada duas vezes (*primeira* e *segunda*)

Em *Hasta Nunca*, este *estribilho* (que aqui, como de praxe, se divide em duas *frases* de quatro compassos) tem a característica de iniciar cada uma de suas frases conduzindo à subdominante: na primeira, preparando-a por meio de uma dominante secundária³⁰²; na segunda, começando pelo próprio acorde sobre o IV grau. O conteúdo melódico da primeira frase resgata a célula rítmica de abertura das *introduções* (que aqui chamaremos de *família A*) e a combina com uma proveniente das *estrofes* (que aqui chamaremos de *família B*), uma fusão que pode ser uma tentativa de conciliação dialética dos materiais contrastantes da obra. A segunda frase é mais uma variação do material onipresente em todas as segundas frases das estruturas *B*, aqui com maior densidade, como convém a um clímax (que também funciona como conclusão). Por tudo isso (duração, semelhanças harmônicas e de conteúdo), parece que o *estribilho* está realmente mais próximo de uma *estrofe*, como defendido por Coronel. Esta afinidade pode ter consequências no entendimento formal da peça.

Em seu nível mais amplo, a macroestrutura desta peça é um **AB** com ritornelo (ABAB), que pode ser precedido de uma introdução de tamanho variável (iAB – iAB). **A** (1º Grau, c. 1-28) funciona

³⁰¹ Ou 12, nas *chacareras doble*.

³⁰² Há outras dominantes secundárias do IV grau durante a peça, mas só aqui uma unidade formal do nível das *estrofes* é iniciada dessa forma.

predominantemente como exposição, enquanto que a função primordial de **B** (2º Grau, c. 29-50) é transformativa; a funcionalidade é o principal fator indutor desta interpretação da macroforma. A proporção entre **A** e **B** é de 14:11.

A, de 1º Grau, pode ser internamente dividida em 4 estruturas menores (*períodos*, para Cardoso): duas de seis compassos (**A**, de 6º Grau), correspondendo às *introduções/interlúdios*, e duas de oito compassos (**B**, de 5º Grau), correspondendo às *estrofes*. Sucedem-se alternadamente: **A** = **ABAB**.

B, de 2º Grau, se divide internamente em uma elaboração de **A** (c. 29-34), uma variação de **B** (c. 35-42) e o estribilho (c. 43 ao final). Como dito, embora aqui esta unidade formal apresente algum grau de individualidade, por trazer algumas características de **A** a um ambiente onde predominam variações de **B**, ela será chamada **B'** e considerada uma elaboração de **B**. Esta interpretação avaliza sua inclusão dentro de **B**, que dessa forma adquire a seguinte forma: **A'B'B'**.

O nível formal subsequente, indo do macro para o micro, pode ser assim esquematizado:

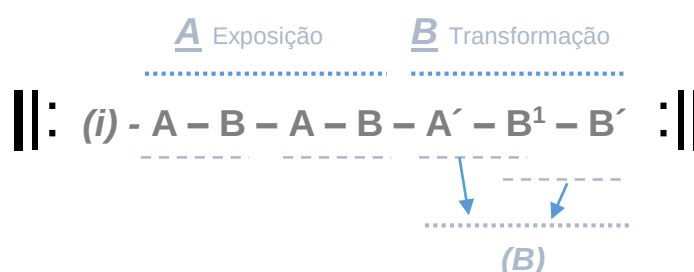


Figura 4: Organização interna de *Hasta Nunca*.

Na Fig. 4 pode ser visto o ritornelo que divide as maiores unidades formais da peça (*primeira e segunda*); a divisão de cada uma delas em três partes assimétricas (introdução improvisada, **A** e **B**) estando **A** e **B** em proporção de 14:11 (articulação derivada da análise *funcional*); uma tendência formal secundária que agrupa os sucessivos segmentos **AB**; e uma última tendência formal que tende a agrupar dois segmentos sucessivos da família B ao final, por sua semelhança, em um **BB**. A sobreposição destas duas últimas tendências formais, de acordo com GRELA (2014), tende a “soldar” os três fragmentos envolvidos numa unidade formal única de grau superior, formando um **B** que coincide com a análise *funcional*³⁰³.

Em *Hasta Nunca* os elementos da família A se dividem internamente em três unidades formais de dois compassos cada (**α**, de 8º grau. Ex.: c. 1-2). Os elementos da família B se dividem em duas unidades simétricas de quatro compassos (**b** e **c**, de 7º Grau. Ex.: 7-10 e 11-14), que por sua vez se dividem da mesma forma: **b** é formado por dois **β** (8º Grau. Ex.: c. 7-8), sendo o segundo uma elaboração do primeiro (Ex.: c. 9-10), e **c** é formado por **γ** (8º Grau. É uma espécie de mistura de elementos de **α** e **β**. Ex.: c. 11-12) e **δ** (8º Grau. Ex.: c. 13-14). Ou seja:

A = **ααα** e B = **bc** = **ββγδ**

³⁰³ Assim, os segmentos **AB** participam de ao menos três tendências relacionais simultâneas da forma: AB x AB x AB x B; AB x AB x A x BB e, como resultado da “soma” das anteriores, AB x AB x ABB.

O que isso nos mostra é que, chegando ao 8º Grau da forma, encontraremos uma simetria quase perfeita entre todas as unidades formais, que aí duram aprox. 2 compassos (a proporção média entre as unidades formais do 8º nível é próxima de 1:1). Isso significa dizer que se forma como uma *hipermétrica* constante ao longo da obra, quase como se a peça fosse escrita em 12/8 ou 6/4. Essa grande estabilidade do “hiperritmo” funciona como um sustentáculo das complexidades rítmicas que encontraremos em outros níveis da organização do tempo, como veremos à frente.

Toda esta análise formal, até o 8º nível, se mostrou em sua maior parte consistente para todas as *chacareras* analisadas, apesar das variações em função do conteúdo específico de cada uma. Essas variações ocorrem sobretudo no que nesta análise são os graus 1-4, ou seja, tudo o que se encontra entre a *primeira* e a *segunda* e as *introduções/interlúdios* e *estrofes/estribilho*. Não por acaso estes são níveis formais que não são abordados pelas descrições tradicionais do gênero (o que se deve, provavelmente, a um menor grau de autonomia ou consistência interna das unidades formais que se formam aí)³⁰⁴. Também algumas proporções (1:1 entre a *primeira* e a *segunda*; 3:4 entre *introduções/interlúdios* e *estrofes*) bem como diversas tendências *hipermétricas* (como a constância das unidades formais de 2 compassos, em proporção muito próxima de 1:1 ao longo de toda a música), são comuns, já que o esquema formal é fixo³⁰⁵.

Ritmicamente, *Hasta Nunca*, apresenta a usual ambiguidade entre 3/4 e 6/8 das *chacareras*, mas com algumas particularidades. Em primeiro lugar, essa ambiguidade por vezes toma a forma de alternância, como nos baixos dos c. 7 e 8, ou nos grupos de compassos 43-46, 47-48 e 49-50. Em segundo lugar, ocorrem muitas resoluções femininas (especialmente sobre o terceiro tempo) e sínopes, que obscurecem ainda mais a métrica já ambígua da peça. As sínopes fazem parte de um processo mais geral de organização das melodias em 7/8 e 5/8 (ver c. 1-2, 3-4, 5-6, 9-10, 13-14, etc.), criando uma polirritmia de grande complexidade. Sínopes, resoluções femininas e melodia em 7/8 -5/8 são características da *chacarera trunca*³⁰⁶.

A harmonia permanece durante toda a obra dentro de *Mi menor*, com ênfases (através de dominantes secundárias) no V (unidades formais da família A) e no IV (unidades formais da família B). Estas ênfases ajudam a caracterizar as unidades formais de tipo A e B. A unidade **B'** (*estribilho*) enfatiza tanto o V quanto o IV, confirmando sua vocação de síntese de elementos de **A** e **B** (ainda com predomínio de **B**). Outra característica da harmonia é o uso disseminado da superdominante do relativo (*Sol Maior*)

³⁰⁴ Não obstante, CORONEL (2014), inquirido sobre as tendências aglutinadoras que reúnem *introduções/interlúdios* e *estrofes*, vê algum fundamento na lógica de seu agrupamento em duas grandes seções (ABAB x ABB). CARDOSO (2006, p. 106), ao separar o *estribilho* do restante da forma, parece defender tacitamente o agrupamento de todas as estruturas A (6º Grau) e B (5º Grau) em três unidades AB de 14 compassos cada, somadas a uma estrutura C, de 8, ao final (ABABAB x C). Fica implícita uma unidade formal de grau superior constituída pela reunião dos três AB num grande **AB** de 42 compassos. A *Salamanca* de Marcelo Coronel, embora se aproxime mais da primeira descrição, apresenta uma terceira possibilidade: ali a forma tende para AB x AB x ABB (o que implica também num ABAB x ABB, como em *Hasta Nunca*). Na verdade, todas as estruturas nos níveis formais entre a *primeira/segunda* e as *introduções/interlúdios* e *estrofes* estão abertas a múltiplas interpretações, e, embora seja possível antever alguns padrões mais frequentes, vão depender da individualidade de cada *chacarera*.

³⁰⁵ Não foram analisadas *chacareras doble*, que apresentam estruturação diversa.

³⁰⁶ CARDOSO (2006, p. 107) a define como melodicamente organizada em 5/8 e 7/8, e defende que as resoluções no terceiro tempo ocorrem em função disso. Não vemos relação causal e necessária perceptível entre estas duas características; de toda forma, a organização melódica em *Hasta Nunca* parece estar invertida em relação ao modelo proposto pelo autor.

abemolada (*Mi bemol*³⁰⁷) (c. 6, 12, etc.). O compositor também faz uso de harmonias baseadas em segmentos cromáticos ascendentes (c. 13-14, 33-34, 44-46, 49-50, etc.) e usa marchas harmônicas ao final das estruturas da família B (segmento **δ**) como as dos c. 11-15 ou 39-43.

IV6 – VII7(13) – III* – vi6 – II7 – V7(b13) – i
(Am6 – D7(13) – G* – Cm6 – F#7 – B7(b13) – Em)

Quadro 1: Marchas harmônicas em *Hasta Nunca*. Acima a cifra mostra graus, e abaixo os acordes correspondentes³⁰⁸.

Em ambos os casos, o movimento melódico dos baixos (4ª ascendente + 5ª descendente) é a principal evidência da progressão, que é ocultada pela duração irregular das harmonias e pelo desenho melódico, que segue uma lógica de progressão diferente (por terças, nos c. 11-12, quando o acompanhamento da harmonia pediria uma progressão por segunda descendente).

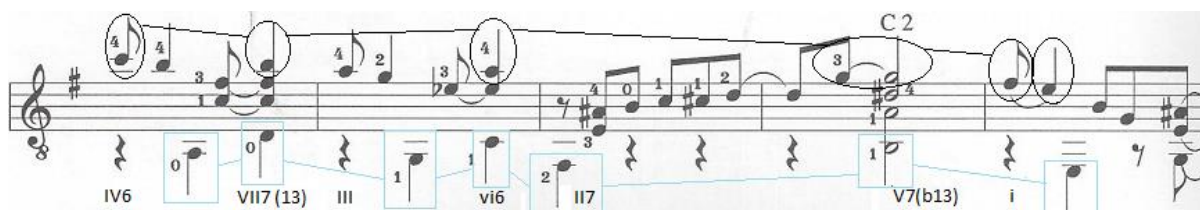


Figura 5: Exemplo de marcha harmônica em *Hasta Nunca* (c. 11-15). Estão evidenciados o movimento descendente da melodia rumo à tônica e o movimento em quartas e quintas dos baixos.

A construção melódica emprega saltos frequentes, até a extensão de uma décima (c. 5, 19, etc.), embora a maioria esteja dentro do âmbito de uma sexta. Dentre estes, se destacam os frequentes arpejos do acorde de tônica (c. 1, 3, 6, 15, 17, 19, etc.) e os saltos expressivos de 4ª diminuta (c. 28) e 10ª maior (c. 6, 19, 33). O registro fica dentro do mais confortável para o instrumento, usando notas da primeira à décima-segunda posição (*Mi*¹ – *Mi*⁴). O ponto melódico culminante aparece em **B** (c. 9 e 37), mas não coincide com o clímax da obra: este ocorre no c. 47, e é alcançado pela reiteração variada (mais densa) de **δ**, um retorno enfático a uma estrutura familiar após a novidade harmônica e melódica do *estribilho* (**B'**).

³⁰⁷ O compositor às vezes escreve *Ré Sustenido*, enfatizando o movimento cromático implícito na harmonia quando o acorde seguinte recai sobre a tônica (por ex., c. 6).

³⁰⁸ Os acordes com asterisco (*) também poderiam ser interpretados como um acorde sobre a tônica abemolada, ou mais propriamente um VI grau abemolado do relativo (*Mi bemol maior* com baixo na terça). Porém a sensação deste acorde é secundária à sensação de III grau, já dura apenas uma colcheia e contraria o sentido da marcha harmônica.

A partitura grafa andamento, alturas, ritmo e timbre (implícito na digitação, e com uma sutil influência na dinâmica). Articulações³⁰⁹ e dinâmicas não estão notados, ficando a cargo do intérprete. Supõe-se que o compositor (bastante familiarizado com as indicações comuns à notação da música de concerto), fiel ao caráter espontâneo da tradição folclórica, deliberadamente desafia o intérprete a contribuir criativamente com a obra. Sua própria interpretação (MÉNDEZ, 2013), corroborada por sua explanação verbal sobre a obra (MÉNDEZ, 2014) reforça esta ideia, e sugere uma abordagem criativa até mesmo das alturas e do ritmo (em especial na *segunda*).

MARCELO CORONEL

Imaginario popular argentino: centro y noroeste

1.1 Geral

Trata-se de um conjunto de cinco peças compostas nos anos 1999-2000, resultado de uma investigação levada a cabo pelo compositor sobre a música folclórica de seu país. Foi publicada em Rosario, sua cidade natal, em 2003. Em 2010 foram novamente publicadas, mas numa edição bastante expandida, que incorpora outras 7 peças. Estas últimas abrangem o folclore do litoral argentino (região banhada pelos rios Paraná e Uruguai) e da região pampeana desse país. Os dois grupos de peças são unidos por uma temática para-textual coesa (mitos e outras referências folclóricas argentinas), pela escrita idiomática, pelo uso de compassos de seis colcheias (variando entre 6/8 e 3/4, muitas vezes de forma ambígua), pela conjugação de formas características do folclore argentino com princípios e modos de fazer próprios da música de concerto, e, finalmente, por suas dimensões, que, se bem variam, ficam sempre dentro do âmbito daquilo que se poderia definir como “peças breves”³¹⁰.

As cinco primeiras obras formam um grupo fortemente coeso, dentro do qual cada obra se apresenta de forma relativamente autônoma frente às demais, ao mesmo tempo em que todas contribuem para a sensação de conjunto ao atuarem segundo um princípio de

³⁰⁹ Há uma única indicação de *marcato* no compasso 47, seção final do estribilho, reforçando sua função de clímax.

³¹⁰ Sobre estes elementos de coesão, vale a pena ressaltar o papel do que chamei aqui de para-textual (mitos e lendas de apoio, nomes das obras, referências geográficas implícitas nos gêneros utilizados): estes elementos podem muito bem ser evidenciados numa performance ao vivo, além de já o estarem na partitura (inclusive através de pequenos textos explicativos) e nos materiais fonográficos produzidos. Não se pode portanto desconsiderá-los analiticamente por não constituírem conteúdo estritamente musical, já que são, como os sons, matéria eminentemente significativa.

complementaridade mútua. O IPA - *Imaginario Popular Argentino: centro y noroeste* se equilibra entre a tendência predominante de se apresentar como um grupo de peças autônomas e a secundária de funcionar como uma grande obra em movimentos: isso é sugerido sobretudo pela unidade tonal (centro em ré, com frequentes pedais de Ré¹) e pela alternância de andamentos e modos (Maior/Menor), reforçando a complementaridade entre as peças. Resulta destas tendências uma configuração bastante à maneira de uma suíte de danças do barroco europeu – a comparação não é gratuita, é evocada pelo título de *prelúdio* dado pelo compositor à primeira peça³¹¹.

Se exagerássemos a tendência à coesão observada no conjunto, poderíamos imaginar diferentes movimentos de uma mesma obra atuando não como um discurso totalmente contínuo, à maneira de uma *obra cíclica*³¹² com afinidades motivicas, mas sim como uma sequência argumentativa sempre em evolução, sem o compromisso de retomada literal de argumentos anteriores, mas mantendo-se sempre dentro do mesmo “assunto” (o que é garantido pela coerência tonal, centrada na nota Ré). Todas as obras, como dito, apresentam um certo grau de contraste (sobretudo de modo, *maior* ou *menor*, e em geral também de andamento) em relação às vizinhas, o que renova o interesse auditivo por efeito de complementaridade. Para além deste princípio, há outros fatores de continuidade em jogo, e as diferentes características das várias peças, aliadas a sua posição na suíte, lhes vão indicando funções, como segue:

A primeira obra, *Pachamama*, funcionaria, segundo consta na própria partitura, “a modo de prelúdio”, introduzindo o centro tonal em Ré e as dimensões e complexidade técnicas e discursivas que se verão ao longo da suíte. Introduz também uma harmonia com detalhes modais (neste caso, empréstimos ao homônimo e ao modo *Frígio*), além das características para-textuais da suíte.

A segunda, *Salamanca*, contrasta com a primeira por estar em modo menor e em tempo rápido. Suas harmonias apresentam sonoridades distintas e caminhos harmônicos mais simples.

A terceira, *Coqueña*, simplifica ainda mais as direções da harmonia, bem como os tipos de acordes usados: está construída sobre um único acorde, *Ré Maior* (nesse sentido vemos uma direção que vem desde *Pachamama*). Apresenta um forte contraste de caráter com a obra

³¹¹ Coronel (2014a) se refere explicitamente a sua obra como uma “suíte”.

³¹² *Obra cíclica* é aquela em que os motivos composicionais e/ou “temas” são constantemente reapresentados ou retrabalhados, inclusive ao longo de vários movimentos.

anterior, mas irá introduzir a ambiência da próxima peça, cujo caráter lhe é mais afim. Estando em modo *Maior*, retoma sonoridades da *Pachamama*. Devido a sua radicalidade harmônica, às dimensões reduzidas e ao fato de ser uma espécie de “eixo” do ciclo (se encontra numa posição simétrica em que é margeada por duas peças em modo *menor* a que se seguem as extremidades – introdução e conclusão – do *IPA*), pode funcionar como um *anti-climax* (momento de mínima tensão), uma espécie de relaxamento auditivo.

A quarta, *La Umita*, contrasta em modo com a anterior, que no entanto já introduziu seu caráter algo marcial e tendente ao melancólico. Aqui a harmonia apresenta as maiores digressões em relação ao centro tonal (Ré).

A FIG. 6 traz um resumo desta abordagem, com uma análise funcional geral e destacando os elementos de coesão do conjunto. Observe-se que os modos estabelecem um padrão alternado, enquanto que em outros aspectos (andamento, dimensões) a *Coqueña* funciona como um eixo que divide o ciclo em duas partes.

PEÇAS		EXTRAPOLAÇÕES	
Nome	Andamento /Modo	Análise “Funcional”	Observação
Pachamama (<i>zamba sin segunda</i>) – 2’16’’	Lento/ Maior	Tema 1 (introdutório)	<i>Indicação na partitura: “A modo de prelude”</i>
Salamanca (<i>chacarera</i>) – 2’37’’	Rápido/menor	Tema 2 (contrastante)	
Coqueña (<i>baguala</i>) – 1’16’’	Moderado/Maior	Tema 3 (digressão, introdução do Tema 4, contraste)	<i>Peça mais breve e sensivelmente menos complexa que as demais. Andamento introduz “La Umita”.</i>
La Umita (<i>vidala santiagueña</i>) -3’42’’	Lento/Menor	Tema 4 (elaboração, contraste)	<i>Obra mais longa e com percursos harmônicos mais complexos</i>
Velando al angelito (<i>gato</i>) -1’55’’	Rápido/Maior	Tema 5 (contraste, conclusão)	<i>Frequentes cadencias em Ré, confirmando tonalidade/modo principais</i>
Tônica Ré Escrita idiomática Peças Breves Compassos de seis colcheias (ambiguidade 3/4 - 6/8) Inspiração no folclore Argentino: para-textualidade e formas musicais			

QUADRO 2: EVOLUÇÃO DO CICLO "CENTRO Y NOROESTE"

Embora nos interesse aqui apenas o primeiro ciclo, o contraste entre os dois conjuntos de obras da edição de 2010 (e entre esta edição e a edição de 2003) contribui para iluminar certos aspectos da concepção destas obras. Tal contraste nos revela dois momentos diferentes da carreira do compositor. São duas formas de abordar problemas musicais próprios dos estilos folclóricos em questão, do violão e da música de forma geral. A complexidade da escrita, desde a concepção da ideia musical ao detalhamento da grafia (note-se que mesmo as músicas já editadas passaram por pequenas alterações, em geral aumentando a quantidade de instruções da partitura), mostra um caminho rumo a uma harmonia mais instável, a uma técnica violonística mais exigente (segundo o próprio compositor), a um novo tratamento do equilíbrio entre repetição e diferença (com menos repetições literais) e, provavelmente como resultado de tudo isso, rumo a peças de maior envergadura (duração média do primeiro ciclo = 2'15'', contra ~ 3' do segundo, um aumento de cerca de 25%). Estas obras, as do segundo ciclo, por todas estas características e por não estarem todas baseadas em um mesmo polo tonal, apresentam entre si um grau maior de autonomia, contrastando com a coesão mais forte do primeiro ciclo.

O problema da repetição merece destaque, uma vez que há uma tensão entre os procedimentos advindos da música popular e da música de concerto, fontes primárias de inspiração para as obras. A primeira trabalha a variação na performance, em detalhes ou variações improvisadas que podem ou não ocorrer durante as repetições quase literais que a caracterizam. Essas repetições frequentemente abarcam toda a peça. Na música de concerto, embora esse procedimento também aconteça (sobretudo onde ocorre a hibridação com outras tradições populares, como nas danças barrocas), existe a prática de trabalhar a variação já na composição, o que é facilitado pelo fato destas obras, na imensa maioria dos casos, serem notadas.

Para estas análises utilizamos como referência gravação realizada pelo próprio compositor³¹³, além de interpretar as obras em concerto.

³¹³ CORONEL, Marcelo. Imaginario Popular Argentino. In: **Marcelo Coronel, Guitarrista/compositor**. Gravação de som em formato digital, 12 peças. Rosario, 2010. Disponível em: <<http://marcelocoronel.jimdo.com/discograf%C3%ADa/imaginario-popular-argentino/>>. Acesso em: 25/10/2014.

1.2 Pachamama

Duração: 2'16''

Andamento: ♩ = 55

Composição: março 1999/ setembro 2000

Origem do mito de referência e ritmo folclórico de base: Noroeste argentino

Scordatura: 6ª em Ré

Trata-se de uma *zamba*, uma dança lenta (aqui sem a repetição integral chamada *segunda*) utilizada como abertura da suíte, “*a modo de preludio*” (CORONEL, 2003). Está organizada numa forma tripartite assimétrica, recortada por um ritornelo na parte A: *introdução* (c. 1- 5: 10 tempos), A (c. 5-18: 49 tempos, incluindo ritornelo) e B (c. 19-32: 29 tempos).

Diferentemente de um grande número de prelúdios da tradição da música de concerto (de onde se origina a própria noção de prelúdio, e de onde advêm vários aspectos composicionais da obra e da suíte), este é um prelúdio que se poderia chamar de “temático”.

Ele possui uma espécie de “refrão” (que chamaremos C – 3º Grau, c. 9-18 e 24-32), repetido três vezes, com pequenas variações, ao longo das seções A e B. Ele está sempre harmonicamente dirigido à subdominante (que fica assim bastante enfatizada na peça), e ocupa a maior parte das duas seções principais. Como consequência, apenas um fragmento específico em cada uma as diferencia (chamemo-los *b* – 4º Grau – (c. 5-9) e *d* – 4º Grau (c. 19-24), respectivamente). Estes fragmentos, por sua posição composicional estratégica (destacam-se em meio aos refrãos pelo contraste, e funcionam como aberturas de cada seção onde se encontram) são quase que “temas” que caracterizam A e B (opostos ao “tema” C, que as descaracteriza). Se pudermos assim considera-los, não será absurdo afirmar um certo caráter mais expositivo de A e mais transformativo de B. Isso se deve à grande estabilidade harmônica do fragmento *b* (característico de A), em oposição ao fragmento *d* (característico de B) que, embora mais ritmicamente constante, está construído sobre o relativo da tonalidade principal (*Si menor*) e se destaca por sua harmonia errante, com dominantes secundárias de vi, ii, V. Trata-se de uma marcha harmônica com uma elipse ao final, terminando numa imprevista cadência plagal: [vi – VII7(b5) – III7(b9) – VI7 - II7 – V – (I) – IV³¹⁴ – I].

As texturas caracterizam-se pela grande ocorrência polifônica³¹⁵, obtida em especial através do uso de prolongamentos e ressonâncias (nem sempre escritas) por toda a peça. Também

³¹⁴ Elipse harmônica por omissão do primeiro grau.

³¹⁵ Polifonia é aqui entendida como ocorrência de sons simultâneos com pelo menos alguma heterogeneidade rítmica. Difere de contraponto, que é um caso de polifonia em extratos independentes com conteúdo (em geral melódicos) autônomo. As melodias com acompanhamento, via de regra, são polifonias.

ocorrem contrapontos passageiros (c. 5-7), hoquetos (c. 4, 8, 12, etc.) e melodias acompanhadas (c. 21-24, por ex.). A resultante rítmica das polifonias gera uma variedade de estruturas rítmicas que se alternam ao longo da peça, algumas das quais (cerca de três) se destacam por sua recorrência, o que ajuda na coerência do ritmo. Não ocorrem monofonias.

A escrita idiomática, principal responsável pelo uso eficaz das ressonâncias que permeiam todas as texturas, prioriza as primeiras posições e faz uso frequente das cordas graves soltas. Isso, somado à ausência de texturas monofônicas, dota a peça de uma sonoridade pujante, conseguida sem sobrecarga técnica. Outros aspectos idiomáticos seriam as configurações simples de mão direita (respeitando a ordem e distância dos dedos, e usando prioritariamente blocos de até 4 sons simultâneos) e de mão esquerda (posições fáceis, saltos com *glissando*).

Um dos elementos de interesse desta peça reside na riqueza da organização temporal. Contrariamente ao que é usual em vários gêneros populares hispano-americanos, ela apresenta pouco da convencional ambiguidade entre 6/8 e 3/4, favorecendo claramente o 6/8. Apesar disso, a constante presença de anacruses de extensão variável, as ênfases nas partes fracas do tempo (c. 1-3, 6-7, 13, 20, 24), as diferentes sínopes e as terminações femininas criam uma grande instabilidade rítmica nos níveis do pulso e do compasso. Os níveis superiores da forma (*hipermétrica*³¹⁶) também são temporalmente densos: as frequentes articulações por superposição (c. 5, 9, 13, 17, 24, 28), em que diferentes extratos sobrepostos se articulam em momentos diferentes, criam *zonas articulatórias* que complexificam a percepção de um “hiper ritmo”³¹⁷.

Por outro lado, contrapondo-se a estes fatores de instabilidade, está a similaridade nas dimensões das estruturas em outros níveis formais, notadamente os graus 2 (A, A (bis) e B), 4 (introdução, fragmentos *b* (característico de A), *c* (característico do refrão), *d* (característico de B)) e 5 (“semi-frases”, isto é, estruturas durando aproximadamente 2 c.), onde se encontram algumas das estruturas sonoras mais autônomas (isto é, mais claramente diferenciadas, delimitadas e/ou articuladas). Em especial o níveis 2 e 4 estão completamente ocupados por estruturas em sucessão³¹⁸. Essa duração mais ou menos constante de cada

³¹⁶ Sobretudo na literatura analítica estadunidense, o termo *hipermétrica* refere-se a padrões de duração em unidades maiores que o compasso. Concepções mais contemporâneas a entendem como um subconjunto do total de processos rítmicos nos diversos níveis da forma, resultantes das durações de suas diversas partes, e não dependentes da ocorrência de padrões. A esse respeito, ver FERNANDES e SANTOS, 2013.

³¹⁷ Isso ocorre porque é mais difícil delimitar a duração precisa de cada uma das estruturas que se superpõem, ficando essa zona, onde ocorre a “soldagem” das estruturas, articulatoriamente obscurecida. Aliás, é precisamente isso que faz com que esse tipo de articulação provenha um mais alto grau de continuidade formal.

³¹⁸ Nem sempre um nível formal está completamente preenchido de estruturas, apresentando “lacunas” onde um determinado fragmento musical está situado em outro nível (por ser maior ou menor que as estruturas predominantes no nível inicialmente considerado).

estrutura garante certa fluidez e coerência macro formais (*hipermétricas*), equiparáveis por exemplo ao fluxo contínuo de um moto perpétuo (onde a duração constante está no nível das notas individuais): a previsibilidade possibilita o foco perceptivo em outros parâmetros do discurso musical.

Observe-se, contudo, que as seções que a nosso ver são mais autônomas (a saber, introdução, *A* e *B*), e que por isso influem mais fortemente na percepção da forma, estão distribuídas ao longo dos 4 primeiros níveis formais, criando como já dito, uma macroestrutura significativamente assimétrica: a introdução pertence ao nível 4, a parte *B* ao nível 2 e a parte *A* (composta de *A* e sua repetição) ao nível 1.

Harmonicamente, a obra revela certos traços barrocos (marchas harmônicas, condução de vozes à maneira barroca (por ex., retardos), predomínio de acordes *Maiores*, *Menores*, *Menores com 5 dim.* e suas respectivas tétrades com sétima, sendo notável a ausência de nonas) e clássico-românticos (empréstimos modais a *Ré Menor* e *Frígio*, uso frequente da superdominante abemolada, sequência de dominantes secundárias), reforçando os laços com a tradição europeia já sugeridos no subtítulo. Trata-se de uma harmonia completamente tonal.

1.3 Salamanca

Duração: 2'37''

Andamento: $\text{♩} = 63$

Composição: março 1999

Origem do mito de referência e ritmo folclórico de base: Norte argentino

Scordatura: 6ª em Ré

Aqui temos uma chacarera, uma forma característica do noroeste argentino (frequentemente associada à província de Santiago del Estero, que no entanto não se situa exatamente no NO) e uma das mais populares no folclore deste país.

A forma geral desta chacarera em particular pode ser suficientemente bem descrita como um **AB** (que se repete por *ritornelo*, formando a *primeira* e a *segunda*) em que a unidade formal **A – 1º Grau** (c. 1 – 16 e repetição) é formada por duas unidades formais **A – 3º Grau** (mesma numeração de compassos) que se repetem. As grandes partes **A – 1º Grau** e **B – 2º Grau** (c. 17-39) guardam entre si uma proporção de 14:11. Essa descrição da forma não contempla a organização convencional da charera, isto é, de que maneira sua estrutura é normalmente

descrita por seus praticantes. Como vimos na análise de *Hasta Nunca*, esta “forma convencional” pode ser descrita assim:

$$||: (i) - \underline{A} - \underline{B} - \underline{A} - \underline{B} - \underline{A'} - \underline{B^1} - \underline{B'} :||$$

É importante mencionar que, antes de cada repetição da forma completa, a convenção torna opcional a inclusão de um trecho (neste caso, de seis compassos) à guisa de introdução ou interlúdio. Ele pode ter caráter improvisativo, e na gravação de referência (CORONEL, 2010) está constituído por acordes rasqueados em padrões cambiantes e de caráter rítmico. Não está notado na partitura.

Uma possível descrição linear da a forma global da peça como a descrevemos ao início, induzidos pelas barras de repetição, consistiria em (A, como dito, é internamente um AA³¹⁹):

$$i - \underline{A} - \underline{B} - i - \underline{A} - \underline{B}$$

Desprezando os ritornelos, uma ulterior redução da forma poderia ser assim representada:

$$(i) - \underline{AB}$$

Uma descrição mais detalhada da forma, contudo, revela subestruturas em relações mais complexas. Cada uma das grandes seções é dominada pela oposição entre as duas estruturas contrastantes que a formam: as da família³²⁰ A, que derivam de **A – 6º Grau** (c. 1-6 e 16-21) e as da família **B**, derivadas de **B – 5º Grau** (c. 6-14, 22-30 e 30-38).

A partir dessa oposição entre difentes “famílias” de unidades formais, forma-se um contraste binário simples *dentro* macroestrutura A (c. 1-16): **A**³²¹ (c. 1-6) X **B** (c. 6-14). Este contraste é simplesmente apresentado tal e qual, com todas as suas tensões, sem qualquer tentativa de

³¹⁹ Como veremos à frente, cada um destes A se divide, por sua vez, em **A, 6º grau** e **B, 5º Grau**.

³²⁰ A “família” engloba a estrutura original e todas as suas variações (ex. A^1 , A^2 , etc.) e elaborações (A' , A'' , etc.).

³²¹ Optei por não continuar utilizando letras para simbolizar as unidades formais ao longo dos vários níveis da forma, evitando a multiplicação de símbolos. Isso exige um certo esforço em separar as estruturas com o mesmo nome, por exemplo A (2º Grau, negrito, itálico e sublinhado), A (3º grau, negrito e sublinhado) e **A** (6º Grau, negrito).

resolução, por exemplo, dialética. Um contraste análogo se dá na macroestrutura **B** (c. 17-39), mas agora ternário (porque ali a subestrutura **B** se repete, variada): **A'** (c. 16-21) X **B**¹ (22-30) X **B**² (c. 30-38/40)

Se as estruturas de 6º grau **A** são claramente divisíveis em três subestruturas de dois compassos cada, a articulação interna das estruturas do tipo **B** (5º Grau), por sua vez, é complexa, sendo atravessada por diversas tendências conflitantes. Uma possibilidade é dividi-las em dois grupos simétricos de 4 compassos cada, *b* – 7º Grau (c. 6-10, 22-26 e 30-34) e *c* – 7º Grau (c. 10-14/15). A trajetória harmônica predominante (*i* – *V/V* – *V* – *I*), além da simetria³²², reforçam este entendimento. Outra possibilidade seria considerar a *projeção* sugerida pela estrutura sonora **A** (seis compassos) e dividir **B** em duas estruturas fortemente assimétricas: a primeira, projetada a partir de **A**, com seis compassos, e o fragmento restante, cadencial, de dois. Esta divisão é reforçada por um fenômeno que se dá no 8º grau da forma (ver abaixo): uma ruptura no fluir até então contínuo de estruturas de dois compassos cada que caracteriza este nível – o oitavo – da estrutura. A ruptura ocorre dentro da estrutura que chamaremos *x* – 8º grau (c. 10-11, 26-27 (em menor grau) e 34-35). Essa estrutura sonora é constituída por dois compassos que, por serem muito diferentes, tendem a gerar uma articulação no fim do primeiro de seus compassos, por ex. o c. 10 e a unir fortemente o c. 11 ao 12 (ambos são sequências de colcheias ascendentes). Isso contraria a forte tendência *hipermétrica* de unidades formais de 2 compassos até então vigente, e como consequência articulária **B** da seguinte forma: 3 + 2 + 3 (compassos). Essa mesma ruptura interna de *x*, por sua magnitude articulatória relevante, tem também o efeito de negar a primeira divisão de **B** que propus acima (a simétrica, em 4+4 c.), porque articula a forma *dentro* do primeiro dos dois grupos de 4 compasso ali propostos.

O resultado da acumulação de todas estas tendências articulatórias conflitantes é uma maior continuidade interna de **B**, 5º Grau (c. 6-14, 22-30 e 30-34), que, dessa forma, se destaca na forma como estrutura íntegra. Essa coesão de **B** reforça sua individualidade auditiva, e isso, por sua vez, individualiza, por contraste, a unidade formal que estruturalmente se lhe opõe, **A** (c. 1-6 e 16-21). A forma, portanto, se apresenta mais claramente delimitada nos níveis 1 e 2 (macroforma, como esquematizada acima) e nos níveis 5 e 6, ambos correspondendo à interpretação *convencional*³²³ da forma da *chacarera* no folclore argentino (CORONEL, 2014,

³²² A simetria formal é um fator de estabilidade porque gera previsibilidade, isto é, satisfaz a tendência *projetiva* (FERNANDES E SANTOS, 2013) que se estabelece entre estruturas sonoras sucessivas ou análogas. Este critério será utilizado ao longo de todas as análises.

³²³ Isto é, a forma como a *chacarera* é narrada entre os praticantes do gênero, e o entendimento que orienta sua criação, difusão e percepção. Essa característica, embora possa corresponder, com variáveis graus de propriedade, a estruturas sonoras concretas do produto musical visto isoladamente – como é o caso –, é antes de mais nada uma informação *externa* a ele, uma convenção. Evidentemente que a consideração simbólica de

CARDOSO, 2006). Um esquema retratando a forma em seus níveis quinto e sexto, portanto, seria semelhante ao que vimos anteriormente:

$$||: (i) - A - B - A - B - A' - B^1 - B^2 :||$$

Coronel (2014) chama as unidades **A** de *introdução* ou *interlúdios*, conforme a posição que ocupem na forma. Segundo ele, tais unidades formais “unem e separam” as *estrofes*, que é como ele chama as unidades **B**. Na *chacarera* tradicional, as *estrofes* são cantadas e possuem letra (daí seu nome). Ele ressalta que pode ocorrer uma “introdução da introdução”, que seria o que chamei de (i), e que a estrofe final – uma ruptura no padrão estrutural **AB** até aí vigente, uma quebra de expectativas projetivas³²⁴ - é geralmente o clímax da música (e portanto comporta alguma variação mais significativa em relação às demais estrofes). Coronel entende que podem ocorrer variações em cada uma das partes, mas as partes instrumentais (**A**) são mais suscetíveis a isso. Já Cardoso (2006, p. 106-108) tem um entendimento ligeiramente diferente: em sua descrição estrutural da *chacarera* (Introdução – A – Interlúdio – A' – Interlúdio – A'' - B) a variação é intrínseca às sucessivas *estrofes*, e a última constituiria um novo *período* isolado que ele chama de *estribilho*. Ambos concordam que as estruturas **A** (ou introdução/interlúdio) possuem número variável de compassos, geralmente 6 ou 8, e que as *estrofes* têm uma duração fixa de oito compassos³²⁵, mas Cardoso vai além para afirmar que cada estrofe está simetricamente dividida em duas *frases* de quatro compassos. Como vimos, a *Salamanca* não segue inequivocamente essa regra, ao menos para uma escuta ou análise não “informadas”. Por fim, é costume chamar a macroestrutura que se repete (tudo que está dentro do ritornelo do último esquema) de *primeira* ou *segunda*, como vimos no início.

Continuando com a análise dos níveis inferiores da forma, seguem algumas considerações sobre a articulação interna da família **B**. Optarei por sua divisão simétrica (4+4 c.), já que é a menos problemática das duas, além de ser corroborada pelas *convenções* do gênero, como pudemos ver.

qualquer música, que é o que normalmente interessa, não pode prescindir destes elementos convencionais nem abordar o fenômeno acústico como separado das demais realidades que o cercam.

³²⁴ Novamente, ver Fernandes e Santos, 2013.

³²⁵ Doze, na *chacarera doble*.

Se as estruturas da família **B** se articulam em *b* e *c*, isso afeta a estrutura inicial **A**, de seis compassos, situando-a perceptivamente numa posição ambígua: ela pode se referenciar em **B**, criando o já citado contraste binário dentro da macroestrutura **A**, ou em *b* e *c*, gerando agora uma estrutura ternária *A-b-c* (nesse caso **A** funcionaria mais como um “*a*”, em minúsculas, referenciando-se nos níveis inferiores da forma). Se na grande unidade formal **A** isso resulta numa estrutura ternária (*a – b – c*), na macroestrutura **B** a resultante é quinária, já que aqui *b* e *c* se repetem (*a' – b¹ – c¹ – b² – c²*). Estas relações formais estão comprometidas, porém, pela forte autonomia de **B** (**5º Grau**), que tende a fazer prevalecer perceptivamente a dicotomia binária **AB**. Toda essa ambiguidade de tendências articulatórias, vale lembrar, advém do contraste em *x* (**8º Grau**, c. 11-12, 26-27 e 34-35), e é esse mesmo contraste que, afinal, é responsável pela grande continuidade interna de **B**.

Toda esta problemática das múltiplas tendências articulatórias e da percepção da forma é mais complexa na macroestrutura **B** que em **A**. Em **B** a estrutura **A'** (c. 16-21) se contrapõe a dois **B** (**B¹** (c. 22-30) e **B²** (c. 30-38/40)) sucessivos, que, por sua grande familiaridade, tendem a formar um único grande bloco **B – 4º Grau** (c. 22-38/40). A percepção da forma oscila então entre confrontar **A'**, de 6º Grau, com **B**, de 4º (contraste binário) ou com **B¹** e **B²**, de 5º (contraste ternário), ou com *b¹*, *c¹*, *b²* e *c²*, de 7º (contraste quinário).

A FIG. 6 apresenta um esquema representando estas tendências:

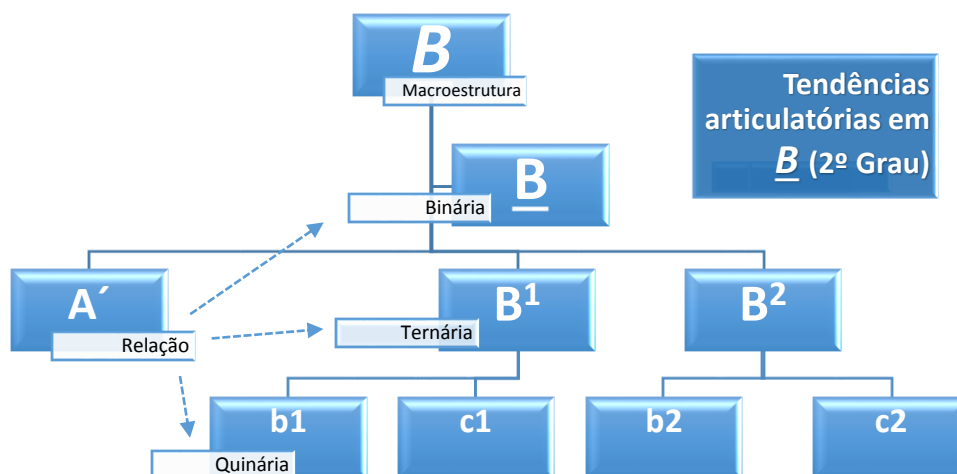


Figura 6: Possíveis relações intraestruturais em **B – 2º Grau**.

Uma característica formal particularmente notável é a grande estabilidade do 8º Grau. À exceção de momentos isolados (pequenas anomalias devidas à presença ou não de

anacruses, afetando os c. 16 e 22), todas estas estruturas apresentam uma duração equivalente, de dois compassos. Essa grande estabilidade nos permitiria até mesmo entender a obra em compasso quaternário, 12/8, agrupando os compassos de dois a dois.

Essa ritmo regular, pulsado, é um fator estabilizante dentro de uma estruturação temporal rica, em que a pulsação é ambígua e frequentemente contestada, assim como a hierarquia entre os pulsos proposta pelo compasso. Isso se faz através do uso frequente de anacruses e da inclusão de algumas síncope. A própria constituição das diferentes figurações rítmicas, como é usual nas *chacareras* (e em muita música hispano-americana, incluída a zamba e o gato), deixa tanto o pulso como o compasso indefinidos, flutuando entre o 3/4 e o 6/8. Para além desse fato, a prática interpretativa das *chacareras* em Coronel, segundo o próprio compositor (CORONEL, 2014a) implica uma execução rítmica que aproxima cada tempo do 6/8 (em princípio, dividido em três partes) de uma divisão em duas ou quatro partes, o que contradiz ainda mais o 3/4 ao mesmo tempo em que convive com ele, complexificando o panorama rítmico³²⁶. As *chacareras* costumam ainda apresentar muitas resoluções (harmônicas e rítmicas) femininas no terceiro tempo, um traço apenas vagamente lembrado nesta *chacarera* em particular.

A harmonia apresenta um equilíbrio similar ao do ritmo, com um aspecto estável sustentando outro mais complexo. Existe uma relativa estaticidade das funções harmônicas empregadas, e apenas polarizações de passagem do V grau que não chegam a pôr em dúvida a tonalidade de *Ré menor*, constantemente afirmada por cadências perfeitas V7-I. Contrapõe-se a esta estabilidade “horizontal” da harmonia a complexidade “vertical” dos acordes utilizados, que frequentemente se valem de posições idiomáticas de mão esquerda para introduzir dissonâncias como as nonas (menores e aumentadas), em acordes nas várias inversões (c. 1, 3, 17, 19). Todas estas características são prevalentes nas estruturas sonoras da família **A**, reforçando assim seu contraste com as da família **B**, onde ocorrem acordes mais simples e progressões harmônicas um pouco menos diretas. Observe-se que este equilíbrio harmônico predominante é exatamente inverso ao do movimento precedente (*Pachamama*), onde as os acordes eram mais simples (inclusive com resolução de dissonâncias, quando era o caso) e as direções harmônicas mais complexas. Outros destaques harmônicos em **B** são um repouso rítmico sobre a sétima do acorde (c. 8) e o uso de sequências de intervalos de quartas com o baixo (c. 11 e 34)³²⁷.

³²⁶ Toda a questão da ambiguidade do compasso e das práticas interpretativas do ritmo é familiar ao gênero gato, e serão portanto retomadas na quinta peça da suíte, *Velando al angelito*.

³²⁷ O fato de estes elementos estranhos à escrita “clássica”, mas triviais em tanta música popular do século XX, se destacaram na escrita do *IPA* é outro indicador das influências que o compositor recebe da tradição da música de concerto, sobretudo em sua condução das vozes.

O uso da sexta maior num acorde menor (c. 18) confere à obra um sabor dórico que é frequente no folclore argentino, e pode ser uma reminiscência do jazz ou uma coincidência com este gênero. Aqui essa dissonância aparece resolvida melodicamente, mas ela já prepara um uso mais explícito da sexta agregada que se fará no quarto movimento. Essa “cor modal” é frequente na suíte (reminiscências modais já haviam ocorrido na *Pachamama*).

O registro é utilizado como elemento de expressão e contraste, com transposições à oitava que muitas vezes contrabalançam o estatismo harmônico. É relativamente amplo, alcançando a XIII casa, e se detém frequentemente na região mais aguda do instrumento, em geral menos cômoda para a mão esquerda (o detalhe é notável porque a escrita idiomática da suíte tende a facilitar ao máximo o trabalho das duas mãos).

Melodicamente, e em contraste com os demais movimentos (exceto *Coqueña*, construída sobre um arpejo), as melodias desta peça apresenta saltos constantes.

O procedimento transformativo que mais se destaca na obra é a variação: a grande unidade formal **B** é uma variação expandida de **A**.

1.4 Coqueña

Duração: 1'16''

Andamento: ♩ = 63

Composição: março 1999

Origem do mito de referência e ritmo folclórico de base: Norte argentino

Scordatura: 6ª em Ré

Esta pequena peça funciona como um descanso, quase um interlúdio, dentro do conjunto de cinco peças. As características que lhe outorgam este papel são:

- a) sua curta duração;
- b) sua simplicidade (estabilidade) em vários parâmetros (notadamente a harmonia).

Ela se caracteriza, ademais, por possuir um equilíbrio peculiar no que diz respeito à quantidade/qualidade das informações musicais que vai apresentando, isto é, em relação àquilo que varia e àquilo que se mantém à medida em que se sucedem as estruturas sonoras (nos vários níveis). O que ocorre é a fixidez, durante toda sua duração, de uma harmonia completamente estática, baseada num acorde de *Ré maior*, que ademais se apoia num quase

onipresente pedal de *Ré-1*. Tanta estabilidade harmônica é contrabalançada sobretudo pelo uso de vários recursos técnico-instrumentais:

- a) acordes *arpeggiando*;
- b) tambores;
- c) glissandos;
- d) *bends* e vibratos enfáticos;
- e) apojeturas glissadas;
- f) harmônicos

As tambores (c. 2, 13) talvez sejam o elemento de maior destaque. Elas formam apenas apêndices conclusivos microestruturais (menos de dois tempos), mas sua pregnância auditiva é tal que, apesar de acontecerem apenas 3 vezes, conferem um caráter quase “cíclico” à obra, visto que ocorrem no início e como gesto final.

As apojeturas algumas vezes produzem um sutil colorido harmônico, ao introduzir notas (ou, melhor dito, diminutas regiões de alturas em *glissando*), extrínsecas ao acorde de *Ré maior* (c. 1, 3, 6, 11, etc.).

A macro forma da obra é ambígua. Ela pode ser entendida como um **AB** em que **A – 4º grau** – corresponde aos c. 1-2 (repetidos), que *expõem* o motivo básico a partir do qual todo o resto se desenvolve. A seguiria um **B -1º grau** – que se forma a partir de sucessivas transformações do material apresentado (corresponde a todo o restante da peça). É, portanto, a característica *funcional* das estruturas sonoras, aliada à forte coesão que o *ritornelo* garante aos c. 1-2, que delimita esta tendência de percepção formal. Observe-se que a macro forma resultante é bastante assimétrica (**B** muito maior que **A**).

Uma segunda maneira de entender a forma seria agregar à estrutura sonora **A** os c. 3-5, que são uma elaboração sua. Toda essa parte formaria então um grande primeiro **AA – 2º grau** – (c. 1-5), ao qual se contraporiria um **BB – 2º grau** – (c. 6 em diante), formado por outras elaborações, mais profundas (no perfil melódico, especialmente). A macro forma aqui seria bastante simétrica (15 tempos x 17 tempos – 19 na repetição), o que é um fator, para além da familiaridade das estruturas (característica *comparativa*), a corroborar esta tendência perceptiva.

Ainda uma terceira maneira de entender a macro forma seria, a partir da segunda, ceder à tendência de desagregar as unidades maiores do 2º grau em unidades menores do estável

(ver abaixo) 4º grau formal. Resultaria uma seção *AA -2º grau -*, contraposta a uma seção *B – 4º grau –* (c. 6-8) e a uma seção *C - 4º grau -* (c. 9-final). Este terceiro entendimento da forma corresponde aos principais movimentos elaborativos das estruturas sonoras, e ademais é fortemente corroborado pela magnitude das articulações entre as mesmas (os movimentos cadenciais mais fortes – à exceção do c. 13 que conclui a peça - são precisamente os compassos 5, 8 e 11-12, que articulam a obra a partir dos materiais *A*, *B* e *C*, como descrito).

De toda forma, todas estas tendências macro formais são perturbadas pela grande estabilidade do 4º grau da forma, onde encontramos grandes simetria (o 4º está quase todo preenchido por estruturas sucessivas, exceção apenas para a repetição de *C*, elevada ao 3º grau pelas extensões conclusivas) e coerência interna.

Também o equilíbrio entre o par continuidade-articulação merece destaque. Embora a continuidade seja enormemente enfatizada pela harmonia, pelas pequenas dimensões da obra e pela relativamente pequena diversidade rítmica, as estruturas sonoras, especialmente a partir do 4º grau, incluem muitos fragmentos com caráter conclusivo, que tendem a articular a peça. Embora estas articulações se deem predominantemente por justaposições escritas, as estruturas sonoras cadenciais (situadas, elas próprias, nos graus 5-7) frequentemente induzem a pequenas separações³²⁸, ou ao menos a sutis *ritenutos* ou fermatas não grafados, como “tomadas de fôlego”. Isso dá à obra uma sensação como a de um constante respirar.

Já o registro é novamente utilizado como fator de contraste e expressão, na transposição à oitava da estrutura sonora *b – 6º grau* (c. 6) e no movimento de liquidação dos c. 11-13. O valor expressivo do registro é ressaltado no movimento conclusivo final (c. 13), em que os harmônicos extrapolam significativa e subitamente o registro *Ré1-Ré4* até então predominante.

A obra não traz complicações técnicas, e sua escrita idiomática está evidenciada pelo uso dos recursos instrumentais já citados.

Seu final seco (em pausa), devido a sua brevidade e simplicidade, é suficiente para dissipar toda a energia discursivamente acumulada, não requerendo um período de silêncio ou imobilidade além do já escrito (pausa de semínima). Do exposto infere-se que, numa execução completa da suíte, um *attacca* para o próximo movimento seria plausível.

³²⁸ Pausas.

1.5 La Umita

1. **Duração:** 3' 42''
2. **Andamento:** ♩ = 58
3. **Composição:** março 1999/agosto 2000
4. **Origem do mito de referência e ritmo folclórico de base:** Santiago del Estero (província argentina)
5. **Scordatura:** 6ª em Ré

Esta obra talvez seja a mais complexa do conjunto, sobretudo pelas digressões da harmonia (com trechos cromáticos e condução de vozes complexos), pela diversidade de estruturas sonoras contrastantes (desde pequenas células a “temas”) e por ser a de maior duração.

Chama a atenção um certo cuidado contrapontístico com a condução de vozes, que em vários trechos (em especial c. 1-2, 15-17, 26-35 e 38-40) dota a peça de um sabor do barroco europeu. Em outros momentos, a alusão à música de concerto europeia é enfatizada pela harmonia (c. 4, 29: sexta napolitana, c. 26-35: cromatismo barroco ou romântico, c. 8-9 e 39-40: sexta aumentada com condução de vozes).

Há também referências ao jazz, como o uso da sexta dórica (c. 5, 17 e 35) ou do *subV* (c. 7, 14, 18: sextas aumentadas conduzidas à maneira do jazz).

Toda esta complexidade, em especial a harmônica, talvez seja responsável por alguns momentos de maior esforço técnico, em que pese o andamento lento.

No que tange à estruturação do tempo, a peça possui uma pulsação bastante marcada que induz à sobriedade agógica. Há uma tendência da harmonia a enfatizar o terceiro tempo (como pode ocorrer também na chacarera e no gato). O ritmo mais frequente é, como esperado, aquele que caracteriza a vidala (CARDOSO, 2006, p. 318): semínima pontuada, colcheia e semínima.

O registro, mais uma vez, é utilizado como fator de contraste e expressão, com frequentes transposições à 8ª. Destacam-se também as longas descidas melódicas com rápidas retomadas ascendentes na segunda parte (c. 26-35).

A estrutura formal da peça consiste num AB, em que B é um ritornelo de A com a parte pré-cadencial (c. 20-12) modificada e expandida (nos compassos 26-35), e uma pequena

extensão conclusiva que aumenta a cadência de A (c. 22-25) para 5 compassos (c. 36-40), através de uma cadência de engano (c. 39). Na realidade, é como se B interpolasse uma nova unidade formal, com um forte caráter transformativo, entre o penúltimo e o último segmentos formais de A, a seguir retomando a cadência de forma ligeiramente expandida.

A seção A se iniciam com uma introdução muito recortada, de aprox. 4 compassos. A seguir vem a unidade formal A (c. 6-13), dividida em dois fragmentos a de 4 compassos cada. Segue-se a unidade formal B (c. 14-21), também dividida em 4+4 compassos, e caracterizada por um material contrastante cuja característica mais marcante é a anacruse em semicolcheias. À guisa de coda segue-se uma unidade formal de 4 compassos (c. 22-25), como que “completando” um grupo de 8 compassos com os 4 da introdução.

Intro (4) – A (4+4) – B (4+4) – coda (4)

A grande parte **B** modifica o fim da seção B, direcionando a harmonia à subdominante. Segue-se uma nova unidade formal de 8 (4+4) compassos nessa região (Sol menor), concluindo de volta na tônica (Ré menor), após o que segue-se a coda, expandida.

Intro (4) – A (4+4) – B¹ (4+4) – C (4+4) - coda (5)

É precisamente na parte C, característica de **B**, que ocorrem os maiores desenvolvimentos harmônicos, baseados em cromatismos. Isso faz com que toda a parte C possa ser considerada transformativa (também ocorrem novas figurações rítmico-melódicas), caráter que transfere para **B** como um todo. Assim, temos:

A – Exposição (4+8+8+4)

B – Transformação (4+8+8+8+5)

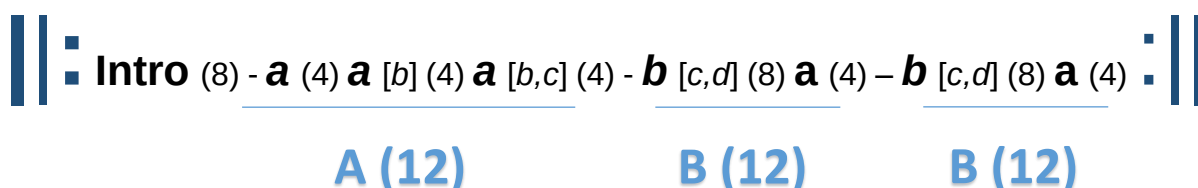
A proporção das dimensões de B em relação a A equivale a aproximadamente 1,5.

1.6 Velando al angelito

1. **Duração:** 1'55''
2. **Andamento:** ♩ = 104
3. **Composição:** agosto 2000
4. **Origem do mito de referência e ritmo folclórico de base:** Norte/Noroeste argentino
5. **Scordatura:** 6ª em Ré

Esta dança é um *gato*, e como tal a mais veloz da suíte. Sua escrita “leve” lembra um trio, e junto ao andamento, ao caráter e ao modo (Maior) estabelecem um forte contraste com a dança anterior.

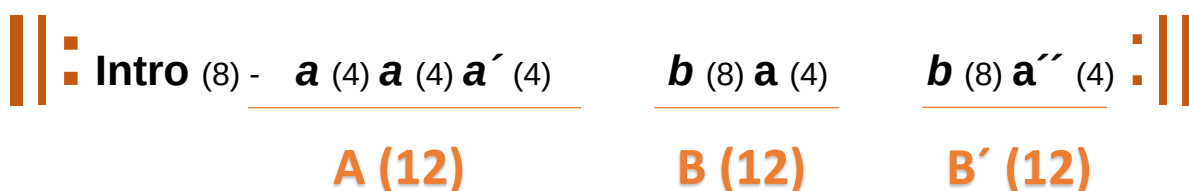
Segundo Coronel (2014), a forma convencional do gato pode ser assim descrita (entre parênteses o número de compassos):



Cardoso (2006) concorda com o esquema formal de Coronel, mas o apresenta simplificado, reduzindo o gato a uma introdução (8 c.) seguida de três segmentos de 12 compassos organizados em (8+4 c.). A unidade formal de 8 compassos presentes nas partes **B** é chamada de *zapateo* (Coronel, 2014a) ou *interlúdio* (Cardoso, 2006, p. 100).

Velando al Angelito, neste sentido, difere ligeiramente dos gatos tradicionais por apresentar uma introdução de 16 compassos, divididos em dois grupos de 8, nos quais se desenvolve uma sucessão de quatro acordes (I, V7/V, IIadd9, I6/9) em figuração arpejada, sob um pedal de tônica. A introdução, pela harmonia e figuração em arpejos, é muito similar a outro gato de sua autoria, que também funciona como fechamento: o de sua suíte para flauta e violão *El Horcón del Medio*.

No caso deste gato, a estrutura geral pode ser assim descrita:



Dessa forma, vemos que o fragmento **a** consiste num “tema” recorrente, uma espécie de refrão, que aparece 5 vezes a cada repetição. Um recurso de que o compositor lança mão para evitar a redundância exagerada é a elaboração do material (mudança de registro, figuração e direcionamento melódico predominante), utilizando essa técnica para criar um fragmento cadencial em **a''**. O *zapateo* se caracteriza por uma maior densidade vertical (acordes mais cheios), por caminhos harmônicos mais complexos (passando pela região do homônimo, Ré Menor), pelo retorno do pedal de Ré (já usado na introdução) em sua primeira frase (4 c.) e pela anacruse em 4 notas (duas semicolcheias + duas colcheias).

A harmonia tende a ser bastante “direta”: em **a** ela pode ser reduzida basicamente a movimentos dominante-tônica, enquanto que os *zapateos* apresentam algumas digressões harmônicas, cromáticas, que resultam sobretudo em dominantes da dominante e segundos graus abaixados (utilizados como cadências frígias rumo ao homônimo, Ré Menor, como nos c. 31-32 e 43-44, ou como sexta napolitana no c. 46). Vemos assim ecos de procedimentos harmônicos amplamente empregados ao longo do ciclo, destacando-se os empréstimos modais (modo frígio, modo menor).

O fluxo rítmico rápido é facilitado pela escrita idiomática e pouco densa, sobretudo em **a**. A introdução se caracteriza pelas posições fixas de mão esquerda, aliviando o esforço e gerando o efeito de um *lascia vibrare* de muita ressonância, reforçado pelo pedal em Ré na sexta corda solta, ambos estabelecendo um certo contraste com o restante da peça. A obra é tocada predominantemente da primeira à quinta posições de mão esquerda, e chega no máximo a uma nota Ré⁵ escrita (casa X), o que a situa na região confortável do instrumento (o ponto culminante Ré⁵ funciona como conclusão da parte **A**). A densidade harmônica dos *zapateos* é viabilizada, entre outros recursos, pelo movimento oblíquo entre um pedal no baixo e acordes em deslocamento próximo na ME (não exatamente em posição fixa, mas quase).

Assim como na chacarera, a gravação de referência mostra uma aproximação da melodia (em 6/8) a um compasso binário simples (2/4), ao passo que o acompanhamento tende a permanecer em 3/4. Isso não está notado.

Anexo IV

PARTITURAS DAS OBRAS ANALISADAS

Colección de Música Argentina para Guitarra

Zamba de una sola nota

Ernesto Méndez

INTRO

$\text{♩} = 52$

(3/4)

4

lento

C 4

C 2

dejar sonar las armonías

C 3

4

4

3

3

1 2 4 1 2 4

Colecti6n de M6sica Argentina para Guitarra

Musical score for "Sonata No. 1" by Carlos Chávez, Op. 1, No. 1. The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line on a treble clef staff. The piece is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes. There are also some markings like "C3", "C7", "C6", "C9", "F1", "F6", "arm. 5", "rit.", "rall para final", "mf", and "pp".

Hasta nunca

chacarera

Ernesto Méndez

♩ = 96

The musical score for 'Hasta nunca' is written for guitar in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 96. The second staff contains two measure rests labeled 'C 2' and 'C 6'. The third staff contains a measure rest labeled 'C 2'. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic progression. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingerings indicated by numbers 1-4.

The page contains five staves of musical notation for guitar, written in G major (one sharp). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Specific markings include:

- Staff 1:** A single line of music with various notes and rests.
- Staff 2:** Labeled with $\Phi 2$ and C 2. It includes fingerings like 1, 2, 3, 4, 5, 0, and 1.
- Staff 3:** Labeled with $\Phi 6$. It includes fingerings like 1, 2, 3, 4, 5, 0, and 1.
- Staff 4:** Labeled with $\Phi 5$ and C 2. It includes fingerings like 1, 2, 3, 4, 5, 0, and 1. The word *marcato* is written below the staff.
- Staff 5:** Continues the musical piece with various notes and rests.

Piezas Argentinas para Guitarra

17



Marcelo Coronel

Imaginario popular argentino:
centro y noroeste

Cinco piezas para guitarra

Marcelo Coronel

**Imaginario popular argentino:
centro y noroeste**

Cinco piezas para guitarra

Indice

Prólogo	3
La cuestión no musical: breves comentarios	4
Pachamama	6
Salamanca	8
Coquena	10
La umita	12
Velando al angelito	14
Bibliografía	16

Puerto de Cultura

Centro Cultural y Museo - Puerto Rosario



*Puerto de Cultura,
perteneciente al Ente Administrador del Puerto de Rosario,
se complace en acompañar el arte de nuestra ciudad
auspiciando la presente publicación.*

*Harbour of Culture,
part of the Administrative Arm of the Harbour of Rosario,
is pleased to assist the artists of our city
in sponsoring this publication.*

© Copyright 2003 by Marcelo Coronel
Montevideo 2625, (2000) Rosario, Santa Fe, Argentina
Teléfono: 54-341-4484600 / Email: kran7@infovia.com.ar
www.marcelocoronel.com.ar

Impreso en Rosario, Argentina, en julio de 2003
Printed in Rosario, Argentina, July of 2003

Fotografía de contratapa / Back cover photography: Reynaldo Paladino
Traducciones al inglés / English translations: Maureen Richey, David Caswell

Prólogo

Prologue

La idea de componer esta serie nació a raíz de una experiencia atípica en mi vida de músico: la participación en un programa de radio dedicado al folklore de Latinoamérica. Su contenido incluía comentarios acerca de los mitos, creencias, supersticiones y leyendas que pueblan el imaginario colectivo de nuestro subcontinente. Yo debía buscar material relativo a todo esto, tarea que resultó reveladora: descubrí la diversidad y la riqueza de matices que caracterizan a nuestro folklore.

Lamentablemente, ese bagaje de manifestaciones culturales permanece en gran medida ignorado, sobre todo en las ciudades. Ya retirado del proyecto radial pensé que valía la pena continuar con su difusión, aunque de otra manera, y compuse esta serie de cinco piezas para guitarra asociadas a ciertos temas del folklore no musical del centro y noroeste argentinos; las partituras irían acompañadas de breves textos explicativos. Seleccioné dos deidades: La Pachamama y Coquena; una creencia supersticiosa: La Salamanca; un ser fantasmagórico: La Umita y una costumbre muy curiosa: el velorio del angelito. Cada pieza toma su título de uno de estos temas, y su forma se basa en la estructura de una danza o especie lírica vigente en la región de arraigo de la correspondiente creencia. No obstante, la serie no pretende ser una "descripción sonora" de las cuestiones no musicales a las cuales está asociada. En otras palabras, estas cinco piezas sólo dan testimonio de sus propias estructuras musicales.

Pongo punto final al último compás de esta composición, cargado de las dudas que inevitablemente me asaltan en esta instancia. Sé que es un aporte pequeño, dada la vastedad de la materia a la que pertenece. No obstante, me daría por satisfecho si llegara a provocar en los intérpretes el deseo de acercarse más a ese yacimiento inagotable llamado Folklore Latinoamericano.

Marcelo Coronel
Rosario, setiembre de 2000

The idea to compose this series stemmed from an atypical experience in my musical life: my participation in a radio program dedicated to the folklore of Latin America. Its content included commentaries on the myths, beliefs, superstitions and legends that populate the collective imaginary of our subcontinent. I was to search for material relevant to all of this, a task that turned out to be revealing: I discovered the diversity and richness of hues that characterize our folklore.

Lamentably, that collection of cultural manifestations remains largely unknown, especially in the cities. Already finished with the radio project, I felt it worth the trouble to continue its diffusion, albeit in a different way, and so composed this five-piece guitar series associated with certain themes of non-musical folklore from central and northwest Argentineans; the scores would be accompanied by brief explanatory texts. I selected two deities: The Pachamama and Coquena; one superstitious belief: The Salamanca; one phantasmal being: The Umita and one very odd custom: the little angel wake. Each piece takes its title from one of these themes, and its form is based on the structure of a dance or lyrical genre true to the region in which the corresponding belief is rooted. However, the series does not claim to be a musical interpretation of the non-musical subjects with which it is associated. In other words, these five pieces give testimony to their own musical structures alone.

I put the final touch to the last bar of this composition, laden with the doubts that inevitably assail me in instances such as this. I know that it is a small contribution, given the vastness of the subject to which it belongs. Nevertheless, I would consider myself satisfied if it succeeded in provoking in its interpreters the desire to dig deeper into that inexhaustible source called Latin American Folklore.

Marcelo Coronel
Rosario, September 2000

La cuestión no musical: breves comentarios

La Pachamama. Es la divinidad máxima de los indígenas bolivianos, peruanos y del noroeste argentino. Se la identifica con la tierra, y su templo es toda la naturaleza. En su homenaje se erigen las apachetas, montículos de piedras que los arrieros y lugareños levantan a orillas de los caminos, especialmente en las cumbres. Allí le hacen sus ruegos y le dejan humildes ofrendas. Interviene en todos los actos de la vida, y se invoca su protección para que sea buena la siembra, para la multiplicación del ganado, para conjurar heladas y plagas, para tener suerte en la caza, para no apunarse en el camino, etc. En algunas regiones de Salta se cree que la Pachamama es una anciana india que vigila a todo lo que vive en los valles y que custodia los tesoros de los antiguos.

La Salamanca. Es el lugar que se consagra al culto del diablo (también llamado "Zupay" o "El malo"), generalmente un pozo o cueva alejada, en el monte. Quienes van allí lo hacen para pedir diversos poderes o capacidades, como habilidad para tocar instrumentos musicales o cantar, ser irresistible en el amor o invencible en entreviros con arma blanca. Las mujeres que concurren lo hacen, en general, para aprender el oficio de la brujería. Pero el precio para obtener tales dones es entregar el alma al diablo.

La presencia de una salamanca se advierte porque de ella sale una música alegre que atrae a quien anda en las inmediaciones. En la entrada suele haber símbolos religiosos que deben ser ofendidos en señal de que se ha renegado de Dios. Para entrar hay que desnudarse y soportar el asedio de seres repulsivos (sapos enormes, murciélagos y serpientes). Si el visitante no consigue dominarse, muere; en caso contrario no sufre ningún daño e ingresa a un recinto donde hombres y mujeres se entregan a toda clase de placeres carnales y participa de ellos hasta el primer canto del gallo, momento en el cual sale cargado de poderes sobrenaturales en trueque por su alma.

Coquena. En las provincias argentinas de Salta y Jujuy existe un duende llamado Coquena que es considerado un Dios protector de los animales. Se lo describe como un enano con rasgos indígenas, vestido como un pastor. Coquena vigila el ganado que pastorea en los cerros procurando no ser visto por los hombres. Encontrarse con él es mal augurio. Según la creencia, cuando se ven animales que se desplazan sin que nadie los esté arreando, es que Coquena los conduce a lugares con mejores pastos. Tiene la costumbre de mascar coca continuamente, y de andar silbando por los cerros y tocando su flauta hecha con un hueso de cóndor. Durante la noche conduce rebaños cargados de oro y plata hacia el cerro boliviano de Potosí, para que su riqueza no se agote nunca. Cuentan que puede ser muy generoso con los buenos pastores, pero castiga sin piedad a quienes depredan a las vicuñas y guanacos con armas de fuego, o a los arrieros que cargan a sus llamas en exceso.

The non-musical subject: brief commentaries

The Pachamama. She is the principal deity of the native people of Bolivia, Peru and the Argentinean northwest. She is identified with the earth, and her temple is all of nature. To pay homage to her, locals and travelers erect small mounds of stones, called Apachetas, alongside roads, especially at ridge crests. There they make their requests and leave her humble offerings. She intervenes in all acts of life, and her protection is called on for a good harvest, for the proliferation of the herd, to relieve cold spells and plagues, to bring luck to the hunt, to prevent altitude sickness on journeys, etc. In some regions of Salta, it is believed that the Pachamama is an ancient Indian woman who watches over all valley dwellers and keeps guard over the treasures of the ancients.

The Salamanca. It is the place devoted to the cult of the devil (also called "Zupay" or "El malo"), generally a pit or distant cave in the forest. Those who go there do so to request diverse powers or abilities, like the skill to play musical instruments or to sing, to be irresistible in love or invincible in scuffles with steel weapons. The women that gather do so, in general, to learn witchcraft. But as a price for obtaining such gifts all must hand their souls over to the devil.

The presence of a Salamanca draws attention because a joyful music escapes from it attracting whoever happens by. In the entrance there are usually religious symbols that must be desecrated as a sign that one has rebelled against God. To enter, one must undress and withstand a siege of repulsive creatures (enormous toads, bats, and serpents). If the visitor cannot gain control over himself, he dies; in the opposite case he remains unharmed and enters an enclosure, where men and women surrender themselves to all types of carnal pleasures, and he partakes in them until the first cockcrow, the moment in which he leaves bestowed with supernatural powers in exchange for his soul.

Coquena. In the Argentine provinces of Salta and Jujuy there exists a goblin named Coquena who is considered to be a divine protector of animals. He is described as a dwarf with indigenous features, dressed as a Sheppard. Coquena watches over the herds that graze in the hills, striving to go unseen by men. To run into him is considered a bad omen. According to the belief, when animals are seen moving without anyone driving them, it is Coquena who is leading them to better pastures. He has the habit of chewing coca continually and wandering about the hills whistling and playing his flute made of condor bones. At night he leads herds laden with gold and silver towards the Bolivian Potosí Mountain so that its wealth is never exhausted. It is said that he can be very generous with good shepherds, but he punishes without pity all those who depredate the vicuñas and guanacos with firearms or travelers who place excessive burdens on their llamas.

La Umita. Umita quiere decir "cabecita", en quichua. Así llaman en Santiago del Estero a un ser legendario al que describen como una cabeza humana de larga y enmarañada cabellera, que tiene la costumbre de vagar sola en la noche, rodando por el suelo o volando a ras de él, y produciendo un sonido suave, similar al de un trigal mecido por el viento.

La Umita sería el alma de una persona condenada a pagar una falta o error. Suele aparecerse en las taperas o caminos viejos, llorando e implorando al viajero que la ayude a salir de su angustiante situación, pero por lo general sólo consigue aterrorizarlo y provocar su huida. Sin embargo hay quienes creen que su compañía es buena para auventar los malos espíritus en una travesía nocturna, con la única desventaja de que hay que aguantar sus constantes quejas. Estos paisanos le dejan agua en un lugar apartado para que beba, ya que es la sed lo que la saca de su refugio. La Umita pone fin a sus andanzas al llegar el amanecer.

El velorio del angelito. En el interior del país, especialmente en el norte y el noroeste, se cree que los niños que mueren antes de la edad de siete años son seres puros, ya que no han tenido tiempo de contaminarse con las miserias de la naturaleza humana, y por ello se los considera ángeles que van directo al cielo, a diferencia de lo que sucede con los adultos, que al morir deben pasar por el purgatorio.

Al fallecer un niño, sus padres celebran en su homenaje una reunión a la que concurren los parientes y vecinos. La madrina tiene a su cargo la tarea de arreglar al angelito recién fallecido: una sábana en el techo representará al cielo, y el pequeño féretro -colocado sobre una mesa- es adornado con flores de papel. Al pequeño se le ata un cordón a la cintura para que cuando la madrina muera y se encuentre en el purgatorio, pueda tomarse de él y subir al paraíso. También se coloca alrededor del cajón una cinta en la cual los asistentes irán haciendo nudos, a la vez que piden al angelito que les conceda una gracia.

Ya reunidos todos, la reunión es amenizada por músicos, mientras circulan el café y las bebidas alcohólicas para reavivar el espíritu dolido de parientes y amigos. Al llegar la medianoche, la madrina toma el féretro en sus brazos y baila al compás de la música. Al cabo de unos minutos le entrega el angelito al padrino, quien termina la despedida del ahijado en medio de zapateos. A partir de ese momento todos los asistentes se entregan a la danza, el canto y la bebida. Al amanecer se realiza el entierro, entonando cantos típicos del lugar y sin derramar lágrimas que mojarían las alas del angelito, entorpeciendo su subida al cielo. Al regresar del entierro los invitados continúan comiendo y bebiendo, y como en toda reunión en la que los asistentes han pasado largas horas consumiendo alcohol, no faltan los excesos y las peleas. Hace muchos años el gobierno de la provincia de Santiago del Estero prohibió por decreto los velorios del angelito, en un intento por reglar la vida religiosa del pueblo de acuerdo con los dogmas de la Iglesia Católica. Pero a pesar de esta prohibición, los velorios del angelito se siguen celebrando igual que antes.

The Umita. Umita means little head in Quechua. In the Argentine province of Santiago del Estero, it is the name they give to a legendary being that they describe as a human head with long tangled hair that roves alone at night, rolling on the ground or flying almost at ground level and producing a soft sound, similar to a wheat field stirred by the wind.

The Umita is probably the soul of a person condemned to pay for his wrongdoings. It usually appears in the ruins of abandoned ranches or old roads, crying and imploring the traveler to help it escape from its sorrowful situation, but in general it only manages to terrorize the traveler and cause him to flee. Nevertheless there are those who believe that its company is good at keeping bad spirits away during a nocturnal journey, the only difficulty is tolerating its constant complaints. These countrymen leave water in certain places for it to drink, since thirst is what draws it from its refuge. The Umita disappears at dawn.

Little Angel Wake. In the interior of the country, especially in the north and northwest, it is believed that children who die before the age of seven are pure beings since they have not had time to become tainted by human misery, and for that they are considered to be angels who go directly to heaven, in contrast to what happens to adults, who after death must pass through purgatory.

When a child passes away, the parents celebrate with a party to pay homage to the child, bringing together relatives and neighbors. The godmother is in charge of preparing the body of the little angel who has just died: a sheet hanging from the ceiling represents heaven and the little coffin -placed above a table- is adorned with paper flowers. A cord is tied to the little one's waist so that when the godmother dies and finds herself in purgatory she can grasp it and rise to heaven. Another cord is placed around the box for those who attend the wake to make knots in and then ask the little angel to give them grace.

Once everyone has arrived, the reunion atmosphere is lifted by musicians, while coffee and alcoholic beverages are circulated to revive the afflicted spirits of friends and relatives. At midnight, the godmother takes the little coffin in her arms and dances to the beat of the music. After a few minutes, she gives the coffin to the godfather, who ends his godchild's farewell with zapateos (a traditional Argentinean dance for men alone). From that moment on, all guests surrender themselves to the dance, song, and drink. At dawn the burial takes place. People sing in tune to typical songs of the region and do so without shedding tears, which would wet the wings of the little angel, impeding his ascent to heaven. Upon returning from the burial, the guests continue eating and drinking, and like every reunion in which the attendees have spent long hours consuming alcohol, disputes and fights tend to break out. Many years ago the government of the province of Santiago del Estero prohibited little angel wakes in an attempt to make the religious life of the pueblo conform to Catholic Church dogmas. In spite of this prohibition, little angel wakes continue to be celebrated the same as before.

Imaginario popular argentino: centro y noroeste

1. Pachamama

Zamba sin segunda, a modo de preludio

Rosario,
marzo de 1999 / setiembre de 2000

Marcelo Coronel

16 (2) (3) (0) (0) 1st 2nd

19 gliss. C VII

22 gliss. gliss. (3)

25 gliss.

28 gliss. meno mosso rit.

31 (3) (5) C II

2. Salamanca

Chacarera

Rosario, marzo de 1999

Marcelo Coronel

$\text{♩} = 84$

(6) = D

arm. 7

♢ III

i m i m a

a i

CV

Musical score for Example 19-6, measures 19-22. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Measure numbers 19, 20, 21, and 22 are indicated at the beginning of their respective measures.

23

32

♩ III

gliss.

3

4

3

36

1°

2°

♩ X

3. Coquena

Baguala

Rosario, marzo de 1999

Marcelo Coronel

♩ = 63

④ ③ ②

♯ VII

⑥ = D

Tambora

gliss. gliss.

f *mf* *p*

5

mf

7

f *p*

arm. 12 arm. 12 arm. 12

9

f

12

1° 2°

arm. 8 *poco rall.* *a tempo*

Tambora



*"Coquena vigila el ganado que pastorea
en los cerros, procurando no ser visto
por los hombres".*

*"Coquena watches over the herds
that graze in the hills, striving
to go unseen by men".*

4. La Umita

Vidala Santiagueña

*Rosario,
marzo de 1999 / agosto de 2000*

Marcelo Coronel

♩ = 58 (aprox.)

♩ = 58 (aprox.)

⑥ = D

4

7

2

3

4

6

(0)

1

1

3

3

1

(los bajos bien cantados)

10

♩ VIII

2

(0)

p

13

③

4

4

2

4

3

1

(0)

16

②

♩ V

1

4

2

4

3

2

4

1

3

2

4

⑥

(0)

1

4

②

C X
 19
 1°
 22
 arm. 8°
 arm. 19
 25
 2°
 C III
 29
 33
 arm. 8°
 arm. 19
 37
 rall.....

This page contains six systems of musical notation for guitar. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked with various performance instructions and measure numbers.

- System 1 (Measures 19-21):** Starts with a double bar line and a repeat sign. Measure 19 has a 'C X' marking. Measure 21 has a '1°' marking. The system ends with a trill.
- System 2 (Measures 22-24):** Measure 22 has an 'arm. 8°' marking. Measure 24 has an 'arm. 19' marking. The system ends with a trill.
- System 3 (Measures 25-28):** Measure 25 has a '2°' marking. The system ends with a trill.
- System 4 (Measures 29-32):** Measure 29 has a 'C III' marking. The system ends with a trill.
- System 5 (Measures 33-36):** Measure 33 has an 'arm. 8°' marking. Measure 34 has an 'arm. 19' marking. The system ends with a trill.
- System 6 (Measures 37-40):** Measure 37 has a 'rall.....' marking. The system ends with a fermata over the final chord.

5. Velando al angelito

Gato

Rosario, agosto de 2000

Marcelo Coronel

♩ = 104

⑥ = D

6

10

14

18

22

26

30

34

38

42

46

50

Φ IV

Φ III

Φ V

Φ VI

m

a

i

1º

2º

(*)

(*) Sugiero rasguear este pasaje en el final.
I suggest to strum this passage in the final.

Bibliografía

Los breves apuntes que acompañan a las partituras se basan en información recabada en las siguientes obras:

Bibliography

The information on which the brief comments that accompany the scores are based was obtained in the following works:

COLUCCIO, Felix

*Diccionario de creencias y supersticiones
(Corregidor, 1984)*

YUPANKI, Atahualpa

*Aires Indios
(Siglo Veinte, 1981)*

COLOMBRES, Adolfo

*Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina
(Ediciones del Sol, Biblioteca de Cultura Popular, 1984)*

FERNÁNDEZ, César A.

*Cuentan los Mapuches
(Nuevo Siglo, Biblioteca de la Cultura Argentina, 1995)*

CASTELLI, Eugenio

*Antología Cultural del Litoral argentino
(Nuevo Siglo, Biblioteca de la Cultura Argentina, 1995)*

RAMOS, Fortunato

*Los runas y changos del alto
(Edición independiente, 1989)*

*Costumbres, poemas y regionalismos
(Edición independiente, 1990)*



Marcelo Coronel nació en la ciudad de Buenos Aires en el año 1962. Desde la niñez se vinculó a la música a través de la guitarra, acompañándose con ella para cantar melodías del cancionero folklórico argentino. Algunas expresiones de la música urbana le revelaron un nuevo universo tímbrico y armónico, y años más tarde ingresó a la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, donde se formó integralmente egresando como Licenciado en Música Especialidad Guitarra. Paralelamente hizo estudios de armonía y contrapunto con el compositor Dante Grela.

Su actividad como compositor se inició hacia 1985, teniendo como eje a la guitarra. Ha compuesto obras para una y dos guitarras y para otras formaciones de cámara (flauta travesa y guitarra, guitarra y clarinete). Su principal búsqueda se desarrolla en el ámbito de la proyección folklórica, entendiéndose por tal el empleo de un lenguaje no tradicional para el tratamiento de formas, ritmos, armonías y modos melódicos característicos del folklore. Otra faceta de su tarea creativa es la de hacer arreglos, algunos para la propia interpretación, y otros por encargo de terceros. EPSA Music de Buenos Aires editó en el año 2000 "El alma en la raíz", CD dedicado a su obra, con interpretación de Leonardo Bravo. Todas las composiciones incluidas en ese disco han sido publicadas en Alemania por la editorial Chanterelle.

Como intérprete desarrolla intensa actividad presentando y grabando su propia música, además de ser frecuentemente convocado por otros artistas para participar en conciertos y proyectos discográficos. Ha formado parte de conjuntos de música popular, entre ellos "Escarbando" (trío de piano, guitarra y percusión) y "Los Khorus" (cuarteto de guitarra, charango, quena y siku). Desde 1992 integra el dúo "Meridiano" (flauta y guitarra, con María Amalia Maritano) y más recientemente "El entrevero" (dos guitarras, con Leonardo Bravo).

Marcelo está radicado en Rosario (provincia de Santa Fe), donde divide su tiempo entre la composición, la interpretación y la enseñanza (da clases en su estudio particular de guitarra clásica, armonía aplicada a la guitarra, ritmos y formas de la música popular latinoamericana y educación audioperceptiva).

Marcelo Coronel was born in Buenos Aires, Argentina, in 1962. His first musical experiences were of popular music: he learned to sing Argentine folk songs, with guitar accompaniment, from an early age. As a teenager he discovered music of a more urban style, which revealed to him a different musical expression and a new harmonic language. Later he entered the music department of the National University of Rosario. Here he formalised his musical education and attained the degree of "Licenciado en Música Especialidad Guitarra". At this time he studied harmony and counterpoint with the composer Dante Grela.

Marcelo began to compose music in the early 1980's, the guitar being his initial inspiration. He has composed for solo guitar, two guitars, flute and guitar and guitar and clarinet. His main artistic search is for the continuation and development of the folk music tradition. It can be described as applying non-traditional musical language to the traditional rhythm, harmony, and melody of the folk forms. He also enjoys making arrangements of popular and folkloric music, and has often been commissioned to make arrangements for other musicians. In 2000, Buenos Aires based label, EPSA Music, published a CD of his work performed by guitarist Leonardo Bravo. All of the compositions included in the CD have been published in Germany by Publishing House Chanterelle.

In addition to his work as a composer, Marcelo is also in demand as a performer. He has a busy diary, presenting and recording his music, and also being invited by other musicians to participate in their concerts and recording projects. He has formed a number of popular music ensembles. Notable among these are "Escarbando" (a trio of piano, guitar and percussion) and "Los Khorus" (a quartet of guitar, charango, quena and siku). In 1992 he formed "Meridiano" (a flute and guitar duo) with María Amalia Maritano, and he also works as part of "El entrevero" (a guitar duo), with Leonardo Bravo.

Marcelo lives in Rosario (province of Santa Fe), where he divides his time between composing, performing and teaching. He specialises in teaching Latin-American folk guitar, classical guitar, theory and aural awareness at his music studio in Rosario.