

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

Filipe Almeida Malta

Um violão poético e dançante:
interpretação movida por aspectos estético-culturais conectados às tradições
ashiq e aksak

Belo Horizonte
2021

Filipe Almeida Malta

Um violão poético e dançante:
interpretação movida por aspectos estético-culturais conectados às tradições
ashiq e *aksak*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito parcial à obtenção do título
de Doutor em Música

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
(UFMG)

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2021

M261v Malta, Filipe Almeida.

Um violão poético e dançante [manuscrito]: interpretação movida por aspectos estético-culturais conectados às tradições ashik e aksak / Filipe Almeida Malta. - 2021.
210 f., enc.; il. + CD

Orientador: Flavio Terrigno Barbeitas.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para violão. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Cultura musical. I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.6



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Filipe Almeida Malta**, em 16 de dezembro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Marta Cardoso Castello Branco Garzon
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Humberto Amorim Neto
Universidade Federal Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Daniel Menezes Lovisi
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Campolina Vianna Loureiro, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2021, às 19:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Terrigno Barbeitas, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 17/12/2021, às 07:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Daniel Menezes Lovisi, Usuário Externo**, em 17/12/2021, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Humberto Amorim Neto, Usuário Externo**, em 17/12/2021, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marta Cardoso Castello Branco Garzon, Usuário Externo**, em 18/12/2021, às 14:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1147776** e o código CRC **B5A417A2**.

AGRADECIMENTOS

À Graça, mãe, pela transmissão de valores e apoio irrestrito.

À Luíza Costa, companheira e artista, pelo amor e parceria, e por criar a capa de *Assimetrias* (produto artístico da pesquisa).

A todos os mestres com os quais tive a sorte de estudar e que me estimularam ao constante aprendizado e à busca interna, em especial à Maria Alice de Mendonça.

A Flavio Barbeitas, orientador da tese, pelos exemplos de profissionalismo e ética que elevaram minha noção de pesquisa. Agradeço também por seus ensinamentos propriamente violonísticos e musicais, e por clarear os caminhos deste trabalho.

A Chadas Ustuntas, multiartista, por mostrar outros horizontes e inspirar o tema da tese.

A Serkan Yilmaz, por enviar gentilmente as partituras de suas peças para violão.

Aos membros da banca de qualificação (presentes também na defesa), Marta Castello Branco e Eduardo Campolina, por instigarem reflexões mais profundas e atuarem de maneira determinante nos rumos da tese. Aos demais membros da banca de defesa, Daniel Lovisi e Humberto Amorim, pelas valorosas observações e contribuições à versão final do trabalho.

Aos músicos Álisson Berbert, André Matuk, Bruna Caroline, Caetano Brasil, Gladston Vieira e Luciano Souza, por toparem fazer parte do álbum que decorre da pesquisa. Agradeço também a Ricardo Rezende, engenheiro de áudio responsável por todo o processo de gravação.

Aos mestres-violonistas Luís Leite, Tabajara Belo, Nicolas de Souza Barros, Fernando César e Denise Coimbra, que influenciaram de maneira direta em minha formação violonística.

Ao amigo Rodrigo Barros, pela imensa generosidade em abrir as portas de sua casa em Belo Horizonte sempre que precisei.

À Kamilla Gaudereto, por seu trabalho cuidadoso.

Aos demais amigos e familiares próximos pelo apoio e pelas resenhas que tornaram mais leve este processo.

Às expressões musicais de György Ligeti, Egberto Gismonti, Johann Sebastian Bach, Raphael Rabello, Baden Powell, Leo Brouwer, Yamandu Costa, Duo Assad, Paul Galbraith, Marco Pereira, João Bosco, Barbara Hannigan, Vicente Amigo, Paco de Lucía, Jacob do Bandolim, Guinga, David Gilmour, Marcin Dylla, Keith Jarrett, Mônica Salmaso, Dhafer Youssef, Tigran Hamasyan, Milton Nascimento, Patricia Kopatchinskaja, Kayhan Kalhor, Kiko Freitas, Gonzalo Rubalcaba, Mohammad Reza Mortazavi, Martha Argerich, Kurt Rosenwinkel, Steve Reich, Muharrem Ertaş, Miroslav Tadić, Dušan Bogdanović e tantos outros musicistas e compositores inspiradores.

À CAPES, pelos meses de bolsa na reta final do curso.

RESUMO

A tese propõe uma investigação em torno da inserção e da tradução ao violão de ritmos e gêneros que se relacionam a tradições folclóricas de localidades dos Bálcãs, da Ásia Menor e do Cáucaso – em suma, lida-se com aspectos do gênero poético-musical *ashiq* e do sistema rítmico-métrico *aksak*. Buscando criar familiaridade com as práticas e os materiais estudados, além de reunir fundamentos sobre questões técnico-expressivas, partiu-se de uma seleção de composições e arranjos correlatos escritos por 6 violonistas: Chadas Ustuntas, Miroslav Tadić, Dušan Bogdanović, Serkan Yilmaz, Atanas Ourkouzounov e Ricardo Moyano. As concepções interpretativas aliam informações extraídas das partituras, pesquisa documental, pesquisa sonora e experimentações práticas no instrumento. Para maiores fundamentações conceituais e metodológicas, dialoga-se com estudos de diversos autores, tais como López-Cano e Opazo (2014), Said (1990), De Assis (2018), Laranjeira (2003), Hennion (2002), Foschiera e Barbeitas (2020), Çinar (2013), Köprülü (2006), Bartók (1951 e 1976), Cohen (2007) e Arom (2004). Ainda, como síntese do processo artístico, foi produzido o álbum *Assimetrias* (2021), complementar à tese, contendo versões sobre algumas das peças examinadas, além de arranjos e composições próprias que, majoritariamente, emergiram ao longo da investigação.

Palavras-chave: Violão. Ásia Menor. Bálcãs. Interpretação culturalmente informada. Pesquisa artística.

ABSTRACT

The thesis proposes an investigation into the insertion and translation of rhythms and genres into the guitar that are related to folk traditions in the Balkans, Asia Minor and the Caucasus – in short, it deals with aspects of the *ashiq* poetic-musical genre and the rhythmic-metric system *aksak*. Seeking to create familiarity with the practices and materials studied, in addition to gathering fundamentals on technical-expressive issues, we started with a selection of related compositions and arrangements written by 6 guitarists: Chadas Ustuntas, Miroslav Tadić, Dušan Bogdanović, Serkan Yilmaz, Atanas Ourkouzounov and Ricardo Moyano. Interpretive concepts combine information extracted from scores, documental research, sound research and practical experiments on the instrument. For greater conceptual and methodological foundations, we dialogue with studies by several authors, such as López-Cano and Opazo (2014), Said (1990), De Assis (2018), Laranjeira (2003), Hennion (2002), Foschiera and Barbeitas (2020), Çinar (2013), Köprülü (2006), Bartók (1951 and 1976), Cohen (2007) and Arom (2004). Still, as a synthesis of the artistic process, the album *Assimetrias* (2021) was produced containing versions of some of the pieces examined, in addition to own arrangements and compositions that mostly emerged during the investigation.

Keywords: Guitar. Asia Minor. Balkans. Culturally informed interpretation. Artistic research.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: mapa Bálcãs-Ásia Menor-Cáucaso	17
Figura 2: Escrita com compasso no arranjo de <i>Alli Turnam</i> , de Chadas Ustuntas.....	89
Figura 3: seção instrumental de <i>Alli Turnam</i> em métrica quaternária no arranjo de Chadas Ustuntas.....	90
Figura 4: escrita sem compasso (não métrica) e bastante detalhada em <i>Široko</i> , de Dušan Bogdanović.....	91
Figura 5: escrita sem compasso e noção de projeção sonora e movimento em diferentes direções: personagem 1 – para baixo; personagem 2 – para a esquerda; e personagem 3 – para a direita. 2º mov. de <i>Çöl Masali</i> , de Serkan Yilmaz.....	93
Figura 6: trecho da “seção lírica” do 2º mov. de <i>Çöl Masali</i> , de Serkan Yilmaz.....	94
Figura 7: sugestões de correção na partitura de <i>Girdim Yarin Bahçasına</i> , arranjo de Chadas Ustuntas.....	95
Figura 8: sugestões de correção na partitura de <i>Kara Toprak</i> (de Veysel Şatıroğlu), arranjo de Ricardo Moyano.....	96
Figura 9: alternância na sensação métrica implícita na escrita de <i>Yalan Dünya</i> (de Neşet Ertaş), arranjo de Serkan Yilmaz.....	97
Figura 10: padrão rítmico de acompanhamento da dança <i>rustemul</i> e noção melódica de pergunta e resposta sob métrica binária na peça <i>Rustemul</i> , de Miroslav Tadić.....	99
Figura 11: padrão rítmico que acompanha a dança <i>pajduško</i> e marcações da métrica binária irregular na partitura de <i>Makedonsko Kolo</i> , composição de Dušan Bogdanović.....	100
Figura 12: padrão rítmico que acompanha a dança <i>vranjanka</i> e marcações da métrica ternária irregular na partitura de <i>Vranjanka</i> , composição de Dušan Bogdanović.....	101
Figura 13: noção de projeção sonora e movimento em diferentes direções nos “baixos rítmicos” da peça <i>Taço'nun Ruyasi</i> , de Chadas Ustuntas.....	104
Figura 14: padrão rítmico básico de <i>rachenitsa</i> e alternância da métrica ternária irregular na partitura do 3º mov. de <i>3 Balkanesques</i> , composição de Atanas Ourkouzounov.....	105
Figura 15: relação entre ligados de mão esquerda e a métrica da dança <i>karşılama</i> no 1º mov. de <i>Çöl Masali</i> , de Serkan Yilmaz.....	106
Figura 16: relação da melodia acéfala em <i>Mastika</i> com os apoios de mais peso (marcados com acentos) inerentes à dança <i>homan havasi</i> . Arranjo de Serkan Yilmaz.....	106

Figura 17: alternância métrica no 1º mov. de 3 <i>Balkanesques</i> – composição de Atanas Ourkouzounov; e apoios de mais peso (marcados com acentos) ligados à dança <i>dajchovo</i>	108
Figura 18: omissão do baixo nas cabeças de compasso de <i>Jutarnje Kolo</i> – 1º mov. de 6 <i>Balkan Miniatures</i> , composição de Dusan Bogdanovic; e apoios de mais peso (marcados com acentos) inerentes à dança <i>kopanitsa</i>	109
Figura 19: recursos da escrita que auxiliam na leitura – grafia aditiva e divisões pontilhadas nos compassos. <i>Sitni Vez</i> , composição de Dušan Bogdanović.....	110
Figura 20: aspectos que confrontam a métrica da dança <i>kalajdžisko</i> e a técnica violonística em <i>Walk Dance</i> , peça de Miroslav Tadić – ligados de mão esquerda e toques com o polegar em momentos de impulso.....	111
Figura 21: Aproximação idiomática entre violão e <i>saz</i> - mesmas relações intervalares através do uso de <i>scordatura</i>	128
Figura 22: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Yemen Elleri</i> (1).....	132
Figura 23: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Yemen Elleri</i> (2).....	133
Figura 24: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Yemen Elleri</i> (3).....	134
Figura 25: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Yemen Elleri</i> (4).....	135
Figura 26: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Juntarnje Kolo</i> (1).....	136
Figura 27: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Juntarnje Kolo</i> (2).....	136
Figura 28: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Makedonsko Kolo</i> (1)...	137
Figura 29: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Makedonsko Kolo</i> (2)...	137
Figura 30: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Sitni Vez</i> (1).....	138
Figura 31: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Sitni Vez</i> (2).....	138
Figura 32: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Zalopojka</i>	139
Figura 33: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Siroko</i>	140
Figura 34: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 1º mov de 3 <i>Balkanesques</i> (1).....	141
Figura 35: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 1º mov de 3 <i>Balkanesques</i> (2).....	141
Figura 36: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Rustemul</i>	142
Figura 37: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Macedonian Girl</i> (1)...	143
Figura 38: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Macedonian Girl</i> (2)...	143
Figura 39: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Yalan Dunya</i> (1).....	144
Figura 40: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Yalan Dunya</i> (2).....	144

Figura 41: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Mastika</i> (1).....	145
Figura 42: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Mastika</i> (2).....	146
Figura 43: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Vranjanka</i>	147
Figura 44: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 2º mov de 3 <i>Balkanesques</i> (1).....	148
Figura 45: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 2º mov de 3 <i>Balkanesques</i> (2).....	148
Figura 46: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 3º mov de 3 <i>Balkanesques</i> (1).....	149
Figura 47: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 3º mov de 3 <i>Balkanesques</i> (2).....	149
Figura 48: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 3º mov de 3 <i>Balkanesques</i> (3).....	150
Figura 49: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Walk Dance</i> (1).....	151
Figura 50: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Walk Dance</i> (2).....	151
Figura 51: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Walk Dance</i> (3).....	152
Figura 52: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Taço'num Ruyasi</i> (1)...	153
Figura 53: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Taço'num Ruyasi</i> (2)..	153
Figura 54: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Taço'num Ruyasi</i> (3)..	154
Figura 55: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Kara Toprak</i> (1).....	155
Figura 56: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Kara toprak</i> (2).....	155
Figura 57: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Kara Toprak</i> (3).....	156
Figura 58: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Kara Toprak</i> (4).....	156
Figura 59: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Girdim Yarin Bahçasina</i> (1).....	157
Figura 60: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Girdim Yarin Bahçasina</i> (2).....	158
Figura 61: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Alli Turnam</i> (1).....	159
Figura 62: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em <i>Alli Turnam</i> (2).....	159
Figura 63: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 1º mov. de <i>Çol Masali</i> (1).....	160
Figura 64: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 1º mov. de <i>Çol Masali</i> (2).....	160

Figura 65: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 1 ^o mov. de <i>Çol Masali</i> (3).....	161
Figura 66: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 2 ^o mov. de <i>Çol Masali</i> (1).....	162
Figura 67: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 2 ^o mov. de <i>Çol Masali</i> (2).....	162
Figura 68: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 2 ^o mov. de <i>Çol Masali</i> (3).....	163
Figura 69: Luíza Costa. <i>Assimetrias</i> (Capa para álbum de Filipe Malta). 2021. Aquarela sobre papel e finalização digital, 15x15cm.....	172
Figura 70: Luíza Costa. Estudos para <i>Assimetrias</i> . 2021.....	174

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
1. FUNDAMENTAÇÃO: corpo teórico-metodológico-conceitual	20
1.1. <i>Pesquisa artística</i>	20
1.2. Noção de <i>obra musical</i>	25
1.3. <i>Interpretação culturalmente informada</i> : um caminho tradutório.....	33
1.4. <i>Orientalismo</i>	43
2. INSERÇÃO CULTURAL: entre gêneros e ritmos semeadores	50
2.1. Tradição <i>ashiq</i>	52
2.2. Herança eslava?	65
2.3. <i>Ciganismo</i> ?	67
2.4. Contexto das danças típicas	73
2.5. Ritmo e métrica	81
2.5.1. <i>Aksak</i>	83
2.5.2. "Canções"	87
2.5.2.1. Canções com fraseado mais livre e/ou ritmo não métrico	88
2.5.2.2. Canções com ritmo flexível contido em métricas mais "relaxadas"	94
2.5.3. "Danças"	98
2.5.3.1. Métrica regular	98
2.5.3.2. Métrica binária irregular	99
2.5.3.3. Métrica ternária irregular	100
2.5.3.4. Métrica quaternária irregular	105
2.5.3.5. Métrica quinária irregular	108
2.6. Breve reflexão	111
3. INSTRUMENTOS TÍPICOS E PROCEDIMENTOS IDIOMÁTICOS	112
3.1. Especificidades e aspectos tradutórios	112
3.2. Idiomatismos, modos e <i>scordaturas</i>	129
3.2.1. Repertório: aspectos da escrita idiomática	131
3.2.2. Síntese técnico-expressiva	164
4. EXPERIMENTAÇÕES E RESULTADOS PRÁTICOS.....	168
4.1. Processo experimental	169
4.2. <i>Assimetrias</i>	172
4.2.1. Versões sobre o repertório selecionado	175
4.2.2. Arranjos próprios	180

4.2.3. Composições próprias	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	192
Referências acessadas em websites: bibliografia, videografia e audiografia.....	196
Material audiovisual complementar: videografia e audiografia	199
GLOSSÁRIO.....	204
APÊNDICE: material audiovisual complementar.....	206

APRESENTAÇÃO

Procuro cultivar o interesse em conhecer diferentes estilos e gêneros através do meu instrumento, o violão. Para ilustrar tal fato, basta que eu olhe não muito longe e veja, por exemplo, que no curso de mestrado escolhi trabalhar apenas com obras do compositor cubano Leo Brouwer, muito conhecido no nicho do violão clássico – com todos os méritos –, mas de quem, curiosamente, eu havia tocado apenas alguns estudos antes de decidir o meu tema de pesquisa. Então, ao longo do curso, a parte de sua obra com que tive contato direto nos estudos me ensinou muito sobre aspectos técnicos e de alto rendimento do instrumento, gerando também certa proximidade com ritmos irregulares e alternâncias de compasso, comuns em diversas de suas peças. Outro aspecto que me chamou atenção foi o uso de uma simples mudança de afinação na sexta corda do instrumento, do usual Mi para um Fá, que para mim era uma grande novidade na época – estava acostumado no máximo com a 6ª em Ré, “à la Baden”.

Naqueles tempos, não tinha noção do efeito que aquela mudança de apenas meio tom em uma corda ia gerar na minha maneira de ver o violão. Inclusive, inspirado nesta mudança de afinação, compus um estudo modal – meio intuitivo, sem grandes pretensões composicionais – para experimentar dessa novidade, unindo tal questão a certos gestos rápidos e bastante idiomáticos de mão direita similares aos que eu havia apreendido em peças do próprio compositor, junto ao aproveitamento de cordas soltas também explorado por ele. Descrevo um pouco desse processo bem pessoal, pois hoje percebo que teve influência direta nos rumos que tomei no doutorado, visto que mais da metade das peças do repertório possui mudanças de afinação, sendo que uma delas tem afinação microtonal em apenas uma corda e algumas mudam 3, 4 ou 5 cordas, algo que até há poucos anos não era comum na minha prática. Junto a isso, os ritmos irregulares também se mostram evidentes em grande parte do repertório que trabalho atualmente.

Outra grande influência ligada à questão rítmica veio de uma professora, Maria Alice de Mendonça, pianista com quem tive a sorte de estudar por certo tempo e que, entre incontáveis ensinamentos, me apresentou a obra do compositor romeno-húngaro György Ligeti. Fiquei maravilhado com as possibilidades estéticas apresentadas, principalmente em seus *Estudos para piano*, para os quais dediquei o projeto que me fez ingressar no doutorado. A ideia inicial era transcrever alguns de seus estudos para formações com violão, no entanto fui percebendo que o desafio se tornou muito maior do que a minha vontade e capacidade permitiriam no momento, tendo, na ocasião, transcrito apenas um de seus estudos para dois violões – *L'arc en ciel*. Simultaneamente, nasceu o interesse por obras de compositores-violonistas que apresentam estéticas relacionadas às propostas de Ligeti e de outros geograficamente próximos

à sua nação de origem, os quais trabalham com elementos comuns à música folclórica tradicional.

Um deles foi Çağdaş Üstüntaş¹ (Chadas Ustuntas), músico altamente criativo de origem turca, que viveu por alguns anos em Juiz de Fora (MG), onde resido. Apesar do interesse mais real sobre esse repertório ter surgido nessa época, por intermédio de Üstüntaş, eu já trazia algum contato prévio (auditivo) com materiais musicais relacionados. Me lembro de ouvi-lo em shows e em sua casa e sentir muita atração pelos temas turcos, azeris, armênios e georgianos (entre tantos), e também pelos modos, ritmos e mudanças de afinação, questões as quais eram sempre exploradas naturalmente por ele.

Então, no momento específico de mudança de tema, comecei a coletar produções de Ustuntas ligadas à música turca e, quando percebi, estava encontrando um novo caminho. Nesta direção, outros violonistas que ia descobrindo foram introduzidos na pesquisa, como Dušan Bogdanović e Atanas Ourkouzounov. Ainda, se uniram ao grupo de compositores-violonistas-arranjadores Miroslav Tadić, Serkan Yilmaz e Ricardo Moyano.

Nascido em Ordu (Turquia), Chadas Ustuntas (1983-) é um compositor, multi-instrumentista e luthier (de instrumentos orientais típicos) que reside no Brasil há cerca de 15 anos. Formalmente, o músico estudou viola (de orquestra) e violão na Universidade Bilkent, em Ankara. Seu repertório composicional é um tanto eclético, sendo influenciado, por exemplo, pela música tradicional turca, por correntes da música clássica (da cultura hegemônica), passando por gêneros tipicamente brasileiros, além de experimentações eletrônicas. Em termos violonísticos, possui um álbum autoral gravado em violão de 11 cordas.

O sérvio Dušan Bogdanović (1955-) talvez seja o violonista-compositor de origem balcânica de maior reconhecimento em nível mundial, acumulando encomendas e diversas gravações de obras de sua autoria. Sua obra para violão pode ser sintetizada como um mosaico criado a partir de referências musicais de diversas culturas populares e/ou folclóricas do mundo – balcânicas, do Oriente Médio, do Brasil, africanas, do *jazz*, entre outras –, da música renascentista e clássica. Possui dezenas de composições (não apenas para formações ligadas ao violão), além de mais de 20 álbuns gravados, tendo tocado com diversos artistas e orquestras na Ásia, Europa e nos Estados Unidos. Estudou orquestração, composição e violão no Conservatório de Genebra (Suíça), onde é docente.

Atanas Ourkouzounov (1970-) é um violonista-compositor nascido na Bulgária, atualmente professor do Conservatório Maurice Ravel, em Paris (França). O músico, premiado

¹ Apesar da grafia turca original ser Çağdaş Üstüntaş, o músico adotou uma tradução para o português desde que fixou residência no Brasil. Sendo assim, será referido nesta tese como Chadas Ustuntas.

em diversos concursos de composição, possui mais de 100 obras escritas para violão – entre solos e outras formações, incluindo 4 concertos. Além de 8 álbuns lançados, suas obras são amplamente tocadas e gravadas por intérpretes de renome internacional no universo do violão clássico. Seu estilo composicional é marcado pela grande variedade rítmica, exploração de diferentes cores e sonoridades no instrumento, e, assim como ocorre com os outros violonistas-compositores aqui tratados, é difícil rotular sua estética composicional, que funde elementos do folclore balcânico, aspectos formais da música clássica, concepções de harmonia e ambientação mais contemporâneas, entre diversas inspirações.

O turco Serkan Yilmaz (1979-) é um violonista, compositor e arranjador (violões de 6, 7 e 10 cordas), residente em Buenos Aires (Argentina). De modo geral, suas produções trazem elementos da música turca e latino-americana. Em constante atividade artística, possui 6 discos gravados – maioria ao violão solo –, tendo realizado apresentações em cidades de Turquia, Japão, Chile, Brasil e Argentina. Em 2019, lançou o primeiro volume do livro de partituras *Anatolian Traditional Music for Guitar* com arranjos de músicas tradicionais turcas – o segundo volume foi lançado há pouco, em 2021.

Miroslav Tadić (1959-) é violonista-compositor e professor de origem sérvia. Realizou seus estudos formais na Sérvia, na Itália e, posteriormente, nos Estados Unidos. Suas principais influências em níveis de composição e performance estão no folclore balcânico, na música do barroco, no *blues*, *jazz*, *rock* e flamenco. Já tocou com diversos músicos e grupos mundialmente reconhecidos, tendo gravado mais de 30 discos. Desde 1985 é professor no Instituto das Artes da Califórnia, em Los Angeles (EUA).

O violonista, professor e arranjador Ricardo Moyano (1961-), nascido em La Rioja (Argentina), radicou-se na Turquia em 1993, já tendo realizado concertos em vários países. Suas propostas musicais também buscam inspiração em diversas fontes estéticas, com inclinação para gêneros e ritmos latino-americanos e turcos. Possui, pelo menos, 15 álbuns gravados – violão solo, duos, trios, entre outras formações com diferentes instrumentos – e desde 2018, leciona no Conservatório Nacional da Universidade de Istambul.

A maioria destes músicos carrega um traço comum: a improvisação no violão solo. Tal aspecto, inclusive, me encorajou no processo de experimentação a ser esmiuçado mais adiante. Salvo o caso de Ourkouzounov (até onde pude perceber), suas performances não são tão preocupadas com certos detalhes mais ligados à construção minuciosa da sonoridade, foco costumeiro numa abordagem mais “clássica” do violão, por outro lado, buscam utilizar o material musical de maneira mais “solta”, experimentando, traçando caminhos e também

“errando” no meio destes caminhos. Não estou dizendo que eles não apresentem polimento ao tocar, mas, de modo geral, noto que essa abordagem mais “improvisatória” é muito explorada.

A partir do contato com o universo violonístico deles, comecei a organizar um grupo de peças que me interessavam e que pareciam agregar fatores que se conectavam de alguma maneira. Assim, ainda em construção, o tema estava em torno da música dos Balcãs e da Ásia-Menor para violão, uma ideia que foi se afunilando conforme a pesquisa caminhou. Nesta direção, acabou se tornando um estudo que visa a construção de interpretações através de referências – sonoras, estilísticas, históricas, geográficas e culturais de maneira geral – nas tradições *ashiq* e *aksak*, praticadas em regiões dos Balcãs, da Anatólia e do Cáucaso. (Figura 1). Levo em conta questões de inserção e caráter “estético-cultural” das manifestações, do material musical utilizado, bem como de aspectos idiomáticos tanto na tradução de especificidades dos instrumentos típicos para o violão quanto os propriamente violonísticos.



Figura 1: mapa Balcãs-Ásia Menor-Cáucaso

Especificamente, em busca de um melhor entendimento de aspectos sonoros, parti do constante e focado processo auditivo de gravações, unido à pesquisa bibliográfica relacionada, além de experimentações práticas no instrumento – fosse utilizando afinações que se aproximassem à atmosfera e a ambientação das gravações, improvisando sobre certos padrões rítmicos e modos inerentes à linguagem para criar alguma familiaridade ou arranjando peças (ou trechos) para violão solo com base no material coletado.

Para ouvidos acostumados a manifestações mais “ocidentais”, diga-se, questões rítmicas e melódicas apresentaram-se bastante distintas dos padrões que comumente herdamos, tanto partindo do nosso local cultural enquanto brasileiros, quanto em minha prática pessoal específica como violonista – que, até há poucos anos atrás, focava-me em repertórios mais

tradicionais no nicho do “violão clássico” ou do “violão brasileiro”, fosse como instrumento solista ou acompanhador. Certamente, estas bases musicais vêm trazendo algum nível de proximidade com tais linguagens em termos de técnica instrumental, de conhecimento estilístico, de construção da sonoridade nas interpretações ou de conhecimento harmônico aplicado ao violão. E, dada a importância destas correntes violonísticas em minha formação, não pretendo aqui descartá-las, mas deixar que o conhecimento construído seja também um fundamento nesta pesquisa que carrega um forte viés artístico.

Assim, a ideia de aproximação aos estilos e sotaques, inevitavelmente, passa por certos conhecimentos teóricos e instrumentais já apreendidos, embora, em vários momentos deste estudo, a imersão nesta nova linguagem – inicialmente um pouco “estranha” aos ouvidos – tenha gerado um distanciamento natural ao que me era mais íntimo. É neste campo de conhecimento prévio, somado à apreensão de novos parâmetros culturais, estéticos e padrões técnico-musicais que emergem as propostas interpretativas.

Em suma, este estudo parte de um repertório escrito nas partituras e une 1) pesquisa sonora, 2) pesquisa documental e 3) minha experimentação no violão, processo no qual os resultados mais valiosos, possivelmente, estejam na constante ação reflexiva e criativa da interpretação propriamente dita. Especificamente, as obras selecionadas foram postas sob exame com a finalidade de facilitar a compreensão de “violonismos” e aspectos musicais característicos (“regionalismos”) – rítmicos, melódicos, harmônicos ou técnico-idiomáticos –, funcionando também como um laboratório em direção a novas interpretações e à criação de arranjos correlatos. Segue a listagem abaixo:

Alli Turnam – canção anônima turca (arranjo: Chadas Ustuntas)

Girdim Yarin Bahçasina – canção anônima azeri (arranjo: Chadas Ustuntas)

Kara Toprak – Veysel Şatıroğlu (arranjo: Ricardo Moyano)

Yemen Elleri – canção anônima turca (arranjo: Ricardo Moyano)

Mastika – música cigana turca (arranjo: Serkan Yilmaz)

Yalan Dünya – Neşet Ertaş (arranjo: Serkan Yilmaz)

Laments, Dances and Lullabies (Miroslav Tadić)

6 Balkan Miniatures (Dušan Bogdanović)

3 Balkanesques (Atanas Ourkouzounov)

Taço'nun Ruyasi (Chadas Ustuntas)

Çöl Masali (Serkan Yilmaz)

A estrutura da tese se divide em 4 capítulos. No primeiro deles apresento noções norteadoras relacionadas aos conceitos de *pesquisa artística*, *experimentação*, *obra*, *mediação*, *tradução*, *performance culturalmente informada* e *orientalismo*, dialogando com trabalhos de autores como López-Cano e Opazo (2014), De Assis (2018), Hennion (2002), Laranjeira (2003), Benjamin (1921), Foschiera e Barbeitas (2020) e Said (1990).

Então, no segundo capítulo, parto para questões de inserção cultural com base em pesquisas musicológicas, além de me ater a aspectos históricos e geográficos mais gerais. Com a finalidade de propor aplicações na interpretação musical, traço relações entre o caráter estético-cultural das canções e danças ligadas ao repertório, os locais das práticas e a abordagem rítmica e métrica observada nas tradições *ashiq* e *aksak*. Neste momento, me apoio em estudos de diversos autores, tais como Béla Bartók (1951 e 1976), Boris Kremenliev (1952), Carol Silverman (2012), Mehmed Köprülü (2006), Sara Cohen (2007) Sevilay Çinar (2013) e Simha Arom (2004), além de fontes audiográficas e videográficas.

O terceiro capítulo é dedicado a idiomatismos presentes nas peças, além da observação de particularidades dos instrumentos típicos correlatos. Especificidades destes instrumentos serão expostas, junto à tradução de certas idiossincrasias para o violão – neste momento, uso informações coletadas em documentos (de áudio, vídeo e/ou escritos), à imaginação e a questões sugeridas nas próprias partituras. Na sequência, aspectos de rendimento instrumental são examinados com base na relação entre as afinações adotadas nas peças e os modos e escalas utilizados. Assim, aproveitando meus estudos do mestrado – onde o foco foi exclusivamente sobre questões da escrita idiomática – proponho um olhar mais técnico sobre os procedimentos determinantes em níveis de exequibilidade e potencial sonoro do violão.

No capítulo final, trago ideias que nasceram durante o processo de experimentação no instrumento. Entre os resultados – por meio de gravações caseiras ou em recitais públicos –, exponho acréscimos e modificações nas partituras de base, improvisações sobre o material coletado, além de meus próprios arranjos sobre temas folclóricos e outras escolhas apresentadas no álbum *Assimetrias*², produto artístico desta investigação.

Ainda, como material audiovisual complementar, foi organizada e anexada à tese uma considerável lista de exemplos. Para a devida compreensão do trabalho realizado, é necessário que, a partir do capítulo 2, se acesse com frequência o link³ no qual estão dispostas as pastas

² Projeto viabilizado através de recursos da Lei Aldir Blanc (MG). Edital nº 19/2020 - "Seleção de propostas de música para gravação ou finalização de single ou álbum".

³ **Material audiovisual complementar** – disponível em:
<<https://drive.google.com/drive/folders/1c3WAVOcFVprp3OnwVK1vWSgUz04doKYa?usp=sharing>>

com os arquivos relacionados (este material se direciona, especificamente, a tópicos dos capítulos 2, 3 e 4 da tese).

1. FUNDAMENTAÇÃO: corpo teórico-metodológico-conceitual

Neste capítulo são apresentados os conceitos que habitam o campo de pensamento e ação proposto nesta tese. A princípio, trago a noção de *pesquisa artística*, com base nos estudos de López-Cano e Opazo (2014) e Paulo de Assis (2018), contextualizando-a e expondo ferramentas metodológicas e direções aqui adotadas, tais como a intertextualidade, a autoetnografia e a lógica da *experimentação*. No segundo tópico, dialogando com conceitos de autores como Antoine Hennion (2002), o próprio De Assis (2018) e Walter Benjamin (1921), proponho algumas reflexões e um olhar – *modo de visar* – sobre a obra musical que inclui sua complexidade epistêmica, suas diversas mediações e as singularidades que habitam o processo individual da interpretação. Na sequência, apresento o conceito de *performance culturalmente informada* em diálogo com Foschiera e Barbeitas (2020), embora, sob uma perspectiva que traça relações entre a tradução (literária) e a interpretação (musical), com aporte nos trabalhos de Mário Laranjeira (2003) e Flavio Barbeitas (2000, 2020), entre outros autores. No último tópico do capítulo, procuro desconstruir a abordagem etnocêntrica e estereotipada do meu objeto de estudo – sob a luz dos estudos de Edward Said (1990) – através da contextualização da problemática orientalista.

1.1. Pesquisa artística

A recente noção de *pesquisa artística* no âmbito das investigações musicais acadêmicas parece apontar para um perfil de músico distinto – ao menos na realidade brasileira. Em suma, tal abordagem propõe maior integração entre a criação artística (prática musical propriamente dita) e a pesquisa acadêmica convencional (investigação validada cientificamente). Neste caso, a demanda de trabalho do músico-pesquisador pode comumente requerer, por exemplo, processos metodológicos de autoetnografia e experimentação. E, assim, o eixo norteador da investigação é dado na própria prática musical, enquanto laboratório aberto a experimentações – lugar em que habitam tanto a formulação quanto a busca por soluções de problemas de pesquisa.

Além disso, ao que parece, uma das tendências de muitas produções no âmbito da *pesquisa artística* é o estreitamento de laços com as ciências humanas (conhecimentos de outras áreas científicas serão aqui aproveitados, como será exposto mais adiante), tomando como base estratégias metodológicas mais amadurecidas e possibilitando a criação de relações

intertextuais – fatores que, ao meu ver, condicionam uma abertura ao campo de visão do músico prático acostumado a lidar estritamente com os paradigmas e desafios relacionados a questões técnicas de seu ofício.

Sob estas premissas, se apresenta a ideia de um artista-pesquisador que em diversos momentos da investigação precisa operar continuamente tanto como objeto quanto como sujeito do estudo. Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo, no livro *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014), trazem uma cartilha de informações de grande valor ao contextualizarem o campo de investigação artística e ilustrarem os diferentes tipos de pesquisa que vêm sendo realizadas.

Como apontam tais autores (2014, p.69-79), toda investigação acadêmica nos moldes convencionais se inicia com um problema de pesquisa, refletido por meio de uma pergunta principal e de outras relacionadas ao tema – e todas as ações da investigação buscam as respostas. No âmbito da *pesquisa artística*, no entanto, parece não ser assim tão necessário que se formulem perguntas de antemão e, inclusive, alguns autores consideram a impossibilidade de se buscar respostas e objetivos prontamente, devido à noção de que esse tipo de abordagem emerge da intuição e do entusiasmo pela prática. Nesta linha de pensamento, algo que acredito fazer muito sentido na presente investigação está na alegação de que um planejamento metodológico muito delimitado e que busca resultados mais definidos tende ao choque/contradição com a maleabilidade do processo artístico corrente.

Nesta direção, Paulo de Assis (2018, p.12-13) observa que a *pesquisa artística* “descreve um modo particular de prática artística e de produção de conhecimento no qual a pesquisa acadêmica e a atividade artística tornam-se intrinsecamente entrelaçadas” e, desta forma, o discurso necessita de uma abordagem prática ativa, concreta e reflexiva. Ainda, a professora e pesquisadora colombiana Ligia Asprilla, em relação ao campo, às ferramentas e à amplitude abarcada por trabalhos neste ramo – que se encontra em construção de alicerces, aberto às diversas possibilidades metodológicas, conexões interdisciplinares, processos criativos e produtos –, acrescenta:

[...] incentiva uma prática artística a ser permeada e refundada por saberes reflexivos, ao mesmo tempo em que se compromete a gerar referências conceituais, teóricas, analíticas e criativas que impactem o campo cognitivo, artístico, acadêmico, educacional, produtivo, social e/ou cultural. Expõe uma trajetória criativa e uma postura estética pessoal, para a qual gera uma alta valorização da subjetividade, da emoção e do pensamento intuitivo; admite diversidade e inovação permanente nas linguagens (metafórica, analítica, crítica, narrativa, etc.), nas modalidades de trabalho acadêmico, na estrutura dos projetos, nos formatos em que a produção ocorre e nas metodologias. [...] pode desenvolver-se em torno de elementos criativos, linguagens artísticas, áreas disciplinares, processos criativos, práticas culturais, contextos de

criação, campos relacionados com a arte ou em áreas multi, inter ou transdisciplinares. (ASPRILLA, 2013, p.5)⁴. Tradução minha.

Embora não haja uma padronização metodológica, investigações de viés artístico comumente se apoiam em estratégias e técnicas de estudos acadêmicos convencionais. Uma típica abordagem documental, utilizada aqui, é determinada por se basear em descobertas musicológicas e teóricas convertidas para a prática, procedimento comum, por exemplo, ao já tradicional campo da *performance historicamente informada* – em certo sentido, análoga à *performance culturalmente informada*, noção fundamental para o desenvolvimento do presente estudo (a ser contextualizada em breve).

Em pesquisas neste campo, ainda, os registros de áudio e vídeo atingem equivalência de autoridade com os documentos escritos – enquanto fontes documentais. Nesta linha, outra abordagem aqui adotada consiste na análise de gravações com a finalidade de construir interpretações baseadas ou inspiradas em elementos coletados. No caso, lanço mão do método qualitativo da observação – processo de percepção dado pela relação entre o pesquisador e o fenômeno investigado – com a intenção de apreender aspectos presentes na maneira que músicos de outras culturas tocam. Especificamente, López-Cano e Opazo (2014, p.111) chamam tal processo de “observação indireta”, que difere da “observação participante”, pois implica no estudo por meio de dados e/ou relatos (gestuais, escritos, verbais, em áudio e/ou vídeos) sem a presença física do pesquisador no momento/lugar em que determinada atividade é/foi realizada.

A “intertextualidade heurística para a criação”, assim denominada pelos mesmos autores, é outra ferramenta integrante dos processos deste estudo. Esta consiste em embasar a pesquisa em conceitos e noções que fogem à área musical, mas que permitem traçar conexões e aproximações metafóricas com o repertório estudado. Nesta tese, exemplos serão vistos por meio de conceitos trazidos do campo da tradução literária, tais como *língua-cultura de partida e significância* – com base em estudos de Mário Laranjeira (2003) – e *modo de visar* – proposto por Walter Benjamin (1921).

⁴ “[...] propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo, a la vez que se compromete a generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impacten el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo, social y/o cultural. Explicita una trayectoria creativa y una postura estética personal, por lo cual genera una alta valoración de la subjetividad, la emoción y el pensamiento intuitivo; admite diversidad y permanente innovación en los lenguajes (metafórico, analítico, crítico, narrativo, etc), en las modalidades del trabajo académico, en la estructura de los proyectos, en los formatos en los cuales se concreta la producción y en las metodologías. [...] puede desarrollarse alrededor de elementos creativos, lenguajes artísticos, áreas disciplinares, procesos creativos, prácticas culturales, contextos de la creación, campos conexos al arte o en ámbitos multi, inter o transdisciplinares”. (ASPRILLA, 2013, p.5).

Como já exposto, para que certas tarefas se desenvolvam no campo da *pesquisa artística*, são necessárias capacidades que apenas um músico prático possui e, assim, os métodos acadêmicos convencionais não bastam. Em resumo, a ideia é que as próprias práticas corriqueiras do músico se tornem também metodologias formalizadas e, tal como comentado por López-Cano e Opazo (2014, p.126), a prática artística necessariamente carrega certas funções na pesquisa, sendo “informativa, reflexiva, experimental e veicular”.

Nesta direção, outra ferramenta metodológica utilizada ao longo deste estudo foi a da *autoetnografia* – ao que parece, termo empregado em 1975 por Karl Heider para designar as descrições que determinado povo fazia de sua própria cultura. Atualmente, faz referência a estratégias de pesquisa que têm como finalidade descrever e analisar a experiência pessoal do investigador para compreender aspectos da cultura, do fenômeno ou evento ao qual pertence ou do qual participa – ou seja, tal abordagem pode direcionar o foco a si próprio ou à interação com outros, sejam pessoas e/ou objetos materiais ou culturais. Scribano e De Sena, trazem uma definição concisa:

[...] há uma "combinação" de autobiografia com etnografia [...] a *autoetnografia* pode ser entendida como uma estratégia que prioriza e descreve a própria experiência vivida e as variações na forma de dar-lhe sentido. O pesquisador faz parte dessa “cultura” que investiga, nela se socializa, coloca em jogo elementos pessoais e sociais. [...] *Autoetnografia* significa dar conta do que se ouve, do que se sente e do próprio compromisso não só com o sujeito, mas com a ação, reconstruindo a própria experiência. [...] há uma dupla implicação: o pesquisador “é arte e parte” do fenômeno que deseja narrar.⁵ (SCRIBANO e DE SENA, 2009, p.7-8). Tradução minha.

Assim, no âmbito musical, esta ferramenta foca no próprio investigador, suas motivações, impulsos e no fazer artístico em si. Além disso, tal abordagem metodológica opera registrando acontecimentos desenvolvidos durante o processo. Seus recursos podem ser usados, por exemplo, para documentar processos criativos desenvolvidos e, assim, o processo autoetnográfico pode operar de maneira descritiva, analítica e/ou crítica, como será visto no presente trabalho.

A respeito das experimentações dentro da própria prática, apontadas no início do tópico, o importante é encarar a questão como um ato, ou melhor, uma sequência de atos sem resultados esperados ou pré-concebidos. Especificamente nesta pesquisa, entre os produtos que nasceram nos processos experimentais, têm-se gravações de interpretações, arranjos e improvisações –

⁵ “[...] hay una “combinación” de autobiografía con la etnografía [...] se puede entender la auto-etnografía como una estrategia que prioriza y describe la propia experiencia vivida y las variaciones en el modo de otorgarle sentido. El investigador es parte de esa “cultura” que investiga, esta socializado en ella, se pone en juego elementos personales y sociales. [...] La auto-etnografía significa dar cuenta de lo que se escucha, lo que se siente y del propio compromiso no solo con la temática sino con la acción, al reconstruir la propia experiencia. [...] hay una doble implicación: el investigador “es arte y parte” del fenómeno que quiere narrar”. (SCRIBANO e DE SENA, 2009, p.7-8).

incluem-se, por exemplo, soluções técnicas em trechos ou ideias mais “soltas” desenvolvidas sobre algum parâmetro elencado.

Sobre este contexto experimental, o músico, professor e pesquisador Paulo de Assis, em *Logic of Experimentation – Rethinking Music Performance Through Artistic Research* (2018), traz grandes contribuições para a presente investigação. O foco de seu livro – resultado do projeto *MusicExperiment21* (grupo de pesquisa atuante entre 2013-2018 no *Orpheus Institute*) – está em construir e apresentar criticamente referências em vista da emergência de espaços de *experimentação* na (e para a) performance. De Assis (2018, p.107) questiona, por exemplo: “como se pode afirmar que uma performance, além de seu valor estético intrínseco, tem conteúdo epistêmico”? Se apropriar da mentalidade e de ferramentas comuns às ciências da vida – que lidam com órgãos, organismos e formas de vida em constante mudança – foi uma das escolhas para buscar possíveis respostas, junto a fontes das áreas de música e da filosofia. Os autores nos quais se baseia, fundamentalmente, consideram que a ciência funcione em uma base orientada pelo fazer prático, ou seja, a construção de conhecimento se dá na, e, através da própria prática em contextos de invenção e descoberta – pensamento análogo a contextos da *pesquisa artística*.

Assim, os espaços de *experimentação* são definidos como um “campo de experimentação estético-epistêmica” (DE ASSIS, p.21-22, 2018): estético, pois as performances e interpretações carregam potencial de serem avaliadas esteticamente; epistêmico, pois pretendem dar corpo a um discurso mais amplo que contribui para a produção, discussão e transmissão do conhecimento; e experimentais, devido ao fato de estarem abertas à exploração criativa de inconsistências nos materiais e conceitos do praticante. Sob tal perspectiva, De Assis adapta ao campo da performance musical a noção de “sistemas experimentais” – epistemologia baseada na prática –, proposta pelo biólogo molecular e historiador da ciência Hans-Jörg Rheinberger.

Tais sistemas procuram gerar conhecimento através de experiências e experimentos imprevisíveis – “epistemologia do concreto” –, diferentemente de metodologias que buscam validar ou invalidar hipóteses pré-formuladas. Como relata o próprio Paulo de Assis (2018, p.109), tal ferramenta foi utilizada num dado momento da investigação, especificamente durante a “problematização” dos materiais disponíveis e sua reconfiguração em novas combinações.

Apontando a *experimentação* como uma das ferramentas constituintes de uma ampla e minuciosa pesquisa crítica, Paulo de Assis (2018, p.111) especifica que se utilizou de 3 etapas metodológicas num contínuo processo investigativo circular/não linear: 1) “arqueologia” –

pesquisa, identificação e reunião de fontes documentais ou de quaisquer dados ou objetos relevantes para a temática de estudo; 2) “genealogia” – processos interpretativos, semióticos e transtextuais no sentido de buscar conexões entre as fontes coletadas, as quais são também examinadas em termos historiográficos; e 3) “problematização” – este é o momento das experimentações, ou seja, a investigação na e através da prática artística.

O curioso aqui é que, mesmo antes de conhecer o trabalho de Paulo de Assis, a maneira na qual fui conduzindo a pesquisa apresenta uma ligação estreita com sua proposta metodológica. Cabe dizer que eu não estipulei exatamente as etapas elencadas pelo autor, nem fundamentei tão engenhosamente as raízes e galhos que entrelaçam os complexos processos nos quais se baseia sua ampla investigação. No entanto, lançar mão de processos similares aos por ele descritos (também sob um viés não linear) foi o que acabou delineando os caminhos deste estudo.

Postos os fundamentos básicos em relação à abordagem artística adotada, mesmo que a ideia não seja seguir à risca métodos específicos – justamente pela abertura e maleabilidade que o campo da *pesquisa artística* vem trazendo –, os conceitos e processos explicitados se encontram dinamicamente enquanto ferramentas auxiliares na construção desta tese e da pesquisa como um todo.

1.2. Noção de obra musical

Este tópico se inicia com um breve relato pessoal que retrocede alguns anos, ainda na época que cursei o mestrado. Na ocasião, reconheço que acabei por gerar um produto limitado sob o aspecto da recepção do leitor, que proporcionasse maior movimento no próprio texto escrito, esquivando-se (pelo menos em alguns momentos) do grande foco que direcionei à análise da partitura, o que possibilitaria uma leitura mais fluida, envolvente e menos cansativa. Em suma, o viés foi basicamente técnico e analítico e, nos dias atuais, observo que poderia ter abordado o mesmo tema sob outros ângulos de pesquisa, criando maiores conexões para enriquecê-lo neste sentido. Não se trata de desmerecer um trabalho que, por um lado, trouxe grandes ganhos em termos de compreensão e execução técnico-violonística, entretanto a questão é ilustrar a importância de, enquanto pesquisador, estar aberto a observar o fazer musical sob outras perspectivas, consciente também das diversas realidades – sejam históricas, socioculturais ou etnogeográficas, por exemplo – que o circundam, além das incontáveis possibilidades de aproximação que as relações intertextuais ou interdisciplinares trazem potencialmente.

Sobre estar ciente de um amplo e complexo contexto no qual a prática musical se insere, o sociólogo, pesquisador e professor Antoine Hennion traz reflexões e conceitos de relevância para o campo da performance musical, em *Música e mediação: para uma nova Sociologia da Música* (2002). Entre suas principais questões está a noção de *mediação*, aliada a uma proposta que intenta conectar a visão sociológica à experiência estética – aspectos considerados aqui importantes a serem agregados ao campo de consciência do performer-pesquisador.

O autor procura chamar atenção para como a sociologia da música opera dentro da realidade da performance musical, entre outros aspectos, abordando meios e modos relacionados à transmissão de determinados gêneros musicais. A questão é que se queremos comunicar de uma maneira mais abrangente, precisamos estar cientes do campo no qual nos encontramos e buscar reflexões sobre outros aspectos que fogem à visão excessivamente técnica que temos.

Como observa Hennion, em termos gerais, a sociologia da arte definiu-se contrariamente à estética, buscando explicar valores ou conteúdos musicais por meio de referências a fatores sociológicos. Assim, esta abordagem emergiu enraizada num pensamento crítico de oposição que propunha o recuo da experiência do prazer estético – enquanto imediata e subjetiva – às suas próprias determinações históricas e sociais, contrapondo quaisquer pretensões de autonomia para as obras de arte e julgamentos estéticos. Então, um mundo da arte que só incluía “obras-primas” e “gênios” foi captado sob um panorama social mais amplo, visto como uma cadeia que comporta diversas relações recíprocas, locais e heterogêneas entre arte e público.

Parece não haver dúvidas de que a sociologia crítica elucidou fatores altamente válidos e que sem dúvida integram o vasto campo em que se insere a prática musical. No entanto, implementou um sistema no qual aspectos da experiência artística acabaram suprimidos por serem considerados produto irrefletido ou inconsciente de valores sociais regentes de um todo, ou, como considerou Bourdieu, citado por Hennion (2002, p.2), manifestações ilusórias dos atores sobre suas próprias crenças ou produtos oriundos de convenções coletivas. Fatalmente, tal linha de pensamento gerou uma relação historicamente problemática entre sociologia e arte, a qual não cabe aqui ser aprofundada.

Em vista de uma abordagem possivelmente mais integrativa, assim como exposto pelo próprio Antoine Hennion, considera-se na presente investigação que tanto obras quanto descrições e experiências estéticas habitam também o campo das mediações possíveis, merecendo seu devido espaço sob uma perspectiva não excludente, no entanto aberta ao olhar (inevitavelmente particular) de quem observa, experimenta, interpreta, cria ou descreve. O

comentário a seguir ilustra a chave do pensamento de Hennion que procura conectar a visão da sociologia crítica à experiência e descrição do prazer estético:

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. Estilos, gramática, sistemas de gosto, programas, salas de concerto, escolas, promoters etc.: sem todas essas mediações acumuladas, nenhuma bela obra de arte aparece. Ao mesmo tempo, contudo – e contra a agenda costumeira da sociologia crítica – é preciso reconhecer o momento da obra em sua dimensão específica e irreversível; isto significa vê-la como uma transformação, uma operação produtiva, permitir levar em conta os (altamente diversificados) caminhos nos quais os atores descrevem e experimentam prazer estético. (HENNION, 2002, p.2-3). Tradução: Flavio Barbeitas.

Refrescando a memória acerca do tema do presente estudo, a ideia é informar as interpretações em obras selecionadas – inclui-se também a produção de novos arranjos, entre outros processos, como apresentado no início da tese – através da investigação sobre contextos e práticas conectadas à tradição folclórica do gênero *ashiq* e do sistema *aksak*, comuns em localidades dos Bálcãs, da Anatólia e do Cáucaso. Assim, o próprio processo investigativo distribuído entre as diversas fontes e ferramentas metodológicas já expostas, busca um olhar que inclui as mediações nas obras musicais, compreendendo-as como resultados (e transmissões) de uma série de fatores – a partir das mais diversas fontes – que contribuem para a sua concepção, a qual passa necessariamente pelo filtro da compreensão (também uma mediação) de quem capta essa informação chamada *obra* – no caso, falo da construção da interpretação enquanto processo cognitivo exercido no campo mental do músico, mas que pode ser aplicado a qualquer outro receptor.

Assim, a intenção é buscar informações em aspectos histórico-geográficos, socioculturais, estéticos ou estilísticos que envolvem as tradições aqui estudadas, conectando a tais fatores questões subjetivas de percepção que entendo como inerentes a quaisquer processos humanos de interpretação e compreensão estética – as quais, mesmo que moldadas socialmente, em maior ou menor grau, carregam também fatores pessoais, bastando se perguntar e refletir rapidamente sobre algo simples como, por exemplo: em tese, como se pode explicar que irmãos criados juntos, com idades próximas e de uma maneira bem similar, tenham olhares completamente diferentes sobre incontáveis aspectos da vida e do mundo que os circunda? A individualidade (preferências, afinidades, conflitos, ideais, etc.) me parece óbvia a cada ser e não pode ser completamente negada ou subjugada inflexivelmente a fatores sociais mais amplos. Neste sentido, inclusive, emergiram os estudos no campo da sociologia do indivíduo – cabendo aqui um breve parêntese.

Segundo apontamentos do pesquisador Rodrigo Vieira de Assis (2021), a análise das “posições sociais” imperou até a década de 1950 e este “modelo clássico” de sociologia buscava

compreender os indivíduos por meio do reconhecimento da relação entre eles e as especificidades do sistema, estrutura ou lugar social. Na segunda metade do século, e também na virada do século em que nos encontramos, autores como Bourdieu, Elias e Giddens, ao traçarem reflexões sobre aspectos individuais – embora, ainda sob uma perspectiva definida por fatores sociais, contextuais e/ou históricos mais amplos – levaram tal noção (das estruturas sociais) aos limites que culminaram em vertentes da pós-modernidade focadas na individualidade. Em suma, a sociologia do indivíduo aborda a existência social em nível individual, ou seja, propondo o acesso às realidades sociais com base nas experiências singulares. Rodrigo de Assis complementa:

As sociologias do indivíduo resultam de um esforço para compreender a vida social contemporânea como um momento histórico particular, em que a individualização ganhou força e em que os indivíduos se complexificaram de modo a colocar em xeque as categorias explicativas de caráter coletivista [...] aqueles que se identificam com essas perspectivas partilham de uma visão de mundo sustentada sob a percepção de que as experiências individuais são hoje uma rota de acesso à realidade social [...] Afastando-se do consenso instituído pelas teorias da socialização que advogavam um ajustamento dos indivíduos às suas condições sociais de existência, Lahire (2002) abre caminho para uma sociologia do indivíduo explorando a coexistência de modalidades e de quadros de socialização em mesmos contextos de práticas. (ASSIS, 2021, p.62-63). Tradução minha.

Mantendo o diálogo com Hennion, justamente por considerar-se na presente investigação a possibilidade de associação entre a visão sociológica e o olhar estético em relação às obras musicais, me parece coerente conceber que as obras investigadas possuam um caráter “estético-cultural” específico – termo aqui designado e que será empregado sempre que haja a necessidade ao longo desta tese – forjado pelos inúmeros fatores comentados. E, ainda, acerca da perspectiva que inclui as mediações na obra, Antoine Hennion conclui:

Iluminar o trabalho da mediação consiste em descer um degrau dessa meio enlouquecida posição de atribuir tudo a um único criador, e em constatar que essa criação é bem mais amplamente distribuída e que tem lugar em todos os interstícios entre essas sucessivas mediações. [...] Há uma nota otimista aqui: essa criação redistribuída, sempre fora das regras, não precisa ser comparada à obra original aos moldes de um desafio paralisante. A criação usa apenas elementos que servem para fazer – com leve discrepância – alguma outra coisa: uma nova criação. Não se trata de entender tudo (uma fórmula cujo terrorismo epistemológico é imediatamente aparente), mas de dominar alguma coisa da obra, a partir de onde uma sempre renovada interpretação pode se apresentar. (HENNION, 2002, p.9). Tradução: Flavio Barbeitas.

Nesta direção, possíveis caminhos e olhares interpretativos tendem a florescer sob pontos de vista singulares e em constante processo de atualização. Ou seja, enquanto sujeito da investigação vejo coisas específicas, sob um ponto de vista particular num momento determinado, e a partir dessa realidade atual é que eu posso criar algo novo com as ferramentas que escolhi (ou que chegaram até mim).

Tais questões permitem uma conexão com conceitos propostos por Walter Benjamin, no ensaio *A Tarefa do Tradutor* (1921, p.109): *visado* e *modo de visar*. O *visado* seria o objeto, a coisa em si, enquanto o *modo de visar* se daria na maneira pela qual se compreende tal coisa e que se escolhe para enunciar, apresentar ou representar a mesma. Especificamente, o autor cita o exemplo de um objeto – pão – e mostra que enquanto *visado* ele se mantém a mesma “idêntica” coisa tanto para um alemão quanto para um francês – e, certamente, pode-se acrescentar que para qualquer um de qualquer *língua-cultura* (que conheça um pão). Já o *modo de visar*, observando as palavras que designam tal objeto em cada um desses idiomas – respectivamente, “*brot*” e “*pain*” –, será diferente devido ao simples fato de não significarem a mesma coisa para quem as lê, e uma não substitui a outra para um leitor alemão e um francês, no caso. Transportando tais noções para o presente contexto, quero dizer que o objeto *visado* – uma obra musical, por exemplo –, embora esteja lá de alguma maneira (e não seja algo palpável, o que a torna ainda mais esquiva, diga-se de passagem), é sempre dependente do sujeito que visa – de suas experiências (até o momento específico), cognições, intenções, local cultural ou quaisquer outras qualidades intrínsecas à sua condição enquanto receptor-intérprete de códigos –, ou seja, o *modo de visar* é sempre variável e temporal.

Em vista de ampliar os horizontes possíveis no campo da performance, Paulo de Assis (2018) traz uma perspectiva complementar tanto ao *modo de visar* quanto, principalmente, à lógica das *mediações*. Ao propor uma visão para além do olhar canônico sobre a obra, o autor critica impetuosamente o paradigma clássico – a visão ontológica –, ou seja, o ideal de obras “puras” comumente acompanhado de julgamentos de valoração estética por parte de estudiosos, eruditos, professores e/ou performers que reproduzem tal tradição. Esta valoração se dá no sentido de um juízo do gosto, relacionado supostamente à detenção de certos conhecimentos ou à reivindicação de uma possível autoridade estética, estilística e/ou interpretativa que tende a se valer da justificativa da historicidade (autenticidade histórica), por exemplo, ou, ainda, de um juízo herdado (em massa) da realidade imposta pelas gravações que, entre tantos outros fatores, também ajudou a moldar o que hoje conhecemos como *obra musical*. Em suma, quando alguém alega ser o portador do conhecimento, tem cacife para qualificar as performances de uma obra enquanto positivas ou negativas, corretas ou descartáveis, verdadeiras ou equivocadas.

Em certo acordo com o pensamento de Antoine Hennion, Paulo de Assis apresenta uma nova ontologia das obras musicais, concebendo-as enquanto “agrupamentos de coisas e intensidades” que carregam incontáveis componentes continuamente “rearranjados e remontados em seus modos específicos de aparecimento ao longo da história” (DE ASSIS,

2018, p.25). Ele considera que tal noção não exclui os relatos ontológicos convencionais, compreendendo-os como casos particulares, ou seja, historicamente situados e que se atêm a um número reduzido de parâmetros. Sob este prisma, traz uma imagem diferente da obra, “substituindo criticamente obra (substantivo) por obra (verbo)” (DE ASSIS, 2018, p.26), ou seja, vendo-a de maneira mais plural, enquanto uma combinação/agrupamento de diversos fatores. Observe-se a interessante proposta do autor acerca dos estratos que potencialmente integram as obras musicais:

Propus uma taxonomia de estratos em seis tipos, referindo-se a materiais musicais que existem fisicamente no mundo real (palpável): *substratos* (tratados, manuais, iconografia, instrumentos de época, descrições de concertos, críticas, arquivos, listas de pessoal, pagamentos, etc.), *parastratos* (esboços, rascunhos, primeiras edições, cartas, escritos de compositores e intérpretes, anotações, etc.); *epistratos* (edições de época, edições ao longo do tempo, análises, textos reflexivos, contextualizações teóricas, gravações, etc.); *metastratos* (performances futuras, exposições, gravações, transcrições, etc.); *interstratos* (infiltrações e contaminações de diferentes tipos de estratos gerando este tipo híbrido); e *alostratos* (materiais que, mesmo que não se relacionem diretamente com uma dada obra, podem estabelecer relações produtivas com ela). Todos esses estratos se manifestam como singularidades individuais e podem ser vistos como *fontes* ou *documentos* em um sentido historiográfico mais convencional. Ao focar nesses inúmeros documentos, as *obras* musicais são consideradas conglomerados de *coisas* historicamente construídas [...]”. (DE ASSIS, 2018, p.109)⁶. Tradução minha.

Nota-se uma clara relação entre tais fontes e documentos (“coisas”) e a perspectiva das mediações da obra musical proposta por Hennion. Ainda, outro aspecto relevante, ou no mínimo bastante curioso no comentário de Paulo de Assis, está no uso do termo “coisas”. Sobre este detalhe, o próprio De Assis (2018, p.109), ao citar Borgdorff, complementa apontando que a escolha desta designação parece ter sido deliberada por Rheinberger “a fim de significar o status indeterminado, ainda não cristalizado do objeto de conhecimento. Coisas epistêmicas são cronicamente subdeterminadas”.

Posteriormente, ao se valer de (e conectar) conceitos propostos por estudiosos de diferentes áreas do conhecimento, como Dasgupta (teorias baseadas na ciência da computação, inteligência artificial e ciências cognitivas), Kováč (biologia), o próprio Rheinberger e Foucault (filosofia), o autor aponta para a mesma direção que venho traçando neste texto ao considerar

⁶ “I have proposed a taxonomy of strata into six types, referring to musical materials that physically exist in the real (graspable) world: *substrata* (treatises, manuals, iconography, period instruments, descriptions of concerts, critics, archives, lists of personnel, payments, etc.), *parastrata* (sketches, drafts, first editions, letters, writings by composers and performers, annotations, etc.); *epistrata* (period editions, editions over time, analysis, reflexive texts, theoretical contextualisations, recordings, etc.); *metastrata* (future performances, expositions, recordings, transcriptions, etc.); *interstrata* (infiltrations and contaminations of different types of strata generating this hybrid type); and *allostrata* (materials that even if not directly relating to a given work can enter productive relationships with it). All these strata are manifest as individual singularities and can be seen as *sources* or *documents* in a more conventional historiographical sense. By focusing on these innumerable documents, musical *works* are considered as historically constructed conglomerates of *things* [...]”. (DE ASSIS, 2018, p.109).

que a construção histórica das obras musicais potencialmente inclua tanto “artefatos materiais” quanto “posições estéticas”, ou seja, “ferramentas e expressões” (DE ASSIS, 2018, p.127). Assim, toda a grande rede de informações que constitui a obra musical possui sua “complexidade epistêmica”.

Sob esta luz, buscando ligar os pensamentos expostos, deve-se então compreender que seria talvez insano querer “dominar tudo da obra” (como elucidado por Hennion). Por outro lado, ao tomar consciência da existência deste grande sistema e de toda a sua complexidade, é possível conceber que o que cabe é se ater a coisas epistêmicas ou a mediações determinadas (entre os infundáveis elementos constitutivos de uma obra musical), postas a jogo no momento criativo das experimentações (problematização), sob um modo de visar particular, onde o campo está aberto a abordagens únicas sobre obras do passado.

A intenção aqui não é desconsiderar o papel da notação musical, com todas as suas especificidades apresentadas através de partituras, principalmente em determinados contextos e/ou propostas estéticas – no caso, as que tendem à necessidade de uma busca constante pelo aprimoramento do interpretante na compreensão da sintaxe musical, análoga, ao meu ver, à compreensão de textos literários que demandam também maior ou menor grau de conhecimento e domínio das ferramentas linguísticas por parte do leitor. Tal associação pode auxiliar na noção de que se trata de um processo em contextos determinados, nos quais uma escrita mais rigorosa e detalhada procura propor direções dentro de um campo de ação delimitado em maior ou menor grau (embora aberto a visões interpretativas sempre particulares, como já exposto), e, neste caso, altamente dependente do nível de prática na busca pelo entendimento mais minucioso dos signos e códigos musicais – relativos à prosódia, estruturas diversas, configurações rítmicas, métricas, planos sonoros, questões de caráter musical, entre tantos outros aspectos.

Basta se confrontar com determinadas partituras perguntando-se com sinceridade se o discurso em questão pode ser minimamente compreendido, ou melhor, tocado sem que haja um grau específico de preparação do intérprete. Logicamente, essa questão pode e deve se estender à compreensão de aspectos muito mais amplos no meio musical, como venho traçando neste texto, pois, certamente, todo o processo de construção de conhecimento demanda preparação, informação e formação. Mas quero apenas instigar essas reflexões, pois acredito também que, assim como leio e escrevo com um pouco mais de clareza com o passar dos anos (um processo contínuo através da prática, aliada à auto-observação e autocrítica), o mesmo ocorre em relação à compreensão do texto musical.

Sob tal perspectiva, é nítido que certos escritos (literários ou musicais) carregam especificidades que demandam maior amadurecimento do intérprete. Processo este que,

certamente, não apresenta uma linha de chegada – ou uma interpretação “perfeita” sobre algo –, pois junto dele, outras questões subjetivas surgem no campo mental de quem interpreta, fatores que, unidos a uma maior compreensão textual, acabam por gerar algum conhecimento mais profundo, mais adiante ou uma novidade, como se queira chamar – isto, quando não nos mantemos rígidos mentalmente e estamos dispostos a descobrir e experimentar o que não víamos anteriormente.

Assim, chamo atenção neste momento para que não esqueçamos de cuidar também dessa relação de descoberta através do texto musical, que, como é sabido, se alia a diversos outros fatores geradores das obras, mas que, ao meu ver, não pode ser tão negligenciado em certas abordagens escritas – que, em suma, irão variar conforme as propostas do compositor e também em relação à consolidação desta tradição no repertório de certos instrumentos.

Certamente, cabe ressaltar mais uma vez, que a postura demandada ao intérprete pede uma visão para além das questões de notação, sabidos os diversos aspectos socioculturais, etnogeográficos e históricos que habitam o universo das obras musicais. E, como muito bem colocado por Foschiera e Barbeitas (2020, p.4), fato é que vivemos numa “realidade multicultural em que infindáveis manifestações e práticas artísticas emergem de ambientes em que o som dispensa a mediação do texto” – e nestas se encontram as tradições *ashiq* e *aksak*, principais fontes de informação para o presente estudo.

Por fim, o conceito de “arqueologia” proposto por Michel Foucault – relativo a uma das etapas metodológicas (enumeradas no tópico anterior) interligadas aos processos experimentais abordados por Paulo de Assis –, ilustra e traz premissas que conectam a visão ampliada de obra aqui apresentada com aspectos conceituais ligados à interpretação a serem abordados na sequência (note-se que o termo “objeto-discurso” empregado por Foucault funciona como sinônimo da “coisa epistêmica” de Rheinberger):

Arqueologia não tenta restituir o que foi pensado, desejado, visado, vivido, preterido pelos homens no mesmo momento em que o expressaram no discurso...não tenta repetir o que foi dito alcançando-o na sua própria identidade. Não pretende apagar-se na modéstia ambígua de uma leitura que traria de volta, em toda a sua pureza, a luz distante, precária, quase apagada da origem. Nada mais é do que uma reescrita: isto é, na forma preservada da exterioridade, uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é um retorno ao segredo mais íntimo da origem; é a descrição sistemática de um objeto-discurso.⁷ (FOUCAULT apud DE ASSIS, 2018, p.131). Tradução minha.

⁷ “Archaeology does not try to restore what has been thought, wished, aimed at, experienced, desired by men in the very moment at which they expressed it in discourse... It does not try to repeat what has been said by reaching it in its very identity. It does not claim to efface itself in the ambiguous modesty of a reading that would bring back, in all its purity, the distant, precarious, almost effaced light of the origin. It is nothing more than a rewriting: that is, in the preserved form of exteriority, a regulated transformation of what has already been written. It is not a return to the innermost secret of the origin; it is the systematic description of a discourse-object.” (FOUCAULT apud DE ASSIS, 2018, p.131).

1.3. *Interpretação culturalmente informada: um caminho tradutório*

Quando se pensa no ato de interpretar propriamente dito – enquanto um processo da cognição humana –, pode parecer óbvio considerar que será sempre uma abordagem particular, temporal e variável de um sujeito sobre determinado objeto – ou seja, uma constante releitura ou “reescrita” (Foucault) de algo. Se aplicada à relação entre o sujeito interpretante e as obras musicais acaba se tornando um processo no qual uma infinidade de mediações possíveis torna a questão talvez mais delicada e, de forma determinante, a tradicional perspectiva ontológica tende a limitar a multiplicidade que habita a obra e suas potencialidades interpretativas. Uma proposta de definição na área musical bastante sintética e que, além disso, procura diferenciar os conceitos de interpretação e de performance (não tão “universais” quanto poderia se pensar e, de forma alguma, totalmente excludentes), parece ser um bom ponto de partida. Veja-se:

Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa, mas repleto de imprevisíveis variáveis. (ALMEIDA 2011, p.64).

Entendo que a maneira pela qual são comunicadas as intenções de um discurso específico – tanto sonora quanto gestualmente – pode também ser vista como uma camada da interpretação, no caso, ocorrida no momento efêmero da produção sonora que é a performance. Esta traz outras mediações ao jogo, relacionadas, de uma forma ampla, a aspectos do formato da apresentação, do ambiente/espço, da recepção do público, das trocas mútuas e do estado emocional, físico e mental do próprio performer no momento. A interpretação está, determinantemente, no processo de concepção da obra musical – que engloba os diversos fatores expostos previamente –, mas também na própria enunciação do discurso. Ou seja, tendo a compreender que a obra expressada na performance é, simultaneamente, interpretada e “performada”.

Cabe acrescentar que o mesmo autor, Almeida (2011), trata da interpretação necessariamente conectada à mediação da partitura e diz que a performance não necessita da mesma. A segunda afirmação parece indiscutível, no entanto a primeira delas se direciona a um nicho bastante específico e, ao meu ver, ajuda a perpetuar, mesmo que de maneira aparentemente não intencional, a própria noção de que a obra salta integralmente da partitura (combatida inclusive pelo próprio autor). A conceituação que apresento acerca da interpretação, por outro lado, procura abarcar abordagens que não se limitam à típica relação com o texto musical (da tradição erudita), na qual está implícita essa restritiva noção de que só interpreta

quem lê – embora, paradoxalmente, muitos insistam em dizer que querem fugir da tão famigerada subserviência.

Pode parecer um pensamento simples, mas acho importante trazer essas reflexões. Tomemos meu próprio exemplo no presente trabalho: alguns dos resultados artísticos deste estudo são fruto da prática de tirar temas de ouvido e arranjá-los, ou seja, fiz os arranjos construindo a interpretação conjuntamente, embora sem o auxílio de qualquer parâmetro escrito durante todo o processo. Neste caso, não há como negar que fiz escolhas interpretativas me apoiando em diversas fontes que compõem o campo da obra, tomando decisões mais técnicas, como por exemplo, sobre quais digitações usar para que o trecho soe da maneira que entendo mais coerente, experimentando possibilidades timbrísticas ou trabalhando na execução das dinâmicas dos planos sonoros, entre várias questões. Assim, em desacordo com concepções de autores, retratados aqui por Almeida, parece evidente que a interpretação não necessita da preexistência de um texto musical escrito.

Poderia citar aqui inúmeros exemplos de musicistas que trabalham desta maneira, mas o que quero realmente reivindicar é que, nesta direção, a noção de interpretação pode ser aplicada a quaisquer gêneros ou estilos, incluindo certamente aqueles em que a partitura porta o mínimo de informações e exerce declarado papel de um guia mais “funcional” direcionado ao intérprete que, comumente, tende a possuir maior conhecimento harmônico aplicado e/ou que pratica a improvisação em contextos determinados – casos dos baixos cifrados, *lead sheets* ou em partituras com notação “padrão” mas que se atém apenas ao “esqueleto” dado por ritmos e notas. E, obviamente, nos casos em que a interpretação é concebida sem a mediação de qualquer tipo de notação.

Por fim, talvez um caso em que a aplicabilidade da noção de interpretação pareça ser um pouco mais discutível seja no contexto da improvisação livre – citada, inclusive, por Foschiera e Barbeitas (2020, p.5) – embora, como já exposto, prefiro considerar que o ato performático de enunciação sonora (e gestual/corporal) envolva, concomitantemente, fatores de interpretação inerentes a qualquer poética musical. Sob tais premissas, numa arte performática como é o caso da música, reforço que interpretação e performance fundem-se nesta etapa culminante da expressão.

Foschiera e Barbeitas (2020) se valem dos pensamentos de Almeida discutidos anteriormente, embora façam uma ressalva na mesma direção que aponte acerca da visão redutora do que seria a interpretação. No entanto, por alegarem a necessidade de uma diferenciação conceitual entre 1) interpretação e 2) performance no âmbito musical, acabam

optando por uma separação mais categórica que pode ser resumida em: 1) processo de preparação e 2) momento de enunciação. Veja-se:

Considerar a interpretação uma atividade exclusivamente – ou mesmo principalmente – dependente do que se encontra em um texto prévio pode parecer algo muito redutor, sobretudo se levarmos em conta as teorias da interpretação em outros campos do conhecimento como, por exemplo, o literário. É claro que interpretar um texto já implica ir além da sua literalidade imediata, traçar relações possíveis, improváveis e até arriscadas, alçar voos na direção de algo que o próprio texto não contém. Em se tratando de uma arte performática como a música, no entanto, essa restrição da interpretação é de certo modo necessária, pois a instância da performance vinculada ao momento da produção sonora requer que se estabeleça conceitualmente uma diferenciação. (FOSCHIERA e BARBEITAS, 2020, p.5).

Embora esteja aqui expondo as considerações destes autores em vista de um coro ao conceito de *performance culturalmente informada* proposto por eles, na abordagem que trago, o uso do termo “interpretação” me parece mais satisfatório, justamente pelo fato de que o que se busca trazer da cultura estudada é dado pela coleta de informações com a finalidade de criar caminhos interpretativos, sendo a performance o meio de comunicação. Não estou de forma alguma desconsiderando a noção de performance, muito menos o fato de que é nela que ocorrem a transmissão sonora e as potenciais trocas mútuas. Porém, acho mais coerente a não utilização do termo, por acreditar que ele carrega, talvez, uma significação que pode criar uma expectativa de que a performance – determinada, fundamentalmente, pelos diversos aspectos do momento presente e do ambiente – será uma espécie de adequação ao modelo performático da manifestação cultural na qual se baseia a obra tocada, o que não é a proposta do presente trabalho.

No entanto, cabe dizer que se o caso aqui envolvesse, por exemplo, outras mediações no momento da performance, tais como projeções de imagens ou leituras de poema relacionados às manifestações das quais salta o repertório – como no caso do gênero poético-musical *ashiq* – este seria um fator que influiria diretamente no momento e nos moldes da apresentação, sendo estes aspectos conectados ao ambiente da performance em si, o que potencialmente justificaria melhor a escolha do termo “performance”. E ressalto que o produto artístico final gerado neste estudo é um disco gravado (apenas em áudio), contendo obras que resumem a pesquisa em termos sonoros – com o complemento pictórico, apresentado na capa do álbum – e não um recital nos moldes comentados.

Com tais considerações, não pretendo rebater a conceituação proposta por Foschiera e Barbeitas, no entanto a ideia é apenas me colocar autônoma e criticamente. Afinal, como vem sendo delineado até aqui, entende-se que o pensamento crítico demandado academicamente, e, especificamente no campo da pesquisa artística, nasce de uma visão reflexiva e pessoal sobre

aspectos que habitam o ofício musical, incluindo-se de maneira decisiva a clareza sobre questões conceituais.

Assim, falar em “interpretação” me parece mais condizente com o que se está propondo aqui, devido ao fato de que se trata de uma leitura inevitavelmente particular (com todos os fatores que isso possa trazer) sobre um contexto também específico. Leitura esta que, aliás, intenta agregar fatores culturais que vão além da performance propriamente dita. Em suma, trata-se de um ponto de vista individual, próprio, ou seja, interpretativo da coisa.

Antes de partir para noções correlatas trazidas do campo literário – pontuadas brevemente no comentário de Foschiera e Barbeitas –, é necessária a devida contextualização acerca da escolha da terminologia proposta por estes autores. Pontualmente, o conceito de *performance culturalmente informada* foi definido no artigo *O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada* (2020). Mediante pesquisa bibliográfica, Foschiera e Barbeitas (2020, p.1-6) apontam que tal expressão parece um tanto rara na produção acadêmica musical – também em escritos estrangeiros –, tendo sido encontrada numa passagem breve apenas no trabalho de Medeiros e Silva (2014) em analogia com o conceito de *performance historicamente informada*. Ainda, chamam atenção para o fato de que em pesquisas do musicólogo Nicholas Cook, no livro *Beyond the score* (2013), algo na mesma direção da *performance culturalmente informada* é legitimado e reivindicado enquanto necessidade epistemológica, no entanto sem receber tal nomeação.

Mas, e sobre a questão “culturalmente informada”...do que se trata? A quais parâmetros ela se refere? Certamente, a já consagrada noção de *performance historicamente informada* salta à memória. Este campo, como apontam também Foschiera e Barbeitas (2020, p.7), levantou indagações de relevância, até então não tão exploradas, sobre a produção musical de épocas anteriores, por exemplo, em relação à função social da música, à notação e às práticas instrumentais.

Ao propor a abordagem culturalmente informada, assim como tais autores, creio que questões espaciais e culturais também devam ser entendidas como “forças de relativização do presente”. E, percebo que do mesmo modo que temos que nos conscientizar sobre a uniformização que o presente impõe sobre o passado – vista nas abordagens históricas – devemos estar atentos ao fato de que isso também ocorre com o que é geograficamente distante ou mesmo não familiar. Digo isso, para que não se caia num discurso que soe como uma falsa projeção cultural de olhar imperialista (essa questão da perspectiva imperialista será aprofundada no tópico seguinte), assim como ocorre nas abordagens historicizadas.

Na mesma direção, Antoine Henion (2002), ao falar da construção sociológica do gosto por Bach – desenvolvida fortemente a partir do século XIX –, em suma, comenta sobre o desenvolvimento de uma historicização da apreciação musical da qual somos herdeiros ainda na atualidade. O pensamento que segue, direcionado especificamente à obra do famoso compositor, pode se estender perfeitamente à abordagem da *performance historicamente informada*, principalmente, neste sentido do poder que o presente tem para moldar o passado:

[...] o surgimento de um passado a ser ouvido segundo uma determinada tendência, respeitando seus modos de produção, é o fruto incrivelmente elaborado – e muito moderno – de uma hipertrofia do gosto musical baseada na musicologia e no progresso da gravação. É a culminância de uma transformação do gosto musical, não um passivo e anacrônico "retorno às fontes". Nada é mais moderno que uma abordagem histórica de um repertório antigo. (HENNION, 2002, p.6). Tradução: Flavio Barbeitas.

Como se sabe, trato aqui de um repertório originário de localidades distantes da minha realidade cultural e, desta forma, cair nas armadilhas ilusórias de um “retorno às fontes” é algo fácil de acontecer (e que realmente aconteceu em alguns momentos). Por isso, tal analogia entre a abordagem histórica e a cultural se faz ainda mais necessária: como um alerta. Ainda, sobre o trabalho de Foschiera e Barbeitas, após definirem o conceito de *performance culturalmente informada*, eles partem para a sua exemplificação em obras para violão inspiradas no gênero *candombe* (do folclore uruguaio). Para as construções interpretativas, elencaram 3 fontes de pesquisa: 1) investigação musicológica com base em publicações científicas e documentários relacionados ao gênero; 2) análise de gravações das obras selecionadas e de candombes de rua; 3) desenvolvimento de interpretações a partir da observação da prática instrumental do próprio Foschiera e de músicos referentes no campo.

Após reunirem dados culturais deste gênero, contextualizando sobre o caráter da manifestação cultural e sobre algumas práticas de performance típicas, os autores apontam um horizonte para a experimentação do intérprete. Em resumo, ao focarem em aspectos polirrítmicos e na questão ritualística que envolve esta prática (trata-se de uma música tocada tradicionalmente na rua, em grupo, com uma longa duração de performance e apenas com instrumentos de percussão), especulam possíveis adaptações para o contexto do violão solo.

Em diálogo com tal proposta, procuro também reunir fontes de frentes musicológicas, analíticas e da minha própria prática instrumental criativa – como já explicitado nos tópicos anteriores –, em vista de certa aproximação (culturalmente informada) a elementos característicos às práticas musicais que estão na raiz deste trabalho. Além disso, reforçando a relevância desse tipo de abordagem entre intérpretes-pesquisadores, assim como Foschiera e Barbeitas (2020, p.7), acredito que não haja “motivos para ignorar que as diferenças culturais

não sejam relevantes para a constituição de uma interpretação e performance que queiram ser fundamentadas e críticas”.

Os mesmos autores, ainda, trazem um pensamento essencial que dialoga intimamente com a proposta do presente trabalho:

A necessidade de informação cultural é particularmente aguda quando se trata do repertório para violão. Instrumento globalizado na sua forma europeia com 6 cordas simples, o violão, todavia, por diversas razões que não cabe aprofundar aqui, não uniformizou a sua prática pelo mundo a partir de uma técnica e de um repertório fortemente consolidados, tal como ocorreu com o piano. Pelo contrário, um aspecto interessante do violão é o fato de ele ser culturalmente apropriado nos diversos territórios em que circula. O resultado desse processo é que sua técnica e seu repertório estão em contínua transformação em virtude do diálogo que desencadeia com práticas musicais específicas e instrumentos afins. Assim, o que se poderia apontar como uma técnica “universal” – a técnica do “violão clássico” – é fortemente enriquecida, ao longo do tempo e em diferentes lugares, por acréscimos, variações, jeitos de tocar, idiosincrasias culturais diversas, tudo isso advindo, como é lógico, dos gêneros locais aos quais o violão eventualmente se adaptou, mas também de “empréstimos técnicos” de outros instrumentos ou por meio de simples alusões a estes. (FOSQUIERA e BARBEITAS, 2020, p.7-8).

Haverá um capítulo específico na tese sobre procedimentos idiomáticos trazidos de instrumentos típicos para o violão – exemplificados nas obras selecionadas –, em suma, majoritariamente relacionados a danças e ritmos folclóricos (*aksaks*) ou a canções do gênero *ashiq*. Neste momento, trago noções e conceitos já amadurecidos da tradução literária, em diálogo com trabalhos de Mário Laranjeira (2003), Walter Benjamin (1921) e Flavio Barbeitas (2000; 2020). Assim, partindo do princípio de que toda tradução é uma interpretação, tem-se um caminho aberto para tal analogia.

“Traduzir”, termo que tem origem no latim (*trans + ducere*), significa “levar, transferir, conduzir para além de” (BARBEITAS, 2000, p.91). Imediatamente, como muito bem colocado por Laranjeira (2003, p.16), surgem os questionamentos: “de onde? Para onde? Mediante o quê”? Parece nítido que as respostas levam a noção tradutória em direção a qualquer campo da comunicação cultural, muito além do literário.

Em referência ao trabalho de Mário Laranjeira, Flavio Barbeitas (2000, p. 95) expõe a comparação de duas traduções do poema *Mea Culpa*, de Jacques Prévert, uma na versão do próprio Laranjeira e outra na versão de Silviano Santiago. Fica evidente que a tradução que busca a literalidade no conteúdo semântico de cada palavra, se perde em relação a questões que dão sentido ao todo, vistas, por exemplo, nas significações culturais que o uso de determinada palavra possa trazer – levando-se em conta sua recepção no idioma original – ou, ainda, através da construção de rimas pelo aparentemente simples propósito do “jogo sonoro” estabelecido – caso onde o que menos importa é uma tradução “fiel” ao conteúdo semântico do original.

Contra a agenda do ideal dualista da tradução poética, em que se considera possível apenas traduzir o conteúdo e a forma seria algo intraduzível, Roland Barthes, citado por Laranjeira (2003, p.29), apresenta a ideia de se ver o texto em camadas superpostas (como uma cebola) e não enquanto um fruto separado de seu caroço (como um damasco ou um abacate, por exemplo). Ou seja, sob esta luz, não se trata de conceber conteúdo e forma de maneira desassociada, no entanto, enquanto componentes interpenetráveis, tal como reiterou Barbeitas (2020). Laranjeira complementa ao afirmar que o ato tradutório (em relação a poesia), é um trabalho de construir sentido na cadeia dos significantes – uma busca contínua da poeticidade – e o sujeito deve ter em vista uma “interação semelhante de significantes”, uma aproximação na *língua-cultura de chegada* à *significância* do texto de partida.

Embora em outros termos, Benjamin (1921, p.112) diz que a tarefa de traduzir consiste em encontrar na *língua-cultura de chegada* (emprego aqui o conceito proposto por Laranjeira) a intenção a partir da qual o “eco do texto original” (na *língua-cultura de partida*) é nela despertado. Logicamente, esse “eco do original” é suscetível à leitura do interpretante, a qual, como já visto, virá sempre acompanhada de diversos fatores tanto individuais quanto mais coletivos (moldados social e culturalmente) que habitam o campo mental do sujeito.

A *significância* – princípio que Laranjeira traz da semiótica moderna – é uma unidade formal e semântica dada a partir da geração interna de sentidos que habitam determinado texto, ou seja, está nas próprias relações estabelecidas pelas diversas camadas da organização textual. Já o “sentido” seria a informação veiculada pelo texto no nível mimético (com referencialidade fora do texto), dado pela sequência linear dos significados (mais “literais”) das coisas. Enquanto as unidades de “sentido” podem ser palavras, sintagmas ou frases, é o texto inteiro que constitui a *significância* (nível semiótico) – tal como a própria unidade a ser mirada no ato tradutório. Assim, se não ocorrem conexões para além do nível mimético, resta apenas uma sequência linear de sentidos – fragmentos desassociados que geram um distanciamento à *significância* do texto, ou seja, sem sentido algum no todo.

Embora utilize termos diferentes, Walter Benjamin corrobora o mesmo pensamento (os acréscimos grifados entre parêntesis são meus):

De fato, que aporte pode trazer a fidelidade para a reprodução do sentido? A fidelidade na tradução de cada palavra isolada quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela produz no original. Pois, segundo sua significação literária para o original, o sentido não se esgota no visado (**nível mimético**); ele adquire essa significação precisamente pela maneira como o visado se liga, em cada palavra específica, ao modo de visar (**à significância – nível semiótico**). Costuma-se expressar isso com a fórmula: as palavras carregam uma tonalidade afetiva (**ou seja, estão sempre sujeitas ao campo de visão do tradutor/intérprete**). (BENJAMIN, 1921, p.114). Tradução: Susana Kampff.

A célebre frase de Mallarmé – “pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz” (MALLARMÉ apud LARANJEIRA, 2003, p.52) – ilustra, analogamente, a mesma questão de que o tradutor deve se ater não à mimese textual, mas à *significância* contida nas relações internas do texto, o que inclui a maneira na qual isso reverbera nele próprio enquanto sujeito interpretante. Ou seja, trata-se sempre de buscar o desenvolvimento de uma noção do teor, do jogo entre os significantes, da mensagem que acompanha o objeto.

Nesta direção, com base na premissa de que a *significância* se dá pelo processo de geração de sentidos intrínseco ao texto de partida, a intenção do presente trabalho, similar ao proposto por Laranjeira, é compreender a *significância* nas manifestações culturais aqui estudadas, para então propor sua recriação na *língua-cultura de chegada* (o violão). O comentário que segue é também eco dessa mesma perspectiva:

[...] elementos que, ao nosso ver, deveriam compor todo e qualquer processo de interpretação de uma obra: desconstrução e recriação. De um lado, a investigação que foi buscar as origens e o sentido da proposta original; de outro, a criatividade na reorganização dessa proposta em outra língua, com outros significantes. Será que a interpretação musical, incluída aí a transcrição, não requer do músico esta mesma disposição e este mesmo empenho? (BARBEITAS, 2000, p.96).

Outro autor, Guilherme de Almeida, citado por Laranjeira (2003, p.36), chama a tradução poética de “re-produção” (termo que pode não soar tão bem no meio musical) ou “recriação” (este já é bem aceito e, cabe dizer, utilizado pelo menos desde escritos de Benjamin), ressaltando a autonomia do ato tradutório, além de enfatizar também a importância anterior de uma imersão sobre o poema – “mirá-lo e remirá-lo, absorvê-lo”, maturá-lo.

Novamente, observa-se que a atitude de quem traduz/interpreta depende de um mergulho sobre algo, em vista de construir uma concepção mais autônoma, e, neste viés, não se trata de fazer alguma coisa completamente livre de certas estruturas guias. Ou seja, é necessário reunir informações e ferramentas, gastar tempo com muita reflexão sobre elas, buscando compreendê-las, incorporá-las e, assim, recriá-las. Desta forma, torna-se possível desenvolver uma leitura ao mesmo tempo informada e criativa das obras.

Roman Jakobson, um dentre os mais importantes linguistas do século XX, também citado por Mário Laranjeira (2003, p.16-28), traz a noção de “transposição criativa”, enquanto uma abordagem que foge à ideia de se buscar uma identidade absoluta – que parece bastante ilusória – entre o texto “original” e a “tradução”. Assim, são propostos 3 processos tradutórios: a tradução/transposição “intersemiótica”, que se dá na substituição de signos de um código para outro; a “intra-lingual” que está em transpor signos de determinado código por outros signos deste mesmo código – por exemplo: versões modernas de textos arcaicos que procuram vencer as barreiras de compreensão impostas pelo tempo; e a “interlingual” que é a substituição de

signos linguísticos entre uma língua e outra. Em todos estes processos, se busca uma aproximação entre a “mensagem I” e a “mensagem II” – ou seja, entre a *significância* do texto de partida e a do novo texto. Ressalta-se, ainda, que o grau de tradutibilidade pode variar conforme inúmeros fatores socioculturais, linguístico-estruturais e textuais.

No presente trabalho, por exemplo, o que faço ao observar certas danças típicas, visando compreender os movimentos em relação a parâmetros sonoros de caráter fundamentalmente rítmico, é uma “transposição/tradução intersemiótica” – neste caso, de signos da dança para signos musicais. Outro exemplo deste tipo de abordagem, se dá na capa do álbum (produto artístico da pesquisa), na qual houve uma transposição do código musical para o pictórico. Ainda, outras traduções, no caso que propõem aproximações tanto a aspectos do campo estritamente sonoro-musical – de nível “intralingual” e também “interlingual”, devido ao fato de que a matéria sonora aqui pesquisada venha de um contexto estético-cultural um tanto distante e, praticamente, de outro “idioma” musical – quanto do campo poético-textual – nível “intersemiótico” –, podem ser vistas nas propostas interpretativas que procuram inspiração em idiossincrasias de instrumentos típicos trazidas para o contexto do violão solista e na busca por interpretações violonísticas sobre as mensagens e significâncias das canções do gênero poético-musical *ashiq* (a serem comunicadas sem o auxílio das palavras).

Na linguagem verbal, frequentemente depara-se com referências que são familiares a uma cultura, a um país, mas de acesso não tão simples assim ou, em certos casos, praticamente inacessíveis a outras culturas. Ao tratar da distância histórica e sociocultural que comumente habita os processos de tradução/interpretação de obras, Barbeitas (2020) traz questionamentos essenciais, como por exemplo, “como um tradutor lida com essas questões e supre essas lacunas? E como as apresenta para o público”? Vejamos a fala do próprio, retirada de uma comunicação acadêmica:

Na música isso ocorre de forma semelhante, embora a falta de referencialidade dos sons modifique um pouco a questão. Isoladamente, o som não tem significado (diferente da palavra) – a significação em música advém da ação de um contexto bem mais amplo e de fatores menos imediatos. Nesse sentido, se trata de o intérprete compreender o contexto da obra, de modo a formar para si uma concepção a respeito. São as lacunas históricas e culturais de determinado repertório. (BARBEITAS, 2020).
Transcrição minha.

Barbeitas, ainda, aponta para a necessidade das “licenças interpretativas” – criações, interferências ou improvisações – através de uma abordagem particular sobre idiossincrasias culturais com as quais se depara no processo de construção interpretativa. Conectando tais considerações às contribuições de Laranjeira, após analisar diversos exemplos de traduções de poemas (entre os séculos XV e XX), tal autor afirma que as épocas, tendências ou poemas

carregam suas especificidades na geração do poético e o tradutor deve captar isso para a realização de sua “reescritura”. No entanto, ele entende que quando a *significância* atingida no poema criado se distancia muito a do poema de partida, se trata de algo que foge do campo da tradução poética, sendo por ele considerado, por exemplo, uma “recriação livre” ou “paratextualidade”.

Logicamente, não há um plano de seguir à risca os pensamentos deste autor, no entanto a ideia é de uma aproximação à intenção geral e a alguns conceitos valiosos apresentados por ele e pelos demais estudiosos aqui relacionados. Sendo assim, quer seja uma “reescritura”, “recriação”, “transposição criativa”, “releitura”, “tradução” ou chame-se simplesmente de “interpretação”, no presente trabalho, o rigor na busca por maior compreensão de especificidades contextualizadas – sobre instrumentação, timbres, fraseado, sotaque, métrica, ritmo, escalas, ambientação harmônica e caráter estético-cultural das obras e das manifestações correlatas), se liga à apreensão do poético abordada por Mário Laranjeira. Aí está, entendo, um fundamento útil para quaisquer construções interpretativas que buscam dialogar de alguma maneira com o contexto estudado, sem perder de vista também as licenças interpretativas que levam em conta toda a experiência individual trazida pelo tradutor/intérprete. Sobre tais licenças, neste estudo, trago conhecimentos, gostos e preferências em relação a aspectos expressivos, harmônicos e técnico-violonísticos de maneira geral.

Assim, nota-se que a tradução/interpretação carrega o claro potencial de renovar constantemente o original, trazendo novos matizes não antes vistos na obra, para além do que se conhecia ou achava-se conhecer sobre tal objeto. E, cabe sempre se questionar, como reforçado por Barbeitas (2020) – mesmo que não se encontrem respostas prontamente, mas que, essencialmente, permaneçam as reflexões sobre – “o que é o original? É a materialidade do texto? Mas esta mesma materialidade não requer sempre uma interpretação? Quais são os limites dessa materialidade”?

No meio musical, vários são os casos de transcrições e arranjos que atingiram um estágio de indiscutível êxito. Tome-se como exemplo obras pianísticas transpostas para o violão, versões que se tornaram altamente reconhecidas – inclusive por méritos do grande sucesso obtido no potencial sonoro da adaptação idiomática –, ao passo que alguns dos cânones do repertório “clássico” espanhol fazem com que muitos se esqueçam que não foram compostos originalmente para o instrumento – célebres exemplos estão em obras de Isaac Albéniz e Enrique Granados. Sobre este aspecto, Jakobson, citado por Laranjeira, acrescenta:

Pasternak [...] escreveu que a leitura de seus próprios poemas e de sua prosa na tradução tcheca [...] havia desempenhado um papel essencial em sua obra. [...] Recebeu dela a inspiração para a renovação da sua criação.

Eu mesmo tive a ocasião, ao redigir as traduções de Púchkin, de ler, travestidos em tcheco, esses versos russos que eu conhecia desde a infância, e descobri de repente traços que nem eu nem os outros pesquisadores havíamos notado no original. (JAKOBSON apud LARANJEIRA, 2003, p.27).

Através de uma pretensão bastante saudável que deveria ser visada por todos que trabalham com interpretação – se direcionada à música, certamente, inclui as atividades tradutórias do arranjo e da transcrição –, Haroldo de Campos, citado por Barbeitas, reforça:

Quanto mais ‘intraduzível’ [um texto], mais [ele é] ‘transcriável’ poeticamente. Assim, o limite da tradução criativa é um deslimite: a última *hybris* [excesso] do tradutor, sua meta e miragem utópica, é fazer do original, ainda que por um átimo, a tradução de sua tradução [...] (CAMPOS apud BARBEITAS, 2000, p.97).

É nesse vasto campo de busca por soluções que os intérpretes podem se tornar mais capazes de demonstrar tanto a indissociabilidade entre obra e interpretação quanto a necessidade de se alargar a visão canônica e os limites das obras musicais. Neste estudo, especificamente, a *interpretação culturalmente informada* se apresenta como um possível caminho tradutório e, ao que parece, uma direção promissora em pesquisas acadêmicas de viés artístico.

1.4. “Orientalismo”

Como estudar outras culturas a partir de uma perspectiva não repressiva, não degenerada, não adulterada, não manipulativa e, quiçá, libertária? Aí está uma questão crucial que certamente muitos que se debruçaram ou vêm se debruçando sobre pesquisas que envolvem aspectos culturais em qualquer área do conhecimento gostariam de saber responder. Edward Said, em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, aborda a noção de *orientalismo* enquanto ferramenta de dominação cultural que historicamente habita as cadeias estruturais da sociedade. Mesmo ele, um autor com vários predicados, nos diz que tal pergunta permaneceu em aberto após seu colossal estudo.

Said parte da realidade cultural de ser “um oriental” – especificamente um árabe palestino –, educado sob um ensino ocidentalizado em duas colônias britânicas – na Palestina e no Egito (“Oriente islâmico”) – e posteriormente nos Estados Unidos. Neste tópico, em diálogo com os estudos do autor, serão apresentados certos padrões orientalistas de pensamento que, até determinado momento da presente pesquisa, habitaram o discurso aqui adotado de maneira irrefletida. Seu vasto campo de ação, instituições e influência, presentes em todas as estruturas sociais, podem ser vistos, por exemplo, desde expressões do cotidiano às esferas do meio acadêmico.

Ao falar sobre o *orientalismo* se está tratando de uma rede de viés imperialista. Este fenômeno, num sentido mais amplo, pode ser compreendido como herdeiro de uma “atitude

textual” do e para com o Oriente, criada com base em ideias e mitos extraídos de escritos – tanto clássicos quanto de orientalistas modernos, a partir do final do século XVIII e, principalmente, desde o século XIX na Europa Central e, posteriormente, nos Estados Unidos (pós Segunda Guerra). Em suma, tal corrente vem formando uma massa de pensamento que se baseia de forma contínua neste mesmo corpo de textos pré-existentes. Assim, foram se perpetuando as generalizações e convenções enquanto leis sobre a “natureza”, a mentalidade e os costumes “orientais”, ou seja, verdadeiras projeções do que seria considerado “oriental”.

Ainda, sob um olhar mais categórico de Said, o *orientalismo* possui 3 definições básicas, as quais ajudam a entender as maneiras através das quais ele opera socialmente: 1) prática acadêmica na qual se encaixa qualquer pesquisador, professor ou escritor – geralmente um antropólogo, sociólogo, historiador ou filólogo – que realize investigações com temáticas orientais (fatalmente, pode-se considerar o presente trabalho incluso); 2) ideologia que se baseia na distinção ontológica e epistemológica entre “o oriente” e “o ocidente” – elaboraram-se textos épicos, romances, descrições sociais e teorias, entre diversas produções relacionadas; 3) instituição forjada política e historicamente para negociar com o Oriente, descrevendo-o e colonizando-o, ou, nas palavras do próprio Said (1990, p.14), um “estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente”.

Após ter contato com o trabalho do autor, pude observar que principalmente em um dos capítulos da presente tese, o corpo de textos no qual me baseei para construir um argumento estava fadado a se incluir em tal corrente de pensamento – entre tais, incluem-se enciclopédias, artigos científicos e teses, majoritariamente, em língua inglesa ou francesa. A partir do momento em que me tornei consciente desse paradigma, procurei adequar certos termos e olhares a uma visão que busca ser minimamente informada sobre as fatais irremediabilidades do discurso orientalista – pelo menos sabendo onde me situo e deixando isso claro para o leitor. Mesmo assim, entendo a dificuldade de fugir de certos padrões introjetados no discurso geral em direção a temáticas orientais (ou que fosse qualquer outro tema relacionado ao olhar colonizador tão presente nas relações humanas quanto ignorado).

Historicamente, a ideia de “representação” e construção de símbolos orientalistas se vale das noções místicas e grandiosas do longínquo passado “oriental”, aprisionando o Oriente no “Oriente ocidental”. Said, numa analogia teatral, expõe esse jogo de bases literárias:

A ideia de representação é teatral: o Oriente é um palco no qual todo o Leste está confinado. Nesse palco aparecem figuras cujo papel é representar o conjunto maior do qual emanam. O Oriente parece então ser não uma extensão ilimitada além do mundo europeu conhecido, mas em vez disso um campo fechado, um palco teatral anexo a Europa. Um orientalista não é mais que um especialista particular em um conhecimento pelo qual a Europa em geral é responsável, do mesmo modo que uma plateia é histórica e culturalmente responsável por (e suscetível a) dramas tecnicamente montados pelo dramaturgo. Nas profundezas desse palco oriental está

um prodigioso repertório cultural cujos itens individuais evocam um mundo fabulosamente rico: a Esfinge, Cleópatra, o Éden, Tróia, Sodoma e Gomorra, Astartéia, Ísis e Osíris, Sabá, a Babilônia, os Gênios, os Magos, Nínive, o Preste João, Maomé e dúzias mais; cenários, em alguns casos apenas nomes, meio imaginários, meio conhecidos; monstros, demônios, heróis; terrores, prazeres, desejos. A imaginação europeia nutria-se extensivamente desse repertório: entre a Idade Média e o século XVIII, grandes escritores como Ariostó, Milton, Marlowe, Tasso, Shakespeare, Cervantes e os autores da *Chanson de Roland* e do *Poema del Cid* utilizaram as riquezas do Oriente para suas produções, em modos que definiram melhor as linhas da imagística, das ideias e figuras que a povoavam. (SAID, 1990, p.73). Tradução: Tomás Rosa Bueno.

Ao tratar das possíveis origens dos *ashiqs* (próximo capítulo) acabo caindo justamente neste ideal que povoa o “oriental”. Parece ser uma convenção que o estranhamento leve a imaginação a rotular o que nos é culturalmente distante enquanto algo místico ou fantástico, entre outras qualidades que procuram amplificar a noção de exotismo. Assim, quando não se está consciente da existência de toda essa cadeia aqui tratada, tal linha de pensamento, ao meu ver, é potencialmente muito atrativa e, inclusive, traz alguns temperos que parecem aguçar a curiosidade do leitor e do pesquisador – como foi o meu caso.

Por um lado, vejo agora que se tratam de abstrações e projeções que, de fato, não podem ser tidas como verdades validadas através da autoridade dada a possíveis evidências remotas e, em muitos casos, imaginárias. No entanto, acredito que embora não se possa afirmar aspectos sobre o pensamento e os costumes do outro, as características de determinada manifestação – como no caso *ashiq* – carregam vários fatores dados pelas relações num contexto específico e por seus parâmetros particulares. Fato é que a própria limitação da linguagem, com suas polaridades, acaba levando a certos cânones que procuram expressar algo realmente desconhecido e diferente. Contudo, percebida a necessidade, acredito que devemos filtrar os inevitáveis julgamentos e compreender que grande parcela do conhecimento ao qual temos acesso – e que, muitas vezes, acabamos replicando – é resultado de uma grande rede ditada pela cultura hegemônica.

Nesta direção, Said (1990, p.34), aponta para o fato de que a história do *orientalismo* possui uma consistência interna e um conjunto de relações com a cultura (hegemônica) que o rodeia. Sendo assim, é óbvio que nunca houve um Oriente “puro” ou “incondicionado” como, costumeiramente, fomos ensinados e levados a crer. Vários foram os autores – eruditos, cientistas, romancistas – que apresentaram suas leituras sobre “o Oriente” seguindo a linha altamente imaginária ou fictícia da coisa. E, mesmo aqueles que se basearam em fontes mais “científicas”, hipoteticamente neutras ou apolíticas, foram responsáveis pela criação de diversos “Orientes” possíveis: “Oriente linguístico”, “Oriente freudiano”, “Oriente racista”, “Oriente Darwiniano”, entre tantos.

Entendo que, à parte as amplas questões políticas e econômicas por trás de tudo isso, um fator importante para a abordagem orientalista está na dominação do conhecimento. Ou seja, uma autoridade no campo intelectual – consequência da tradicional “atitude textual” – que vem acompanhada das noções de erudição ou aculturação enquanto benéficas ao todo, obscurecendo o lado do poder sobre o outro ou do distanciamento gerado entre o portador do conhecimento e aqueles que não sabem. Assim, historicamente, esse tal conhecimento, que é na realidade uma construção social moldada pela cultura hegemônica, é passado através do discurso do especialista.

Pontualmente, acerca da “atitude textual”, como direciona o próprio Said (1990, p.103), a ideia fundamental é que pessoas, lugares ou experiências sejam descritas por um livro, e, desta maneira, este (ou qualquer outro tipo de texto escrito) é o portador da autoridade, para além da própria realidade (suposta) que ele descreve. Assim, se cria a chamada “tradição” – o “discurso” através de textos que têm o poder sobre o conhecimento e que apontam para uma determinada realidade (fictícia) criada, no caso, pelo trabalho conjunto de escritores. Said, ainda, acrescenta:

Existe uma dialética de reforço bastante complexa, pela qual as experiências dos leitores na realidade são determinadas por aquilo que leram, e isso, por sua vez, influencia os escritores a escolherem temas definidos antecipadamente pela experiência dos leitores. [...] tais textos podem *criar*, não apenas o conhecimento, mas também a própria realidade que parecem descrever. Com o tempo, esse conhecimento e essa realidade produzem uma tradição, ou o que Michel Foucault chama de discurso, cuja presença *ou peso material, e não a autoridade de um dado autor, é realmente responsável pelos textos a que dá origem.* (SAID, 1990, p.103). Tradução: Tomás Rosa Bueno.

Ao que parece, ao longo do século XIX e no início do século XX ocorreu um surto de coisas “orientais”, disseminado por diversos campos do conhecimento na Europa, em que “oriental” tornou-se sinônimo de exótico, misterioso, profundo e seminal. De maneira geral, um orientalista nesta época podia ser um erudito (sinólogo, islamista ou indo-europeísta, por exemplo), um poeta e/ou um filósofo. Então, formou-se um gênero de escrita orientalista, uma espécie de mitologia flutuante do “Oriente”, caracterizado em obras de autores como Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert e Fitzgerald. Assim, foram sendo reforçadas a geografia e a história imaginativas, sustentando e entrelaçando ainda mais as cadeias orientalistas, as quais, segundo apontamentos de Said, parecem vir de muito antes.

Desde a *Ilíada* de Homero (Grécia Antiga) já havia a demarcação de “Oriente x Ocidente”, envolvendo aspectos ligados ao exotismo, ao sublime e ao heroico. Ainda, segundo Edward Said, na Grécia e na Roma Clássicas, ao que se sabe, os pesquisadores, figuras públicas e poetas já investiam no fundo de saber taxonômico, por meio da separação de raças, regiões e mentes. Ou seja, gerar a segmentação, a rotulação e o estranhamento como forma de dominar

tanto a própria informação quanto o “outro” é uma característica típica do padrão orientalista, a qual pode ser vista habitando as esferas sociais, provavelmente, há milênios.

No entanto, cabe ressaltar que no período moderno do *orientalismo* (principalmente ao longo do século XIX) o viés mais acadêmico parece ter mudado um pouco o foco de toda essa construção mística, desse universo imaginário pré-romântico e pré-técnico, embora a mesma perdure em discursos do senso comum ainda hoje. Fato é que o “Oriente flutuante” passou a ser restringido pelo academicismo orientalista. O *orientalismo* se tornou mais científico e racional, se valendo, na maior parte, de estudos filológicos de autores franceses e britânicos – segundo Said (1990, p.158), a expedição napoleônica (1798-1801) seria um marco histórico inicial.

A máxima ideológica de Renan (filólogo) e de outros estudiosos reconhecidos no século XIX vinha da conexão entre as raízes linguísticas de determinado idioma e as raízes da raça, da mente e do caráter do povo. De certa maneira, esta tese também herda um pouco dessa questão ao tentar buscar as possíveis origens e características de povos de etnia turca, eslava e cigana – conectados ao repertório da pesquisa – com base em dados filológicos. Certamente, não acredito que apenas fatores linguísticos possam determinar tantos aspectos como defendido por tais autores. Contudo, entendo que devido aos estudos mais desenvolvidos nesta área, pode haver maior suporte em direção a uma das finalidades que proponho ao buscar me situar, e também ao leitor, acerca de certos aspectos dos fluxos culturais e geográficos que possibilitam traçar alguma ligação – mesmo que hipotética – com as manifestações sobre as quais me debruço num determinado momento deste estudo.

Fato é que, ainda hoje, herdamos a ideia defendida pelos filólogos orientalistas do século XIX que buscava definir um potencial humano primitivo – espécie de protótipo linguístico-cultural-psicológico-histórico apoiado numa “verdade” ontológica e empírica apresentada de maneira convincente através de estudos. A noção é dada como se o que acontecia, supostamente, há centenas de anos fosse mantido intacto mesmo depois de tanto tempo e, principalmente, como se a língua carregasse o potencial de definir amplamente determinado povo ou etnia – cristalizando suas condições no tempo.

Diversos são os exemplos de exageros que se tornaram jargões do discurso orientalista. Alguns deles são vistos em comentários de Edward Lane (ainda no século XIX), citado por Said (1990, p.175), ao se valer da ideia de que no Oriente o confronto súbito com a “Antiguidade inimaginável”, a “beleza desumana” e a “distância sem limites” eram eventos comuns. Nesta linha da “Antiguidade inimaginável”, está a concepção de uma essência histórica comum e inalienável que acompanha a noção a-histórica que coloca “o oriental” como ser primitivo que

não obedece ao processo de evolução ao longo da história. Isto é, ao invés de todos serem considerados como uma resultante evolutiva da combinação de forças ao longo do tempo, certas culturas, nações e povos são tidos frequentemente como imutáveis.

Inclusive, tal estereótipo reverberou de certa maneira na presente investigação em momentos que procurei me valer dessa “ancestralidade” como forma de validação de tradições folclóricas a serem tratadas mais adiante. No campo musical, sob uma perspectiva mais geral, existe uma “aura” que envolve a própria noção de música folclórica enquanto algo remoto e estático, parecendo não ter sofrido qualquer mutação ao longo de séculos ou milênios. Sobre este aspecto, trago aqui um brevíssimo comentário de Hennion (2002), que, embora em outro contexto, passa exatamente pela mesma questão.

No caso, numa comparação entre os padrões de transmissão e apreensão que acompanham a prática de músicos do *jazz* estadunidense (tradição das gravações – transcrever os solos dos mestres), da “música clássica”/“música de concerto” (tradição escrita – decodificação da partitura) e da “música folclórica”/“música tradicional”, o autor mostra que parece estar consciente da questão do mito “a-histórico” aqui comentado:

[...] longe de obedecer ao ritmo milenar de músicas tradicionais que, transmitidas apenas por repetição coletiva, mudam continuamente sem mudar, movem-se continuamente pensando que permanecem eternamente as mesmas, o jazz cobriu em cinquenta anos uma história que a música erudita levou 500 anos para escrever. (HENNION, 2002, p.6-7). Tradução: Flavio Barbeitas.

Nota-se que, apesar de breve e direcionado a outro foco, o comentário é assertivo no sentido de que reitera a curiosa ideia ainda perpetuada – ou, ao menos, carente de reflexão – sobre uma suposta condição imutável das músicas tradicionais que, incrivelmente, se mantêm estáticas através da oralidade e auralidade. O comentário seguinte ilustra outro cânone da “sabedoria” orientalista, retirado do livro *Modern Egypt* (1910):

Sir Alfred Lyall disse-me uma vez: "A mente oriental abomina a precisão. Todo anglo-indiano deveria lembrar sempre essa máxima". Carência de precisão, que facilmente degenera em insinceridade, é na verdade a principal característica da mente oriental. O europeu é um raciocinador conciso; suas declarações de fato são desprovidas de qualquer ambiguidade; ele é um lógico natural, mesmo que não tenha estudado lógica; é por natureza cético e requer provas antes de aceitar a verdade de qualquer proposição: sua inteligência treinada trabalha como a peça de um mecanismo. A mente do oriental, por outro lado, assim como suas pitorescas ruas, é eminentemente carente de simetria. Embora os antigos árabes tenham adquirido em um grau um tanto mais alto a ciência da dialética, seus descendentes são singularmente deficientes de faculdades lógicas. São muitas vezes incapazes de tirar as conclusões mais óbvias de qualquer simples premissa cuja verdade possam admitir. Tente-se arrancar uma declaração de fato direta de qualquer egípcio normal. Sua explicação será em geral longa e carente de lucidez. Ele provavelmente entrará em contradição consigo mesmo uma dúzia de vezes antes de acabar sua história. Com frequência sucumbirá ao mais brando método de interrogatório. (CROMER apud SAID, 1990, p.48-49). Tradução: Tomás Rosa Bueno.

Cromer foi um diplomata e administrador britânico do século XIX com experiência principalmente nas colônias na Índia e no Egito. Nota-se claramente como ele, em sua alta posição política, funciona como um porta-voz do discurso orientalista carregado de preconceito e diminuição. O “europeu” é um “raciocinador conciso”, enquanto o “oriental” carece de “faculdades lógicas”. Não é preciso nem dizer muito, devido a tamanho absurdo. Porém, cabe ressaltar que, ao se referir aos antigos árabes a coisa muda um pouco de figura, visto que, segundo o mesmo autor, eles adquiriram a ciência da dialética num “grau um tanto mais alto”. Tal posicionamento reafirma a visão da “essência oriental” que permite olhar para o passado como algo grandioso e até reconhecer qualidades do árabe de outrora, enquanto o árabe atual não possui mais nada disso. Percebe-se, um paradoxo na inconsistência e maleabilidade do discurso orientalista em questão, pois quando querem manter certas características se dão o direito de dizer que é devido à imutabilidade do “oriental”, mas, se a ideia é diminuir o mesmo, não medem nenhum esforço para moldar o discurso. Isso se dá por escolhas que visam sempre separar e amplificar o dominador, como é lógico.

Sobre essa perspectiva distorcida e dominadora do Ocidente sobre o Oriente, Said complementa:

De um certo modo, as limitações do orientalismo são, como disse antes, aquelas decorrentes de se desconsiderar, essencializar e desnudar a humanidade de outra cultura, outro povo ou região geográfica. Mas o orientalismo foi além disso; considera o Oriente como algo cuja existência não apenas está à vista, mas permaneceu fixa no tempo e no espaço para o Ocidente. O sucesso descritivo e textual do orientalismo foi tão impressionante que períodos inteiros da história cultural, política e social do Oriente são considerados como meras respostas ao Ocidente. Este é o agente e o Oriente é o reagente passivo. O Ocidente é espectador, juiz e júri de cada faceta do comportamento oriental. (SAID, 1990, p.117-118). Tradução: Tomás Rosa Bueno.

Outro cânone orientalista parece ter sido impulsionado no período pós Segunda Guerra, quando o domínio da doutrina passa a ser estadunidense e, devido às claras intenções políticas e econômicas, começa a ser replicada com muita força a ideia do árabe ameaçador – principalmente, segundo Said (1990, p.290), após a guerra de 1973 (“Guerra de Outubro”, “Quarta Guerra Árabe-Israelense”). Como um relato pessoal de quem nasceu depois disso, posso dizer que desde muito jovem as informações que chegam tanto através do noticiário quanto em produções do cinema nos apresentam o homem bomba árabe, sempre acompanhado da grande violência e crueldade dos exércitos de “lá” – de maneira agressiva, taxativa e negativa. Por outro lado, quando o ataque é feito pelo poder militar estadunidense, soa como se eles estivessem protegendo o mundo contra a ameaça islâmica ou algo assim. Me lembro bem do atentado às torres gêmeas em 2001 como algo terrível para o Ocidente retratado nos telejornais da época – não que a violência em si não seja terrível para a existência humana e

para o planeta –, no entanto, todos os ataques e a dominação às terras do Oriente Próximo, aproximadamente nos últimos 50 anos, sempre foram tratados como situações triviais aos olhos “ocidentais” e não enquanto reais atentados. Assim, fica clara a separação imposta pela ideologia orientalista, na qual “eles” (“orientais”) são os vilões e “nós” (“ocidentais”) os mocinhos.

Por fim, trago aqui uma espécie síntese proposta por Said que parece resumir bem os fundamentos da abordagem orientalista. O autor traz constatações acerca do sistema orientalista baseado na noção das “representações” e nos deixa um pensamento proposto por Nietzsche sobre a ilusória noção de “verdade” que, potencialmente, acompanha o discurso:

O orientalismo pode, desse modo, ser visto como um modo de escrita, visão e estudo regularizado (ou orientalizado), dominado por imperativos, perspectivas e preconceitos ideológicos, ostensivamente adequados ao Oriente. O Oriente é ensinado, pesquisado, administrado e pronunciado em certos modos discretos. O Oriente que aparece no orientalismo, portanto, é um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na cultura ocidental, na consciência ocidental e, mais tarde, no império ocidental. [...] O orientalismo é uma escola de interpretação cujo material, por acaso, é o Oriente, suas civilizações, seus povos e suas localidades. Suas descobertas objetivas – obra de inúmeros estudiosos devotados que editaram textos e os traduziram, codificaram gramáticas, escreveram dicionários, reconstruíram épocas mortas, produziram cultura positivamente verificável – são e sempre foram condicionadas pelo fato de que as suas verdades, como qualquer verdade transmitida pela linguagem, estão corporificadas na linguagem, e o que é a verdade da linguagem, disse Nietzsche uma vez, senão “um exército móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos – em resumo, uma soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e embelezadas poética e retoricamente e que, após muito uso, parecem firmes, canônicas e obrigatórias para um povo: as verdades são ilusões sobre as quais já esquecemos que isso é o que elas são!” (SAID, 1990, p.109). Tradução: Tomás Rosa Bueno.

Parece ser um fato que a linguagem é problemática e que seria ilusório curá-la. Mesmo que se conscientize sobre as relações de poder que nela estão implícitas, tal conquista funciona apenas como um préstimo para que não se caia em certos padrões de pensamento sem a devida reflexão. Entendo que a questão chave talvez esteja no constante olhar crítico junto ao reconhecimento e à aceitação de fatores que acabaram se tornando convenções da comunicação – por motivos como os aqui expostos. Assim, embora tenha-se buscado algum nível de compreensão sobre o paradigma orientalista, em certos momentos da presente tese foi inevitável que dogmas corporificados na linguagem aparecessem.

2. INSERÇÃO CULTURAL: entre gêneros e ritmos semeadores

Os elementos constituintes do repertório pesquisado vêm do encontro de povos que parecem habitaras regiões dos Bálcãs, da Anatólia e do Cáucaso há milênios. Práticas musicais provenientes das hibridações ao longo da história se tornaram tradições, em grande parte, por

meio da oralidade (e da auralidade) e, além de carregarem determinados traços comuns em termos musicais – rítmicos, melódicos e de instrumentação, por exemplo –, abarcam peculiaridades relativas ao seu local específico, às suas finalidades e ao caráter estético-cultural tanto no sentido mais amplo das manifestações quanto no que é apresentado obra a obra.

Como se trata de locais não muito explorados entre pesquisadores brasileiros – ao menos, claramente no meio musical –, entende-se necessária uma breve contextualização geográfica. Situada numa região historicamente marcada por conflitos territoriais, a atual República da Turquia – região central do Império Otomano até sua queda em 1923 – é geograficamente dividida em 7 regiões⁸: região de Marmara (noroeste do país); região do Mar Negro (norte); região da Anatólia Central; região da Anatólia Oriental (leste); região do Sudeste da Anatólia; região do Mediterrâneo (sul); e região do Egeu (sudoeste). A península anatoliana (sinônimos: Anatólia/Ásia Menor/Turquia Asiática) comporta a grande maioria do território turco e apenas a região de Marmara tem áreas situadas na Trácia⁹ Turca (Turquia Europeia) – parte da península balcânica.

Já a região dos Balcãs, no Sudeste Europeu – com diversas áreas pertencentes à Turquia durante a Era Otomana – tem extensão geográfica¹⁰ que perpassa, além da própria Trácia Turca, Bósnia e Herzegovina, Sérvia, Montenegro, Kosovo, Macedônia do Norte, Albânia, Bulgária, partes da Croácia, da Eslovênia, da Romênia e da Grécia. A listagem acima é bastante usual para que possamos nos localizar melhor, embora existam diferentes interpretações, discursos históricos, geográficos, políticos e culturais em consideração aos países balcânicos, e, principalmente em relação à presença de Turquia e Grécia, existindo inclusive uma pequena porção da Itália, também ocupada pela península.

Especificamente, as nações que parecem mais próximas às danças e canções conectadas às obras selecionadas são: Turquia, Bulgária, Macedônia, Sérvia, Romênia, Grécia e Azerbaijão – o qual pertence territorialmente à região do Cáucaso, embora compartilhe de tradições culturais-musicais turcas, como será mostrado. Nesta tese, não se pretende de maneira alguma abarcar todo este território, senão reunir informações sobre as localidades, práticas e contextos musicais que influenciaram o repertório de maneira mais íntima. E, como será delineado, a pesquisa documental realizada revelou que as tradições aqui focadas parecem carregar origens étnicas e históricas que ultrapassam tais limites geográficos.

⁸ Fonte: *Britannica Encyclopaedia*.

⁹ Trácia é uma região do sudeste europeu que engloba territórios do sudeste da Bulgária (Trácia do Norte), do nordeste da Grécia (Trácia Ocidental) e do noroeste da Turquia (Trácia Oriental).

¹⁰ Fontes: *Britannica Encyclopaedia* e *The History of the Balkans: Every Year*.

Como já exposto, ter conhecimento de fatores ligados à inserção cultural das práticas originárias do repertório pesquisado é uma importante base deste trabalho. Assim, inicialmente, algumas questões são levantadas relativas a parâmetros não apenas sonoros, como: quais são as possíveis raízes culturais e étnicas das práticas em questão? Qual a finalidade e o caráter estético-cultural das mesmas? Onde tradicionalmente eram/são tocadas? Qual o sentido expressado através das letras das canções? Quais são as danças e em que contextos se inserem? Uma investigação em torno destas indagações norteia os 4 primeiros tópicos. Na sequência, sob um viés interpretativo de teor rítmico, proponho conexões e confrontos entre fundamentos rítmicos e métricos – que, ao meu ver, saltam às próprias canções e danças contextualizadas –, gravações de referência, aspectos da escrita musical das obras e da técnica instrumental.

2.1. Tradição *ashiq*

A tradição folclórica *ashiq* – gênero poético-musical – tem, aparentemente, origens muito antigas e mantém forte presença na Turquia, no Azerbaijão, na Geórgia, na Armênia e no Iran – países vizinhos com pontos de encontro na região montanhosa do Cáucaso Menor, ou seja, nas fronteiras entre a península anatoliana e a cordilheira do Cáucaso. Segundo a etnomusicóloga Sevilay Çınar (2013, p.176), os *ashiqs* são poetas-músicos que, nos mais diversos ambientes coletivos, apresentam obras baseadas em princípios espirituais, em épicos heróicos do povo, na transmissão de valores e críticas sociais, e/ou para fins de entretenimento, tradicionalmente, se acompanhando ao *saz*¹¹ (cordofone).

Embora as fontes não apresentem informações unívocas, o professor e pesquisador Ilyas Üstünyer (2009, p.138) diz que a primeira aparição informal do termo *ashiq* teria ocorrido na Anatólia, através do poeta Yunus Emre, que se referia a si próprio como “*Âşık Yunus*” nos séculos XIII e XIV. Üstünyer, ainda, reitera colocações de Timurtaş acerca da função social dos *ashiqs*:

No folclore turco, a palavra *ashiq* adquiriu significado social e ideológico apenas no século XVII. [...] contadores de histórias folclóricos recitavam os seus poemas ao acompanhamento do *saz*. Portanto, eles eram frequentemente chamados de "poetas do *saz*". Tais contadores de histórias foram mencionados como *ozans* nas tribos dos oguzes. Este termo foi utilizado até o século XVI, sendo substituído no século XVII pelos termos *ashiq* e “poeta do *saz*”.¹² (TIMURTAŞ apud ÜSTÜNYER, 2009, p.138). Tradução minha.

¹¹ Especificidades de instrumentos típicos serão aprofundadas no capítulo 3.

¹² “In Turkish folklore the word *ashiq* acquired social and ideological meaning only in the 17th century. [...] folk narrators recited their poems to the *saz* accompaniment. Therefore, they were often called *Saz* poets. Such narrators were mentioned as *ozans* in Oguz tribes. The term was used until the 16th century. From the 17th century it was replaced with terms *ashiq* and *saz* poet.” (TIMURTAŞ apud ÜSTÜNYER, 2009, p.138).

Numa direção semelhante, apoiando-se no estudo de Köprülü (1962), aponta Çınar (2013, p.178) ao afirmar que o termo *ashiq* veio a substituir o termo *ozan* no Azerbaijão e em regiões da Anatólia, de maneira mais concreta, depois do século XV. Então, junto a este, *şair çalgıcılar*” (poetas instrumentistas) e “*saz şairleri*” (poetas do *saz*), passaram também a ser empregados.

Tradicionalmente, para que se torne um *ashiq*, conta-se que a pessoa deve passar por uma experiência onírica – uma espécie de “batismo” (talvez análogo ao que conhecemos como o pacto com o diabo dos violeiros no Brasil) – na qual atinge sua “personalidade artística”. Este ritual também parece se conectar às origens do próprio termo:

O sonhador pode se deparar com uma pessoa sagrada, sua amada ou a imagem da amada. Ele adquire informação de líderes espirituais (*Pir*), as vezes os encontrando num lugar sagrado. Esses líderes podem também lhe dar um *mahlas*, cantar e tocar ou dar *bâde* para que o sonhador beba. Se o *ashiq* for homem, a pessoa sagrada também o apresenta para uma donzela, dizendo-lhe seu nome, o nome de seu pai e, em certos casos, a cidade em que eles vivem. O futuro *ashiq* se apaixona imediatamente. Ocasionalmente, eles fazem amor. Quando o *ashiq* acorda, fica extremamente perturbado, pode chorar e, prontamente, quer começar a procurar pela garota do destino.¹³ (Erdener, 1995; Günay, 1992, apud ÇINAR, 2013, p.181). Tradução minha.

Ainda, Çınar (2013, p.181) informa que o *mahlas* (espécie de apelido) dado nessa cerimônia de iniciação pode também ser passado do mestre para o aprendiz sem o intermédio do sonho. E, é comum que os *ashiqs* utilizem este *mahlas* ou o seu próprio sobrenome na última estrofe de seus poemas. Um exemplo visto no repertório selecionado ocorre na canção *Kara Toprak*, composta por Veysel Şatıroğlu, na qual o penúltimo verso da última estrofe diz: “*Gün gelir Veysel'i bağrına basar*”, que pode ser traduzido como: “Ainda chegará um dia em que se aceitará Veysel, assim como ele é”.

A relação entre mestre e aprendiz se mostra um fator determinante relacionado à apreensão dos princípios *ashiq*, e, para tal, deve-se passar por alguns requisitos e procedimentos específicos desta “escola”:

Certas habilidades são esperadas de um(a) candidato(a) a *ashiq* para realizar esta arte, como ter um ouvido sensível para alturas, senso rítmico, etc. Em suma, quando um mestre descobre talento em uma pessoa que deseja se tornar um *ashiq*, ele(a) o(a) leva como aprendiz para treiná-lo(a). Nesse processo, participam de vários *ashiq fasıl* juntos, e por meio disso o(a) aprendiz começa a aprender a contar histórias, os *makams*¹⁴ *ashiq*, a compor poemas espontaneamente, a tocar *bağlama*, a competir no

¹³ “A person who has a dream may come across a holy person or his/her beloved or the beloved’s picture. She/he may obtain information from spiritual leaders, called “*Pir*” in Turkey, perhaps meeting them in a holy place. These spiritual leaders may also give him/her a *mahlas* and want to sing and play for the dreamer, or the dreamer may drink *bâde* given to him/her by the *Pir*’s hand (Günay, 1992, p.94–98). In the case of a male *âşık*, the holy person also introduces him to a beautiful maiden, telling him her name, her father’s name, and sometimes the town in which they live. The future *âşık* immediately falls in love with the girl. Occasionally they make love. When he awakens he is extremely upset, may cry, and immediately wants to begin searching for the girl of destiny (Erdener, 1995, p.53-54)”. (ÇINAR, 2013, p.181).

¹⁴ *Makam*: termo usado para designar os modos da música turca. Estes apresentam alturas específicas (contendo microtons) e seus próprios padrões de delineamento melódico.

duelo (*karşılaşma*), a cantar as composições do(a) mestre(a), etc. No processo, ele(a) pode viajar de um lugar para outro com seu(sua) mestre(a), sendo apresentado(a) a novos colegas, etc. Isto pode levar muito ou pouco tempo dependendo de seu talento e progresso. Se o(a) mestre(a) acredita que a educação do(a) aprendiz é suficiente, ele(a) lhe dá um *mahlas* e o(a) dispensa para continuar sozinho(a) a sua tradição em reuniões *ashiq*. Em seguida, o(a) aprendiz executa não apenas suas composições, mas também as composições de seu(sua) mestre(a), mantendo vivo o seu nome.¹⁵ (ARTUN, 2005; BAŞGÖZ, 1968, apud ÇINAR, 2013, p.182). Tradução minha.

Em pesquisas de campo feitas em cidades do Azerbaijão e do Iran, os etnomusicólogos Anna Oldfield e Behrang Nikaeen (2018, p.57-65) encontraram diferenças fundamentais na prática *ashiq*. Atualmente, *ashiqs* (homens ou mulheres) azeris tocam em palcos e há um revezamento nas apresentações – 5-10 minutos para cada – conduzidas por um *aparaci* (mestre de cerimônias), funcionando como uma espécie de recital compartilhado. O repertório azeri contém *saz hava* tradicionais, poesias de seu país - de transmissão oral ou escrita-, além de autorais, e, embora não seja apresentado mais nenhum *dastan* (longo poema épico-musical) por completo, muitas de suas canções são aproveitadas.

Sob outro prisma, no Iran tradicionalmente apenas homens são permitidos e a cerimônia, em geral de casamento na qual um *dastan* inteiro é narrado, é conduzida pelo próprio *ashiq*. Veja-se este relato sobre uma típica performance *ashiq* iraniana que, além de manter essa tradição do *dastan*, é integrada por outros instrumentos:

Você está sentado confortavelmente em um tapete ricamente decorado no chão, comendo e conversando com seus amigos, que se acomodam nos dois lados da sala em antecipação. Logo o *ashiq* começa sua performance, caminhando com confiança entre as linhas dos homens sentados, muitas vezes seguido por um *balaban* e um *qaval* [...] Logo ele começará um *dastan*, contando as porções narrativas da história em prosa dramática, cantando diálogos entre personagens na música com o acompanhamento de seu *saz*, fazendo divertidas digressões e respondendo aos pedidos do público [...] sua performance interativa nos puxa para o *dastan* para experimentar as aventuras de heróis como os amantes infelizes Asli e Kerem ou o solitário Aşiq Garip. Ele termina com uma série de rituais e orações após uma apresentação que já dura mais de uma hora.¹⁶ (OLDFIELD; NIKAEEN, 2018, p.56). Tradução minha.

¹⁵ “Certain abilities are expected from an *âşık* candidate to perform this art, such as having a sensitive ear for pitch, rhythmic sense, etc. In short, when a master discovers talent in a person who wants to become an *âşık*, the master takes him/her as an apprentice in order to give training. In this process they attend various *âşık fasıl* together, and hereby the apprentice starts to learn to tell stories, *âşık makamlar (makam-s)*, to compose poems spontaneously, to play *bağlama*, to compete in the dueling (*karşılaşma*), to sing the master’s compositions, etc. In the process the apprentice gets to travel from place to place with his/her master, being introduced to new colleagues, etc. This process can take a long time or short time depending on the apprentice’s talent and progress. If the master believes the apprentice’s education is sufficient, he/she gives him/her a *mahlas* and dismisses the apprentice to carry on his/her tradition at *âşık* gatherings without the master. After that, the apprentice performs not only his/her compositions but also his/her master’s compositions so that his/her master's name stays alive.” (ARTUN, 2005; BAŞGÖZ, 1968, apud ÇINAR, 2013, p.182).

¹⁶ “You are seated comfortably on a richly decorated carpet on the floor, eating and chatting with your friends, who all settle down on two sides of the room in anticipation. Soon the *âşiq* starts his performance, striding confidently between the lines of seated men, often followed by a *balaban* and a *qaval* frame drum [...] Soon he will begin a *dastan*, telling the narrative portions of the story in dramatic prose, singing dialogues between characters in song with the accompaniment of his *saz*, making amusing digressions and responding to audience requests (...) his interactive performance pulls you into the *dastan* to experience the adventures of heroes such as

O contexto de performance no palco gera uma interação bem mais limitada com o público no caso azeri relatado – visto também na prática de diversos *ashiqs* turcos da atualidade –, além de incentivar uma busca por certo virtuosismo vocal/instrumental e deixar de lado o longo molde narrativo do *dastan* épico, aparentemente, ainda dominante no Iran. No entanto, com o retorno do contato entre os países, após o fim da dominação soviética no Azerbaijão (1991), houve alguma abertura a essa padronização iraniana que sofreu adaptações na performance *ashiq* em algumas regiões.

Acerca dos instrumentos, embora o *saz* desempenhe papel central na tradição dos *ashiqs* de diferentes localidades, certamente não é o único presente em suas performances. Como visto, o *balaban* (sopro) e o *qaval* (percussão) são comuns nas cerimônias iranianas e o mesmo ocorre no Azerbaijão. Segundo Üstünyer (2009, p.144), outros instrumentos também são utilizados desde o século XIX na capital da Geórgia (Tbilisi), como *chonguri* (cordas tangidas), *kamancheh* (cordas friccionadas) e *tambourine* (percussão). Ao menos, em certas regiões turcas – como no Mar Negro – o *karadeniz kemençe* (cordas friccionadas) é também usado.

Diversos festivais *ashiq* acontecem por todo o território turco desde a década de 1930. Nestes contextos, existem competições envolvendo estilos de performance distintos separados em categorias, em suma, ligadas à 1) temática da poesia – seja ela autoral ou épica tradicional –, 2) à forma e 3) aos estilos improvisados – com ou sem o acompanhamento do *saz*. Ainda em território turco e também em regiões do Cáucaso, desde a Era Otomana os *ashiqs* vêm se apresentando em lugares como “*âşık cafés*, *semai cafés* (onde ocorrem performances de um estilo específico de música folclórica), centros de vilas, casamentos e feiras” (ÇINAR, 2013, p.177), além de palácios, alojamentos *dervishes*, quartéis e diferentes localidades rurais. Observe este relato sobre o ambiente dos cafés frequentados por *ashiqs*:

Os *ashiqs* locais passam a maior parte do dia na cafeteria jogando cartas ou gamão e esperando arranjar negócios para o fim de semana. Pessoas das aldeias e distritos vizinhos, precisando de um músico para uma festa de casamento ou circuncisão, virão ao café para se encontrar e negociar com os *ashiqs*. À noite, reuniões *ashiq* organizadas são principalmente frequentadas pela comunidade local. Assim, o dono do café ganha dinheiro com a venda de chá ou café e os *ashiqs* também, recebendo gorjetas do público.¹⁷ (ERDENER, 1995 apud ÇINAR, 2013, p.178). Tradução minha.

the star-crossed lovers *Asli and Kerem* or the lonely *Aşiq Garip*. He closes with a series of rituals and prayers after a performance that has lasted over an hour.” (OLDFIELD; NIKAEEN, 2018, p.56).

¹⁷ “Local *âşıklar* (pl.) spend most of their daytime in the coffee house playing cards or backgammon, and hoping to arrange some business for the weekend. People from the surrounding villages and districts, needing a musician for a wedding or circumcision feast, will come to the coffee house to meet and bargain with the *âşıklar*. At night, any *âşık* gatherings organized are mainly attended by the local community. Hereby, the coffee house owner earns money by selling tea or coffee and *âşıklar* earn money by receiving tips from the audience.” (ERDENER, 1995, p.35 apud ÇINAR, 2013, p.178).

Nota-se que este gênero se insere nos mais diversos ambientes e classes sociais, fato que ilustra sua relevância e abrangência cultural. Principalmente a partir da segunda metade do século passado, e mais especificamente neste início de século, as mídias audiovisuais passaram a desempenhar um papel fundamental na propagação do gênero, tornando-se um de seus principais meios de transmissão. Por diversos meios, tais como plataformas digitais, CDs, vídeos, performances em programas de TV ou filmes, aspectos da tradição *ashiq* vêm sendo mostrados para diversas partes do mundo. Além disso, músicas e instrumentos folclóricos passaram a ser ensinados em universidades e conservatórios por toda a Turquia, desde o início da república, há cerca de um século.

Observando o contexto de performance no palco – que parece algo comum tanto na Turquia como no Azerbaijão, como visto –, junto à busca de músicos profissionais pelo aperfeiçoamento no *saz*, ocorreu uma ramificação dentro da própria tradição na qual passaram a existir exímios instrumentistas espalhados por localidades díspares. Ao que parece, assim como aponta Çinar (2013), as temáticas das letras mudaram e tanto a predominância da narrativa de épicos heroicos quanto temáticas mais campeiras deram lugar a letras urbanas ou de retorno ao lar/vila de origem – embora composições dos antigos mestres *ashiqs* e contos épicos continuem sendo passados adiante. Desta maneira, se for considerado um panorama geral dos últimos 80-100 anos na Turquia, o gênero *ashiq* segue com forte representação (referências de artistas serão colocadas mais à frente).

Neste momento, proponho um passeio histórico em vista de uma investigação mais detalhada acerca das possíveis origens desta tradição. Ao que as pesquisas mostraram, após alguns séculos de contato entre túrquicos e árabes, a designação do termo *ozan* sofreu mutação, tornando-se *ashiq*. No entanto, certos aspectos apontam para a hipótese de que o gênero poético-musical possa ter mantido características remotas.

Não se pode precisar o ponto de partida desta prática, embora fontes como *Anthologie des Ashiq* (2008), *Britannica Encyclopaedia* e *Encyclopedia.com* apontem o seu surgimento na arte dos *ozans*, os quais portavam grande autoridade espiritual nos antigos povos túrquicos oguzes. Os *ozans* eram cantores, contadores de histórias e tocadores de *kopuz* (instrumento ancestral do *saz*), e, segundo Baghirova e Bois (2008, p.6) “guardiões da língua, da epopeia, e, mais amplamente, da alma túrquicas”.

A obra literária *Kitab-i Dede Korkut* (*O Livro de Dede Korkut*), de gênero épico-heróico, trata de histórias de heróis, guerras, costumes e valores dos túrquicos oguzes, aparentemente, entre os séculos VIII e XIII, através de 12 contos épicos escritos na língua *oğuz* – combinando tanto elementos turcos quanto azeris. A narrativa, criada pelo *ozan Dede Korkut* combina

formas em verso e prosa, traço que parece típico à oralidade dos túrquicos. Aparentemente, os contos foram transmitidos oralmente por séculos, antes que a obra fosse escrita em meados do século XIV:

Em algum momento do século XIV ou XV, as histórias foram coletadas e escritas por um escriba anônimo. O manuscrito posteriormente desapareceu dos anais da história. Perdido por centenas de anos, uma versão foi encontrada na biblioteca de Dresden em 1815, enquanto um manuscrito mais curto com apenas metade das histórias foi encontrado mais tarde na biblioteca do Vaticano. Publicado pela primeira vez na Turquia em 1916, *O Livro de Dede Korkut* é considerado por muitos como um épico nacional do povo turco. A obra é aceita mundialmente como uma obra-prima do folclore e recebeu honras da UNESCO como um dos tesouros culturais do mundo. Além disso, foi reconhecido como um repositório da história étnica, dos valores fundamentais e do custódio do povo turco.¹⁸ (ENCYCLOPEDIA.COM, acesso em 15/07/2020). Tradução minha.

Segundo a *Britannica Encyclopaedia*, achados arqueológicos do século VIII, encontrados no vale do Rio Orcom (norte da Mongólia), mostram que as Inscrições de Orcom são os escritos túrquicos mais antigos que se tem notícia. Trata-se de dois grandes monumentos em pedras esculpidas que trazem relatos das possíveis origens dos túrquicos, da “era de ouro” de sua história, de sua submissão aos chineses e de sua liberação durante o Segundo Canato Túrquico no período entre 716-734.

Ainda em relação às origens e à abrangência geográfica destes povos, veja-se o que é dito no trabalho *The Genetic Legacy of the Expansion Of Turkic-Speaking Nomads across Eurasia*:

Os povos túrquicos representam uma compilação diversa de grupos étnicos definidos pelas línguas túrquicas. Esses grupos se espalharam por uma vasta área, incluindo Sibéria, Noroeste da China, Ásia Central, Europa Oriental, Cáucaso, Anatólia, Oriente Médio e Afeganistão. A origem e a história de dispersão inicial destes povos são controversas, com hipóteses para sua antiga pátria indo desde a estepe da Transcáspia até a Manchúria no Nordeste da Ásia.¹⁹ (YUNUSBAYEV; METSPALU; METSPALU; VALEEV; LITVINOV; VALIEV; et al., 2015, p.1). Tradução minha.

Sob um viés geográfico mais atualizado, esse apontamento sugere que as origens túrquicas venham de uma grande área entre o Turcomenistão (país referente à remota

¹⁸ “Sometime in the fourteenth or fifteenth century the stories were collected and written down by an anonymous scribe. The manuscript subsequently disappeared from the annals of history. Lost for hundreds of years, one version was found in the Dresden library in 1815, while a shorter manuscript with only half of the stories was found latter in the Vatican library. First published in Turkish in 1916, *The Book of Dede Korkut* is considered by many to be a national epic of Turkish people. The work is accepted worldwide as a masterpiece ok folklore and has been honored by UNESCO as one of the world’s cultural treasures. It has furthermore been recognized as a repository of ethnic history and foundational values and customs of the Turkish people”. (ENCYCLOPEDIA.COM).

¹⁹ “The Turkic peoples represent a diverse collection of ethnic groups defined by the Turkic languages. These groups have dispersed across a vast area, including Siberia, Northwest China, Central Asia, East Europe, the Caucasus, Anatolia, the Middle East, and Afghanistan. The origin and early dispersal history of the Turkic peoples is disputed, with candidates for their ancient homeland ranging from the Transcaspian steppe to Manchuria in Northeast Asia”. (YUNUSBAYEV; METSPALU; METSPALU; VALEEV; LITVINOV; VALIEV; et al., 2015, p.1).

Transcáspia, juntamente aos outros da Ásia Central, banhado a oeste pelo Mar Cáspio) e a região da Manchúria (com maior parte do território na China, englobando Sibéria e Mongólia, no noroeste asiático). Esta área é também apontada nos trabalhos de ZHUSHCHIKHOVSKAYA et.al. (2020) e NING et. al. (2020), nos quais, por meio de descobertas arqueológicas, foi observada a existência de povos que habitavam esta região e que deram origem, posteriormente, aos túrquicos oguzes. Este segundo artigo se fundamenta na paleontologia linguística²⁰ – ramo da arqueologia – como ferramenta de pesquisa ligada a aspectos remotos da humanidade, propondo uma categorização da língua túrquica enquanto uma das ramificações de línguas transeurásianas²¹.

De acordo com a *Britannica Encyclopaedia*, a grande maioria dos povos contemporâneos classificados como túrquicos reside no continente asiático, com algumas exceções vivendo na parte europeia da Turquia, nos Bálcãs e na região de Volga (Rússia). Por meio de critérios linguísticos, geográficos e históricos, pode-se classificar as línguas túrquicas em alguns grupos, dos quais faz parte a ramificação sudoeste – ou ramificação oguz. Esta, por sua vez, compreende três subgrupos: línguas oguzes ocidentais – turco (falado na Turquia, Chipre, Bálcãs, além de outras localidades da Europa ocidental), azeri (Azerbaijão e Iran) e gagauz (Moldávia, Bulgária, entre outros); línguas oguzes orientais – turcomeno (Turcomenistão e países vizinhos) e túrquico do Coraçone (noroeste do Iran); e línguas oguzes meridionais – afexar e dialetos relacionados (Iran e Afeganistão).

Buscar fontes sobre a história e a influência geográfica de povos oguzes ao longo de tantos séculos ajuda a ilustrar um pouco da magnitude da tradição em questão. Outros aspectos precisam ainda ser respondidos em relação às possíveis origens dos *ashiqs/ozans*, ligadas, por exemplo, à espiritualidade e religiosidade – que parecem ser pontos determinantes.

O livro *Early Mystics in Turkish Literature* – originalmente publicado em turco, escrito por Mehmed Fuad Köprülü (1918) – trata das origens e do desenvolvimento da literatura medieval da Anatólia sob um viés místico-religioso, focando em dois importantes poetas: Armağ Yasawc (1093-1166) e Yunus Emre (1240-1321). Ilustrando traços marcantes da herança oguz, o pesquisador comenta uma característica geral dos poetas do período pré-

²⁰ “A paleontologia linguística é um subcampo da linguística histórica comparativa que nos permite estudar a pré-história humana correlacionando nossas reconstruções linguísticas com informações da arqueologia sobre o possível ambiente cultural e natural dos falantes da proto-linguagem”. (NELSON; ZHUSHCHIKHOVSKAYA; LI; HUDSON; ROBBEETS, 2020, p.3). Tradução minha.

²¹ Transeurásianas: o termo faz referência a um grupo de línguas geográfica e estruturalmente próximas recorrentes em toda a Eurásia que, como apontam Robeets e Bouckaert (2018, p.1), comporta cinco famílias diferentes: línguas túrquicas, mongólicas, tungústicas, coreânicas e japônicas.

islâmico, a qual vigorou ainda em séculos iniciais de massificação ideológica-religiosa na transição para o islã.

Cabe lembrar aqui, como apontado também por Said (1990, p.305), que o islã é um sistema de crença e também uma doutrina. Assim, deve-se tomar cuidado para não cair no discurso comum às enciclopédias – inclusive nas consultadas neste trabalho – de que o islã seria uma síntese cultural dada por dinastias e batalhas. Apesar de expor tal questão, algumas referências deste capítulo – de certa maneira, necessárias como um caminho encontrado para a contextualização geral sobre abstrações do passado – acabam trazendo paradigmas como este.

Sobre a tradição *ashiq/ozan*, além das questões temáticas e da inserção variada de suas práticas, novamente observa-se que poesia e música eram tidas como uma unidade:

A literatura produzida pelos turcos antes da adoção do islamismo consistia – com exceção de algumas traduções insignificantes feitas sob influência chinesa, indiana e iraniana – em poesia popular cantada com o acompanhamento do *saz*. [...] Os poetas daquele período eram homens uniformemente simples com *kopuz* nas mãos. Vagando de acampamento em acampamento, eles apareciam em reuniões públicas ou privadas, cantavam as façanhas dos antigos heróis e recitavam as epopeias nacionais ou criavam novas canções folclóricas sobre eventos recentes. [...] Ao mesmo tempo, eles também podiam apresentar mágicas ou adivinhação com seus *kopuzes*. E os poetas certamente estavam presentes em rituais de caça nacionais, em banquetes públicos e em cerimônias de luto.²² (KÖPRÜLÜ, 2006, p.1). Tradução minha.

O mesmo informa que o islamismo foi sendo introduzido em povos túrquicos a partir grande expansão dos árabes, ao que parece, iniciada em meados do século VIII. Embora os túrquicos tenham resistido à invasão mulçumana por certo tempo, a doutrina islâmica acabou por se propagar entre eles e também entre os persas. Assim, foi se formando uma espécie de “entidade cultural” turco-árabe-persa – embora com divergências ideológicas e políticas – e, neste quadro, fortemente apoiado em crenças religiosas, o Império Otomano ascendeu ao final do século XIII, derrubando completamente o Império Bizantino dois séculos depois e perdurando até o início do século XX.

Segundo o cientista da religião David Zeidan (1995, p.3-5), como meio inicial de unificar o Império, os otomanos – comandados politicamente por descendentes dos túrquicos oguzes – aderiram ao islã sunita como sua religião oficial. Contudo, antes dessa disseminação islâmica, os túrquicos oguzes, supostamente, possuíam crenças xamânicas e muito deste

²² “The literature produced by the turks before their adoption of islam consisted – with the exception of some insignificant translations made under chinese, indian, and iranian influence – of popular poetry sung to the accompaniment of the *saz*. [...] Poets in that period were uniformly simple men with *kopuz* {ancestor of the *saz*} in hand. Wandering from encampment to encampment, they would appear at public or private gatherings and sing the exploits of the old heroes and recite the national epics, or fashion new {folk} songs {s. *türkü*} about recent events. [...] At the same time, they might also perform magic or do fortune telling with their *kopuzes*. And the poets were certainly present at national hunting rites, called *sigir* {properly, *sagir*, “royal battue”}, at public banquets or *Zölen*, and at mourning ceremonies called *yog*.” (KÖPRÜLÜ, 2006, p.1).

misticismo parece ter sido preservado de *ozans* para *ashiqs* mesmo após o processo de conversão religiosa em massa.

De acordo com a *Britannica Encyclopaedia*, nas tradições xamânicas acredita-se que através do estado de transe, ou estado extático, o xamã acesse poderes de outras dimensões, desenvolvendo habilidades de cura e de comunicação com “outros mundos”, além de acompanhar almas que deixaram o corpo até o mundo dos mortos. Durante estes rituais, ele se utiliza de objetos específicos – tais como *kopuz*, tambores, baquetas, chapéu, vestido (toga), chocalhos de metal, espelho e bastão – e a manifestação musical é considerada sagrada. Ainda ritualisticamente, danças e poemas cantados são improvisados, junto a imitações de animais (sonoras ou corporais) e à busca pela conexão espiritual com os mesmos. Tais indícios musicais, além da própria questão dos *ozans* terem sido “portadores de grande autoridade espiritual” entre os oguzes – levantada por Baghirova e Bois (2008, p.6) –, parecem direcionar à hipótese de que eles fossem os próprios xamãs em seu tempo.

Uma prova mais “palpável” desta tradição milenar, ligada à questão da exaltação aos animais, é a uma dança típica dos povos *zeybek*²³. Esta se baseia nos movimentos de uma águia e, como muitos de seus aspectos culturais – dança, música, mitos e histórias –, se mantém através da transmissão oral por gerações. O pesquisador Emir Cenk Aydın (2016), em *The cultural significance of the Turkish 9 rhythm: Timing, tradition, and identity*, aponta que os *zeybeks* – descendentes de povos turcomanos e *Yörüks* – possivelmente migraram da Ásia Central fixando-se na região do Egeu.

Ainda segundo Aydın, *Yörüks* e turcomanos são povos de tradição nômade descendentes dos oguzes que passaram habitar a Ásia Menor a partir do século XI, durante o desenvolvimento político e demográfico do Império Seljúcida. Embora o emprego dos dois termos se confunda em muitos documentos, registros da era otomana designavam uma separação geográfica: turcomanos, Anatólia Central e Anatólia Oriental; e *Yörüks*, oeste da Anatólia.

Outra questão levantada é que parece haver uma convenção cultural em torno destes sobre o ideal de um “povo original”, por assim dizer – significados atribuídos: “turcos reais”, “turcos de puro sangue” ou “turcos que mantiveram seu autêntico modo de vida”. Por isso, muitos grupos migraram para os Bálcãs na era otomana (supostamente por vontade própria ou, talvez, por pressão do governo) e receberam papéis de liderança política na região. Atualmente, a maioria dos povos oguzes ramificados fixou residência e os que seguem nômades – migrantes

²³ Exemplo 1_dança *zeybek*: movimentos de uma águia (consultar material audiovisual complementar).

de pastagens a planaltos, conforme a estação – são conhecidos na Turquia como *Yörüks*, habitando diferentes regiões do território – o termo *yörük* vêm da palavra “yürü” (andar).

Veja-se o que diz Aydın (2016), especificamente, sobre a dança *zeybek*:

Como a tradição específica, o dançarino conduz o ritmo da dança e da música enquanto imita os movimentos de uma águia. A dança é frequentemente apresentada sob embriaguez em muitas localidades. É considerada um movimento muito espiritual porque os dançarinos conceituam e personificam a águia, sua noção totêmica de temas heroicos comuns como bravura e justiça em suas performances.²⁴ (AYDIN, 2016, p.2270). Tradução minha.

Assim, aspectos que envolvem *zeybeks* e *ashiqs* parecem conectá-los a uma origem étnica comum. A questão dos temas heroicos, por exemplo, já foi colocada em respeito aos *ashiqs*, bem como a espiritualidade em torno de suas performances, além da questão que envolve a bebida no processo de ambas as tradições, observado o líquido *bâde* no “batismo” *ashiq* e a embriaguez durante a performance da dança *zeybek*. Acrescentem-se, ainda, as questões ligadas à referência e exaltação aos animais. Sob tais premissas, sugiro a hipótese de que a proximidade entre o canto de aves e a entonação vocal (aliada ao timbre) de certos *ashiqs* seja considerada como um aspecto que acompanha a prática desde as possíveis crenças animistas de outrora. Neste sentido, exemplos marcantes podem ser encontrados nas gravações de Muharrem Ertaş²⁵ (1913-1984) e em áudios coletados nas pesquisas de campo feitas pelos compositores/pesquisadores Béla Bartók e Adnan Saygun, na década de 1930 em regiões da Anatólia.

As coletas de melodias folclóricas foram realizadas em alojamentos de inverno de povos *yörük* que, segundo o próprio Bartók (1976, p.30), eram um povo nômade que vivia nas regiões das montanhas Taurus durante o verão e, durante o inverno, nos arredores de Osmaniye, um lugar não muito longe da costa sul. A hipótese do compositor era de que as pessoas exibindo esses antigos costumes migratórios, “possivelmente haviam preservado melhor seu antigo material musical do que um povo sedentarizado”. Ou seja, o estudioso parecia estar atrás justamente de aspectos remanescentes dos túrquicos oguzes. Em 4²⁶ dos 82 registros a que se teve acesso (de um total de 87), aparece a formação tradicional *ashiq/ozan* – voz acompanhada de um instrumento de cordas tangidas da família do *saz* – e, mais amplamente, a voz humana

²⁴ “As the tradition specifies, the dancer leads the tempo of dancing and music while imitating the movements of an eagle. The dance is often performed drunk in many villages. It is considered a very spiritual movement because the dancers conceptualize and embody the eagle, their totemic notion of common heroic themes like bravery and justice in their performances”. (AYDIN, 2016, p.2270).

²⁵ Exemplo 2_ashiq Muharrem Ertaş – *Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri* (consultar material audiovisual complementar).

²⁶ Exemplo 3_gravações em pesquisas de campo com *yörüks*, por Béla Bartók e Adnan Saygun (consultar material audiovisual complementar).

em muitos dos áudios remete ao canto de alguma ave, denominado como uma espécie de “cacarejo” pelo próprio Béla Bartók.

Na visão dele, tal aspecto parece estar relacionado a influências árabes. Sem descartar a coerente hipótese de Bartók, embora trazendo uma outra suposição à tona, por que não considerar tal elemento também conectado a práticas de performance ainda mais remotas deste gênero? Ou, mais especificamente, por que não levar em conta o fator de imitação a animais herdado das crenças animistas/xamânicas – e, no caso, pré-islâmicas – dos *ozans*? Nesta direção, acredito que, a despeito da sabida hibridação turco-árabe, tal especificidade vocal parece também carregar traços dos antigos oguzes.

Traçada tal contextualização, pôde-se observar certos princípios e valores filosóficos e ideológicos que parecem habitar a tradição *ashiq/ozan* – em suma, pautada em aspectos de espiritualidade e religiosidade. Então, o foco se direciona, principalmente, a aspectos que envolvem os poemas das canções *ashiq* presentes no repertório selecionado.

Como já comentado, *ashiqs* transitam por diversos meios sociais variando tanto os locais de sua prática, suas finalidades específicas e, portanto, as peculiaridades temáticas ligadas à poesia. Assim, apenas para um entendimento mais direcionado do todo, é possível separar estes poetas-músicos em diferentes grupos, mesmo que ocorram casos nos quais um mesmo *ashiq* se encaixe em mais de um. A categorização proposta por İlhan Başgöz (1968), citado por Çinar (2013, p.178), traz cinco tipos de *ashiqs*: 1) poetas da religião e do misticismo; 2) poetas camponeses/rurais; 3) poetas urbanos; 4) poetas de Janízaro²⁷; e 5) poetas nômades. Embora não categoricamente, no desenvolvimento do texto foram expostos exemplos ligados à maioria destes grupos.

Especificamente, no repertório selecionado algumas obras foram compostas ou têm versões interpretadas por herdeiros mais recentes da tradição *ashiq*. *Kara Toprak*²⁸, de Veysel Şatıroğlu, e *Yalan Dünya*,²⁹ de Neşet Ertaş (filho do *ashiq* Muharrem Ertaş), são originalmente canções sob o acompanhamento do *saz*. Aproveitando da categorização acima, pode-se dizer que tanto Şatıroğlu (1894-1973) quanto Ertaş (1938-2012) carregam traços de religiosidade em suas composições, bem como, pelo menos em parte de suas vidas, foram *ashiqs* nômades. Por outro lado, Veysel Şatıroğlu esteve mais conectado a temáticas rurais, enquanto Neşet Ertaş, devido ao grande sucesso atingido na era das mídias digitais – shows para grandes públicos e diversas participações em programas de TV – pode ser considerado um *ashiq* urbano. Às peças

²⁷ Janízaro: os janízaros foram uma infantaria de elite do exército otomano em vigência entre 1363-1826 formada por crianças cristãs capturadas e convertidas ao islã, estabelecida no império de Murad I (1362–1389). Fonte: *Britannica Encyclopaedia*.

²⁸ *Kara Toprak*, álbum *Aşık Veysel Arşiv I* (2001).

²⁹ *Yalan Dünya*, álbum *Hata Benim* (2000).

supracitadas, unem-se *Alli Turnam* (turca), *Yemen Elleri/Yemen Türküsü* (turca) e *Girdim Yarin Bahçasına* (azeri), composições anônimas com inúmeras interpretações, incluindo-se versões do próprio Neşet e de outros *ashiqs* dos séculos XX e XXI, tais como: Hacı Taşan (1930-1983),³⁰ Erkan Oğur (1954-)³¹ e Erdal Erzincan (1971-).³²

Quanto ao sentido das letras, resalto a importância da busca por incorporar um caráter condizente com que é expressado, procurando aliar o conteúdo poético emocional e cultural à técnica instrumental (aspectos técnico-expressivos serão dissecados em outro momento da tese), em vista da criação de uma *significância* correlata na interpretação ao violão. Lembro aqui que a intenção é, a partir de um particular *modo de visar*, fazer com que sejam ecoadas e recriadas as obras sob uma perspectiva culturalmente informada no sentido de que se procura dialogar com o contexto. Ou seja, entender um pouco melhor sobre especificidades do gênero – *ashiq*, no caso – para então construir caminhos e ter ferramentas que tragam alguma propriedade acerca do teor dessa tradição determinadamente poética (vocal). E, além de estarem conectados num sentido mais amplo – no que determinei como um “caráter estético-cultural” que habita o próprio gênero musical, tudo que o circunda e que nele está contido – cada obra (e cada um dos poemas) carregam desta maneira uma poeticidade singular – sua *significância*, filtrada pelas particularidades da interpretação – a ser urdida e comunicada através da intersemiose (neste momento dada através da tradução do sentido da letra à expressão violonística).

Em *Kara Toprak* (“Terra Preta”) o valor da terra, enquanto presente divino/ser amável, é exaltado por Veysel Şatıroğlu. Trata-se de uma poesia de agradecimento e conexão com a natureza – com a terra, com o próprio planeta Terra, com deus, com a vida – na qual o *ashiq*, cego desde os 7 anos, diz que mesmo nos momentos mais duros nunca lhe faltaram alimentos provindos da terra, a qual esteve sempre de “braços abertos” mesmo depois de erros cometidos, observando seus caminhos, curando suas dores e sendo-lhe a única amiga “verdadeira/fiel”. Assim, a compreensão deste estado emocional interno é um possível caminho interpretativo para a tradução de toda a densidade e contemplação da poesia.

Em *Yalan Dünya* (“Vida Passageira”), Neşet Ertaş traz o sentimento de desilusão com a própria vida, se encontrando num estado praticamente depressivo – sem comer e, inclusive, perdendo a voz – por conta de uma dor amorosa e de ver que o tempo passou e não lhe restou nada que sonhava. Trata-se de um caráter carregado de melancolia e uma possível raiva. O eu

³⁰ *Alli Turnam*, álbum *Hacı Taşan* (1999).

³¹ *Yemen Türküsü*, álbuns *Fuad* (2001) e *Dönmez Yol* (2012).

³² *Alli Turnam* – álbum *Live in Bursa, Kayhan Kalhor & Erdal Erzincan* (2011); e *Girdim Yarin Bahçasına* – álbum *Garip* (1996).

lírico traz versos como: “você chorou minha querida, eu queimei”, “eu pensei que a vida seria como a fantasia”, “fui enganado, acreditei em vão”, “nesta vida cuja cor desbota em meu coração”, “ó, nesta vida passageira, nesta vida passageira”.

A canção anônima turca *Alli Turnam* (“Minha Garça”) traz uma poesia curta na qual o eu lírico se encontra em extremo desespero devido à distância da mulher amada e, copiosamente, ele suplica que ela apareça, pois não aguenta de tanta dor. Acredito que a letra não aborde uma traição desta mulher, mas por algum motivo existe um distanciamento físico e a situação não irá mudar. O homem está só, destruído, mergulhado em sofrimento e numa sensação de profunda impotência.

Yemen Türküsü (“Canção Folclórica do Iêmen”) ou *Yemen Elleri* (“Mãos do Iêmen”), embora seja uma canção anônima, conta-se ter sido composta conjuntamente por moradores locais da cidade de Elazığ – região da Anatólia Oriental (leste da Turquia) – em memória de seus soldados assassinados brutalmente no Iêmen (península arábica) em 1914, durante a Primeira Guerra Mundial. Segundo as poucas fontes acessíveis³³, eram 15 mil soldados, os quais foram literalmente cegados, tiveram os corpos raspados e largados no deserto. Não é sabido se possui uma origem *ashiq*, embora existam muitas versões de *ashiqs* para essa canção. A letra retrata o sofrimento dos entes próximos que esperaram desesperadamente por um retorno dos soldados enviados ao Iêmen, o que nunca ocorreu. Trata-se de um lamento que no fundo busca ter esperanças, porém está tomado de emoções espessas, de profundo pesar, desgostosas.

Outra canção anônima é *Girdim Yarin Bahçasına* (“Entre no Jardim de Meu Bem”), originária do Azerbaijão. Embora existam dezenas de versões disponíveis, não obtive fonte alguma sobre a região específica ou a época na qual se originou. Trata-se de um texto curto, uma poesia de amor, um chamamento à pessoa amada que o destino ainda não uniu ao eu lírico e nada mais parece importar além deste encantamento amoroso. Ela parece incitar um estado emocional de caráter extremamente apaixonado e envolvente.

Observando o sentido dos poemas, existe um viés espiritual-religioso visto em *Kara Toprak* e, não por acaso, isso remete às crenças que parecem acompanhar a tradição *ashiq* desde os *ozans* túrquicos oguzes da Ásia Central. Ainda, o que se pode considerar um traço comum a todas as temáticas das canções, é que elas tendem a um caráter mais melancólico, desgostoso, sofrido, calejado pela vida ou doente de amor. Assim, a questão colocada no início deste tópico sobre o sonho *ashiq* – no qual ele se encontra com a mulher amada e ao acordar parte numa

³³ Fontes: *Yemen Türküsü - Sözleri ve Hikayesi* (YouTube); *Yemen Türküsü* (Wikipedia).

busca incessante e desesperada por esse amor – parece conectar certas questões observadas no próprio repertório.

2.2. Herança eslava?

Como a Bulgária se mostrou um dos países mais influentes no repertório de pesquisa, especificamente nas danças, acredito que uma breve contextualização histórica e étnica possa ajudar a compreender melhor sobre a formação de sua cultura, que por séculos caminhou unida à da Macedônia, além de compartilhar raízes eslavas também com a Sérvia – outras nações balcânicas relacionadas mais intimamente a obras do repertório.

Segundo a *Britannica Encyclopaedia*, estudos filológicos apontam para a hipótese de que os eslavos têm sua origem após a divisão em zonas dialetais na área comum indo-europeia (aproximadamente há 5.000 anos), quando um proto-dialeto se desenvolveu em territórios bálticos e eslavos. As fronteiras geográficas exatas nos primórdios dos seus domínios são difíceis de serem determinadas, mas podem ter se localizado na Europa Oriental em torno da atual Lituânia (para o leste e o sul). O etnomusicólogo e professor Boris Kremenliev (1952, p.7) nos diz que a partir século I povos eslavos cruzaram as montanhas dos Cárpatos e passaram a se estabelecer gradualmente onde agora se encontram as 3 principais divisões geográficas eslavas: orientais (russos, ucranianos e bielorrussos), ocidentais (poloneses, tchecos, eslovacos, boêmios e morávios) e do sul (eslovenos, sérvios, montenegrinos, bósnios, croatas, macedônios e búlgaros). É no terceiro grupo que se inserem nações mais diretamente ligadas ao repertório investigado.

Em referência aos estudos do escritor e etnógrafo Ivan Shishmanov (1862-1928), considerado uma grande autoridade em história e cultura búlgaras, Kremenliev (1952, p.8) afirma que os antigos búlgaros não eram eslavos, como consta inclusive em escritos bizantinos do século VI. Na verdade, suas raízes parecem ser turco-tártaras e o termo “*bulgar*” faz referência ao rio Volga (Rússia), em cujas margens eles se estabeleceram e começaram a chamar a si próprios como “povo do Volga”. E, ao que se sabe, estes se situaram entre o Danúbio e o Mar Egeu (regiões próximas à atual Bulgária) no final do século VII.

Neste mesmo século (VII), como aponta Boris Kremenliev (1952, p.8-12), o primeiro reinado búlgaro foi fundado. Ainda, nos séculos seguintes os búlgaros passaram a adotar a língua e os padrões culturais eslavos, embora sua organização política tenha permanecido. Um marco determinante na história da Bulgária, inclusive musicalmente, foi o estabelecimento do

cristianismo ortodoxo no reinado de Boris I, no século IX.³⁴ Yoan Kukuzel (1280-1360) é o compositor búlgaro mais antigo de que se tem algum registro escrito e, segundo Kremenliev, ele comumente inseria melodias folclóricas em suas composições para a Igreja Ortodoxa.³⁵

Segundo o mesmo autor, ao final do século XIV a última dinastia búlgara foi exterminada pelo Império Otomano, acarretando na dominação territorial por cerca de 500 anos. Neste período, além da incorporação cultural de diversos elementos otomanos – religiosos, musicais e culturais de modo geral – registros escritos da cultura eslava se perderam ou foram destruídos (KREMENLIEV, 1952, p.9). Já no final do século XIX, houve um tratado que separou o estado em 3 regiões – Rumélia Oriental, Macedônia e Bulgária –, mas apenas no século XX (1944) foi estabelecida a República Nacional da Bulgária.

Acerca de manifestações musicais de origem eslava – pré-cristã –, um aspecto aponta para uma grande semelhança com a tradição dos *ozans/ashiqs*. Kremenliev (1952, p.10-11) diz que os povos eslavos antigos carregavam uma fé supersticiosa no poder do som e a música era uma arte altamente respeitada e cultivada entre gerações. Ela estava presente em diversos momentos, fosse em rituais específicos – cerimônias de sacrifício, funerais, casamentos – ou para entretenimento. Embora pagãos, os eslavos acreditavam em “poderes superiores aos do homem que controlavam o destino do universo e direcionavam os seres humanos”. Aparentemente, sua mitologia era composta por ninfas da água e espíritos da floresta. Os músicos cantavam os épicos de seu povo com forte caráter espiritual, acompanhando-se do *gusle*³⁶ (cordas friccionadas), instrumento ainda presente em países que sofreram influência eslava.³⁷

Boris Kremenliev ainda aponta que a música folclórica eslava era puramente melódica e diatônica, baseada em intervalos estreitos nas melodias, como constatado também por Bartók em *Serbo-Croatian Folk Songs*, livro publicado em 1951. Através das análises de áudios coletados em regiões eslavas no Leste Europeu, o compositor afirma que, em suma, poucos elementos descobertos direcionaram a um estilo musical eslavo antigo comum, observando, além das melodias de alcance estreito, uma prática de performance vocal descrita como "interrupção silábica". Kremenliev complementa com aspectos rítmicos, observando que a

³⁴ “Três influências principais desempenharam um papel na formação dessa música sacra caracteristicamente búlgara: a importação de bispos e padres de Roma, onde a ascensão do estilo polifônico já estava em andamento; a ascensão da Igreja Ortodoxa Grega na estrutura política da Igreja Búlgara; e, por último, o “autêntico” canto búlgaro, que sem dúvida floresceu na famosa escola de Tarnovo e que foi enriquecido pelas canções folclóricas da época” (KREMENLIEV, 1952, p.12). Tradução minha.

³⁵ Exemplo 1_Yoan Kukuzel – *Polielei na búlgarkata*. Intérprete: Yoan Kukuzel *Angeloglassniyat* (consultar material audiovisual complementar).

³⁶ Exemplo 2_Avdo Međedović (c.1875 – 1955), *gusle* e voz (consultar material audiovisual complementar).

³⁷ Fonte: UNESCO, *Singing to the accompaniment of the Gusle* (documentário).

métrica binária era a mais usada, somada a métricas irregulares com ritmos, por exemplo, em 5 e 7 (*aksaks*) – traço marcante de músicas folclóricas búlgaras ainda hoje, sendo algo determinante para o presente estudo (a ser aprofundado no tópico 2.5.1).

Assim, ao que tais pesquisas indicam, poucos aspectos eslavos permaneceram devido à dominação otomana por séculos na região da Bulgária e de outros países balcânicos, embora a importante questão das métricas irregulares possa ser uma herança destas raízes. Ainda, a espiritualidade da música eslava antiga, associada à transmissão dos épicos de seu povo com o acompanhamento de um instrumento de cordas (o *gusle*) se mostra uma questão análoga à tradição poético-musical do gênero *ashiq*. Outro ponto relevante está na hipótese de que os antigos búlgaros eram turco-tártaros e isso traça um parentesco próximo com os túrquicos oguzes. Desta maneira, parece haver um encontro entre certas origens étnicas e práticas musicais comuns em diferentes localidades do eixo geográfico em que se insere o repertório.

2.3. Ciganismo?

A cultura musical cigana parece permear algumas das obras deste estudo de maneira determinante e, assim, entende-se também a necessidade de uma breve contextualização histórica e cultural sobre essa etnia, aliada à busca por certa desmitificação de alguns aspectos que ainda se perpetuam em discursos corriqueiros. Segundo fontes bibliográficas, como *The Dom: The “Other” Asylum Seekers from Syria* – texto publicado pela organização turca Kırkayak Kültür que concentra estudos e práticas em prol de comunidades ciganas –, povos de origem cigana recebem nomeações ligeiramente diferentes em regiões relacionadas ao presente estudo, sendo: 1) *rom*, *roma* ou *romani* na Europa – incluem-se os Bálcãs e a Trácia Turca; 2) *dom* ou *domari* na Anatólia Oriental, no Sudeste da Anatólia, no Oriente Médio e no Norte da África; e *lom* no Norte da Anatólia (Região do Mar Negro), na Anatólia Oriental e no Cáucaso.

Entre os diversos grupos étnicos que geraram a população que habita atualmente as localidades conectadas ao repertório investigado, os ciganos são popularmente reconhecidos por seu virtuosismo musical e grande desenvoltura na improvisação, embora, como observa Carol Silverman (2012, p.3), no livro *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*, sejam “paradoxalmente desprezados enquanto povo”. As fontes divergem bastante sobre informações precisas relacionadas às suas possíveis origens e dispersão geográfica, principalmente no que diz respeito à especificidade temporal.

Supostamente, suas raízes remontam a povos que iniciaram migrações constantes partindo de regiões fronteiriças entre o Noroeste da Índia e o Sul do Paquistão – ao que parece, das regiões de Punjab e do Rajastão – na direção oeste entre os séculos VII e X devido a uma

série de guerras, questões de pobreza e marginalização (KIRKAYAK KÜLTÜR, p.15). Reforçando tal hipótese, no artigo *How Indians turned into Armenian Gypsies* (2017), o historiador Samson Hovhannisyán diz que estudos filológicos direcionam para a origem cigana também no Noroeste indiano, porém descendentes de uma forte onda de migrações iniciadas na virada do século X. E, outra fonte, o artigo *What is Romani Music? An emerging definition learned from social network analysis* (2011), embora traga informação similar, relata que as migrações se iniciaram no século XI partindo do Sul do Paquistão, além de apontar alguns dos destinos dos migrantes incluindo-se a chegada em regiões mais diretamente relacionadas ao repertório deste estudo:

O povo *romani* é originário da região de Sind, onde hoje é o Paquistão. Sua língua *romani* é próxima das formas mais antigas de línguas indianas (ou seja, o sânscrito e seus precursores indo-europeus). Os três grupos *Roma*, *Sinti* e *Kale* provavelmente deixaram a Índia após uma sucessão de lutas em Sind ao longo do século XI. Eles inicialmente passaram algum tempo na Armênia e na Pérsia, e então se mudaram para o Império Bizantino depois que os turcos seljúcidas atacaram a Armênia. Dentro do Império Bizantino, eles se dispersaram pelos Balcãs, chegando na Moldávia em 1370 e na Valáquia em 1385. Outros grupos *romani* também se moveram no interior da Índia, migrando para Gujarat e outras áreas ao sul de Delhi.³⁸ (RENARD; FELLMAN, 2011, p.379). Tradução minha.

Nesta direção, ao longo de séculos, povos ciganos de ascendência *domba* (ou *dom*: grupo étnico da Índia) foram se espalhando por todo o mundo como consequência dessas correntes migrações. O professor Ayhan Helvacı (2016, p.287) aponta que os territórios habitados por ramificações ciganas tenham perpassado por Índia, Anatólia, Balcãs, Norte da África, Europa e, posteriormente, as Américas. Complementando tais informações, Frazer (1992, p.38-41) nos diz que investigações filológicas sugerem a concentração dessas ramificações por muitos anos na Albânia (sul dos Balcãs), na Pérsia (atual Iran), no mundo árabe (países do Oriente Médio e regiões do Mediterrâneo) e, certamente, na Turquia. E é justamente em localidades do eixo geográfico no qual se inserem as tradições conectadas ao repertório focado nesta pesquisa que há a maior concentração percentual de povos *roma* atualmente. Mais especificamente, segundo Aydin (2016, p. 2273-2274), são mais numerosos na região da Trácia – ponto de encontro entre Bulgária, Turquia e Grécia.

Outros pesquisadores que se dedicam ao estudo de aspectos socioculturais dos *roma*, Elena Marushiakova e Vesselin Popov (2014, p.1-4), observam a existência de dezenas de

³⁸ “The *Romani* people originate from the Sind region of what is now Pakistan. Their *Romani* language is close to the oldest forms of Indian languages (i.e., Sanskrit and its Indo-European precursors). The three tribes of *Roma*, *Sinti*, and *Kale* probably left India after a succession of campaigns in Sind running throughout the eleventh century. These tribes initially spent time in Armenia and Persia, and then moved into the Byzantine Empire after the Seljuk Turk attacks on Armenia. Within the Byzantine Empire they dispersed into the Balkans, reaching Moldavia in 1370 and Wallachia in 1385. Other *Romani* groups also moved within India migrating to Gujarat and other areas south of Delhi”. (RENARD; FELLMAN, 2011, p.379).

grupos ciganos nos Bálcãs e afirmam que a maioria já não é nômade há um período considerável de tempo. Veja-se:

A primeira evidência histórica confiável da presença de ciganos nos Bálcãs (século XIV) mostra claramente que os ancestrais dos ciganos de hoje não levavam apenas um estilo de vida nômade, mas também um estilo de vida sedentário [...] Ao longo dos séculos, de acordo com os registros fiscais do Império Otomano, a proporção entre os ciganos que viviam sedentariamente e os ciganos nômades (seminômades para ser mais preciso, já que possuíam ou alugavam casas no inverno) mudou, mas foi dominada pela vida sedentária [...] ³⁹ (MARUSHIAKOVA; POPOV, 2014, p.2-3). Tradução minha.

Nota-se que esta realidade contradiz um estereótipo comumente transmitido, visto ainda que apenas uma minoria parece permanecer seminômade nos dias atuais, como é o caso dos *Kalajdzii* búlgaros (que, de certa forma, podem ter conexão com uma das obras aqui investigadas, como veremos). Indicadores demográficos da década de 1960, apresentados por Marushiakova e Popov (2014, p.3), mostram o quão baixa era a proporção de ciganos nômades desde aquela época nos 4 países balcânicos mais diretamente relacionados ao repertório: apenas 5% na Bulgária, 1/3 na Romênia e 1/4 na Iugoslávia (que englobava, entre outros países, Sérvia e Macedônia). Assim, ao que parece, o estilo de vida nômade não é a sua característica estrutural definidora há muito tempo.

No artigo *A Matter of Attitude: Gypsiness and Style in Zece Prajini* (2006), o etnomusicólogo Victor Stoichita apresenta aspectos ligados ao *ciganismo* musical com base em 6 anos de pesquisa de campo realizada na vila cigana de Zece Prajini (Romênia). Trata-se de um local com 600 habitantes, sendo apenas 4 ou 5 não ciganos de origem – casados(as) com moradores(as) da vila –, onde a música é a profissão da maioria dos homens – nas *brass bands* (bandas típicas nos Bálcãs compostas majoritariamente por instrumentos de sopro/metals) ou em pequenos conjuntos amplificados. De maneira geral, os próprios moradores diferenciam dois “estilos” de performance: a dos *gajicani* (músicos não-ciganos) e a dos *romani* (ciganos). Como observado por Stoichita, o que os difere, fundamentalmente, estaria nas maiores capacidades técnicas, improvisatórias e interpretativas de modo geral, determinantemente presentes nas performances ciganas através de abordagens mais criativas que podem ser resumidas como uma execução mais “solta” dos temas.

Paralelamente à questão de um estilo interpretativo e performático cigano (o *ciganismo*), Marushiakova e Popov (2014) apontam ainda para um estereótipo relacionado à possível

³⁹ “The first reliable historical evidence for the presence of Roma in the Balkans clearly shows that the ancestors of today’s Roma did not only lead a nomadic, but also a sedentary way of life [...] Over the centuries, according to tax records of the Ottoman Empire, the ratio between the Roma living sedentarily and nomadic Roma (semi-nomads to be more precise, as they owned or rented houses in winter) changed, but was dominated by sedentary living [...]” (MARUSHIAKOVA; POPOV, 2014, p.2-3).

existência de uma música cigana “autêntica”. Certamente, tal aspecto pode levar a várias interpretações, mas cabe ressaltar que a própria noção de “autenticidade” – ou “pureza”, entre outras expressões relacionadas – parece um tanto ilusória, levando-se em conta a abordagem apresentada na fundamentação desta tese de que, em resumo, nada é imutável através do tempo, sendo a cultura produto da ação e da combinação contínua de vários agentes. O que procuro neste momento é apenas identificar se existem e quais seriam os principais elementos, sobretudo sonoros, que poderiam levar a esse tipo de afirmação.

Aparentemente, o que se considera como a “cultura étnica dos ciganos” se desenvolve através de um longo e complexo processo de interação contínua e de absorção de aspectos culturais da população que os circunda e, sob tal perspectiva, toda a chamada “música cigana” seria um conceito abstrato, como afirmado por Marushiakova e Popov (2014, p.1-5), além de, certamente, genérico. Nesta mesma direção, Carol Silverman observa que os ciganos (como potencialmente quaisquer outros habitantes de um local cultural comum, ao meu ver) se adaptam e incorporam elementos das culturas com as quais se relacionam e, deste modo, suas músicas são “historicamente híbridas” – criadas a partir de um “mosaico cultural”, assim por ela denominado.

Em vista de examinar – auditivamente – os aspectos aqui comentados, buscou-se fontes como a coletânea *World of Gypsies* (2000)⁴⁰, a qual apresenta gravações de grupos ciganos que variam entre proximidades e disparidades estéticas e estilísticas. Neste álbum, foram compilados registros de conjuntos ciganos de países asiáticos, africanos e europeus. Analisando, por exemplo, gravações de grupos musicais de Romênia, Marrocos, Espanha, Turquia, Hungria e Egito, características de instrumentação, rítmicas, formais e escalares mostram que seria realmente difícil afirmar aspectos de congruência e unicidade entre produções ciganas – ou que nelas ocorram de maneira a agrupá-las ou destaca-las esteticamente, no caso. As faixas 12 (*Cantecul Miresei* – Romênia), 6 (*Guafla* – Marrocos) e 4 (*Solea y Zambra* – Espanha) são bons exemplos neste sentido.

Acerca da instrumentação, a primeira delas traz uma banda de metais (*brass band*), a segunda vem com contrabaixo, percussões, voz (principal) e um coro (de resposta), e a terceira é basicamente composta por violão e voz, além de alguns efeitos gerados eletronicamente ao final. Sobre o aspecto rítmico, enquanto uma delas apresenta métrica irregular (em 7: 2+2+3), a outra possui lógica binária – com o andamento acelerando ao longo da música –, enquanto a última varia entre um ternário composto implícito em alguns momentos (violão), apesar de

⁴⁰ Exemplo 1_coletânea *World of Gypsies* (consultar material audiovisual complementar).

certas quebras neste fluxo gerando alternâncias irregulares, além da liberdade rítmica vista nitidamente no canto. Em termos formais, pode-se dizer que *Cantecul Miresei* (faixa 12) possui apenas 2 frases (ou uma espécie de “A” e “B” super curtos) que se repetem enquanto pergunta e resposta até o final e cromatismos no baixo definem bem a ponte entre as “partes”. Já em *Guafla* (faixa 6), ocorre uma introdução e um “interlúdio”, tocados apenas pelo contrabaixo, intercalando as seções cantadas sob uma abordagem bastante percussiva (o padrão rítmico, inclusive, se assemelha muito ao de certos gêneros brasileiros muito populares nas regiões Sudeste e Nordeste do país). E *Solea y Zambra* (faixa 4) possui uma introdução e um “interlúdio” dados pelo violão, além das seções cantadas (cheias de melismas), sendo a segunda delas claramente recitada, na qual o cantor declama uma história que parece tradicional à cultura dos *gitanos* flamencos – pode-se, ainda, adicionar a forte presença emocional na interpretação dos intervalos de 2ª menor. Escalarmente, *Cantecul Miresei* se baseia no modo Jônico, *Guafla* apresenta uma escala Pentatônica Menor acrescida da 6ª menor em alguns momentos (como um Eólio sem o 2º grau, diga-se), enquanto *Solea y Zambra* alterna entre os modos Frígio e Frígio 3ªM.

Sobre possíveis similaridades, cabe dizer, ainda, que na maioria das faixas do disco é nítido o uso de escalas com microtonalidades (como é sabido, a afinação temperada é herança de uma linguagem e de uma cultura musical específicas), além da questão do caráter mais improvisado no tocar, das próprias seções de improvisos/solos apresentadas pelos instrumentistas e de outros aspectos que envolvem a postura dos músicos – possivelmente, onde se encontra de maneira mais explícita o *ciganismo* apontado por Stoichita. Estes estariam em fatores como, por exemplo, a soltura na execução – sem aquela preocupação com a limpeza excessiva de outras abordagens – e certo humor, visto tanto vocalmente – com, inclusive, falas ou gritos “atravessados” em algumas faixas (2 e 3, por exemplo) – quanto através do virtuosismo exacerbado de alguns instrumentistas evocando constantemente um caráter mais festivo e alegre, principalmente nas músicas mais dançantes ou nas que propõem andamentos muito rápidos – exemplos neste sentido podem ser escutados nas faixas 8 (*Piatra Piatra*), 11 (*Bulgar Cigani Horo*) e 13 (*Gecemiz*), respectivamente gravadas por conjuntos de Romênia, Hungria e Turquia, as quais apresentam também semelhanças na instrumentação – exemplos podem ser visto no uso recorrente de instrumentos como violino, *cimbalom*, clarinete, acordeom, contrabaixo e *derbak*.

Certamente, seria imprudente querer afirmar algo com base em breves análises como as expostas aqui, no entanto, acredito que os aspectos apontados ajudam a ilustrar a questão do “mosaico cultural” – apontado por Silverman –, visto na variedade estilística e estética dada

conforme as trocas estabelecidas entre habitantes de determinada localidade ao longo da história. Pontualmente, no repertório investigado é possível observar essa questão de absorção cultural de elementos locais, visto que as danças relacionadas a grupos ciganos, nas quais se baseiam algumas das obras integrantes da pesquisa, realmente apresentam traços regionais – como será mostrado mais adiante. E assim, mesmo que se queira conectar a música feita por ciganos, por exemplo, em atuais regiões balcânicas ou anatólicas com a dos seus ancestrais *domba*, em tese, desde a diáspora iniciada há cerca de 10 séculos, fatores como a migração constante durante um período considerável, a dispersão por tantas localidades e a própria repressão histórica tornam tal tarefa muito difícil, pois, fatalmente, muito se perdeu ou foi se transformando conforme as próprias influências dos locais culturais em que se fixaram.

Porém, outra fonte sonora consultada parece interligar e embaralhar um pouco mais certos aspectos culturais, étnicos e geográficos já expostos em torno dos ciganos e também dos *ashiqs*. Trata-se de registros que mostram um músico de Jaisalmer, no Rajastão – estado indiano que se conecta às possíveis raízes ciganas –, tocando na rua um instrumento de cordas friccionadas que se assemelha intimamente ao *kamancheh* – devido às cordas friccionadas, além de seu próprio nome: *kamaicha*⁴¹ – usado por *ashiqs* anatólicos e caucasianos (e, conseqüentemente, ao *gusle* eslavo). Não obstante, tal instrumento tem clara função de acompanhamento vocal, assim como ocorre na tradição *ashiq*. E, embora não entenda a letra cantada, a “atmosfera” gerada soa muito similar a certos exemplos *ashiqs*, possivelmente por características ligadas à linguagem modal – devido ao centro constantemente afirmado pelo uso de notas pedal nas cordas soltas do instrumento, fator que incita a uma espécie de “transe modal”, tal como ocorre no *kemençe* e no *saz* tocado por *ashiqs* (essa questão com direta ligação ao uso das cordas será aprofundada no capítulo que trato especificamente de idiomatismos instrumentais). A intenção é apenas aguçar a curiosidade através de um exemplo atual sobre uma manifestação com comprovações “materiais” familiares a este estudo.

Ainda, retomando uma das faixas do disco citado anteriormente, *Loumi Ala Leiyam* (faixa 9, Egito), alguns aspectos se assemelham à performance deste homem ao *kamaicha*, mesmo que de uma maneira não tão clara ou que possibilite traçar uma noção de herança milenar. Dentre tais elementos estão: o canto melismático acompanhado de um instrumento de cordas friccionadas, embora na gravação de origem egípcia haja ainda outros instrumentos; uma lógica binária dada pelo acompanhamento, mesmo que isso também alterne entre momentos instrumentais muito mais livres na faixa egípcia; o uso de um modo (microtonal) entendido

⁴¹ Exemplo 2_ *kamaicha* indiano: músico do Rajastão (consultar material audiovisual complementar).

aqui como uma espécie de Jônico (para fins de compreensão “ocidental”) em ambas, embora em *Loumi Ala Leiyam* isso ocorra em alternância com outros modos; e a utilização constante de notas pedal que afirmam o centro modal contínuo sob ideias melódicas cíclicas (com ligeiras variações nas repetições).

Colocados alguns fatos e hipóteses, talvez sob um olhar mais imaginativo, seria possível considerar que uma característica (humana) tenha perdurado em relação a genes ciganos. Esta estaria na própria capacidade de adaptação, concebível enquanto análoga à sua desenvoltura na improvisação e à absorção de elementos musicais locais, que as próprias circunstâncias e condições de vida fizeram com que se desenvolvessem continuamente. Assim, não seria absurdo dizer que por se tratarem, de certa forma, de improvisadores na vida, habituados (forçosamente) a processos históricos de marginalização e incorporação, como consequência trazem tal particularidade para a performance musical.

Assim, fontes documentais como os estudos de Silverman, Marushiakova, Popov e Stoichita, além das gravações consultadas, apontam que, possivelmente, o que determina as produções musicais ciganas esteja mais na maneira dos próprios músicos tocarem – nas particularidades de seu estilo interpretativo (*ciganismo*), em suma, por meio de maiores liberdades criativas – do que propriamente em especificidades ou condições de um material sonoro-musical distinto, peculiar e assente.

2.4. Contexto das danças típicas

Informações apontadas em fontes escritas que acompanham algumas partituras, tais como prefácios, glossários ou mesmo os títulos e subtítulos – seriam os “parastratos” que habitam as obras musicais, como colocado por De Assis (2018) e exposto no primeiro capítulo desta tese -, dão pistas sobre a inserção cultural do repertório violonístico examinado. Por exemplo, ao falar brevemente sobre *Sitni Vez (Tiny-knit Dance)*, no prefácio de *6 Balkan Miniatures*, o compositor sérvio Dušan Bogdanović comenta sobre músicos que tocam com frequência em casamentos e outras festividades em vilas balcânicas.⁴² Este dado inicialmente direcionou a investigação a um gênero que atingiu grande popularidade na Bulgária nas últimas décadas do século passado: *svatbarska muzika* (“música de casamento”). E, então, comecei a observar sua forte ligação com músicos ciganos regionais.

⁴² Excerto do prefácio de *6 Balkan Miniatures*: “The *Tiny-knit Dance* alludes to the nimble fingers of “obligatory” accordion or *frula* (flute) players, one often hears in village weddings or other festivities.” (BOGDANOVIĆ, 1993). A citação contém uma informação ligada à tradução de aspectos idiomáticos de instrumentos típicos para o violão. Quaisquer questões desse tipo serão aprofundadas no próximo capítulo.

Segundo a etnomusicóloga Carol Silverman (2012), tal gênero esteve presente tanto em eventos de vilas quanto em localidades urbanas desde sua criação, não se limitando apenas a casamentos como o nome poderia sugerir. Sua história remonta aos conjuntos urbanos do século XIX compostos, majoritariamente, por músicos de etnia cigana. Porém, o marco desta prática enquanto gênero ocorreu na década de 1960 com o uso da amplificação em ambientes tradicionalmente relacionados à música folclórica em vilas búlgaras. Nos anos 1970 e, mais especificamente, na década de 1980, embora tenha sofrido proibições políticas passando a não circular no rádio, na TV e em certos ambientes privados, tal gênero tornou-se um fenômeno cultural “*underground*” de massa.

Esteticamente, o repertório se formou bastante variado, indo desde referências musicais do folclore local a famosos temas de filmes ocidentais. Apenas para expor melhor a situação, em diálogo com Silverman, apresento uma categorização em 2 grupos que parece englobar todo o repertório do gênero: 1) composições de forte viés folclórico: danças e canções búlgaras tradicionais ou inspiradas no folclore musical local (incluem-se composições dos próprios integrantes das “bandas de casamento”); 2) e *kyucheks*: criações de músicos das bandas que, segundo Silverman (2012, p.13), incluem, por exemplo, elementos de música folclórica e popular da Bulgária, Sérvia, Macedônia, Grécia e Turquia, música do Oriente Médio, trilhas sonoras de filmes ocidentais, *rock*, música de desenho animado e música de cinema indiano.

As primeiras formações destas bandas reuniam instrumentos como acordeom, clarinete, saxofone, guitarra, baixo, bateria e voz. Posteriormente, sintetizadores foram adicionados e, ocasionalmente, violino, trompete e instrumentos mais regionais, tais como: *gadulka* (cordas friccionadas), *gaida* (sopro) e *kaval* (sopro). Parece um consenso que traços marcantes no desenvolvimento do estilo, nas últimas décadas do século passado, estejam no grande apelo improvisatório e experimental visto em performances como as do famigerado clarinetista Ivo Papazov (1952-) e sua banda⁴³, além da própria diversidade de instrumentação e da miscelânea de influências estéticas. Silverman (2012, p.132), ainda, observa que, apesar de terem sido importados da Europa centro-ocidental, instrumentos como o clarinete e o acordeom vinham sendo incorporados em práticas musicais na Bulgária desde, pelo menos, o início do século XX.

A pesquisadora também aponta para a recorrência de certos ritmos e danças típicas no gênero “música de casamento”, tais como *pravo horo*, *rachenitsa*, *pajduško* e *krivo horo*. Nesta direção, devido primordialmente às estruturas rítmicas e métricas⁴⁴, observei a grande

⁴³ Exemplo 1 gênero “música de casamento”: Ivo Papazov e banda (consultar material audiovisual complementar).

⁴⁴ O detalhamento acerca de quaisquer questões rítmicas e métricas, assim como a maioria dos exemplos audiovisuais relacionados às danças, se encontram no próximo tópico.

probabilidade de *pajduško* e *rachenitsa* terem sido fontes de inspiração para composições do sérvio Dušan Bogdanović e do búlgaro Atanas Ourkouzounov. Especificamente, as peças onde ocorrem ritmos correlatos são *Makedonsko Kolo*, 4º mov. de *6 Balkan Miniatures* – dança *pajduško* – e o 3º mov. de *3 Balkanesques* – dança *rachenitsa*. *Makedonsko Kolo* pode ser traduzida como “Dança Macedônia” e, além disso, a dança em questão – *pajduško* – é também comum à Grécia. Ou seja, o fato de países balcânicos compartilharem aspectos culturais se apresenta em casos como esse, onde uma mesma dança se mostra tipicamente praticada, pelo menos, em Bulgária, Macedônia e Grécia.

Outras peças destes violonistas-compositores parecem também se conectar a ritmos búlgaros, se inserindo nos mesmos contextos mais alegres, festivos e/ou informais das demais danças comentadas. Além das obras pontuadas acima, a que abriu este tópico em direção ao gênero “música de casamento” – *Sitni Vez (Tiny-knit Dance)*, 6º mov. de *6 Balkan Miniatures* – baseia-se na dança *kopanitsa/gankino* (a designação varia conforme a região). E, com métrica irregular idêntica se encontra, ainda, o 1º mov. da mesma obra – *Jutarnje Kolo (Morning Dance)*. Somada a tais danças, *dajchovo* parece ser também uma manifestação tipicamente búlgara que se relaciona ao repertório, apresentando compatibilidades de teor rítmico com o 1º mov. de *3 Balkanesques*, de Ourkouzounov.

Acerca de informações dadas em materiais escritos que acompanham as partituras, no índice do seu livro de arranjos *Anatolian Traditional Music for Guitar*, Serkan Yilmaz aponta a peça *Mastika* como música cigana (“*gypsy music*”) originária da região da Trácia turca. Não obstante, nos dados textuais⁴⁵ que acompanham a sua própria gravação, Serkan acrescenta a informação de que se trata da dança *roman havasi*.

Como aponta Aydın (2016, p. 2273-2274), esta é uma dança associada a povos ciganos turcos, tratando-se de um tipo de *belly dance* (dança do ventre) – estilo de dança que nas últimas décadas se tornou altamente consumido em festivais do mundo inteiro. O pesquisador ainda diz que a formação instrumental básica de acompanhamento desta dança traz, geralmente, pelo menos uma percussão (*davul* ou *derbak*) e um sopro (clarinete, *zurna* ou sax), tendo ainda como possibilidades adicionais o *kanun* (cordas pinçadas) e o violino. Aydın (2016, p.2274) também informa que no território turco, assim como ocorre em países balcânicos, músicos de etnia cigana são constantemente contratados para eventos sociais diversos, tais como casamentos, circuncisões e eventos públicos sazonais.

⁴⁵ Fonte: Serkan Yilmaz sobre *Mastika*. Acesso: YouTube, canal pessoal do músico.

Duas outras peças do repertório parecem também ter estreita ligação com músicos ciganos locais, ambas “compostas” pelo sérvio Miroslav Tadić: *Rustemul e Walk Dance* – 1º e 3º movimentos de *Laments, Dances and Lullabyes*. É importante esclarecer que, sob meu entendimento, se trata de releituras ou variações sobre temas de tradição folclórica – com rearmonizações, introduções, desenvolvimentos e/ou acréscimos de seção. Como se pôde identificar que grande parte do material musical usado em ambas venha destes temas, sendo este um aspecto determinante em termos estruturais das obras, é possível concebê-las de maneira mais coerente, ao meu ver, enquanto arranjos (ou versões) sobre melodias tradicionais. Vejam-se as informações valiosas acerca da inserção cultural de *Walk Dance* contidas no prefácio que acompanha a partitura (os acréscimos entre parênteses são meus):

Walk Dance é baseada em uma dança tradicional da Macedônia chamada *Kalajdžisko oro* (traduzido aproximadamente significa "dança do latoeiro/funileiro"). Existem muitas versões regionais e usei várias frases melódicas conhecidas como base para minha composição. A coreografia de *Kalajdžisko oro* é baseada nos movimentos que o latoeiro e o funileiro usavam para fazer ou consertar grandes pratos e vasos de metal por volta do início do século XX. Isso está de acordo com a tradição comum na dança folclórica do Leste Europeu, onde os movimentos das atividades cotidianas (como arar, plantar, colher ou praticar vários tipos de trabalhos manuais) são usados como bases coreográficas.⁴⁶ (TADIĆ, 2008). Tradução minha.

A partir desse apontamento, me deparei com algumas versões melódicas sobre a dança *kalajdžisko* e a que parece ser mais recorrente possui frases praticamente idênticas ou bem próximas às usadas por Tadić no que se pode considerar a primeira seção da peça.⁴⁷ Outro fator que chamou a atenção, foi o significado do termo *kalajdžisko oro*: “dança do latoeiro/funileiro”. Segundo a *Britannica Encyclopaedia* (verbete *Rom*), tradicionalmente, algumas das atividades profissionais desempenhadas por homens de etnia cigana nos Bálcãs são as de comerciantes de gado, treinadores e expositores de animais, funileiros (ferreiros e reparadores de utensílios gerais) e músicos. Assim, é possível estabelecer conexões, visto que ambas as fontes citam a profissão de funileiro e a prática de consertar objetos, aliadas a outras atividades manuais cotidianas que, como dito pelo próprio Tadić, têm seus movimentos corporais aproveitados na coreografia das danças típicas locais.

⁴⁶ “*Walk Dance* is based on a traditional Macedonian dance called *Kalajdžisko oro* (roughly translated, that means “coppersmith’s dance”). There are many regional versions, and I have used several well-known melodic phrases as the basis for my composition. The choreography of *Kalajdžisko oro* is based on the movements that coppersmith and tinsmen used while making or repairing large metal dishes and vessels around the beginning of the 20th century. This is in keeping with common tradition in East European folk dancing where movements from everyday activities (such as ploughing, planting, harvesting or practicing various kinds of crafts) are used as basis for choreography”. (TADIĆ, 2008).

⁴⁷ Exemplo 2_ *Kalajdžisko*: tema recorrente no qual se baseou Tadić (consultar material audiovisual complementar).

Soma-se a estas relações, uma questão que parece conectar ainda mais a dança *kalajdzisko* aos ciganos: o fato de a existência de um grupo étnico cigano seminômade na região da Trácia búlgara denominado *Kalajdzii* (“funileiros/latoeiros”) (MARUSHIAKOVA; POPOV, 2014, p.1). Apesar da afirmação de Tadić de que *Kalajdzisko oro* é originalmente uma dança macedônia, considero que seja natural que muitas das raízes tendam a se misturar devido à proximidade geográfica, cultural e histórica entre os países. Nesta direção, Kremenliev (1952, p. 9) aponta que até o final do século XIX, Macedônia e Bulgária eram considerados territórios de um mesmo estado, inclusive, dominados por séculos pelos otomanos tal como já foi observado. Traçadas tais conexões, possivelmente estamos falando de uma fonte comum, os *Kalajdzii* búlgaros.

Sobre *Rustemul*, veja-se o que é dito no prefácio:

Rustemul é uma das danças mais típicas do sudoeste da Romênia, com quase todas as aldeias tendo sua própria versão. Normalmente, seria ouvida pela performance de uma banda com um violino e um *cimbalom* e, possivelmente, incluindo também uma flauta pan romena e um contrabaixo.⁴⁸ (TADIĆ, 2008). Tradução minha.

A partir destes dados, também encontrei diferentes versões melódicas para este ritmo/dança, chegando à constatação de que Miroslav Tadić se baseou numa específica – curiosamente, a que se mostrou muito comum em festivais e aulas de dança⁴⁹, inclusive, não apenas na região balcânica. A formação instrumental da banda citada (violino, *cimbalom*, flauta pan romena e contrabaixo) levou a referências similares que incluem performances inseridas desde a rua até cafés, casas de shows, estúdios de gravação e teatros. Ainda, pôde se observar que variações desta formação são muito comuns, por exemplo, com o acréscimo de violinos, acordeom, *frula* (típica em festividades balcânicas, também citada por Bogdanović), clarinete, voz, violão, entre outros instrumentos.

Tanto a dança *rustemul* quanto a formação instrumental comentada por Tadić (e suas variações) parecem se conectar a conjuntos musicais encontrados na Romênia, em tese, formados majoritariamente por músicos ciganos. Como é apontado no trabalho *Solo Violin Works Influenced By Romanian Lăutari Music* (2018), este tipo de conjunto musical é denominado *taraf*. Segundo Setaro (2018, p.6), os *tarafs* são grupos que variam em termos de formação, podendo conter de dois a oito instrumentos e, comumente, incluem violino, contraviolino, *cobză*, contrabaixo e *cimbalom* – sendo integrados pelos *lăutari*:

Músicos folclóricos profissionais altamente qualificados na Romênia são chamados de *lăutari*, um termo derivado da palavra romena para "tocador de alaúde". Desde a

⁴⁸ “*Rustemul* (pronounced roo-STEh-moo) is one of the most typical dances of southwestern Romania, with nearly every village having its own version. Commonly it would be heard being performed by a band featuring a violin and a *cimbalom* and possibly also including a Romanian *pan-pipe* and contrabass.” (TADIĆ, 2008).

⁴⁹ Exemplo 3 *Rustemul*: versão recorrente na qual se baseou Tadić (consultar material audiovisual complementar).

década de 1850, os *lăutari* fornecem a maior parte da música tradicional para casamentos, funerais, celebrações, festivais e danças de aldeias. [...] pesquisadores estimam que 95% dos *lăutari* sejam etnicamente *roma* [...]”⁵⁰ (SETARO, 2018, p.4). Tradução minha.

Atualmente, é muito provável que o conjunto romeno mais conhecido entre tais seja o *Taraf de Haiidouks*⁵¹, originário de Clejani (Sul da Romênia). Cabe aqui um parêntesis, apenas para comentar que este, inclusive, aparece em dois documentários de produção francesa: *Latcho Drom* (1993), o qual procura retratar (de maneira um tanto estereotipada) as possíveis origens, a dispersão e o estabelecimento de povos de etnia cigana desde a Índia, Norte da África, Balcãs e Espanha – fluxos comentados no tópico precedente; e *Nul n'est Prophet en Son Pays* (2001), direcionado inteiramente ao contexto e às práticas musicais do grupo.

Ainda, acerca dos aspectos concectados à *Rustemul*, Miroslav Tadić levanta a seguinte questão:

A fim de apreender o animado caráter rústico desta peça, tente abandonar a precisão meticulosa e o controle frequentemente associados ao violão clássico em favor de uma abordagem mais terrena e alegre [...]”⁵² (TADIĆ, 2008). Tradução minha.

Tal comentário ressalta a importância de se imprimir um sotaque dentro do estilo, possivelmente coerente com aspectos culturais relacionados à dança, reafirmando um importante fundamento que acompanha esta tese em que se considera a existência de um significado cultural inerente a qualquer prática ou expressão musical. Assim, por rústico, entendo algo mais relacionado ao campo, no sentido de que não requer muito preciosismo para que se desenvolva, sendo, portanto, mais “terreno” – vistos, inclusive, os próprios grupos musicais relacionados à dança *rustemul* que comumente tocam na rua ou em outros ambientes informais.

Sob tal perspectiva, considera-se que a abordagem habitual do “violão clássico”, calcada em limpeza e polimento técnicos muito detalhados – herdada de uma lógica que, ao menos de uma maneira um pouco mais direta, remonta à figura do “virtuose” do séc. XIX, amplamente reproduzida pelos modelos de ensino conservatoriais e, talvez mais fortemente, ao advento dos estúdios de gravação no séc. XX, culminando numa estética de extrema clareza, limpeza e absolutização sonoras –, não deve se sobrepor ao caráter da manifestação musical-cultural na

⁵⁰ “Highly skilled professional folk musicians in Romania are called *lăutari*, a term derived from the Romanian word for “lute player.” Since the 1850’s, *lăutari* have provided most of the traditional music for Romanian weddings, funerals, celebrations, festivals, and village dances. [...] researchers estimate that 95% of *lăutari* are ethnically Roma [...]” (SETARO, 2018, p.4).

⁵¹ Exemplo 4 *Taraf de Haiidouks: Rustem si suite* (consultar material audiovisual complementar).

⁵² “In order to capture the lively, rustic character of this piece try abandoning the meticulous precision and control often associated with classical guitar in favor of a more earthy and joyous approach [...]” (TADIĆ, 2008).

qual a obra em questão se baseia. Em performances do próprio Miroslav Tadić⁵³, por exemplo, a questão do sotaque abrange seções improvisadas, além de uma “pegada” mais “suja” (ao menos, sob olhares de violonistas de formação estritamente “clássica”), aspectos que, inclusive, se relacionam à prática de músicos ciganos como vem sendo mostrado.

Outro dado disponível no prefácio das partituras – novamente em *6 Balkan Miniatures*, de Dušan Bogdanović – nos diz que entre todas as miniaturas “*Vranjanka* é a única baseada numa real dança tradicional”⁵⁴. Em termos mais claros, baseia-se num excerto melódico pré-existente do tema folclórico *Vranjanka*⁵⁵, que é também uma dança. O compositor desenvolveu a miniatura se utilizando da melodia de apenas uma seção com função formal de introdução e interlúdio. Além de se tratar de um tema/dança típico, é também uma canção anônima do distrito de Pčinja⁵⁶ – na cidade de Vranje (sul da Sérvia) –, que em seu formato de canção é chamada *Šano Dušo* (Sana, querida). A letra trata da paixão do eu lírico por uma mulher chamada Sana, contemplando as suas belezas físicas através de analogias com o pôr do sol, o luar e a neve das montanhas.

No sumário da partitura de *Macedonian Girl*, 2º mov. de *Laments, Dances and Lullabies*, de Miroslav Tadić também aparecem informações adicionais relevantes:

Macedonian Girl é baseada em uma das canções mais populares da Macedônia, originalmente intitulada *Makedonsko Devojče* (“Garota Macedônia”). Embora a canção tenha sido escrita por Jonce Hristovski (um famoso compositor), ela foi elevada ao status de música folclórica há muitas décadas. O tema é a beleza incomparável das mulheres macedônias e dificilmente há alguém na Macedônia, independentemente da idade, que não esteja familiarizado com a canção. Minha composição está consideravelmente diferente do original que é muito mais simples e leve, mas preserva sua bela linha melódica.⁵⁷ (TADIĆ, 2008). Tradução minha.

Tal como comentado acerca dos outros dois movimentos de *Laments, Dances and Lullabies*, compreendo esta enquanto um arranjo para violão solo sobre o tema da canção *Makedonsko Devojče*. Digo isso, pois foram encontradas fontes⁵⁸ de grupos de dança acompanhadas pela gravação da primeira versão dessa música, além de arranjos instrumentais da mesma, e, ainda, versões cantadas em bandas. Assim, pelo fato de Miroslav Tadić ter, em

⁵³ Exemplo 5_ *Rustemul*: seção improvisada e sotaque – Miroslav Tadić, violão (consultar material audiovisual complementar).

⁵⁴ “Of all the miniatures, *Vranjanka* is the only one based on an actual traditional dance” (BOGDANOVIĆ, 1993).

⁵⁵ Exemplo 6_ *Vranjanka*: tema folclórico no qual se baseou Bogdanović (consultar material audiovisual complementar).

⁵⁶ Fonte: DunavFolk.

⁵⁷ “*Macedonian Girl* is based on one of the most popular songs from Macedonia, originally titled *Makedonsko Devojče*. Although the song was written by Jonce Hristovski (a noted songwriter), it was elevated to the status of folk music many decades ago. Its subject is the unmatched beauty of Macedonian women and there is hardly anyone in Macedonia, regardless of age, who is not familiar with it. My composition is considerably removed from the much simpler and lighter original, but it does preserve its beautiful melodic line” (TADIĆ, 2008).

⁵⁸ Exemplo 7_ *Makedonsko Devojče*, versões (consultar material audiovisual complementar).

termos formais, acrescentado uma introdução e uma *coda*, estes não parecem ser fatores suficientes para tratar a obra como uma composição de sua autoria – o que, de maneira nenhuma, tira os méritos de sua proposta tradutória. Assim, *Macedonian Girl (Makedonsko Devojče)* é compreendida como uma dança-canção, mesmo caso de *Vranjanka* (inclusive, em termos métricos), ao que parece, baseada na dança típica *pravoto* (como será exemplificado no próximo tópico).

Composta em 1964 por Jonce Hristovski (1931-2000), a canção *Makedonsko Devojče* fala da beleza da mulher macedônia, como afirmou o próprio Tadić. Mais especificamente, a letra contém versos como: “Não existem estrelas mais bonitas que seus olhos”, “se eles estiverem no céu à noite, se tornarão a luz do dia”, “quando ela canta uma canção, ela supera o rouxinol”, “quando ela começa a dançar, seu coração dança”, “existe, em todo o mundo, garota mais bonita do que a macedônia”? Como se pode notar trata-se de uma letra bem leve, tranquila e alegre, como acredito que a interpretação também deva ser. Neste caso, não fala daquele amor ou paixão sofridos vistos em muitas canções do repertório desta investigação, mas de um caráter de admiração, uma contemplação sem fins de posse, sem choros, apenas a exaltação da beleza feminina.

Ainda acerca de elementos presentes no repertório ligados às danças típicas, o 1º mov. de *Çöl Masali*, composta por Serkan Yılmaz, apresenta uma grande seção que parece se basear na dança *karşılama*. Além de diversas fontes sonoras, os trabalhos *Fascinating Odd Meters: Turkish Rhythms in 9*, de Mathias Baumann e *The cultural significance of the Turkish 9 rhythm: Timing, tradition, and identity*, de Emir Cenk Aydın, serviram como referência para essa afirmação. Aydın supõe, ainda, que a dança *karşılama*, aparentemente típica da região da Trácia turca, pode estar associada a uma descendência balcânica. Duas danças vistas anteriormente no repertório possuem a mesma métrica e um padrão rítmico muito semelhante ou igual ao visto aqui: *roman havasi* e *dajchovo*. Assim como a primeira delas, *karşılama* também é uma dança comum ao grupo de danças do ventre, e, ao que as pesquisas trouxeram, é bastante similar, parecendo até se confundir com *roman havasi*. Embora não se possa afirmar categoricamente, fato é que ambas possuem características rítmicas e métricas análogas.

Taço'nun Ruyasi, do turco Chadas Ustuntas, é a última peça que parece trazer influências de alguma dança típica. Após muitas escutas e algumas leituras sem respostas, me deparei com o chamado ritmo *devr-i hindi* – também comum à dança do ventre –, o qual apresenta padrão rítmico e métrico iguais aos vistos na introdução e na primeira seção da composição. Buscando ainda outras fontes, cheguei à dança *kalamatianos* que, ritmicamente, se configura pela presença do *devr-i hindi*. Segundo Vavritsas (2011, p.344), trata-se de uma

dança originária da cidade de Calamata – região do Peloponeso (sul da Grécia) – muito popular neste país, circulando em diversos ambientes de entretenimento social. Nota-se que embora seja comum na cultura turca, suas origens parecem gregas e, deste modo, observo mais uma vez como os países das regiões de pesquisa compartilham de aspectos culturais devido às históricas relações geopolíticas desde a Antiguidade.

Assim, a inserção cultural das danças típicas relacionadas ao repertório foi apresentada e parece claro, de maneira geral, que elas partem de contextos festivos e mais informais, nos quais a música tem a clara função de acompanhamento e entretenimento social. Somado a estes fatores, a improvisação musical é algo recorrente entre os instrumentistas, sendo muitos deles, aparentemente, ciganos – vistos os exemplos do *taraf* romeno e do gênero búlgaro “música de casamento” que apresentaram abertura às conexões com as obras aqui estudadas. No próximo tópico, proponho um aprofundamento sobre aspectos de caráter rítmico que envolvem as danças e canções do repertório.

2.5. Ritmo e métrica

É importante que certos conceitos estejam mais claros neste momento, por isso serão especificados aspectos norteadores acerca de concepções rítmicas que influem diretamente em minha abordagem do repertório. As definições presentes nos primeiros parágrafos deste tópico se baseiam num material a que tive acesso ao longo de aproximadamente 5 anos de estudos com a professora e pianista Maria Alice de Mendonça, os quais trouxeram muita reflexão, construção de bases e aprofundamento musical. Inicialmente, a proposta que apresento reflete a minha compreensão a partir das visões de teóricos como Koellreutter, Riemann, Scliar e da própria Maria Alice. Logicamente, trata-se de uma visão construída a partir de bases ocidentalizadas de ensino e, assim, deixo claro o meu lugar de fala enquanto músico educado dentro de parâmetros específicos herdados de uma abordagem centro-europeia, embora, certamente, siga na busca por expandir o entendimento de aspectos de caráter rítmico, como será visto nas páginas seguintes.

Considero que tanto a métrica quanto o ritmo se relacionam com tempo, espaço e movimento. Métrica é algo cíclico e pressupõe a noção de apoio-impulso, *tesis-arsis* ou pesado-leve, e o ritmo se relaciona com longo-curto. Mais especificamente, o ritmo está na relação entre os valores (sons e/ou silêncios) de durações diversas, subjugados ou não a uma ordem métrica, enquanto essa se define pelos conjuntos de ciclos caracterizados por *tesis* (apoios) e *arsis* (impulsos) distribuídos no decurso musical, os quais geram um metro perceptível (regular

ou irregular) – e a ideia do compasso na escrita musical existe, basicamente, para que se entenda melhor a métrica.

Outra questão pode ser vista na origem do termo ritmo, do grego *rhythmos*, “aquilo que flui, aquilo que se move”. Este movimento traz consigo noções de comparação, separação e métrica entre os fragmentos “daquilo que flui” e, desta maneira, ritmo pressupõe ordem. Numa melodia, por exemplo, podem ocorrer desde fragmentos mínimos (grupos de 2 ou 3 sons que formam as células rítmicas) aos mais extensos (formando unidades maiores). O ritmo está em todas essas unidades estruturais, do micro ao macro, em suma, das células elementares à própria forma da obra como um todo. Sob tais premissas, a função primordial da articulação rítmica é sugerir movimento e ordem. No repertório selecionado, compreendo que, de maneira geral, ocorram: 1) ritmos não métricos, de forma geral prosódicos – e 2) ritmos métricos contidos em métricas regulares ou irregulares com maior ou menor grau de flexibilidade.

A partir destas bases e dos padrões observados no próprio repertório (mediante fontes sonoras, partituras e fontes bibliográficas), as obras podem ser dispostas em dois grupos principais: 1) canções; 2) danças. O primeiro grupo contém canções do gênero *ashiq* – ou ligadas à tal tradição –, além de “canções instrumentais”. Este, ainda, pode ser dividido em dois subgrupos: 1.1) canções com fraseado mais livre e ritmo não métrico; 1.2) canções com ritmo flexível contido em métricas regulares ou irregulares mais “relaxadas”. Já no segundo grupo, aspectos predominantes em praticamente todas as peças baseadas em danças estão nas métricas irregulares – *aksaks* – aliadas a certos níveis de precisão rítmica, inerentes às próprias danças tradicionais. Tome-se nota de que tal categorização tem apenas fins metodológicos e não pretende limitar obras inteiras num único grupo.

Associado à proposta deste estudo, está o apontamento de Alaner (2010, p.2-7) que se relaciona à estrutura rítmica da música folclórica turca. Esta pode ser analisada em termos do discurso melódico e separada em duas categorias, as quais ele chama de “melodias rítmicas” e “melodias de ritmo livre”. Em território turco, essas “melodias de ritmo livre” estão presentes no estilo de canto *ozanlama*, no qual são cantados os *uzun hava*.

Com base em referências sonoras, observei que esse estilo de canto dos *ashiqs* realmente tende a um fraseado mais livre, com ritmo prosódico não métrico, embora ocorram também melodias que sugerem ciclos métricos, como será visto mais à frente. Bartók (1976, p.36), trata dessa (em suas palavras) “espécie de ritmo livre” como *parlando* ou *parlando rubato* e, com base em décadas de pesquisas de campo, ele constatou que este é um traço recorrente em músicas folclóricas tanto em localidades da Turquia quanto da Hungria, da Sérvia, da Croácia e da Bulgária. As mesmas questões locais no repertório estudado claramente se estendem às

“canções instrumentais” – adoto tal expressão pois melódica e texturalmente estas apresentam teor de canções – originais para violão, casos nos quais a escrita musical também aponta maiores direções por ser mais criteriosa e detalhada do que a da maioria dos arranjos – principalmente nas peças do sérvio Dušan Bogdanović –, como será mostrado no final deste tópico.

Então, todas as canções do repertório – originalmente letradas ou instrumentais –, em suma, podem ser abarcadas pelos conceitos pontuados. E, neste momento, o foco é direcionado a especificidades ligadas às métricas irregulares que estruturam praticamente todas as danças conectadas ao repertório, com exceção de apenas uma. Buscando maior compreensão acerca dessas especificidades, a pesquisa se debruçou sobre um sistema rítmico e métrico peculiar que difere da abordagem herdada da música clássica de tradição escrita da Europa centro-ocidental – sistema este que é a base das danças típicas.

2.5.1. *Aksak*

Aksak, segundo o etnomusicólogo franco-israelense Simha Arom (2004, p.2), foi um termo empregado na teoria clássica otomana e que pode ser entendido como “irregular/coxo/manco”. Como aponta Dirk Moelants (2006, p.147), os búlgaros Hristov (1913), Stoin (1927) e Djoudjeff (1931), aparentemente, foram os primeiros musicólogos a descreverem estes ritmos irregulares, comumente encontrados em localidades de seu país. Devido a este fato, por décadas pesquisadores utilizavam os termos “métrica búlgara” e “ritmo búlgaro”, até que o termo *aksak* passou a ser empregado na literatura de acesso “ocidental” desde *Le rythme aksak* (1952), trabalho do etnomusicólogo e compositor romeno Constantin Brăiloiu (1893-1958).

A recorrência de *aksaks* na Bulgária remete a uma possível origem eslava comentada anteriormente, visto que dentro do próprio repertório desta pesquisa a maioria das danças vêm deste país e de outros vizinhos que também sofreram forte influência de povos eslavos (Macedônia e Sérvia, especificamente). No entanto, no decorrer deste tópico será observado que essa mesma abordagem rítmica aparece ainda em outras culturas aparentemente distantes, como no continente africano, por exemplo. Assim, considero não ser possível que se chegue numa resposta definitiva sobre uma única fonte conectada às raízes *aksak* (e nem é essa a intenção).

Em suma, tal sistema se caracteriza pela relação hemiolia entre as unidades de tempo e pela sensação métrica “coxa” por ela provocada, ou seja, a proporção 3:2 ou 2:3 é um fator elementar *aksak* e todos os ritmos *aksak* são obtidos por adição dessas células. Assim, este

aspecto, chamado de “biconia irregular” – termo proposto por Brăiloiu (1952) –, diz respeito à irregularidade na percepção temporal das unidades de tempo, ou seja, ao invés de uma têm-se duas unidades de tempo (heterogêneas ou não isócronas): uma pontuada e outra não pontuada. Junto a tal particularidade, alega-se que a presença de andamentos rápidos possa ser outro fator determinante para a ocorrência de um *aksak*.

Sobre esse ponto, Dirk Moelants (2006) expõe uma análise quantificando a média de andamentos em músicas que se utilizam deste sistema métrico. Em suas análises, realmente nota-se que a média é alta, no entanto como garantir que a seleção das gravações não tenha sido arbitrária? Demonstrando a possibilidade de maiores variações, Emir Cenk Aydın (2016, p.2269), em pesquisa relacionada à inserção cultural de ritmos turcos, aponta que os andamentos de algumas danças *aksak* tendem a variar do andante ao presto.

Retornando ao conceito de “biconia irregular”, este se liga ao princípio de “ritmos aditivos” proposto pelo musicólogo alemão Curt Sachs (1953, p.24-25), no livro *Rythm and tempo: a study in music history*. Basicamente, o autor aponta a existência de dois princípios reguladores do ritmo: o “divisivo” e o “aditivo”. Enquanto os “ritmos divisivos” contém pulsações de mesma duração (noção de regularidade), os “ritmos aditivos” têm pulsações assimétricas (irregularidade métrica).

Uma importante diferença entre tais conceitos, ressaltada por Arom (2004, p.8), é a de pulsação e “valor fundamental”. A pulsação é um elemento orgânico de qualquer música baseada no “princípio divisivo”, sendo a unidade de referência para a determinação dos tempos na abordagem ocidental do compasso. Já o “valor fundamental” é a unidade de medida elementar do “princípio aditivo” e todos os outros valores são múltiplos desta. Assim, o “valor fundamental” seria uma espécie de “mínimo divisor comum”, ou “valor operacional mínimo” como apontado pelo próprio Simha Arom. E embora graficamente ele se encontre no mesmo lugar onde estaria indicada a unidade de tempo na escrita ocidental de compassos simples (que determina a própria noção da pulsação), em termos de percepção (auditiva-mental) e sensação (corporal-física), buscando aqui uma aproximação à abordagem do sistema ocidental para fins de maior compreensão do perfil de músico que provavelmente terá interesse neste trabalho, entendo que o “valor fundamental” possa funcionar tal como uma espécie de subdivisão dentro do “princípio aditivo”, no qual está contida a lógica *aksak*.

Veja-se esta que parece ser uma concepção comum a músicos e dançarinos búlgaros sobre sua percepção-sensorial das pulsações assimétricas (os acréscimos grifados entre parênteses são observações minhas):

Quando os músicos de aldeias/camponeses são questionados sobre como interpretam a métrica, eles ignoram quantas unidades básicas (**lê-se valores fundamentais**) estão

presentes em um compasso. Eles apenas contam os tempos fortes, mesmo que estejam espaçados irregularmente (**sentem os apoios das pulsações irregulares**). Assim, para eles (**diferentemente da lógica ocidental**) uma métrica quinária, 2+3, é binária, e uma métrica setenária, 2+2+3, é ternária (RICE, 2000). A mesma atitude é encontrada na descrição das danças folclóricas tradicionais, onde vemos grupos de 2 unidades (**valores fundamentais**) como tempos curtos (**pulsações curtas**) – Q = "quick" (**"rápido"**) – e grupos de 3 unidades (**valores fundamentais**) como tempos longos (**pulsações longas**) – S = "short" (**"lento"**) –, geralmente marcando apenas um movimento básico para cada tempo (**pulsação**) curto(a) ou longo(a).⁵⁹ (MOELANTS, 2006, p.153). Tradução minha.

Apesar desta colocação apontar para o fato de que os músicos do estilo desconsideram os “valores fundamentais”, se atendo apenas ao nível das pulsações, para fins de aprendizagem considero a importância de desenvolver um senso rítmico interno englobando as diferentes camadas estruturais rítmicas. Na concepção aditiva *aksak*, traçando uma analogia com o sistema de organização temporal ocidental⁶⁰, as camadas básicas então seriam: “valor fundamental”/subdivisão (nível inferior), pulsação/pulso/tempo (nível central) e compasso (nível superior). Assim, considero que o pulso (ou pulsação) pode ser sinônimo de tempo, como é comumente empregado no meio musical em relação às unidades que trazem a sensação dos apoios dentro dos ciclos métricos notados através dos compassos – claramente, esta é uma das noções que acompanha este subcapítulo. Sob um viés mais amplo, também entendo o significado do pulso enquanto unidade estrutural que vai além da ideia dos tempos, que se relaciona à sensação métrica de quem toca e cria o seu próprio pulso interno conforme o entendimento próprio das estruturas fraseológicas – seja por tempos, por compassos ou por hiper-compassos (frases). Reitero que as noções aqui apresentadas buscam compreender um sistema particular sob o olhar de um investigador e intérprete educado dentro de outro sistema. Assim, embora procure sempre que possível relativizar as coisas, talvez uma das intenções primordiais aqui seja criar uma ponte, uma espécie de tradução de fundamentos do sistema *aksak* para musicistas brasileiros que queiram adentrar esta linguagem.

Neste momento, trago à tona questões ligadas à notação musical em métricas *aksak* em diálogo com a proposta de Sara Cohen (2007), em sua tese sobre os estudos pianísticos de Ligeti:

⁵⁹ “When the peasant musicians are asked about how they interpret the metre, they ignore how many basic units are present in one measure. They just count the strong beats, even if they are irregularly spaced. So, for them, a quintuple metre (2+3) is binary, and a septuple metre (2+2+3) ternary (RICE, 2000). The same attitude is found in the description of traditional folk dances, where we find 2-unit groups as short (Q = Quick), and 3-unit groups as long (S = Slow) beats, usually marking only one basic movement for each Q or S beat”. (MOELANTS, 2006, p.153).

⁶⁰ Em sua tese de doutorado, a professora, pianista e pesquisadora Sara Cohen (2007) comenta sobre o que aqui chamo de “camadas estruturais rítmicas”, embora em outros termos – “níveis de articulação rítmica”. A saber, o trabalho de Sara figura dentre os mais relevantes no campo de estudos reflexivos sobre aspectos rítmicos que se teve acesso.

Um compasso quinário, por exemplo, não reflete a assimetria interna que as fórmulas de compasso aditivas – $(2+3)/8$ ou $(3+2)/8$ – ou mesmo a alternância de compassos procuram manifestar. De qualquer forma, tanto nas fórmulas aditivas quanto na alternância dos compassos, a representação rítmica está baseada na monocronia. Mas, se a métrica escrita é uma indicação cognitiva, uma referência que auxilia a compreender e realizar uma ideia rítmica básica, seja a da música viva, seja a idealizada e grafada pelos compositores, cremos que a fórmula de compasso $2/\uparrow+\uparrow$ exprime mais claramente a ideia da bicronia irregular [...] (COHEN, 2007, p.144).

Tal proposta de grafia me parece extremamente coerente e valiosa, pois realmente aponta para a “bicronia irregular” através das figuras musicais, além de especificar a quantidade de pulsações, deixando clara a irregularidade métrica. Mas ainda assim, entendo que a estrutura da grafia “aditiva” também tem sua lógica, contendo números em adição representando a bicronia $(2+3+2\dots)$, bem como a quantidade de pulsações assimétricas (sucessão horizontal dos números), sobre o numeral indicativo da figura que representa o “valor fundamental” – exemplo: $2+3+2/8$. Desta maneira, esta fórmula de compasso mais “matemática” também comporta uma clara ideia visual das informações determinantes: 1) irregularidade métrica e quantidade de pulsações, juntamente ao 2) “denominador” indicativo do “valor fundamental”.

Sobre a abrangência geográfica alcançada pelo sistema *aksak*, Jérôme Cler, em seu trabalho *Pour une théorie de l'aksak*, diz que em termos de “frequência estatística esta prática faz referência a uma zona geográfica que se estende dos Bálcãs ao Turquestão Chinês”. Já o próprio Arom, no artigo *L'aksak: principes e typologie*, afirma sua recorrência ainda em outras localidades:

O *aksak* [...] é recorrente nas músicas tradicionais da Ásia Menor e dos Bálcãs. Podemos encontrá-lo não somente na Turquia, mas também na Grécia e na Bulgária, na Macedônia e na Romênia, bem como em Magreb e na África Subsaariana, principalmente no Marrocos, em Camarões, no Congo e na Namíbia. Na Europa, pode ser encontrado na Finlândia, Noruega e, “mais perto de nós”, na Espanha.⁶¹ (AROM, 2004, p.3). Tradução minha.

É interessante pontuar brevemente a ocorrência desses ritmos em obras escritas nos séculos XIX e XX. Nice Fracile (2003) discorre sobre peças em *aksaks* escritas por compositores de origem sérvia e croata na segunda metade do século XIX e no início do século XX (datadas de 1878, 1892 e 1911). Compositores de maior repercussão dentro da tradição escrita como, por exemplo, o húngaro Béla Bartók (1881-1945), o turco Adnan Saygun (1907-1991) e o romeno/húngaro György Ligeti (1923-2006), também se utilizaram com frequência de *aksaks* no âmbito da música de concerto.

⁶¹“L'aksak [...] est fréquent dans les musiques traditionnelles de l'Asie mineure et des Balkans. On le trouve non seulement en Turquie, mais aussi en Grèce et en Bulgarie, en Macédoine et en Roumanie, ainsi qu'au Maghreb et en Afrique subsaharienne, notamment au Maroc, au Cameroun, au Congo et en Namibie. En Europe, on le rencontre en Finlande, en Norvège et, plus près de nous, en Espagne.” (AROM, 2004, p.3).

Não por acaso cito aqui estes 3 compositores, pois elementos de músicas folclóricas de diversas localidades foram expressamente fundamentais para eles, tendo sido coletados inicialmente através de pesquisa etnomusicológica pioneira exercida por Bartók em regiões do eixo geográfico ligado ao repertório de pesquisa – e, no caso de suas pesquisas de campo na Turquia, contou com o auxílio do próprio Saygun. Além disso, Ligeti apresenta uma obra ímpar, de grande diversidade e complexidade rítmica, na qual se utiliza de diversas fontes balcânicas (entre outras várias). Para níveis de conhecimento e apreciação, recomendo a escuta de algumas obras destes compositores – originais para piano solo e que podem ser acessadas facilmente em plataformas online –, as quais apresentam elementos comuns a esta pesquisa: de Bartók – *Six Dances in Bulgarian Rhythm*, *Mikrokosmos* (1926- 1939); de Saygun – *Ten Etudes on "Aksak" Rhythms* (1964), *Twelve Preludes on "Aksak" Rhythms* (1967) e *Ten Sketches on "Aksak" Rhythms*, (1976); e de Ligeti – *Musica Ricercata* (1951-1953) e *Études pour piano* (1985-2001).

A execução de *aksaks* implica em certo nível de precisão rítmica para que se torne evidente o princípio de irregularidade métrica, como já comentado. Béla Bartók, no livro *Turkish Folk Music from Asia Minor*, utiliza o termo *tempo giusto* como designação do que ele descreve como “um ritmo mais ou menos rígido”, observado em suas pesquisas de campo. Assim, as danças conectadas ao repertório selecionado para este estudo combinam os dois conceitos – métricas *aksak* e *tempo giusto* –, salvo exceções vistas na dança romena *rustemul* que apresenta métrica em compasso binário composto, escrita em 6/8, não *aksak* – e na peça *Vranjanka* que, sob a leitura do próprio compositor acerca da dança homônima, possui ciclos métricos mais “freados” embora ocorra em *aksak* (como será visto).

2.5.2. “Canções”

Neste momento, traçados os fundamentos, a ideia é discutir sobre questões que apareceram no repertório confrontando as noções rítmicas e métricas, gravações, notação musical e técnica instrumental – quando necessário, serão apresentados exemplos em partituras ou gravações de referência. Começando pelas canções, estas podem ser abarcadas pela categorização proposta no início deste tópico, no entanto, antes de as expor uma a uma e discutir as questões rítmico-interpretativas relacionadas, aponto os motivos específicos que levaram a tal divisão categórica.

A partir de gravações de referências turcas do gênero *ashiq*, observei que uma característica geral das canções está na diferenciação entre as seções instrumentais (introduções e interlúdios) e as seções cantadas, disparidade marcada por andamentos mais rápidos e ritmos mais precisos nas seções instrumentais. Ainda, embora as “melodias de ritmo livre” ou

parlando rubato sejam inerentes ao canto *ashiq*, certas interpretações das obras *Kara Toprak*, *Yalan Dünya*, *Alli Turnam*, *Yemen Elleri* e *Girdim Yarin Bahçasına* – algumas tocadas pelos próprios compositores – apresentam ciclos métricos perceptíveis em maior ou menor grau, mesmo nas seções cantadas. Estes dados – audíveis – nortearam minhas escolhas rítmico-interpretativas e, no repertório de pesquisa, entendo que apenas *Alli Turnam* possa ser considerada uma canção, majoritariamente de ritmo não métrico.

Ainda, das 3 “canções instrumentais” originais para violão, *Žalopojka (Lament)* – 2º mov. de *6 Balkan Miniatures*, *Makedonsko Pesen* – 2º mov. de *3 Balkanesques* e *Široko (Wide Song)* – 5º mov. de *6 Balkan Miniatures*, apenas a última é escrita sem compasso, enquanto as outras duas possuem métricas regulares escritas em compassos simples (3/4 e 4/4). Soma-se a elas o 2º mov. de *Çöl Masali* que, apesar de apresentar contrastes no decurso musical, possui uma introdução sem compasso e, ainda, no desenvolvimento da peça ocorre uma seção com grande lirismo melódico que, embora métrica, remete a uma canção que estimula certa flexibilidade rítmica através de liberdades agógicas. Na sequência, proponho uma categorização baseada na métrica apresentada nas canções, junto a questões interpretativas em discussão com as fontes.

2.5.2.1. Canções com fraseado mais livre e/ou ritmo não métrico

Alli Turnam

Široko

2º mov. *Çöl Masali*

No arranjo da canção anônima *Alli Turnam* escrito por Chadas Ustuntas, a seção instrumental (comum às versões cantadas) é apresentada em determinado momento, porém a melodia do tema fica um tanto obscura. A seção que o arranjador chama de “tema”⁶² mostra similaridades, embora, acredito serem casuais, com algo que ocorre na versão de Erdal Erzincan (*saz*) e Kayhan Kalhor (*kamancheh*)⁶³. Como nesta pesquisa as interpretações sobre as canções buscam entender o sentido dos poemas e expor as melodias sob uma leitura da *significância* – que se alia, entre outros fatores, a uma lógica métrica –, tocar o que está escrito pode não ser suficiente, até mesmo porque o mais próximo à canção seria uma notação sem compasso, ao meu ver.

⁶² Exemplo 1 *Alli Turnam*: “tema” do arranjo de Ustuntas – Filipe Malta, violão (consultar material audiovisual complementar).

⁶³ Exemplo 2 *Alli Turnam*: excerto similar ao que ocorre no “tema” do arranjo de Ustuntas, por Erdal Erzincan e Kayhan Kalhor (consultar material audiovisual complementar).

Nesta direção, observo que *Alli Turnam* apresenta uma melodia de ritmo não métrico, percebida em versões cantadas, das quais escolhi como referência a do *ashiq* Neşet Ertaş⁶⁴. Considero que a sua interpretação transmita de maneira intensa o caráter soturno da letra (comentado anteriormente), através de um fraseado bem pronunciado, dramático, acentuado, com ritmo não métrico e andamento bem lento, soando como uma espécie de improviso vocal. Assim, sugiro que se compare a proposta do arranjo de Ustuntas (Figura 2) com a primeira estrofe desta versão.

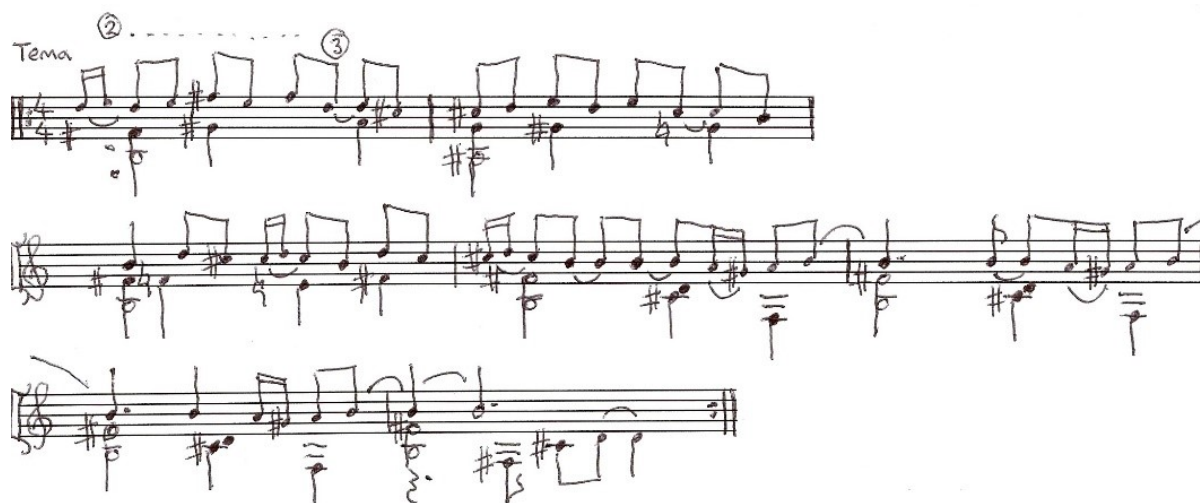


Figura 2: Escrita com compasso no arranjo de *Alli Turnam*, de Chadas Ustuntas

Desta maneira, a seção chamada de “tema” no arranjo escrito apresenta similaridades com a outra versão instrumental comentada e pode-se dizer, também, que tenha alguma semelhança (no contorno melódico) com os dois últimos versos da versão cantada. No entanto, ouvindo a seção inteira da versão de Ertaş (cantada), parece realmente clara a diferença nas concepções rítmicas e métricas. E, ainda, é evidente a omissão da maior parte da melodia do tema original.

Acerca da seção instrumental, me parece coerente a proposta de uma escrita métrica, assim como ocorre no arranjo de Ustuntas (Figura 3), visto que na fonte de maior referência (Ertaş) há uma tendência a maior precisão rítmica, gerando ciclos métricos mais perceptíveis neste momento. Além disso, ressalto que uma ligeira mudança no andamento, aliada à própria ideia de gerar estes ciclos, pode ser interessante para criar também contrastes na interpretação da obra, os quais devem ser sempre explorados por nós, intérpretes.

⁶⁴ Exemplo 3 *Alli Turnam*, por Neşet Ertaş (consultar material audiovisual complementar).



Figura 3: seção instrumental de *Alli Turnam* em métrica quaternária no arranjo de Chadas Ustuntas

Široko, composição de Dušan Bogdanović, é um bom exemplo de escrita sem compasso (Figura 4), a qual é apoiada por um detalhamento de questões rítmicas que auxiliam a compreensão do discurso, seja através do uso de fermatas que buscam indicar as direções e as vírgulas nos motivos e frases, além de indicações de respiração e de mudanças (ou flutuações) no andamento e de compassos pontilhados. Uma questão a se ater é a de que mesmo que se trate de uma peça sem compasso, isso não significa que não exista ritmo, como bem já foi observado, e, por isso, vale entender a proposta do compositor que, obviamente, não pede a precisão de uma dança, mas também não deve ser “qualquer coisa” – acredito que a liberdade nasça por meio do conhecimento das linguagens e contextos. Fora as diversas questões rítmicas, são apresentadas também indicações relacionadas ao caráter musical e à expressividade, tal como ocorre logo no início da peça onde é grafado “*rubato espressivo*”. O significado do nome dessa “canção instrumental” – *Wide Song*: canção larga/espçosa/ampla – também aponta para a direção desse espaço não métrico que ela habita e a característica de *parlando rubato* é aqui evidente, comum a certas canções balcânicas, turcas ou cáucasas – se estendendo a regiões vizinhas no Oriente Médio e Mediterrâneo Oriental, por exemplo.

Neste caso específico do repertório, entendo que a escrita possa direcionar um pouco mais o caminho do intérprete, vista essa quantidade de indicações dadas que me parecem criteriosas. Contudo, não acho que se deva seguir estritamente o que está escrito, não se trata disso, mas de buscar entender aonde estas indicações vão levar é uma experiência a ser traçada, inclusive para que se encontre as possíveis discordâncias, ou seja, os próprios caminhos interpretativos. Tal busca, certamente, se alia a referências sonoras que trazem esse tipo de discurso – no caso, extra-violonísticas, tais como algumas já expostas em relação ao próprio canto *ashiq*, por exemplo, e outras a serem aprofundadas no próximo tópico acerca dos instrumentos típicos –, pois estas são bases fundamentais para que se compreenda como fazer com que o fraseado soe mais livre, expressivo e como um improviso dentro do estilo e do

sotaque em questão. Em suma, considero que *Široko* não apresente grandes problemas como ocorreu no caso da obra anterior e, assim, certas inspirações sonoras, aliadas à constante experimentação na liberdade rítmica do discurso, podem levar essa peça a soar com fluidez, sem comentar as questões idiomáticas (especificamente violonísticas, no caso) que são também determinantes na geração do resultado sonoro – todos os aspectos ligados às referências sonoras e idiomatismos instrumentais serão devidamente abordados no próximo capítulo.

V. *Široko* (Wide Song)

Figura 4: escrita sem compasso (não métrica) e bastante detalhada em *Široko*, de Dušan Bogdanović

O 2º mov. de *Çöl Masali* traz uma introdução também escrita sem compasso, além de uma seção em seu desenvolvimento – à qual chamo de “seção lírica” – escrita em compasso binário composto (6/8), mas que pode ser interpretada como uma melodia acompanhada que instiga maior flexibilidade rítmica (agógica) e uma sensação métrica com espaçamento não tão regular. Os ritmos notados na introdução trazem uma ideia mais ligada a gestos e direções das pequenas estruturas do que, propriamente, de precisão. Entendo que estas devam soar como personagens distintas, através da intenção de projetá-las em diferentes espaços, os quais interpreto que sejam três.

Basta um pouco de imaginação para que se comece a projetar os sons em diferentes direções⁶⁵, e, neste caso, proponho que a personagem 1 seja direcionada, por exemplo, para baixo, a 2 para a esquerda, caminhando com mais profundidade nessa direção, enquanto a personagem 3, como uma resposta à segunda, sugiro que se projete para a direita (Figura 5). Essa noção de projeção vem da própria intenção de se aproveitar do espaço – inerente à matéria sonora – e do movimento – inerente ao ritmo. Certamente, outras direções espaciais podem ser

⁶⁵ Exemplo 4_Çöl Masali: projeção sonora e movimento – Filipe Malta, violão (consultar material audiovisual complementar).

escolhidas, mas deixo aqui esta proposta como um encorajamento para que outros músicos, caso não pensem nisso, experimentem projetar em quaisquer lugares que imaginarem, gerando sua própria criação do discurso. Trata-se de uma questão que trabalha as capacidades de intenção e imaginação do intérprete, visando maior movimentação ao discurso musical e procurando fugir do achatamento do movimento rítmico que a execução pode ocasionar – a qual, grosso modo, é muitas das vezes focada em tocar as notas numa sequência linear de durações, mas que se esquece também das direções possíveis e imagináveis que os sons podem tomar.⁶⁶

Parece claro que a imaginação seja uma das principais vias para quaisquer processos interpretativos/criativos e, se ela afeta a compreensão e as experiências do intérprete – auxiliando na construção de determinada maneira de tocar –, supostamente, isso pode influenciar no modo como os sons reverberam para o público ouvinte – embora este seja um fator muito complexo e, talvez, impossível de se mensurar. Em suma, o que procuro abordar aqui é uma variável explorada pelo intérprete que busca fazer a música caminhar, se mover e “dançar” – pois, como já exposto, o ritmo (em todas as suas camadas) pressupõe movimento.⁶⁷

⁶⁶ Até onde sei, esta abordagem parece não possuir ainda um embasamento teórico-acadêmico. Cabe deixar claro que fui apresentado a tal perspectiva pela professora Maria Alice de Mendonça (pianista) e, ocasionalmente, tive contato com algo muito similar durante alguns dias de *masterclasses* realizados com Paul Galbraith (violonista). Ambos estimulavam os alunos a experimentarem “projetar os sons”, “fazer a música andar”, usar do espaço físico onde ocorre performance e gerar movimento no discurso através da imaginação de direções para o caminhar das estruturas musicais – incluem-se noções fundamentais como, por exemplo: começar a sentir os pesos/apoios métricos contidos nas diversas estruturas; exercitar uma regência interna combinada a um fraseado condizente com a estrutura métrica (ou mesmo não métrica) que ocorre, sem que se perca a direção da frase ou a conexão entre motivos, gestos e ideias musicais; e compreender que a consciência corporal é uma importante ferramenta para a comunicação da linguagem musical (começar colocando a atenção para dentro, no corpo, na respiração).

⁶⁷ Neste caso, a recepção do público é uma mera consequência, posto que todo o processo comentado é algo trabalhado e imaginado internamente. Não se trata de desconsiderar o “outro”, contudo, enquanto artistas-criadores devemos acreditar mais nas capacidades imaginativas, comumente oprimidas ou negligenciadas tanto pelas estruturas de ensino quanto pelas próprias amarras e convenções mentais que parecem habitar a mente humana – talvez, reflexos de um pensamento rigorosamente “racional” ou de um alto grau de desenvolvimento do intelecto que, por procurarem uma explicação “concreta” a tudo, ocasionam, em certos casos, no achatamento do poder criador (ou seja, numa opressão da intenção e da imaginação humanas).

Bölüm II

The image shows three staves of musical notation. The first staff is numbered 105 and includes the annotation 'arm. 12'. The second staff is numbered 106. The third staff is numbered 107 and includes the annotations 'tamb.' and 'rit.'. Three characters are highlighted with colored circles: a red circle on the left of each staff, a blue circle around the main melodic line, and a green circle on the right of each staff. The green circles contain numbers 1, 2, and 3, indicating specific notes or groups of notes.

Figura 5: escrita sem compasso (não métrica) e noção de projeção sonora e movimento em diferentes direções: personagem 1 (vermelho) – para baixo; personagem 2 (azul) – para a esquerda em profundidade; e personagem 3 (verde) – para a direita. 2º mov. de *Çöl Masalı*, de Serkan Yilmaz

Na “seção lírica”, contida numa métrica binária (composta), ocorre uma melodia que entendo como algo bem cantado e aberto a certas inflexões agógicas. Neste caso, enquanto elemento principal da seção, esta expressiva melodia valoriza cada intervalo e as questões rítmicas e métricas acompanham naturalmente essa lógica. Sendo assim, a própria linha criada leva às direções desse canto, o qual gera a sensação de uma espécie de fole métrico.

No exemplo a seguir, acrescento respirações (vírgulas em preto) que mostram as direções melódicas – necessariamente em *legato* – que podem ser compreendidas em 3 estruturas, tal como aponto quais são as notas (melódicas) contidas nessas respirações (ligadas por linhas azuis). Além disso, circulo (em verde) as notas que entendo conectadas sobre a própria linha melódica apresentada, gerando uma espécie de “polifonia interna/oculta” à mesma. Ainda, no momento que aparece essa outra voz, considero que a métrica assuma ciclos um pouco mais regulares, pois para que as notas mais longas se conectem, tal questão se faz necessária, levando-se em conta a própria ideia melódica apresentada (Figura 6).



Figura 6: trecho da “seção lírica” do 2º mov. de *Çöl Masalı*, de Serkan Yılmaz⁶⁸

2.5.2.2. Canções com ritmo flexível contido em métricas regulares ou irregulares mais “relaxadas”

Girdim Yarin Bahçasına – métrica binária regular (subdivisão composta)

Makedonsko Pesen – 2º mov. 3 *Balkanesques* – métrica ternária regular

Zalopojka – 2º mov. 6 *Balkan Miniatures* – métrica quaternária regular

Kara Toprak – métrica quaternária regular

Yemen Elleri (Yemen Türküsü) – métrica binária irregular

Yalan Dünya – métrica ternária irregular

Sob as concepções métricas aqui apresentadas, uma mesma questão que confronta percepção auditiva e escrita musical ocorre em 2 arranjos de canções do repertório: *Girdim Yarin Bahçasına* (anônima do Azerbaijão), arranjo de Chadas Ustuntas e *Kara Toprak* (Veysel Şatiroğlu), arranjada por Ricardo Moyano. Para tal afirmação, observei um padrão da média geral de interpretações de referências do gênero *ashiq*, bem como de outras cantoras e cantores azeris, e, a partir daí, escolhi uma versão de cada canção para realizar a análise métrica dos temas.

Começando por *Girdim Yarin Bahçasına*, me baseei numa versão de Erdal Erzincan⁶⁹ que apresenta métrica binária (composta), tal como está escrito no arranjo. No entanto, percebi que apesar da escrita também binária do arranjo – nos momentos onde ocorre o tema – há um possível equívoco na tradução da métrica para o papel. Aos meus ouvidos, a letra cantada por Erzincan, associada ao padrão rítmico da percussão que gera um ciclo métrico bem claro por

⁶⁸ Exemplo 5_Çöl Masalı: agógica no fraseado da “seção lírica” – Filipe Malta, violão (consultar material audiovisual complementar)

⁶⁹ Exemplo 6_ *Girdim Yarin Bahçasına*, por Erdal Erzincan (consultar material audiovisual complementar).

toda a canção, sugere que a métrica seja mais espaçada do que escreveu o arranjador, ou seja, tudo o que está contido a cada dois compassos, entendo que deveria ter sido notado em apenas um compasso. Isso influencia diretamente na sensação pesado-leve (*tesis-arsis*), inerente à lógica binária regular e, deste modo, um intérprete que parte apenas da partitura pode achatar essa sensação métrica. Para melhor visualização dessa questão, num trecho correspondente à metade do primeiro verso, coloco a partitura com as minhas sugestões de correção (em compasso ainda binário composto, embora mudando a figura que não é o que importa aqui), junto à indicação da melodia (linhas azuis) e o padrão rítmico da percussão (Figura 7).

The image shows a musical score for 'Girdim Yarin Bahçasına'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'PERCUSSÃO' and shows a 6/4 time signature. The bottom staff shows the melody in 6/8 time. Red 'X' marks are placed on the melody notes in measures 1 and 2 of both systems, indicating corrections. Blue lines connect the melody notes across measures. Red numbers 1 and 2 are placed below the melody notes in measures 1 and 2 of both systems.

Figura 7: sugestões de correção na partitura de *Girdim Yarin Bahçasına*, arranjo de Chadas Ustuntas

Já em *Kara Toprak*, escolhi uma versão ao vivo do próprio compositor⁷⁰ para fazer a comparação com a partitura. Observei que a peça – escrita em 4/4 – realmente apresenta uma métrica quaternária nos momentos vocais, no entanto a letra cantada mostra novamente que o que deveria estar contido em um compasso, o arranjador optou por escrever em dois. Assim como no caso anterior, isso vai contra a sensação dos apoios preponderantes que ocorrem na melodia vocal e geram os ciclos métricos de 4 em 4, os quais soam mais amplos do que foi notado no arranjo (Figura 8).

No entanto, este caso não é assim tão problemático, visto que o arranjador, ao propor o andamento, utiliza a mínima como figura representativa da pulsação, o que traz uma noção métrica mais ampla, embora eu tenda a crer que a proposta aqui defendida seria ainda mais condizente com a canção e facilitaria um entendimento métrico mais imediato do interpretante. Note que foi necessário mudar a fórmula de compasso, pois optei por corrigir na própria partitura – e não seria possível mudar as figuras. Porém, o 4/4 (bem como o anterior 6/8) poderia ter sido mantido, bastando apenas conservar as relações proporcionais escritas. Enfim, o importante aqui é que se entenda a métrica da canção.

⁷⁰ Exemplo 7 *Kara Toprak* – Veysel Şatıroğlu (consultar material audiovisual complementar).



Figura 8: sugestões de correção na partitura de *Kara Toprak* (de Veysel Şatıroğlu), arranjo de Ricardo Moyano

Makedonsko Pesen e *Zalopjka (Lament)*, compostas por Atanas Ourkouzounov e Dušan Bogdanović são ambas “canções instrumentais” originais para violão. Estas apresentam características comuns, tais como melodias acompanhadas bem lentas, abertas à flexibilidade rítmica através de *rubatos* e respirações – algumas notadas na partitura em fermatas ou vírgulas em fins de frase –, além de estarem contidas em métricas regulares (ternária e binária). Assim, entendo que não haja grandes problemas interpretativos, pois, como visto em outras peças, as próprias melodias caminham “por elas mesmas”, bastando cantá-las fora do instrumento para que se criem imagens sonoras na direção de canções expressivas e mais lamentosas, sem que se percam as noções métricas. Os andamentos sugeridos na partitura são bem próximos (semínima 46 e 48), no entanto, observo que não há necessidade de segui-los à risca, pois o processo de estudo fora do instrumento (proposto acima) já trará um andamento confortável, procedente da maneira com a qual se escuta e se canta essas melodias.

Em *Yemen Elleri* (anônima), me baseio no arranjo de Ricardo Moyano, que considero transmitir bem a ideia da métrica binária irregular da canção (2+3). Busquei algumas versões e percebi que essa característica é comum à grande maioria, pois vêm da própria melodia. Assim, entendo, tal como nas 2 peças anteriores, que cantar a melodia procurando manter a métrica irregular com as devidas inflexões melódicas, desempenha um papel fundamental no processo de construção da interpretação – buscando também incorporar o sentido da letra.

Além disso, a peça possui uma introdução sem compasso. Ligada à tal liberdade métrica, se encontra a versão de Erkan Oğur⁷¹, a qual me chamou atenção justamente por trazer uma abordagem muito livre em praticamente toda a obra. A gravação se inicia apenas com a voz (como um lamento), gradualmente o *balaban* (sopro) entra no mesmo caráter, então, um coro preenche a harmonia e, numa seção mais contrastante, Oğur realiza um improviso ao *saz* solo, quando, inesperadamente, termina a música (como se faltasse algo ou se estivesse esperando alguém). Trago aqui essa versão, pois acredito que ela transmita bem o sentido desolado da

⁷¹ Exemplo 8_ *Yemen Türküsü/Yemen Elleri*, por Erkan Oğur (consultar material audiovisual complementar).

letra que busca traduzir a sensação de desgosto e a espera por entes que não retornaram da guerra – aspectos que, ao meu ver, ressoam através do canto mais livre desse *ashiq* contemporâneo. Assim, o caminho interpretativo aqui proposto, une essa inspiração e esse teor às questões que saltam do próprio arranjo de Moyano, além de certas escolhas que considero mais idiomáticas (a serem aprofundadas).

Nesta última canção desse subgrupo, *Yalan Dünya*, proponho relações métricas entre a versão do compositor Neşet Ertaş, no álbum *Hata Benim*⁷², e o arranjo escrito por Serkan Yılmaz. Na seção instrumental da versão de Ertaş, a sensação métrica ternária irregular (3+3+2) é predominante e, em apenas um pequeno trecho, ele alterna para uma lógica quaternária regular. Enquanto na seção vocal, ele mantém a sensação ternária irregular – marcada pelo acompanhamento do *saz* –, embora com maiores flutuações no andamento conforme sua interpretação da letra. Já no arranjo para violão, a escrita é apresentada dentro de uma métrica quaternária (4/4), no entanto uma leitura atenta, aliada a escutas da versão do compositor, faz com que se perceba que, mesmo dentro dessa métrica, a ideia implícita é alternar a sensação entre 2 (ou 4) – entendo mais como 2, principalmente, pela maneira com a qual são agrupadas as colcheias – e 3 (irregular: 3+3+2). Assim, considero que o arranjador tenha captado e conseguido traduzir bem essa questão, inclusive enriquecendo o arranjo através da alternância constante na sensação métrica (Figura 9).

The image shows two staves of musical notation for the song 'Yalan Dünya'. The top staff is a vocal line with rhythmic markings above it: 'Rasg.' (rasgueado) and arrows indicating up-bow or down-bow strokes. Below the staff are red numbers: 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2, 3. The bottom staff is a guitar accompaniment line with circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 above it, indicating fingerings. Below the staff are red numbers: 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2, 3. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time.

Figura 9: alternância na sensação métrica implícita na escrita de *Yalan Dünya* (de Neşet Ertaş), arranjo de Serkan Yılmaz

2.5.3. “Danças”

⁷² Exemplo 9_ *Yalan Dünya*, por Neşet Ertaş (consultar material audiovisual complementar).

Neste momento, em direção às obras do repertório que contêm elementos de danças, vale lembrar que a ideia geral de buscar certo nível de precisão rítmica é fundamental para deixar evidente a sensação métrica “coxa” do princípio *aksak*, gerando também maior aproximação com a maioria das danças típicas. Então, proponho uma divisão das peças em quatro categorias com métricas irregulares e apenas uma com métrica regular:

2.5.3.1. Métrica regular

Peça: *Rustemul*, 2^o mov. *Laments, Dances and Lullabies*

Dança: *Rustemul*

Possível origem: Romênia

Fórmula de compasso: 6/8 (como um composto)

Métrica: binária

Considero que esta peça, espécie de tema com variações proposto por Mirsolav Tadić, traduza bem certos aspectos da dança original. É apresentada uma estrutura de pergunta (2 compassos) e resposta (próximos 2 compassos), e basta tocá-la dessa forma para que se acompanhe o fluxo métrico gerado pela própria melodia. Além disso, sob uma perspectiva mais rítmica, observo a necessidade de se estudar inicialmente sem os ornamentos para que se evitem possíveis quebras neste fluxo geral. Em certos momentos, há um peso no segundo tempo do compasso e para que se entenda esta questão, além de se habituar à constante manutenção do andamento (que pode ser mais rápido do que ficaria exequível no violão, estabelecendo-se conforme o contexto e as próprias habilidades dos músicos), sugiro que se atente a outras versões melódicas sobre o ritmo/dança⁷³. O padrão rítmico apresentado por acompanhamentos percussivos, presentes nos exemplos acima e nos expostos no tópico anterior, é refletido (com ligeiras adaptações) na introdução da peça. Acredito que uma repetição destes primeiros compassos, visando precisão rítmica e sensação de um apoio preponderante também a cada dois compassos, possa ser o caminho para que se apreenda o “groove”, inclusive, sugerido na própria notação observando-se o gesto anacrústico em quiálteras que leva à cabeça do compasso (Figura 10).

⁷³ Exemplo 10_ *Rustemul*: diferentes versões melódicas (consultar material audiovisual complementar).

PADRÃO RÍTMICO DE ACOMPANHAMENTO

Figura 10: padrão rítmico de acompanhamento da dança *rustemul* e noção melódica de pergunta e resposta (ligaduras azuis de dois em dois compassos) sob métrica binária na peça *Rustemul*, de Miroslav Tadic.

Além disso, a questão comentada no tópico anterior sobre o caráter rústico e alegre da peça que foge ao polimento comumente buscado numa abordagem mais “clássica” do instrumento, pode ser reforçada executando esse gesto rápido com 3 dedos da mão direita em sequência (questão idiomática a ser aprofundada mais à frente), de maneira a modificar o ritmo da figuração escrita em prol do sotaque, contudo, sem que se perca as noções métricas.

2.5.3.2. Métrica binária irregular

Peça: *Makedonsko Kolo*, 4^o mov. de *6 Balkan Miniatures*

Dança: *Pajduško*

Possível origem: Macedônia, Bulgária e Grécia

Fórmula de compasso: 5/8

Métrica: binária 2+3

Com base em algumas versões, observei que um fator determinante para que se entenda o “groove” é internalizar o padrão rítmico feito geralmente por instrumentos de percussão ou pelo acordeom, no qual, dentro da lógica binária irregular em 5/8, toca-se a 3^a colcheia do segundo tempo – ideia de um impulso anacrústico – e depois basta tocar na cabeça de cada um dos tempos (assimétricos), repetindo sempre o mesmo padrão. Assim, acredito na necessidade de sentir o apoio na cabeça dos compassos, pois, à parte dessas questões comentadas, também observei na própria dança que é comum um “saltito” neste momento, além de mudanças de direção dos próprios dançarinos que estão sempre de mãos dadas e em círculos abertos – ao que parece, o guia métrico é dado através destes “saltitos” ou movimentos das pernas.⁷⁴ Todavia,

⁷⁴ Exemplo 11_ *Pajduško* (consultar material audiovisual complementar).

não se pode desconsiderar o devido peso também nos segundos tempos, ao meu ver, evidenciado mais na questão sonora do que visualmente – no caso, este depende da sensação e execução dos músicos que tocam o ritmo tradicional sob um padrão acentuado nas semínimas (Figura 11).

PADRÃO RÍTMICO:
(PERCUSSÃO OU ACORDEON)

Figura 11: padrão rítmico que acompanha a dança *pajduško* e marcações da métrica binária irregular na partitura de *Makedonsko Kolo*, composição de Dušan Bogdanović

2.5.3.3. Métrica ternária irregular

Peça: *Vranjanka*, 3^o mov. *6 Balkan Miniatures* – melodia e dança típicas

Dança-Canção: *Vranjanka* – Šano Dušo

Possível origem: Sérvia

Fórmula de compasso: 7/8

Métrica: ternária 3+2+2

Como já dito, esta peça se baseou num excerto instrumental de uma dança-canção de mesmo nome, no entanto as indicações do compositor mostram que ele optou por uma direção diferente do que é apresentado nas versões cantadas. Primeiramente, ele cria um padrão em que alterna compassos ternários irregulares (em 7/8), inerentes à dança, com um compasso binário irregular (em 5/8). Outra questão aparece em sua justificativa para o uso da fermata em todos os finais de compasso da peça, ao dizer que para que se entenda o fluxo rítmico proposto, é crucial esperar um pouco nestes momentos ou, numa linguagem coloquial, “dar uma segurada”.⁷⁵ É possível que Bogdanović tenha levado sua inspiração para um lado

⁷⁵ “In the third movement hold back at the end of every measure. It is crucial to understand the fermata as part of the general rhythmic flow (*Vranjanka* dance)”. (BOGDANOVIĆ, 1993).

possivelmente mais “dramático” do que a própria canção sugere – talvez pela sonoridade do modo usado, a ser examinado em outro capítulo – e, assim, houve uma mudança na abordagem métrica. Nesta direção, interpreto como se um homem apaixonado estivesse declamando os versos da canção de maneira mais sentimental (cheia de vírgulas, com o “coração na boca”, por assim dizer) e a cada duas palavras ele prendesse a respiração na fala, havendo um suspiro (ou uma expiração) que traz as próximas palavras do verso. Este padrão do discurso acaba gerando o fluxo métrico mais “freado”, associando o uso das fermatas ao caráter *pesante* também grafado.

Sob outra perspectiva, a das versões cantadas e dançadas⁷⁶, percebi que tanto o andamento quanto a sensação da métrica ternária irregular se apresentam bastante estáveis. Os movimentos dos próprios dançarinos evidenciam isso, visto que eles movem claramente os ombros e braços para baixo em cada tempo. Além disso, os músicos tocam um padrão que mostra os apoios mais marcados no primeiro e segundo tempos, aliados aos toques na 3ª colcheia do primeiro tempo e no terceiro tempo do compasso. Exemplifico este padrão rítmico junto à marcação da irregularidade temporal/pulsações assimétricas na própria partitura (Figura 12):

PADRÃO RÍTMICO DE ACOMPANHAMENTO

f sempre

1 2 3 1 2 3 1 2 3

Figura 12: padrão rítmico que acompanha a dança *vranjanka* e marcações da métrica ternária irregular na partitura de *Vranjanka*, composição de Dušan Bogdanović

Buscando associar a proposta do compositor à própria dança, em vista de uma interpretação que não se perca nas fermatas escritas, sugiro um passo a passo para que, antes de tudo, se compreenda a métrica da original: 1) marcar 3+2+2, percussivamente, contanto e sentindo os apoios no corpo (fora do instrumento) até que se torne um padrão natural; 2) tocar a melodia (ainda apenas nos momentos ternários irregulares) com ritmo bem preciso; 3) incluir os compassos que apresentam métrica binária irregular (mantendo a precisão); 4) adicionar as fermatas de maneira sutil, buscando manter um fluxo dançante.

⁷⁶ Exemplo 12_ *Vranjanka*. Versão cantada: *Šano Duso*, por Branka Šćepanović (consultar material audiovisual complementar).

Peça: *Macedonian Girl*, 2º mov. *Laments, Dances and Lullabies*

Dança-Canção: *Pravoto – Makedonsko Devojče*

Possível origem: Macedônia

Fórmula de compasso: 7/8

Métrica: ternária 3+2+2

As versões acessadas de *Makedonsko Devojče* (como essa⁷⁷ e as demais expostas no tópico precedente) mostraram que sua métrica e o padrão rítmicos são os mesmo de *Vranjanka* e, assim, entendo que o processo de apreensão do “groove” deva ser semelhante. Porém, aqui a questão parece mais simples, devido ao fato de que a ideia “original” e da versão escrita para violão não apresentam as diferenças ligadas à mudança métrica e ao uso de tantas fermatas, como visto em *Vranjanka*. Sobre o aspecto de incorporar o “groove”, no sumário da peça Miroslav Tadić também ressalta a importância de se desenvolver um pulso interno e trazer a sensação métrica para o corpo. Veja-se:

Deve ser contado e sentido em grupos de 2 e 3 (neste caso 3+2+2). Se o 7/8 inicialmente parecer estranho ou desconhecido, eu sugiro repetir os primeiros quatro compassos da peça por um tempo, até que você comece a sentir como uma espécie de “groove”. Tente também batendo o pé a cada grupo de 2 ou 3. Isso vai facilitar o resto do trabalho na peça e permitir que você desfrute dela num nível mais intuitivo, em vez de se preocupar em contar.⁷⁸ (TADIĆ, 2008). Tradução minha.

Sob as direções tomadas neste trabalho, considero que seja coerente uma interpretação mais fluida, sem puxar o andamento tão para trás ou exagerar em aspectos agógicos através de uma busca um pouco exagerada pela “expressividade” que se alia a liberdades rítmicas, as quais tendem a ocasionar mudanças na sensação métrica mais justa da própria dança. Afirmo aqui tal questão, pois parece já haver uma espécie de padrão interpretativo, visto em abordagens violonísticas – curiosamente, incluem-se interpretações de músicos de origem balcânica, como nos casos de Mak Grgić (esloveno) e Tavi Jinariu (romeno).⁷⁹ Estes exemplos apontam tanto para o fato de que as gravações tendem a convencionar certos padrões quanto para a direção de que a abordagem musical culturalmente informada, trazida nesta tese, permite alçar voos que não se prendem ao cânone violonístico-interpretativo, ampliando as possibilidades de

⁷⁷ Exemplo 13 *Makedonsko Devojče, pravoto* (consultar material audiovisual complementar).

⁷⁸ “It should be counted and felt in groups of 2 and 3 (in this case 3+2+2). If 7/8 initially feels awkward or unfamiliar, I would suggest looping the first four bars of the piece for a while, until you begin feeling it as a “groove” of sorts. Also try tapping your foot on the down beat of every group of 2 or 3. This will facilitate the rest of the work on the piece and allow you to enjoy it on a more intuitive level, rather than being preoccupied by counting”. (TADIĆ, 2008).

⁷⁹ Exemplo 14 *Makedonsko Devojče*: padrão interpretativo sobre o arranjo de Tadić (consultar material audiovisual complementar).

expressão. Em suma, manter a métrica e frasear a melodia com calma e leveza, porém sob uma concepção mais alegre, menos sofrida e “romantizada”, por assim dizer, me parece fazer mais sentido – levando-se em conta as próprias emoções trazidas pela letra da original canção que exalta a beleza da mulher macedônia.

Peça: *Taço'nun Ruyasi*

Dança: *Kalamatiano*

Possível origem: Grécia

Fórmula de compasso: 7/8

Métrica: ternária 3+2+2

Tal como as duas anteriores, a dança *kalamatiano*⁸⁰ – tradicionalmente dançada em círculos abertos, o que parece ser um padrão cultural da grande maioria das danças em questão – pode ser compreendida numa métrica ternária irregular, embora apresente maior peso nas marcações dos tempos e deixe bem evidentes as subdivisões no acompanhamento, trazendo maior noção de percussividade, além de tender a andamentos mais rápidos. Uma questão a se pensar para a interpretação dos trechos de *Taço'nun Ruyasi* onde ocorre este ritmo típico, está na ideia de projetar cada nota do baixo (que marca as pulsações) para uma direção do espaço sonoro, realizando simultaneamente a melodia proposta – por exemplo: uma nota para baixo, outra para frente e a outra para cima, e o padrão se repete embora caminhando em profundidade e projetando em outras direções (através da imaginação, como já comentado). Desta forma, cria-se maior movimento na obra e a sensação métrica de dança fica ainda mais viva. Apresento a ideia na partitura, a qual foi escrita para dois violões, embora funcione tranquilamente no violão solo (Figura 13). Ainda, especificamente neste caso das peças em ternário irregular, o compositor propõe uma *scordatura* na qual as notas do baixo são tocadas em cordas soltas, facilitando bastante a vida do violonista (tal questão idiomática ainda será aprofundada).

⁸⁰ Exemplo 15_ *Kalamatiano* (consultar material audiovisual complementar).



Figura 13: noção de projeção sonora e movimento em diferentes direções nos “baixos rítmicos” da peça *Taço'nun Ruyasi*, de Chadas Ustuntas. Ideia básica: para baixo (verde), para frente (azul) e para cima (roxo).

Peça: 3^o mov. 3 *Balkanesques*

Dança: *Rachenitsa*

Possível origem: Bulgária

Fórmula de compasso: 7/16

Métrica: ternária 2+2+3

Nesta peça, o compositor Atanas Ourkouzounov se baseia quase que inteiramente no ternário irregular 2+2+3 da dança *rachenitsa* que, sob outra perspectiva, pode levar a momentos (ou a camadas simultâneas geradas por certos instrumentos) que incitam uma sensação binária dada por uma constante marcação acentuada dos instrumentos de percussão, acordeom ou baixo – auxiliada pelo andamento rápido – que agrupa os dois primeiros tempos do ternário irregular como uma só estrutura e o terceiro permanece outra, ou seja, torna-se um: 4+3. Ainda, em alguns dos compassos da peça, permanecendo a base ternária, a lógica muda para 2+3+2. Tal mudança pede uma atenção do intérprete, mas uma leitura atenta já leva a essa condição e buscando incorporar essas pequenas quebras no “groove” principal (primeiramente sem o instrumento), a coisa se torna mais natural e sempre fundamentada nas bases que venho abordando. Ao buscar fontes da dança⁸¹, observei realmente uma tendência a andamentos rápidos, além de um padrão rítmico básico de acompanhamento, mais evidente na versão instrumental do grupo de mulheres, mas que pode também ser percebido através dos movimentos curtos, rápidos e constantes dos joelhos (para cima e para baixo) no exemplo do casal. No acompanhamento instrumental deste, contudo, fica evidente uma variação do padrão básico (que também pode ser ouvida na outra fonte), a qual cria uma lógica que se repete de dois em dois compassos, marcada com o auxílio do baixo. No caso, ataca-se no primeiro e no

⁸¹ Exemplo 16_ *Rachenitsa* (consultar material audiovisual complementar).

terceiro tempos do primeiro compasso (ideia binária comentada), enquanto o segundo compasso segue bem próximo ao padrão básico – embora, seja mais claro o ataque em cada tempo e não no impulso que é dado pela última semicolcheia dentro do 7/16. Para melhor visualização, observe-se o padrão rítmico ao qual me refiro implícito na figuração da melodia da peça, junto à mudança métrica comentada anteriormente (Figura 14):

PADRÃO RÍTMICO DO ACOMPANHAMENTO

Figura 14: padrão rítmico básico de *rachenitsa* e alternância da métrica ternária irregular na partitura do 3º mov. de *3 Balkanesques*, composição de Atanas Ourkouzounov

2.5.3.4. Métrica quaternária irregular

Peça: 1º mov. de *Çol Masali*

Dança: *Karşılama*

Possível origem: Turquia

Fórmula de compasso: 9/8

Métrica: quaternária 2+2+2+3

Uma questão que apareceu nesta peça se relaciona ao confronto entre noção métrica e técnica violonística. A métrica da dança *karşılama* se apresenta enquanto quaternária irregular 2+2+2+3, no entanto, na partitura do 1º mov. de *Çöl Masali*, de Serkan Yilmaz, existem momentos em que ligados de mão esquerda podem ocasionar na mudança deste padrão. O que quero dizer é que, dentro do compasso em 9/8, esses ligados são notados da 2ª colcheia do terceiro tempo para a próxima colcheia, no quarto tempo, e uma execução não muito cuidadosa tende a acentuar a primeira nota do ligado, modificando assim a sensação métrica geral: 2+2+2+3 se tornaria 2+2+3+2. Ao meu ver, isso seria um erro crucial, até mesmo porque o próprio agrupamento das colcheias na notação mostra que a intenção não é mudar o padrão de agrupamentos rítmicos (Figura 15).

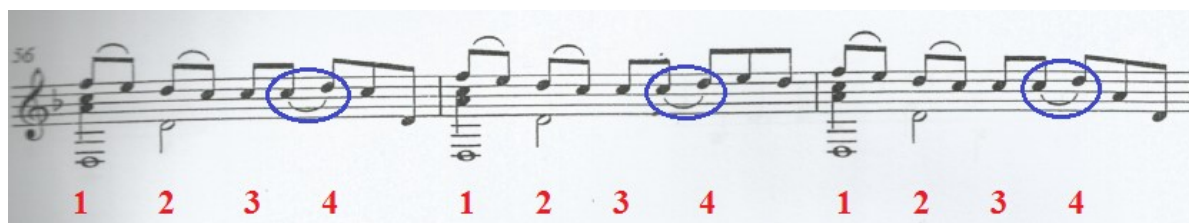


Figura 15: relação entre ligados de mão esquerda (círculos azuis) e a métrica da dança *karşılama* no 1º mov. de *Çöl Masalı*, de Serkan Yılmaz

Ainda, outro fator observado tanto em versões⁸² instrumentais quanto dançadas foi o de que há um peso no primeiro e terceiro tempos, marcado em geral pelo *derbak* e/ou o *daf* (percussões), o qual me parece fundamental a ser agregado na sensação métrica do intérprete.

Peça: *Mastika*

Dança: *Roman Havası*

Possível origem: Turquia (Trácia)

Fórmula de compasso: 9/8

Métrica: quaternária 2+2+2+3

Como já pontuado, a dança *roman havası* parece se confundir com a própria *karşılama*, tratando-se, talvez, de uma diferenciação terminológica. No caso específico de *Mastika*⁸³, algo novo a se ater aparece na entrada do tema, o qual possui uma melodia acéfala que corre o risco de ter a 1ª nota tocada acentuada, quebrando assim a lógica métrica da dança. Ou seja, considero que sentir e tocar a pausa da voz da melodia na cabeça do compasso seja muito importante, pois, mesmo que para alguns possa parecer um detalhe, isso influencia diretamente na questão dos apoios mais pesados se encontrarem no primeiro e terceiro tempos do compasso (Figura 16).



Figura 16: relação da melodia acéfala em *Mastika* com os apoios de mais peso (marcados com acentos) inerentes à dança *roman havası*. Arranjo de Serkan Yılmaz.

⁸² Exemplo 17_ *Karşılama* (consultar material audiovisual complementar).

⁸³ Exemplo 18_ *Mastika*, por Omar Faruk Tekbilek (consultar material audiovisual complementar).

Uma boa maneira de praticar é cantar apenas o início do tema após um simples estalo de dedos – ou qualquer movimento corporal que traga a sensação de apoio/peso –, buscando sentir a entrada da melodia como consequência do fluxo gerado pelo movimento que vêm desse apoio inicial (que é a própria sensação acéfala da melodia). E, na sequência, fazer o mesmo no instrumento, primeiramente sem os baixos e depois tocando todo o trecho. Por fim, acredito que introduzir um pouco a entrada do tema através de uma noção do “groove” em questão (na direção do que foi feito por Yilmaz no próprio arranjo), pode também ajudar que a melodia flua segundo os parâmetros aqui elencados.⁸⁴

Peça: 1^o mov. 3 *Balkanesques*

Dança: *Dajchovo*

Possível origem: Bulgária

Fórmula de compasso: 9/8

Métrica: quaternária 2+2+2+3

No 1^o mov. de 3 *Balkanesques*, composição de Ourkouzounov, é importante que se fique atento às mudanças no padrão quaternário irregular. Em certos compassos, embora o “valor fundamental” se mantenha na colcheia, a métrica varia para um outro quaternário também irregular, 3+2+2+2, e para um ternário regular, como um composto 3+3+3 (Figura 17). Referências de *dajchovo*⁸⁵ mostram que o primeiro e quarto tempos são os que possuem apoios de mais peso e, além disso, o andamento tende a aumentar gradativamente em determinado momento mais para o fim da dança – tipicamente apresentada em círculo, como já observado em diversas danças balcânicas ligadas ao repertório. Apesar do compositor não sugerir essa mudança de andamento, acredito que possa ser uma ideia interpretativa interessante no retorno *da capo* antes de ir para a *coda* – momento final onde há outro contraste de andamento (neste caso, proposto na partitura) no qual a métrica vai mudando sob uma intenção mais rarefeita.

⁸⁴ Exemplo 19_ *Mastika*: sensação do “groove” e excerto do tema – Filipe Malta, violão (consultar material audiovisual complementar).

⁸⁵ Exemplo 20_ *Dajchovo* (consultar material audiovisual complementar).

Figura 17: alternância métrica no 1^o mov. de 3 *Balkanques* – composição de Atanas Ourkouzounov; e apoios de mais peso (marcados com acentos) ligados à dança *dajchovo*.

2.5.3.5. Métrica quinária irregular

Peça: *Jutarnje Kolo*, 1^o mov. 6 *Balkan Miniatures*

Dança: *Kopanitsa/Gankino*

Possível origem: Bulgária

Fórmula de compasso: 11/16

Métrica: quinária 2+2+3+2+2

Nesta dança, *kopanitsa*⁸⁶, compreendo que os apoios de mais peso ocorram no primeiro, terceiro e quarto tempos dentro da métrica quinária irregular 2+2+3+2+2. A peça de Bogdanović, *Jutarnje Kolo*, apresenta uma questão que pode dificultar o trabalho do intérprete mesmo após entendida a lógica métrica, pois os baixos foram omitidos de todas as cabeças de compasso e assim a tendência é acentuar o baixo tocado no segundo tempo, quebrando o sentido comentado (Figura 18). Sugiro que, inicialmente, se toque notas repetidas em cordas soltas ou acordes para entender o “groove” do padrão apresentado pela dança, caso não seja tão familiar e, então, para a apreensão desses baixos, os isole e estudo sentindo a pausa na cabeça do compasso, buscando manter a lógica dos principais apoios.

⁸⁶ Exemplo 21_ *Kopanitsa* (consultar material audiovisual complementar).

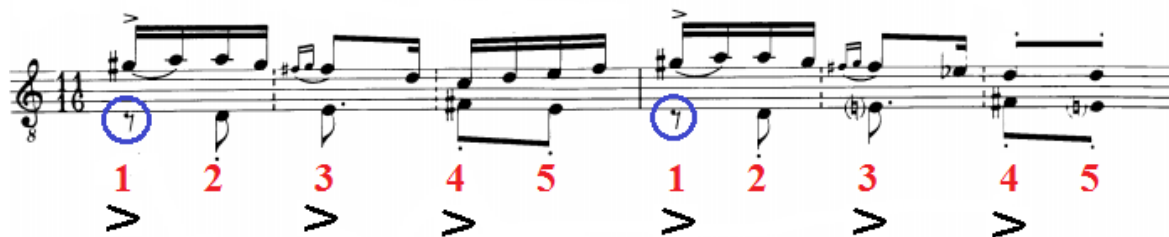


Figura 18: omissão do baixo nas cabeças de compasso de *Jutarnje Kolo* – 1.º mov. de *6 Balkan Miniatures*, composição de Dusan Bogdanovic; e apoios de mais peso (marcados com acentos) inerentes à dança *kopanitsa*.

Sob uma outra perspectiva perceptiva e sensorial – que mantém a mesma lógica dos acentos/apoios de mais peso –, acredito ser também possível entender a métrica desta dança como ternária irregular. Neste caso, alia-se o “ouvido”, a “pista” dada pela própria grafia das divisões pontilhadas internas ao compasso, além da escrita que agrupa as figuras da 1ª voz (4 semicolcheias + 1 colcheia e 1 semicolcheia + 4 semicolcheias). Assim, as células binárias se uniriam, tornando-se grupamentos em 4 – ou seja, o 2+2+3+2+2 (métrica quinária) se tornaria 4+3+4 (métrica ternária).

Na realidade, é perceptível que em outros casos *aksak* nos quais ocorrem células binárias consecutivas – primordialmente em andamentos rápidos – estas podem também ser compreendidas enquanto uma unidade mais longa. Desta forma, como um outro exemplo, uma lógica ternária com 7 “valores fundamentais” (3+2+2), vista inclusive em danças do repertório, se tornaria binária (3+4). Certamente, a mesma noção pode ser aplicada a diversas combinações *aksak* e cabe ressaltar que algo fundamental neste sentido é, com base em referências sonoras – além dos auxílios visuais, quando necessário –, estimular uma sensação física do “groove” (deixar que o corpo sinta a lógica métrica que pulsa). Sem dúvida essa pode ser uma importante ferramenta para o intérprete, no sentido de se utilizar conscientemente da alternância (muitas vezes sutil) de ambas as abordagens.

Peça: *Sitni Vez*, 6.º mov. *6 Balkan Miniatures*

Dança: *Kopanitsa/Gankino*

Possível origem: Bulgária

Fórmula de compasso: 11/16

Métrica: quinária 2+2+3+2+2

Como esta miniatura também se baseia, em sua maioria, na dança *kopanitsa*, tudo o que foi dito acima em relação à dança cabe aqui. No entanto, a peça possui mais variações de andamento, inclusive com uma ideia um *accelerando* gradativo no final – aspecto comum à

certas versões da dança. Além disso, ocorrem mudanças de compasso, mas basta manter a sensação do “valor fundamental” na semicolcheia que a apreensão desses trechos flui tranquilamente. E, ainda, o compositor auxilia na leitura através do uso de grafias aditivas em alguns momentos – fator que ajuda também a evidenciar as mudanças na configuração *aksak* (Figura 19).

Figura 19: recursos da escrita que auxiliam na leitura – grafia aditiva e divisões pontilhadas nos compassos. *Sitni Vez*, composição de Dušan Bogdanović.

Peça: *Walk Dance*

Dança: *Kalajdzisko*

Possível origem: Macedônia, Bulgária

Fórmula de compasso: 11/8

Métrica: quinária 2+2+3+2+2

Esta última dança, *kalajdzisko*,⁸⁷ acompanha os padrões da *kopanitsa*. Fora as questões já comentadas – que cabem também aqui –, a peça *Walk Dance*, de Miroslav Tadić, apresenta dois aspectos relacionados à técnica violonística e que podem ocasionar em mudanças do padrão 2+2+3+2+2. O primeiro está nos possíveis acentos involuntários com o polegar quando ele é tocado em momentos de impulso (*arsis*) – a partir de minha proposta de digitação de mão direita, que obedece uma abordagem técnica geral ligada à agilidade, vista a média do andamento da própria dança. Devido ao fato deste dedo se tratar de um “dedo forte”, é importante estudar sentindo o quinário irregular dentro do padrão apresentado, sem acentuar os toques. E o segundo aspecto, apresentado também no 1º mov. de *Çol Masali*, está nos ligados

⁸⁷ Exemplo 22_ *Kalajdzisko* (consultar material audiovisual complementar).

de mão esquerda (comportando 2 ou 3 notas por toque) tocados nestes mesmos momentos nos quais não se deve pesar a métrica de maneira irrefletida (Exemplo escrito 19). Basta um estudo lento, atento e sentindo os apoios, para que não se fuja do padrão em questão.

The image displays two musical staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melody with notes labeled 'p i p i p i m i m' above them. Below the notes are fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Two blue circles are drawn around the first and second 'p i' pairs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a bass line with notes and rests. Below the notes are fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Three green circles are drawn around the notes in measures 3, 4, and 5, which correspond to the 'p i p i p i' sequence in the upper staff.

Figura 20: aspectos que confrontam a métrica da dança *kalajdzisko* e a técnica violonística em *Walk Dance*, peça de Miroslav Tadic – ligados de mão esquerda (círculos verdes) e toques com o polegar (círculos azuis) em momentos de impulso.

2.6. Breve reflexão

Como se pôde notar, tanto o grupo de canções quanto o de danças inseridas no repertório, apresentaram similaridades relacionadas desde o local das práticas, passando por suas finalidades e caracteres estético-culturais, e, culminando em aspectos rítmicos, os quais foram semeados em contextos socioculturais específicos. Quero dizer que, por exemplo, o canto *ashiq* que nasce e se desenvolve constantemente em meio a aspectos de espiritualidade, religiosidade, histórias épicas e de temática amorosa, tende a ser mais declamado, lamentoso e livre ritmicamente, justamente pois, como visto, estes traços se mostram reflexos da tradição folclórica ainda pulsante. Sob outro prisma, encontram-se as danças típicas que têm finalidades festivas, dançadas em geral em grupo, sob um viés informal, descompromissado e alegre no geral, que passam adiante as noções das métricas *aksaks* por gerações de maneira natural, devido ao simples fato de ser um aspecto cultural comum. Como alguns exemplos mostraram, é possível ver grandes grupos de pessoas dançando com propriedade sobre estruturas métricas complexas (ao menos, sob um olhar ocidentalizado), pois isso parece ser parte de seu cotidiano, de seu local cultural.

Fato é que os povos que geraram essas manifestações acabaram por estabelecer certos padrões devido às trocas e fusões – inerentes às relações humanas – sempre benéficas ao desenvolvimento de tradições culturais locais. Nesta direção, nasce o repertório investigado que, além dos aspectos enumerados até aqui, compartilha outros que podem ser compreendidos através de questões instrumentais e comunicados por meio de idiossincrasias técnico-expressivas do violão.

3. INSTRUMENTOS TÍPICOS E PROCEDIMENTOS IDIOMÁTICOS

Ao que a investigação trouxe, certos instrumentos parecem ser usados com maior frequência nas manifestações culturais conectadas ao repertório e, neste momento, propõe-se traçar correlações entre alguns deles e as obras em questão. Nesta direção, em vista de uma interpretação criativa que propõe a tradução de procedimentos técnico-expressivos de instrumentos típicos para uma abordagem violonística, serão examinados e sugeridos quais dos elementos presentes nos arranjos e composições selecionados podem ter sido trazidos de outros instrumentos.

Na linha das investigações audiográficas, videográficas e bibliográficas aqui propostas, que se dispõem a também agregar referências para além do violão, a intenção é usar da imaginação alimentada por particularidades que saltam às interpretações, performances ou quaisquer fontes escritas relacionadas. Sob a perspectiva de aproximar o violão a determinados gêneros, ritmos e práticas de performance, o foco, em resumo, está em inspirar e informar as interpretações observando aspectos que se relacionam, por exemplo, a fraseado, ornamentações características, timbres, articulações, gestos instrumentais idiossincráticos, afinações ou quaisquer outras alusões a instrumentos típicos.

Ao longo desta tese, diversos foram os instrumentos citados, sendo alguns deles muito semelhantes em termos físicos, técnicos e timbrísticos, ao que parece, variando conforme apropriações regionais. Dentre os principais observados nas fontes de investigação, estão: *saz*, *cimbalom*, *kanun*, acordeom, *kamancheh*, violino, *kaval*, *frula*, flauta pan romena, *duduk*, clarinete, *zurna*, *derbak*, *davul*, *qaval* e *riq*. Especificamente, alguns destes instrumentos serviram como fonte de inspiração de uma maneira mais ampla, enquanto outros foram considerados diretamente conectados a ideias musicais presentes nas peças violonísticas. Assim, particularidades de todos os instrumentos citados acima serão apresentadas e, em certos casos, serão traçadas conexões com ocorrências musicais do repertório selecionado.

Inicialmente, irei me ater a tais instrumentos por meio de uma contextualização histórica e cultural, da observação de algumas de suas especificidades (construção, sonoridade e técnica) e também de suas funções nas práticas estudadas, relacionando alguns deles a excertos das peças examinadas e aos “violonismos” em questão. Na sequência, tratarei pontualmente das afinações utilizadas nas composições e arranjos para violão, sobretudo, apresentando possíveis correlações entre modos e polos que ocorrem e certos idiomatismos instrumentais.

3.1. Especificidades e aspectos tradutórios

Como já é sabido, noções rítmicas são cruciais na abordagem interpretativa aqui proposta e, aproveitando o fluxo do tópico precedente, proponho tratar inicialmente de alguns instrumentos de percussão observados com recorrência nas fontes consultadas. O *derbak* aparece relacionado a algumas das danças típicas expostas, sendo este um tipo de tambor muito usado em tradições populares de regiões do Oriente Médio e adjacências. Algumas fontes⁸⁸ apontam que o termo teria sua origem na palavra árabe *darba* ("atacar") e que tambores de cálice semelhantes vêm sendo constantemente utilizados desde as civilizações Suméria e Babilônia – cerca de 1100 a.C.

Tal instrumento pode ser feito de cerâmica, metal (cobre ou alumínio, em geral), madeira ou materiais sintéticos (como fibra de vidro) e pele de animais (cabra, carneiro, cachorro ou peixe, por exemplo). De modo geral, apresenta agudos bem estalados, fator que percebo como uma marca determinante do timbre do instrumento. Tecnicamente, além do grande domínio rítmico requisitado ao instrumentista, exige destreza nos rápidos tapas executados tanto com os dedos quanto com as palmas das mãos e também grande independência entre os dedos de ambas as mãos, sendo um tanto impressionante observar como certos *derbakistas* desenvolveram sua maneira de tocar.⁸⁹

Como visto no tópico anterior, a ideia é apreender o máximo de noções rítmicas possíveis tendo como base os padrões específicos e os seus principais acentos (bem como da dança correlata). Nesta direção, quaisquer trechos mais rítmicos das peças podem aludir ao *derbak*, embora, como visto anteriormente, este instrumento pareça mostrar uma ligação mais direta com danças de origem cigana, aparentemente, relacionadas às danças de *Mastika (roman havasi)*, *Çöl Masali (karsilama)* e *Walk Dance (kalajdzisko)*.

Dadas as questões mais gerais implícitas à abordagem “pulsante” aqui proposta – que se atém a um ritmo mais marcado e preciso, junto à noção do intérprete incorporar as camadas estruturais rítmicas – na 3ª dança citada, por exemplo, proponho uma interpretação que busca aludir fortemente ao acompanhamento de um *derbak*. Especificamente, no ápice da obra, onde há uma ocorrência conjunta de diversos fatores idiomáticos marcados pelos rasgueados (mão direita) e por diversos ganhos sonoros trazidos, em grande parte, pelo amplo uso de cordas soltas no trecho, busco o máximo de massa sonora possível, aliado à noção da percussividade evocada – como se houvesse um *derbak* tocando junto com o violão. Outro trecho do repertório

⁸⁸ Fontes: *East European Folklike Center (Website)*.

New Grove Dictionary of Music – “*Darabukka*”.

⁸⁹ Exemplo 1_ *derbak*: Mohammad Reza Mortazavi (consultar material audiovisual complementar).

onde ocorre algo muito semelhante pode ser visto na seção final de *Sitni Vez* (baseada na dança *kopanitsa*) – cordas soltas + rasgueados + percussividade = grande potência sonora.⁹⁰

Associado a certos contextos de performances *ashiqs* comentados, está o *qaval*, tambor redondo comumente encontrado em outros ambientes de músicas e danças folclóricas, músicas clássicas locais e rituais sufis em localidades do Cáucaso, Turquia, Balcãs, Oriente Médio e Ásia Central. Ao que parece, sua denominação mais usual é *daf* (ou palavras onomatopeicas similares: *def*, *duff*, entre várias), embora existam ainda outras variações locais como *erbane*, *dāyera*, *mazhar* e *bendīr* – diz-se, ainda, que o adufe, existente na América Latina, é uma derivação deste. Tal instrumento é segurado com a mão esquerda enquanto se produz sons na pele esticada por meio de toques dos dedos, palma e base da mão direita. Os dedos da mão esquerda também tocam e a mesma mão ainda produz outros sons sacudindo o instrumento. Ocorrem também casos em que o tambor é jogado para cima ou para o lado, gerando sons provenientes do balanço de seus sinos e anéis.⁹¹ Em certos contextos, este instrumento parece ser tradicionalmente tocado apenas por mulheres.⁹²

Segundo a *Encyclopaedia Iranica*, uma forma quadrada do *daf* já era usada pelos elamitas (povos que viviam em regiões dos atuais Iran e Iraque) em meados dos séculos VII e VIII a.C., enquanto representações do instrumento em forma redonda, aparentemente, datam de 1300 a.C. Ainda, diz-se que tal instrumento é um dos mais citados nos escritos do profeta Muhammad (século VII), tendo sido utilizado em contextos muitos distintos, sejam de celebração, entretenimento, finalidade religiosa, batalhas ou no acompanhamento da poesia. Parece que historicamente, ele carrega um forte simbolismo religioso, refletido, por exemplo, em sua forma redonda vista tanto como a imagem dos céus quanto do círculo que reunia os místicos, tendo em sua construção uma união de elementos minerais (anéis de metal), vegetais (moldura de madeira) e animais (pele). Este fator se conecta ao aspecto visto anteriormente sobre a sua presença em certos eventos *ashiqs* ligados a tradições religiosas ainda hoje.

Outro instrumento de percussão citado nesta tese em relação à tradição *ashiq* foi o *riq*, comumente chamado também de *tambourine*. Trata-se de uma pandeireta muito utilizada em tradições musicais que envolvem culturas árabes – comum em países da Península Arábica, Levante, Anatólia e Cáucaso. Em sua dissertação *Āl'riq: the arab tambourine* (2014), Nathaniel

⁹⁰ Exemplo 2_alusão ao *derbak*, percussividade e idiomatismos: Filipe Malta, violão (consultar material audiovisual complementar).

⁹¹ Exemplo 3_ *daf* (*erbane*, *dāyera*): Miraz Erbane Topluluğu (consultar material audiovisual complementar).

⁹² Fontes: *Encyclopaedia Iranica* – “*Daff* and *dayera*”.

New Grove Dictionary of Music – “*Daff*”.

“*Erbane - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*”. International Wood Culture Society's Documentary: Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments (YouTube).

Stottlemyer comenta que o *riq* egípcio e outras variações do pandeiro árabe têm aparecido regularmente em conjuntos por toda a civilização islâmica por cerca de um milênio – trazendo uma lista de exemplos, o pesquisador aponta para a hipótese de que as primeiras imagens que se tem notícia sobre instrumentos semelhantes ao *riq* provenham de fontes islâmicas e cristãs medievais.

Embora fisicamente similar ao pandeiro (típico de manifestações populares brasileiras, inclusive), o instrumento possui uma técnica bem diferente, que parece demandar o uso contínuo e maior independência dos dedos, traçando maior semelhança com o que foi visto em fontes videográficas de instrumentistas que tocam *derbak* e, particularmente, o *daf* (em certas fontes, o *riq* e o *daf* parecem, inclusive, se confundir). Cabe ressaltar que certos percussionistas transitam entre estes instrumentos, possivelmente devido às similaridades técnicas. E, assim como o *derbak* e o *daf*, este também apresenta certo potencial de variedade timbrística se observados, no caso, os modos de ataque, os pontos de contato com o instrumento e os tipos de material que o compõem (pele, platinelas de metal e estrutura em madeira). Como consta nos exemplos acessados, pôde-se perceber sua presença em contextos de ritmo mais marcado e dançante – *aksaks* são costumeiros.⁹³

Outro instrumento muito tradicional em manifestações relacionadas à pesquisa é o *davul*⁹⁴. Trata-se de um tambor cilíndrico de duas cabeças, semelhante ao que conhecemos no Brasil como zabumba, tocado com dois tipos de malhos/baquetas diferentes. Tradicionalmente, é feito com pele de animais (por exemplo: carneiro, cabra e ovelha), embora, nos tempos mais atuais, venha sendo produzido também com materiais sintéticos. Segundo o *New Grove Dictionary of Music*, o etnomusicólogo Laurence Picken, ao traçar hipóteses sobre suas origens, relacionou “*davul*” ao termo acadiano “*tabālu*”, acrescentando que as principais características de construção deste instrumento pareciam comuns no sul da Ásia cerca de 1500 anos antes dos primeiros registros de seu uso no Mediterrâneo Oriental no século XIV.

É usual, ainda hoje, ver conjuntos instrumentais compostos por, pelos menos, um *davul* e uma *zurna*⁹⁵, algo relatado também por Bartók em suas pesquisas de campo no início do século passado. Em exemplos encontrados, pôde-se observar o caráter cultural festivo e informal no qual comumente o instrumento se insere. Vista sua clara função de marcação do padrão rítmico das danças associadas a tais contextos, busca-se evidenciar ao máximo aspectos

⁹³ Exemplo 4_ *riq* (*tambourine*): diferentes formações femininas em localidades de Turquia e Bulgária (consultar material audiovisual complementar).

⁹⁴ *Davul* ou *daul* (Turquia), *tapan* (Macedônia, Kosovo), *tupan* (Bulgária), *dhol* (Armênia), *doli* (Geórgia), *dohol* (Irã), *daouli* (Grécia) e *goč* (sul da Sérvia).

⁹⁵ Exemplo 5_ *davul* e *zurna*: contextos festivos; padrão rítmico, *davul*; e pedal contínuo, *zurna* (consultar material audiovisual complementar).

de percussividade na interpretação em todas as obras selecionadas que possuem caráter rítmico. Um exemplo que ilustra um pouco dessa questão no repertório, pode ser visto no acompanhamento que proponho para uma seção de *Makedonsko Devojče* (dança *pravoto*), marcando o mesmo padrão observado em diversas versões desta dança/canção. De maneira complementar, tal ideia alia a busca pela aproximação ao *davul*, ao recurso da utilização de harmônicos naturais na 12ª casa do violão, tocando-se duas notas por acorde, gerando assim um resultado idiomático sob aspectos timbrísticos e de exequibilidade (excerto a ser acessado no tópico destinado ao álbum gravado).

Como exposto acima, a *zurna* é também muito presente em contextos sociais festivos e/ou informais. Trata-se de um sopro (madeira) com forma de tubo cônico (parente do oboé), feito geralmente com árvores de damasco, nozes, sabre e ameixa, muito popular em regiões do centro e oeste da Ásia, sudeste da Europa e norte da África, apresentando variações na sua denominação.⁹⁶ Segundo o *New Grove Dictionary of Music*, este instrumento foi altamente difundido após o advento do Islã (século VII), embora no período pré-islâmico já existissem tipos de aerofones semelhantes na Mesopotâmia, no Norte da África e na Península Arábica.

Sua intensidade sonora é potencialmente muito volumosa e com timbre bastante nasal e aberto, por isso, parece haver uma preferência em tocá-la ao ar livre – ambiente comum a certas danças folclóricas, casamentos, eventos militares, encontros esportivos ou afins. Como pôde ser ouvido, quando há mais de uma *zurna* em determinado conjunto, é habitual que se toque em uníssono ou pelo menos alguma se responsabiliza por fazer uma nota pedal contínua/longa. Assim, nota-se que tal instrumento pode atuar tanto de maneira melódica quanto como no acompanhamento (espécie de pedal harmônico), sendo esta segunda utilização a que considero mais diretamente relacionada às questões observadas no repertório ao violão. Diversos são os momentos que é usada uma mesma nota no grave, sustentando o polo do ambiente modal que ocorre. E, cabe dizer, que este tipo de abordagem é comum não só à *zurna*, mas a outros instrumentos ligados às práticas estudadas.

Obviamente, existem disparidades físicas, técnicas e sonoras evidentes entre o violão e a *zurna*. Esta, por ser um instrumento de sopro – o que já traz ao menos uma vaga ideia da facilidade de se obterem notas longas se comparada ao violão –, tecnicamente possui a peculiaridade da respiração circular, a qual permite maior continuidade de determinado som, enquanto no violão, se atacada determinada nota, o som morre depois de um espaço de tempo

⁹⁶ Fontes: New Grove Dictionary of Music – “*Surnāy*”.
 SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments* (Livro).
 SANSAL, Burak. *Musical Instruments of Turkey* (Website).

comparativamente muito curto. No entanto, mesmo no violão é possível que certas notas soem por mais tempo em determinados contextos devido a fatores técnicos e da afinação usada. Assim, tomando como base as peças ou seções mais rítmicas e dançadas, além de buscar uma aproximação da *zurna* ao violão – emulando um pedal contínuo por trechos (ou praticamente em seções inteiras) –, observe-se o exemplo em *Çöl Masali* (pedal em ré: 6^a e 4^a cordas soltas).⁹⁷ Para a adaptação violonística, de maneira geral, os compositores/arranjadores optaram por mascarar essa noção das notas longas através do uso de cordas soltas – possibilidade de se obter maior projeção sonora e com timbre mais “aberto” no violão.

Em relação a uma das peças citadas acima, *Sitni Vez*, uma alusão aos “dedos ágeis” de instrumentistas que tocam a *frula* e o acordeom foi comentada por Bogdanović no sumário da partitura. A *frula* (*svirala* ou *jedinka*) é uma pequena flauta aguda tradicional dos Bálcãs e com forte tradição na Sérvia. A pesquisadora e professora Iva Nenić (2020, p.29-30), diz que na Sérvia agrária e pré-industrial tal instrumento era tocado com recorrência tanto em reuniões comunitárias, que incluíam danças folclóricas animadas, quanto durante o tempo de lazer ou, ainda, quando os pastores cuidavam de seus rebanhos nas pastagens. Atualmente, a *frula* é considerada um símbolo da música pastoral sérvia, além de estar presente nos mais diversos estilos musicais e formações instrumentais. Nenić complementa:

Este instrumento soprado pela extremidade possui seis orifícios para os dedos, um duto e um orifício para o polegar na parte posterior, e é feito de diferentes tipos de madeira (ameixa, cornizo, acácia-bastarda, buxo, etc). Seu repertório típico consistia tradicionalmente em melodias de *kolo* (dança folclórica), versões instrumentais de canções, “melodias de pastor” improvisadas tocadas enquanto pastoreava gado ou ovelhas (‘*ovčarska svirka*’, ‘*čobanska svirka*’) ou improvisações tocadas em carroças de boi que transportavam vários tipos de mercadorias (‘*rabadžijska svirka*’, ‘*po putnički*’).⁹⁸ (NENIĆ, 2020, p.30). Tradução minha.

Na direção dos apontamentos de Bogdanović e Nenić, tal como baseado nas pesquisas sonoras, pôde-se constatar que tal instrumento carrega uma clara função melódica e possui forte ligação com danças do folclore regional, associando-se facilmente a melodias mais rítmicas, com articulação bem marcada e ornamentos rápidos. Desta maneira, é viável aplicar tais noções ao repertório em quaisquer trechos em andamento mais rápido e que primam por uma textura puramente melódica ou mesmo nos casos em que ocorrem melodias rápidas em texturas levemente polifônicas (em geral, com apenas 2 vozes) ou acompanhadas por nota pedal. Assim,

⁹⁷ Exemplo 6 aproximação à *zurna* (pedal em corda solta) em *Çöl Masali*: Filipe Malta, violão (consultar material audiovisual complementar).

⁹⁸ “This end-blown instrument has six finger holes, a duct and one thumb hole at the back, and it is made of different sorts of wood (plum, cornel, black locust, the boxwood tree, etc). Its typical repertoire traditionally consisted of *kolo* (folk dance) melodies, the instrumental version of songs, improvised shepherd melodies played while herding cattle or sheep (‘*ovčarska svirka*’, ‘*čobanska svirka*’) or improvisations played on ox carts that were transporting various kinds of goods (‘*rabadžijska svirka*’, ‘*po putnički*’).” (NENIĆ, 2020, p.30).

além da clara alusão proposta em *Sitni Vez*, pode-se considerar, por exemplo, *Makedonsko Kolo* – baseada na dança *pajduško* e que também integra o grupo das 6 miniaturas compostas por Bogdanović – dentro dos mesmos padrões, devido às características de ornamentação, articulação, textura, ritmo e andamento.⁹⁹

A investigação trouxe ainda outros tipos de flauta que variam em termos de construção, e sonoridade, embora apresentem similaridades em certos aspectos. Ao que parece, a principal delas é o *kaval*, possivelmente um dos instrumentos melódicos mais encontrados em contextos musicais dos Bálcãs, da Ásia Menor, do Cáucaso e do Oriente Médio (com diversas variações em sua afinação, construção e denominação). Aparentemente, em regiões balcânicas, diversas flautas sopradas lateralmente são chamadas de *kaval* e, diferente da *frula*, seu timbre é mais “soprado” e escuro – apresentando maior semelhança com o *ney* (a ser comentado em breve) – , embora varie consideravelmente conforme o material com o qual é construído.

Tradicionalmente, parece ser também associado aos pastores das montanhas e, em média, possui um comprimento entre 60 e 90 centímetros e uma tessitura que abrange de 2,5 a 3 oitavas. Costuma ser de madeira – na maioria dos casos de ameixa, damasco, buxo ou junco –, embora, ao que parece, existam instrumentos de metal e de osso. Ele possui sete orifícios na frente e um na parte de trás e é provável que o termo venha da palavra “*kav*” (“oco por dentro”).¹⁰⁰ As pesquisas sonoras mostraram que tal instrumento parece transitar naturalmente entre melodias mais rítmicas e marcadas e discursos melódicos mais livres.¹⁰¹

O acordeom foi comentado por dois dos compositores-arranjadores do repertório colocado sob exame – Dušan Bogdanović e Miroslav Tadić – e a incidência do instrumento nas fontes de áudio e videográficas (já apresentadas) relacionadas às danças típicas, aos grupos musicais ciganos e às demais práticas correlatas também direcionaram à sua relevância. Acerca de suas possíveis origens, como é apontado no *New Grove Dictionary of Music*, o instrumento teria sido inventado na Europa em meados dos séculos XVIII e XIX e, ainda, diz-se que devido a certas especificidades, ele tenha parentesco com o *sheng* chinês (espécie de órgão portátil de sopro). Em tese, o acordeom teria sido desenvolvido e patenteado na década de 1820 pelo austríaco Cyril Demian (1772-1847), sendo que nas décadas seguintes passou a ser amplamente produzido com diversas alterações em sua construção noutras localidades de Itália, França e

⁹⁹ Exemplo 7 *frula*: dedos ágeis e aproximação ao violão (consultar material audiovisual complementar).

¹⁰⁰ Fontes: New Grove Dictionary of Music – “*Kaval*”.

“*Kaval - 6 String Bağlama - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*”. International Wood Culture Society's Documentary: Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments (YouTube).

SANSAL, Burak. *Musical Instruments of Turkey* (Website).

¹⁰¹ Exemplo 8 *kaval*: Teodosii Spasov; Sinan Cem Eroğlu (consultar material audiovisual complementar).

Rússia. Assim, o instrumento foi sendo introduzido nos mais diversos ambientes e práticas musicais por toda a Europa, ganhando grande espaço em contextos como o dos *tarafs* do Sudeste europeu – e, posteriormente (já no século XX), passando também a ser produzido em países balcânicos, além de se espalhar por todos os continentes e sofrer fortes apropriações culturais.

É sabido que se trata de um instrumento com fole, teclas e “baixos” (botões da mão esquerda), podendo variar tanto em tamanho e tessitura quanto no número de “baixos” disponíveis. Nos contextos estudados, muitas vezes tem função de acompanhamento em danças folclóricas e os músicos se aproveitam da sua natureza harmônica, visto que a maioria dos instrumentos são fundamentalmente melódicos. No entanto, como dito pelo próprio Bogdanović, no sumário de *6 Balkan Miniatures* (“dedos ágeis”), o acordeom apresenta a possibilidade de grande virtuosismo melódico, algo constatado nesta pesquisa observadas as situações de banda nas quais o instrumento comumente dobra as rápidas melodias com os solistas (próximo exemplo junto ao clarinete). E, ainda, devido à função de acompanhamento, este também exerce claro papel rítmico ao marcar, em muitos casos, o padrão rítmico básico em questão – como exposto em exemplos ao final do capítulo anterior em relação às danças *pajduško* e *rustemul*, por exemplo.

O clarinete figura como outro instrumento (no caso, melódico) comumente associado a contextos do gênero “música de casamento”, às danças típicas e aos *tarafs* tanto em regiões dos Bálcãs quanto da Anatólia. Embora existam diversos aerofones parentes (e, ao que parece, antecessores) do clarinete, nas práticas investigadas utilizam-se modelos trazidos da Europa centro-ocidental. Como consta no *New Grove Dictionary of Music*, a primeira menção ao clarinete (com esse nome) data de 1710, em um documento do luthier/fabricante Jacob Denner, de Nuremberg (Alemanha), sendo um instrumento muito comum tanto em contextos orquestrais quanto populares desde então. Nas fontes sonoras consultadas, nota-se que, como outros instrumentos de sopro vistos, este apresenta grandes potencialidades na execução de ornamentos, de fraseados em *legato*, facilidade com melodias rápidas e familiaridade com a improvisação, podendo ser associado a diversos trechos melódicos de danças rápidas contidas no repertório.¹⁰² Cabe ressaltar que uma das faixas do álbum – resultado artístico desta pesquisa a ser aprofundado no próximo capítulo – conta com a participação de um clarinetista convidado.

O violino se mostrou outro instrumento recorrente em contextos relacionados às danças do repertório, por exemplo, observado anteriormente em gravações de grupos musicais ciganos, tais como o *Taraf de Haïdouks* e em faixas da coletânea *World of Gypsies* (assim como o

¹⁰² Exemplo 9_clarinete e acordeom: Ivo Papazov e Petar Ralchev (consultar material audiovisual complementar)

clarinete, o acordeom e o *derbak*, entre outros já expostos). Embora possua forte ligação com instrumentos de arco típicos das culturas estudadas – tal como o *kamancheh* e instrumentos afins de origens persas, gregas, cáucasas ou turcas –, o violino utilizado nestes conjuntos musicais é o mesmo da tradição da música de concerto eurocêntrica. Segundo o *New Grove Dictionary of Music*, este instrumento, sob forma muito próxima à que impera ainda hoje, tem origem italiana no século XVI, embora, como é apontado no trabalho de Sachs (1940, p.274-280), existam fontes que afirmam a utilização de semelhantes (*fiddles*) em território europeu desde o século X, variando entre uma, três, quatro e cinco cordas com afinações em quartas, quintas e oitavas.

A função melódica do violino é bastante clara nos contextos em questão, junto à constante exploração de seu potencial virtuosístico. Observa-se que, assim como o clarinete, de maneira geral, tal instrumento atua como solista principal nas formações em que aparece e muitos ornamentos, convenções ou improvisações melódicas em andamentos rápidos são aspectos que saltam às performances e interpretações consultadas (já apresentadas).

Como apontado no capítulo anterior, no prefácio de *Rustemul*, Miroslav Tadić traz a informação de que além de se tratar de uma dança típica homônima em regiões da Romênia, esta costuma vir acompanhada por uma banda que pode conter instrumentos como violino, *cimbalom*, contrabaixo e flauta pan romena. Algumas fontes¹⁰³ dizem que as primeiras evidências da utilização desta espécie de flauta datam do século VI a.C na Anatólia (em Çatal Hüyük) e, além disso, teria sido também encontrado em registros de diferentes culturas ao longo do tempo – com forte projeção em regiões da China, América do Sul e Oceania –, mantendo sua prática nos dias atuais. Embora em muitas localidades (como no Brasil) conheça-se tal instrumento como “flauta pan”, logicamente, este recebeu e recebe diferentes denominações, inclusive, nas regiões mais conectadas à presente pesquisa. Alguns exemplos de instrumentos “irmãos” são: *nai*, *muscal* (romeno); *syrinx* (grego); *nei*, *muskal*, *musigil* (árabe); *miskal* (turco); *kugikli* (russo); *soinari* ou *larchemi* (georgiano).

Na Romênia, ao que parece, o *nai* passou a ser amplamente utilizado a partir do século XVIII nos *tarafs*, sendo chamado desde o século XVI por outras denominações como *fluierar*, *fluierici*, *fluierător* e *șuieras*. Veja-se tais informações adicionais sobre aspectos de construção e técnica (os parênteses são acréscimos meus):

O *nai* romeno "clássico" consiste em uma fileira côncava de 20 tubos, de diferentes comprimentos e diâmetros, em ordem de tamanho. Os tubos são abertos na extremidade superior e colados; eles se apoiam em um pedaço de madeira

¹⁰³ Fontes: New Grove Dictionary of Music – “Panpipes”
BISHOP, Douglas. *The “Romanian” Nay?* (Website).

ligeiramente curvo ou, mais recentemente, são colocados em um tubo curvo. As extremidades inferiores dos tubos são tapadas com cortiça e preenchidas com cera de abelha; a afinação é regulada pela quantidade de cera. As notas intermediárias (microtonais) podem ser obtidas modificando ligeiramente o ângulo do instrumento durante a execução. Isso leva aos efeitos de “portamento” característicos em melodias lentas. O *nai* é tocado (com recorrência) pelos *lăutari*, que recentemente introduziram flautas adicionais. Tais instrumentos modificados podem ter 25, 28 ou 30 tubos, expandindo o registro inferior.¹⁰⁴ (NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC, verbete: *Panpipes*). Tradução minha.

Nas consultas audiográficas e videográficas, pôde-se observar que tal instrumento está realmente presente em diversas versões sobre o tema/dança folclórico(a) *Rustemul* e, em contextos relacionados, sua função melódica é clara. Os ornamentos propostos na versão de Tadić, por exemplo, podem também ser associados a uma busca pela aproximação com uma prática de performance comum ao *nai*. Muito similar às flautas pan da América do Sul, esta possui um som agudo, aberto, timbre brilhante e mais “soprado”.¹⁰⁵

Ainda na peça *Rustemul*, ocorre uma figuração rápida executada através de um gesto de mão direita arpejando-se todas as cordas do instrumento – da 1ª à 6ª – sequencial e velozmente. Assim, pode-se tanto optar pelo *sweep* (“toque escovado”) com o indicador passando num único gesto da corda 1 a 5 e finalizando com o polegar na corda 6 (digitação sugerida na partitura), quanto por uma execução com 3 dedos da mão direita que, possivelmente, instigue um pouco mais a ideia da rusticidade que envolve a manifestação cultural na qual a dança se insere. A alternância destas digitações é ressaltada, inclusive, em versões tocadas pelo próprio Miroslav Tadić, soando em alguns momentos como uma espécie de “rasgueado ao contrário”, produzido de uma maneira mais “abrupta” e “desordenada”, sem que se perca a noção acentuada do gesto. Mesmo modificando a figuração rítmica escrita, parece trazer uma interpretação mais estilizada, propondo um sotaque mais “terreno” – uma aproximação violonística ao estilo interpretativo cigano abordado anteriormente.

Tanto este gesto rápido quanto o acompanhamento harmônico que segue¹⁰⁶ – ritmicamente baseado no padrão da dança (já exposto), sendo uma variação/redução deste –, podem ser compreendidos como uma alusão ao *cimbalom*. Como foi observado no prefácio da partitura, Tadić afirma a recorrência deste instrumento em relação à dança em questão. A

¹⁰⁴ “The ‘classical’ Romanian *nai* consists of a concave row of 20 pipes, of different lengths and diameters, in order of size. The pipes are open at the upper end and glued together; they rest on a slightly curved stick or, more recently, are set into a curved pipe. The lower ends of the pipes are stopped with cork and filled with beeswax; the tuning is regulated by the quantity of wax. Intermediate notes can be obtained by slightly modifying the angle of the instrument during performance. This leads to the characteristic portamento effects in slow melodies. The *nai* is played by *lăutari*, who have recently introduced additional pipes. Such modified instruments may have 25, 28 or 30 pipes, expanding the lower register”. (NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC, verbete: *Panpipes*).

¹⁰⁵ Exemplo 10_flauta pan romena/*nai* (consultar material audiovisual complementar).

¹⁰⁶ Exemplo 11_alusão ao *cimbalom* e “ciganismo”: Miroslav Tadić, violão (consultar material audiovisual complementar).

pesquisadora Essena Setaro corrobora, apontando para a ampla utilização deste nos *tarafs* romenos e complementa com informações sobre características do instrumento que podem se conectar ao gesto musical proposto por Tadić:

O *cimbalom* é um instrumento grande que se assemelha a um *dulcimer* martelado. Ele pode ficar em um pedestal ou pendurado em uma alça em volta do pescoço do músico enquanto as cordas são tocadas com marretas macias ou dedilhadas. Este instrumento geralmente toca arpejos rápidos para criar um tapete harmônico para a melodia.¹⁰⁷ (SETARO, 2018, p.6). Tradução minha.

Nesta direção, observa-se a função de acompanhamento exercida pelo *cimbalom*, reafirmada pela própria Setaro (2018, p.32), ao dizer que desde o século XIX, aparentemente, este (junto ao acordeom) foi introduzido entre *tarafs* atuando com fundamental função harmônica, pois, até então, não havia instrumentos que evidenciavam este aspecto no discurso musical. Em exemplos sonoros já apresentados, como no caso do próprio *Taraf de Haïdouks*, nota-se que o instrumento realmente possui esta função na banda, embora, potencialmente, ele trabalhe também como solista, devido às suas possibilidades polifônicas e de autoacompanhamento.¹⁰⁸ Especificamente, sob aspectos técnicos ligados à execução da harmonia, o *cimbalom* alterna entre acordes arpejados, *plaquês* ou *tremolos*, tendo também uma forte característica percussiva se tocado com a técnica dos malhos/marretas, aparentemente mais usada do que a técnica com plectro e dedos, ao menos, nos contextos de banda.

Sobre outras especificidades deste, sua abrangência geográfica e instrumentos semelhantes, o verbete “*Cimbalom*”, do *New Grove Dictionary of Music*, diz o seguinte:

Um *dulcimer* húngaro. Existem dois tipos principais: um pequeno portátil, cujo uso remonta ao século XVI, muito semelhante aos *dulcimer* ingleses; e uma versão de concerto grande e cromática equipada com um pedal abafador, inventado por Jozsef V. Schunda em Budapeste, por volta de 1870 [...] As cordas são divididas por uma ou duas pontes, na proporção de 3: 2 (ou 4: 3). [...] Formas estreitamente relacionadas do *dulcimer* existem no sul e leste da Europa com nomes cognatos ao *cimbalom*. Na Romênia, o *țambal* (*țimbală*, *țimbulă*, *țimblon*; Moldávia, *țimbal*) é usado nos *tarafs*. Pequenos instrumentos, com 20 a 25 cursos de cordas, são utilizados por músicos campeiros, especialmente em as regiões de Oltênia, Muntênia e Moldávia; músicos de cidades de todo o país usam outros maiores, com 35 grupos de cordas e um pedal mudo. As cordas são tocadas com dois malhos cujas pontas são envoltas em algodão. Na Grécia o termo '*tsimbalo*' denota um *cimbalom* de estilo húngaro, agora encontrado apenas raramente, e, mais comumente, diz respeito a um instrumento semelhante ao *sandouri*, embora com diferenças relacionadas às cordas e afinação.¹⁰⁹ (NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC, verbete: *Cimbalom*). Tradução minha.

¹⁰⁷ “The cimbalom is large instrument that resembles a hammered-dulcimer. It may rest on a stand or hang from a strap around the player’s neck while the strings are struck with soft mallets or plucked. The cimbalom usually plays rapid arpeggios to create a harmonic carpet for the melody while the bass and contra violin sustain harmonies”. (SETARO, 2018, p.6).

¹⁰⁸ Exemplo 12 *cimbalom*: Kálmán Balogh (consultar material audiovisual complementar).

¹⁰⁹ “A Hungarian *dulcimer*. There are two main types: a small portable one, whose use may be traced back to the 16th century, very similar to English *dulcimers*; and a large chromatic concert version fitted with a damper pedal, invented by Jozsef V. Schunda in Budapest, in about 1870 [...] The strings are divided by one or two bridges, in the ratio 3:2 (or 4:3). [...] Closely related forms of the dulcimer exist in southern and eastern Europe with names cognate with *cimbalom*. In Romania, the *țambal* (*țimbală*, *țimbulă*, *țimblon*; Moldavia, *țimbal*) is used in the *taraf*

No website do *East European Folklike Center*, foram encontradas ainda informações adicionais que, além de afirmarem o exposto até aqui, traçam outras conexões. Em suma, é apontado novamente o parentesco entre o *cimbalom* (comum na Hungria e na Romênia) e o *sandouri*, citado acima, ambos enquanto instrumentos de cordas da família do saltério martelado, tendo cada ordem (agrupamento de cordas) de 3 a 5 cordas. Somado a isso, é observada a hipótese de estes instrumentos serem derivações da antiga lira ou do saltério bizantino, possuindo variações em diversas localidades, como, por exemplo, no Iran (*santur*) e na Índia (*santoor*).

Curt Sachs (1940), aponta também para a representatividade do *cimbalom* usado entre os ciganos no sudeste da Europa. Pode-se dizer que tal instrumento apresenta parentesco e semelhanças de sonoridade e técnica também com outro que teve contato nesta pesquisa – muito comum na Turquia e em outras localidades do Cáucaso, Oriente Médio, Norte da África e do Sul se Centro da Europa. Trata-se do *kanun*, espécie de cítara trapezoidal com cordas esticadas dentro de uma caixa de ressonância, que, segundo Sachs (1940, p.257), é um instrumento de origem persa (*qanun*). Este é comumente tocado com uma espécie de dedeira presa nos indicadores e também com os outros dedos de ambas as mãos.¹¹⁰

Outro exemplo no repertório também apresenta gestos rápidos que remetem a instrumentos como este. *Široko* se inicia com uma sequência de gestos arpejados sob uma lógica similar à vista em *Rustemul*, embora, no caso, sejam executados de maneira ascendente-descendente (ou para baixo e para cima, pensando no movimento da mão direita). Especificamente, as figurações escritas possuem no mínimo 7 notas, tomando como exemplo as duas primeiras que mantém o mesmo gesto de mão direita, indo da 5ª à 1ª corda e voltando sem interrupção até a 3ª corda. Sem dúvida, seria possível optar por diversas digitações de mão direita, embora entenda que o compositor tenha sugerido uma lógica digital mais “topográfica”, que padroniza algo funcional para o violonista de maneira geral – visto que o polegar sempre toca os bordões, o indicador fica responsável pela 3ª corda, o médio pela 2ª e o anelar pela 1ª corda. Porém, a digitação que proponho para o gesto de mão direita em questão também me parece dialogar com idiomatismos do instrumento. Trata-se de, ascendentemente, tocar

ensemble. Small instruments, with 20 to 25 courses of strings, are used by country musicians, particularly in the Oltenia, Muntenia and Moldavia regions; town musicians from the whole country use larger ones which allow for 35 groups of strings and a pedal mute. The strings are struck with two mallets, the ends of which are wrapped in cotton wool. In Greece the term ‘*tsimbalo*’ denotes a Hungarian-style *cimbalom*, now found only rarely, and, more commonly, an instrument similar to the *sandouri* but strung and tuned differently". (NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC, verbete: *Cimbalom*).

¹¹⁰ Exemplo 13_ *kanun*: Aytaç Doğan; Ayşegül Kostak Toksoy (consultar material audiovisual complementar).

exatamente como o sugerido por Bogdanović e na volta do gesto usar o recurso do *sweep* com o anelar.

Este gesto com apenas um dedo tocando várias cordas sequencialmente é a mesma técnica proposta por Tadić em *Rustemul*, e, cabe dizer que é bastante usada, de maneira similar, em peças canônicas do repertório violonístico. No caso, exemplos que a colocam ainda em maior evidência podem ser vistos nos famigerados *Estudo n°11* e *Prelúdio n°2*, de Villa-Lobos, por apresentarem seções inteiras em que se repetem padrões de arpejo de mão direita em cordas adjacentes, possibilitando a constante utilização do *sweep* com o anelar.

Ainda em *Široko*, na sequência das duas figurações comentadas que podem ser entendidas como um mesmo gesto repetido, embora, obviamente, com diferente inflexão, ocorre uma ideia ritmicamente mais espaçada (sugerida na própria notação). Trazendo um pouco do “ciganismo” para a execução, proponho que não se atente tanto ao ritmo e nem às notas escritas e se adicione livremente outros dedos e outras cordas no momento que se retorna da 1ª corda – fator que, possivelmente, alia o efeito sonoro ao visual.¹¹¹

Observando principalmente o exemplo de Aytaç Doğan (*kanun*), pôde-se perceber que ele utiliza gestos similares a estes que se relacionam também a um conhecido efeito gerado pela harpa, diga-se de passagem. Ainda, Bogdanović propõe uma alteração intencional de altura em uma nota tocada – espécie de *bend* que integra o mesmo trecho gravado acima – fator que leva também à possível ligação com o *kanun*, no qual se utilizam recursos técnicos através do manuseio de “chaves” que modificam a frequência da nota, ocasionando uma ornamentação melismática que trabalha com microtonalidades. Tais melismas, inclusive, são bastante usuais também no canto, em instrumentos de sopro e de cordas friccionadas típicos dos contextos aqui pesquisados.

Široko, ainda, traz uma linha melódica tocada apenas nas cordas graves do violão (com maior incidência da 4ª corda – Ré), que junto ao plano sonoro do acompanhamento constrói um padrão de arpejo de mão direita (*p, i, m, a*) por praticamente toda a miniatura. Tal padrão se alia à ampla utilização de cordas soltas, vista na grande ocorrência das notas si e mi (2ª e 1ª cordas), gerando um resultado que se aproveita bastante das ressonâncias do instrumento, sendo altamente violonístico. Este fator auxilia diretamente na geração do ambiente modal polarizado em torno de Mi e remete, também, a texturas propícias a instrumentos como o próprio *kanun*.

Ainda, quando se atém apenas à linha melódica, pode-se buscar também inspirações em questões emocionais, de profundidade, de timbre e sonoridade comumente trazidas por outros

¹¹¹ Exemplo 14_ aproximação ao *kanun*, *sweep* e “ciganismo” em *Široko*: Filipe Malta, violão (consultar material audiovisual complementar).

instrumentos com grande potencial de fraseado¹¹² – entre certos fatores, devido a idiossincrasias técnico-expressivas que podem se tornar ainda mais claras na interpretação de certos músicos. Kayhan Kalhor (*kamancheh* e voz), citado anteriormente, é brilhante nesse tipo de abordagem, assim como os outros *ashiqs* já apresentados. Além do *kamancheh* e da própria voz *ashiq*, outros instrumentos comumente associados a melodias mais livres são, por exemplo, o *duduk* e o *ney*.

Sobre o *kamancheh*, veja-se o que diz o relativo verbete do *New Grove Dictionary of Music*:

Termo aplicado a vários tipos de "violino" encontrados principalmente no Irã, no Cáucaso e na Turquia. A palavra *kamāncheh* está documentada desde o século X, e o instrumento provavelmente alcançou Bizâncio no século XI ou XII, via Anatólia. Instrumentos relacionados são encontrados em países árabes e nos Bálcãs.¹¹³ (NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC, verbete: *Kamāncheh*). Tradução minha.

Nota-se que este instrumento pode apresentar pequenas variações conforme a localidade, além de traçar parentesco com outros – como visto nesta tese em relação ao *kamaicha* (indiano) e ao *gusle* (eslavo). De modo geral, costuma apresentar uma afinação em quintas ou quartas e possui 3 ou 4 cordas, sendo tocado convencionalmente com o arco. Embora apresentem certas similaridades técnicas e em sua construção, os diversos instrumentos correlatos tendem a variar em aspectos posturais e especificidades timbrísticas.

Usualmente, o *kamancheh* iraniano é tocado ajoelhado com o instrumento à frente do corpo, apoiado no chão e com uma técnica de arco análoga à do violoncelo. Já o *kemençe*, comum, por exemplo, na Turquia, na Grécia e na Bulgária, possui técnica de mão direita e esquerda semelhantes ao *kamancheh* iraniano, embora seja tocado sentado, estando apoiado sobre as pernas. Com aspectos técnicos e posturais similares, tem-se uma outra variação bem próxima ao *kemençe*, o *karadeniz kemençesi* (“*kemençe* do Mar Negro”). No segundo caso comentado (*kemençe*), há uma modificação considerável na técnica de mão esquerda, pois, para a obtenção das notas, encosta-se a parte do meio das unhas na região lateral das cordas do instrumento (a ponta/cabeça dos dedos esbarra na madeira do braço do instrumento), fugindo ao comum ato de pressionar as cordas com as pontas dos dedos, como ocorre na técnica

¹¹² Exemplo 15_ aproximação ao *kanun* (textura); idiomatismos; inspiração do *kamancheh*, voz e *duduk* (fraseado) em *Široko*: Filipe Malta, violão (consultar material audiovisual complementar).

¹¹³ “Term applied to various types of fiddle found mainly in Iran, the Caucasus and Turkey. The word *kamāncheh* is documented from the 10th century, and the instrument probably reached Byzantium in the 11th or 12th century via Anatolia. Related instruments are found in Arab countries (*kamanja*, but alternative terms are more common) and in the Balkans”. (NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC, verbete: *Kamāncheh*).

tradicional de todos os outros instrumentos citados (e do violão, inclusive). Neste caso, em termos timbrísticos, o som fica mais rarefeito.¹¹⁴

Aparentemente, o *duduk*¹¹⁵ e o *mey* são madeiras/sopros muito próximos entre si – que, inclusive, lembram um pouco o som do clarinete – e que possuem diversas variações com mudanças tessituraais, de afinações e de tamanho. Pelo que a investigação trouxe¹¹⁶, o primeiro deles (*duduk*) tende a um timbre mais doce, mais escuro, mais grave e ligeiramente nasal, enquanto o outro (*mey*) apresenta timbre não tão doce, som mais aberto, mais agudo e nasal (lembrando, mesmo que de longe, a *zurna*). Cabe apresentar ainda o *ney*, flauta de junco com timbre mais “ralo” e um som muito suave, outro sopro¹¹⁷ comum em localidades do Oriente Médio e adjacências e que, possivelmente, carrega origens milenares – segundo fontes como o *New Grove Dictionary of Music*, o livro *The History of Musical Instruments* (1940) e o website *MidEastWeb*, os primeiros registros do instrumento seriam do Antigo Egito. Em regiões geograficamente próximas, os termos *nei* e *nai* podem designar tanto esta flauta com som mais suave (*ney*) referida aqui, quanto a flauta pan (*nai*) citada anteriormente – embora ambas sejam tipos de flauta, elas possuem diferenças claras em sua construção, técnica e sonoridade. De forma geral, o *ney* é física e sonoramente mais próximo ao *kaval*.

É nítido que o potencial melódico-discursivo de instrumentos de sopro e cordas friccionadas vai muito além de singularidades mais íntimas ao violão – se aproximando de maneira muito mais íntima à voz –, por isso, reitero a importância de se ouvir exaustivamente, buscando criar familiaridade com as inflexões do discurso, em relação, por exemplo, à articulação, às questões de sonoridade e aos aspectos expressivos e emocionais incitados por tais instrumentos. Em diversos momentos do repertório em que se fez necessário, certamente, a apreensão destas noções informou de maneira fundamental certas escolhas interpretativas. Isso se deu, principalmente, no grupo das canções – originalmente vocais ou instrumentais – que em geral apresentam um ritmo mais livre – *parlando rubato* – ou, ao menos, possibilitam maiores liberdades agógicas, embora, alguns trechos ou seções do grupo das danças do repertório, também abram espaço para a aplicação de tais inspirações.¹¹⁸

Aproveitando o vínculo com as canções *ashiq*, o instrumento que mais remete a tal tradição (depois da voz) é o *saz*. Trata-se de um cordofone de braço longo da família dos

¹¹⁴ Exemplo 16_ *kamancheh*, *kemençe* e *karadeniz kemençesi* (consultar material audiovisual complementar).

¹¹⁵ Variações comuns de nomeação: *balaban* (Azerbaijão), *duduk* (Armênia), *yasti balban* (Geórgia), *balban* (Iran), *balaban* (Turquia).

¹¹⁶ Fonte: “*Mey - Duduk - Balaban - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*”. International Wood Culture Society's Documentary: Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments (YouTube).

¹¹⁷ Exemplo 17_ *duduk*, *mey* e *ney* (consultar material audiovisual complementar).

¹¹⁸ Exemplo 18_ influências expressivas dos instrumentos de sopro e cordas friccionadas na interpretação: Filipe Malta, violão (consultar material audiovisual complementar).

alaúdes. Dentre os instrumentos mais próximos, encontram-se o *bağlama*, *divan saz*, *bozuk*, *çöğür*, *kopuz irizva*, *cura*, *tambura*, *tar* e *setar*, os quais variam tanto no comprimento do braço (relativo ao número de trastes e à tessitura), como no número de cordas (embora a maioria pareça ter 7 cordas: 3 ordens, uma tripla e duas duplas de baixo para cima) e na afinação (notas das cordas soltas e relações intervalares entre as ordens).

De modo geral, estes possuem afinação “reentrante”¹¹⁹ com intervalos de oitava na relação entre as cordas de cada ordem – salvo os uníssonos encontrados na afinação das 2 cordas da ordem do meio (ou 2ª ordem) e também nas 2 cordas inferiores da ordem tripla (1ª ordem). Ainda, outra peculiaridade que fixa a ideia da reentrância vem do fato de que a altura mais grave da 2ª ordem é mais aguda do que a altura mais grave da 1ª ordem. Ou seja, a afinação reentrante é afirmada tanto na relação entre as 7 cordas, quanto na relação entre as 3 ordens.

Especificamente, parece haver uma alusão muito clara a instrumentos da família do *saz* em uma das peças aqui tratadas, *Kara Toprak*. Uma afinação que parece ser bastante tradicional é: Lá-Ré-Sol – da 1ª à 3ª ordem. Ascendentemente, considerando as 7 cordas e suas alturas “absolutas”, têm-se: Sol 1, Lá 1, Ré 2, Ré 2, Sol 2, Lá 2, Lá 2. Tomando por base o polo em Lá desta afinação e as relações intervalares a partir do Lá mais grave, nota-se que a *scordatura* usada no arranjo de *Kara Toprak* demonstra uma busca pela aproximação idiomática entre violão e *saz* – no âmbito de 8ª são encontrados os mesmos intervalos, com exceção da 5ª J da 5ª para a 4ª corda do violão, transpostos para o polo em Fá#, embora dispostos de uma maneira adaptável no instrumento:

$$\text{SAZ: } 2^{\text{a}}\text{M} - \text{LÁ} - 4^{\text{a}}\text{J} - 4^{\text{a}}\text{J} - 7^{\text{a}}\text{m} - 8^{\text{a}}\text{J} - 8^{\text{a}}\text{J}$$

$$\text{VIOLÃO: } 2^{\text{a}}\text{M} - \text{FÁ\#} - 5^{\text{a}}\text{J} - 8^{\text{a}}\text{J} - 4^{\text{a}}\text{J} - 7^{\text{a}}\text{m}$$

(KARA TOPRAK)

Figura 21: Aproximação idiomática entre violão e *saz* – mesmas relações intervalares através do uso de *scordatura*.

Como visto no tópico específico sobre a tradição *ashiq*, historicamente, o *saz* tem função de acompanhamento, embora nos últimos 50-70 anos, ao que parece, muitos músicos têm

¹¹⁹ A afinação reentrante ocorre quando determinada corda adjacente – acima – tem um som mais agudo do que a corda de baixo. Este tipo de afinação não obedece a lógica tradicional do violão, por exemplo, que traz – de cima para baixo – as cordas mais graves às agudas.

explorado outras possibilidades técnicas e expressivas, ou seja, maneiras diferentes de tocá-lo, para além da abordagem mais usual ao gênero *ashiq*. Cabe assim, comentar um pouco também sobre potencialidades instrumentais mais gerais, muitas das quais se conectam às obras do repertório.

Na música tradicional turca e de culturas próximas é possível observar a ampla utilização de cordas soltas em instrumentos da família do *saz*. No contexto *ashiq*, por exemplo, ideias de nota pedal no baixo ou nos acompanhamentos, ostinatos ou “levadas” costumam se aproveitar deste recurso idiomático, sendo tocadas tradicionalmente com o plectro (palheta). De maneira complementar, ocorre também a utilização da técnica dedilhada – através de toques pinçados, rasgueados ou usando um dos dedos como uma espécie de plectro –, além da abordagem que parece ser a mais recente, a do *tapping* (*şelpe*) – na qual emitem-se os sons por meio de uma pressão percussiva sobre as cordas com os dedos de ambas as mãos.¹²⁰ Em trechos do repertório pode-se criar relações com fatores conectados a todas essas noções¹²¹.

Taço'nun Ruyasi, uma das peças mais marcantes nesse sentido, traz diversos aspectos em evidência, sendo, inclusive, a única em que é proposta a técnica do *tapping*. Em sua seção introdutória, é usado também o recurso de palhetar as cordas para baixo e para cima – ideia rítmica de “levada” –, unido à utilização de cordas soltas precedidas por ligados de mão esquerda e, ainda, é mantido um mesmo desenho nos acordes que apenas andam horizontalmente. Logo na sequência, é preservada a lógica das cordas soltas precedidas por ligados e entra uma ideia de ostinato no baixo – composto por 3 notas, sendo todas elas tocadas em cordas soltas. Aspecto similar pode ser visto em *Çöl Masali*, embora uma das 4 notas do ostinato proposto seja obtida necessariamente em corda presa.

Em se tratando das notas pedais nos baixos ou em extratos de acompanhamento alguns exemplos já foram apontados anteriormente em alusões a outros instrumentos típicos – como a *zurna* e o *kanun*. Acerca das “levadas” – com grande teor de percussividade – que se aproveitam das cordas soltas juntamente a outros aspectos idiomáticos, seja emulando a palheta com um dos dedos da mão direita ou propondo rasgueados que buscam se aproximar a aspectos rítmicos de certas danças, exemplos de grande potencial sonoro (também apresentados ao longo deste tópico) ocorrem em *Walk Dance (Kalajdzisko Oro)* e *Sitni Vez* (rever Exemplo 2).

Em meio a toda inspiração trazida por particularidades técnico-expressivas dos instrumentos – percussões, sopros, cordas tangidas, cordas friccionadas ou de características

¹²⁰ Exemplo 19_instrumentos da família do *saz* tocados com diferentes técnicas (consultar material audiovisual complementar).

¹²¹ Exemplo 20_aproximações ao *saz* no repertório: Filipe Malta, violão (consultar material audiovisual complementar).

híbridas – em relação a tópicos ligados ao fraseado, à percussividade e à obtenção de certos ambientes modais, compreendo, em direção a outros fatores propriamente violonísticos, que muitos dos ganhos advindos do uso de cordas soltas dão ao violão “ares” mais próximos a instrumentos típicos como o *saz*, o *kamancheh* e o *kanun*. Assim, esta especificidade dos instrumentos de corda age como uma ponte fundamental para o tópico que segue, no qual são apresentados aspectos da escrita idiomática nas obras com destaque justamente para os recursos ligados à utilização das cordas soltas, que se conectam a mudanças determinantes na afinação padrão do violão.

3.2. Idiomatismos, modos e *scordaturas*

De maneira geral, a decisão por uma afinação específica, tal como a manutenção da afinação padrão, tem grande relação com certos fatores sonoros e técnicos advindos da utilização das cordas soltas do instrumento. Em muitos momentos, as composições e arranjos do presente estudo giram em torno de polos dados por notas tocadas em corda solta e estas exercem uma clara influência sobre escolhas do próprio compositor/arranjador que propiciam certos *affordances* em contexto. Sobre tais, o artigo *Gestural Musical Affordances* (2012) traz a seguinte definição:

Affordance é um conceito bem estabelecido no design de interação que descreve o que nos atributos físicos de um objeto pode ser compatível com os de um agente, e tornar possível uma ação nesse objeto. *Affordances* são uma configuração de propriedades que fornecem uma ligação direta entre percepção e ação.¹²² (TANAKA; ALTAVILA; SPOWAGE, 2012, p.1). Tradução minha.

Tal termo se refere a possibilidades mais diretas de ação em determinado objeto e, assim, os *affordances* instrumentais aos quais me refiro estariam nas questões de funcionalidade e exequibilidade das ideias musicais propostas ou, falando de uma maneira informal, seria o “estar na mão” do instrumentista. Ou seja, o *affordance* é dado através da própria relação (técnico-idiomática) entre possibilidades e potencialidades físicas do instrumento e um considerável nível de praticidade para quem o toca.

Em direção ao repertório em questão e, principalmente, no caso das versões sobre temas não originais para o violão, naturalmente nasceram questionamentos como, por exemplo: existe a possibilidade de execução da melodia e dos demais extratos componentes em diferentes oitavas do instrumento? Notas mais recorrentes ou pontos de chegada dos temas principais podem ser tocados com certo conforto técnico, incluindo o uso de cordas soltas? Nos ambientes

¹²² “*Affordance* is a well established concept in interaction design that describes what in the physical attributes of an object can be compatible with those of an actor and invite or make possible an action on that object. *Affordances* are a configuration of properties that provide a direct link between perception and action”. (TANAKA; ALTAVILA; SPOWAGE, 2012, p.1).

harmônicos em contexto, é possível a obtenção de acordes que contenham cordas soltas em sua configuração? Essas e muitas outras questões apontam tanto para aspectos do resultado sonoro obtido no violão quanto para a geração de facilidades técnicas à mão esquerda do instrumentista. Assim sendo, inicialmente, foram examinadas as peças contidas na afinação padrão do violão – da 1ª à 6 corda: Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi – e, logo na sequência, as que possuem *scordatura*.

No que tange à análise de alturas, devo deixar claro que optei por ter como norte os conhecidos modos gregos (modernos), que, conforme a história e o ensino ocidentalizados, são entendidos a partir do modo Jônico – convencionado enquanto Escala Maior: 2ªM, 3ªM, 4ªJ, 5ªJ, 6ªM e 7ªM –, além de outros derivados das seguintes escalas: Maior Harmônica Dupla / Maior Harmônica b2 / ou Bizantina (2ªm, 3ªM, 4ªJ, 5ªJ, 6ªm, 7ªM); Maior Harmônica (2ªm, 3ªM, 4ªJ, 5ªJ, 6ªM, 7ªM); Maior Romena / ou Lídio Dominante b2 (2ªm, 3ªM, 4ªA, 5ªJ, 6ªM, 7ªm); Menor Harmônica (2ªM, 3ªm, 4ªJ, 5ªJ, 6ªm, 7ªM) e Menor Melódica (2ªM, 3ªm, 4ªJ, 5ªJ, 6ªM, 7ªM).¹²³ Embora tratem-se de escalas heptatônicas, cabe dizer que em muitos momentos foi observada uma grande incidência de estruturas dispostas em tetracordes e pentacordes, como poderá ser visto.

Desta forma, sob uma concepção de temperamento igual – à qual o violão obedece em praticamente todas as peças (exceto numa delas) – busquei compreender e expor tais noções dentro de minha visão e formação “ocidentais”, todavia percebendo ao longo da investigação, que as prováveis origens de certas escalas utilizadas nos temas de tradição folclórica ou mesmo nas peças originais para violão, estariam nos *makams* (turcos) e/ou nos *maqams* (árabes) – observando, ainda, relações um tanto remotas (embora plausíveis) destes com os modos da música indiana (*ragas*). Contudo, percebi que entrar nesses méritos demandaria praticamente outra tese.

Então, pontualmente, aponto um ou outro *makam* em obras (especificamente em 3 arranjos sobre temas turcos) nas quais aspectos microtonais ou melismáticos (estes ligados ao canto) se apresentaram mais evidentes tanto na própria escrita dos arranjadotes – através do uso de *bends* ou de afinação microtonal – quanto com base em fontes sonoras. A intenção não foi mergulhar neste vasto universo, mas propor um entendimento dentro de parâmetros em que tenho algum domínio, viabilizando a comunicação e podendo auxiliar na compreensão de

¹²³ Fontes: PEREIRA, Marco. *Cadernos de Harmonia (para violão), volumes II e III* (Livros).
 BEATO, Rick. *Modes of the Darkest Scale Ever* (Youtube).
 _____. *Double Harmonic Major / The Darkest Scale In Music* (Youtube).
 _____. *Harmonic Major Scale: Unlocking Its Secrets* (Youtube).
 SATA, Jarri. *Lydian Dominant b2 Scale, Romanian Major Scale* (Youtube).

outros que venham a ter contato com este trabalho – que, acredito, serão músicos, violonistas e pesquisadores brasileiros. Ainda, espero que o material exposto possa servir de alguma maneira para os processos criativos no violão de 6 cordas – instrumento que, embora possua potencialidades que o levem a obtenção de microtonalidades, teve sua utilização convencionalizada sob um padrão de afinação baseado no sistema temperado, algo que pode ser visto na grande maioria dos repertórios aos quais se tem acesso no nicho do violão solista. Que este seja um impulso para que se busquem outros níveis de compreensão, além de instigar maiores experimentações futuras.

3.2.1. Repertório: aspectos da escrita idiomática

Neste momento, as partituras passam a ter um papel central para que se possam ilustrar alguns dos aspectos idiomáticos relacionados a ideias propostas através da escrita dos compositores/arranjadores. Em *Yemen Elleri* o arranjador Ricardo Moyano optou por manter a afinação do violão e a melodia da canção é apresentada em Mi Eólio (6º modo grego moderno). O tema aparece tanto na 3ª oitava quanto na 2ª oitava mais grave do instrumento – com grande incidência da nota Si no início da melodia – e ocorrem ligeiras variações conforme se repete ao longo do arranjo. No primeiro caso, tal nota pode ser tocada tranquilamente com o dedo 4 em todas as suas repetições, enquanto no segundo caso a tarefa se torna ainda mais fácil, vista a possibilidade do uso da 2ª corda solta. Ainda, a utilização constante da nota Si em corda solta ocorre também no extrato de acompanhamento da entrada do tema na 3ª oitava – numa textura arpejada que se aproveita adicionalmente de um padrão digital de m.d. por dois compassos. Seguem os trechos:

MI FÓLIO

ENTRADA DO TEMA

24

tônica em corda solta

p m i m i p m i m i

ENTRADA DO TEMA

56

tônica em corda solta

3m 4J 5J 7m 2M

REPETIÇÃO DA 1ª FRASE (VARIADA)

60

Figura 22: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Yemen Elleri* (1)

Já na introdução proposta pelo arranjador, praticamente todos os acordes possuem cordas soltas em sua estrutura e uma outra questão muito violonística é vista nos padrões de arpejo de m.d. que se aproveitam também de cordas soltas:

The image displays a musical score for 'Yemen Elleri (2)' in G major, featuring several guitar-specific techniques and chord changes. The score is divided into four systems:

- System 1:** Shows a C7M chord with a triplet arpeggio pattern (p i m p i m p i m) circled in blue. A blue arrow points to the notes with the label "padrão de arpejo de m.d.". Above the notes are three '3' symbols indicating triplets. A blue note is circled with the label "corda solta antes de mudança de posição".
- System 2:** Features an acceleration ("accel...") and a melodic line with notes circled in blue. Chords A, G, and F are indicated above the staff.
- System 3:** Shows an E9 chord with a triplet arpeggio pattern (p i m p i m p i m) circled in blue. A blue arrow points to the notes with the label "padrão de arpejo de m.d.". Chords C#m7(b5) and A#° are indicated above the staff.
- System 4:** Shows chords F#7(11), B7, and F7(#11) with notes circled in blue.

Exemplo escrito 23: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Yemen Elleri* (2)

Mais adiante, na ponte da introdução para o tema principal, ocorre inicialmente o que chamo aqui de “tema passageiro”, o qual pode ser considerado pertencente ao campo de Fá Lídio (4º modo grego moderno). Neste momento, um fator a se observar está no efeito “campanelado” (*campanella*), característico ao violão, comumente associado à ocorrência de intervalos de 2ª ou passagens escalares que se valem da sobreposição de notas tocadas sequencialmente em diferentes cordas – na maioria dos casos, as *campanellas* são marcadas pela alternância entre cordas presas e soltas. Neste caso específico, ocorrem os intervalos de 2ª menor (Si-Dó: 2ª 3ª cordas, sendo a primeira delas solta) e uníssono (Dó-Dó: 2ª e 3ª cordas, sendo ambas tocadas em cordas presas) – essa questão do uníssono se deve a uma idiossincrasia do violão e de outros cordofones, vista na possibilidade de se tocar a mesma nota em cordas diferentes. Tais notas sobrepostas, tocadas na 2ª e 3ª cordas, se unem à nota Mi (1ª corda solta), ocasionando numa digitação que favorece uma disposição um tanto natural aos dedos da m.d.

– *i, m, a* respectivamente nas cordas 3, 2 e 1 – e resulta, ainda, num tipo de textura obtida com frequência no *kanun* e em instrumentos correlatos já apresentados. Vejamos:

The image shows two musical staves. The top staff is titled "TEMA PASSAGEIRO" and "SOBRE FALÍDIO". It features a melodic line with notes circled in blue and fingerings 5J, 3M, 4A, and 7M. The bottom staff is titled "CAMPANELADO" and includes a vocal line with lyrics: "i mi a i m i m i m i m i m i a i m i a i m i a i m i a m i m i m a m". The melody is circled in blue, and there are various performance markings like "T", "2M", "3M", "0 4", and circled numbers 7, 2, 3, 3.

Figura 24: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Yemen Elleri* (3)

Em seguida, ocorre uma sequência de acordes arpejados que culminará na tríade de Mi menor (tocada com várias cordas soltas), anunciando a entrada da melodia da canção. Em um momento do trecho aparece a nota Ré# no andar do baixo – como integrante do acorde de B7 – pertencente à escala Menor Harmônica de Mi e não à Mi Eólia (do tema que virá). No início do mesmo trecho, os acordes caminham por grau conjunto enquanto na ponta de algumas das tétrades arpejadas as notas Si (2ª corda solta) e Mi (1ª corda solta) são repetidamente tocadas. Neste caso específico, pensando acorde por acorde, a repetição do Si e do Mi gera sensações diferentes, em suma, ora dentro da tríade base ora agindo como extensões. Cabe ressaltar que o constante uso do intervalo de 4ªJ através de cordas soltas é um *affordance* bastante usual e imediato a certos instrumentos típicos expostos, assim como acontece no violão se considerarmos sua afinação padrão. Observemos na partitura:

Figura 25: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Yemen Elleri* (4)

Ao falar sobre mudanças de posição (como a que ocorre no exemplo acima), me refiro a deslocamentos “horizontais” da m.e. ao longo do braço do violão, tendo como base uma posição “fixa” – a posição de partida em determinado momento – organizada pelo espaçamento por casa para cada um dos 4 dedos usados na técnica “tradicional”. Certamente, não se toca sempre um único dedo numa única casa, dependendo, como é óbvio, do que veio antes e do que virá depois, tal como das intenções e escolhas do intérprete. No entanto, tal delimitação chama a atenção para uma lógica que torna o trabalho do violonista bastante funcional em relação aos traslados e/ou saltos comumente demandados à m.e.

Em muitas passagens de peças do repertório, a utilização de uma corda solta antes de se realizar o traslado é um aspecto que propicia certo conforto à m.e. e tende à maior conexão sonora entre as notas da ideia musical em questão, impedindo prováveis rupturas caso o mesmo trecho fosse executado apenas em cordas presas. Em suma, as mudanças de posição ocorrem tanto em trechos com alguma mudança de corda na digitação da m.e. – casos em que a movimentação da mão é, necessariamente, intercalada por corda solta – quanto nos momentos em que determinado dedo é mantido numa mesma corda, arrastando-se ou locomovendo-se para a próxima posição, intercalado ou não por corda solta – incluem-se, por exemplo, os glissandos e traslados/mudanças de posição por dedo guia.

Dentre as seis miniaturas de Dušan Bogdanović, cinco ocorrem na afinação padrão. A 1ª (*Jutarnje Kolo*), a 4ª (*Makedonsko Kolo*) e a 6ª (*Sitni Vez*), além de se inspirarem em danças típicas, possuem similaridades temáticas e harmônicas – fato, inclusive, comentado pelo próprio compositor no prefácio da partitura. Uma importante semelhança entre elas está na

polarização em modos que ocorrem em torno das tônicas Ré (4ª corda solta) e Si (2ª corda solta), sendo que entre os mais usados estão o Lídio 7^m (4º modo da Menor Melódica) e o Frígio 3^aM (5º modo da Menor Harmônica). Além das questões ligadas ao regime escalar, conectadas ao uso das cordas soltas, são apontados também os momentos em que estas são usadas antes das mudanças de posição de m.e., além de outros aspectos técnico-idiomáticos pontuais. Vejamos:

Figure 26 shows musical notation for *Jutarnje Kolo* (1) with several annotations:

- RÉ LÍDIO 7^m**: Indicated in a box above the first staff.
- RÉ MAIOR ROMENA ou LÍDIO 2^m**: Indicated in a box above the second staff, with a note "(1º pentacorde é igual em ambas)".
- RÉ LÍDIO 7^m**: Indicated in a box above the third staff.
- RÉ MENOR HÚNGARA/MENOR CIGANA**: Indicated in a box above the fourth staff.
- tônica em corda solta**: A blue arrow points from the first staff to the second staff, indicating the tonic on the open string.
- corda solta antes de mudança de posição**: A blue arrow points to a note on the open string in the fourth staff, indicating the open string before a position change.

Figura 26: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Jutarnje Kolo* (1)

Figure 27 shows musical notation for *Jutarnje Kolo* (2) with several annotations:

- SI MENOR HARMÔNICA**: Indicated in a box above the first staff.
- tônica em corda solta**: A blue arrow points to the open string in the first staff.
- mudança de posição por dedo guia**: A green box highlights a section in the first staff.
- harmônicos naturais antes de mudança de posição**: An orange arrow points to a note in the first staff.
- corda solta no baixo c/ mudança de posição na melodia**: A blue arrow points to the open string in the second staff.

Figura 27: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Jutarnje Kolo* (2)

RÉ LÍDIO 7m

RÉ FRÍGIO 3M

Figura 28: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Makedonsko Kolo* (1)

SI LÓCRIO 2M (hexacorde)

MI MAIOR HARMÔNICA DUPLA (BIZANTINA)

Figura 29: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Makedonsko Kolo* (2)

7 **RÉ FRÍGIO 3M** rasgueado (Golpe*) recurso percussivo
bicorde quartal em cordas soltas (pedal)

11 **SI FRÍGIO 3M** **SI FRÍGIO 4D** (Golpe*)
tônica em corda solta (pedal no acompanhamento)

21 **LÁ FRÍGIO 3M** (Golpe*)
tônica em corda solta no baixo

Figura 30: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Sitni Vez* (1)

16 **MI MIXOLÍDIO 2m** (Golpe)
tônica em corda solta no baixo

39 **RÉ MAIOR ROMENA** rasgueado **RÉ FRÍGIO 3M**
bicorde (1+5) com aproveitamento de corda solta (pedal)

Figura 31: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Sitni Vez* (2)

Nota-se que as estruturas melódicas são comumente apresentadas através de pentacordes ou tetracordes em diferentes modos, sendo recorrente o acréscimo do 7º grau. Ocorrem também hexacordes (sem a presença do 7º grau), como visto no Si Lócrio 2ªM (6º modo da Menor Melódica) em *Makedonsko Kolo*, por exemplo. Cromatismos na voz do baixo são também muitos usados, ilustrando uma questão já observada nas fontes sonoras relacionadas a músicas balcânicas.

Estes e outros detalhes podem ser vistos nos exemplos acima e, fundamentalmente, a análise expõe o fato de que todos os modos usados na composição trazem a possibilidade de se tocar o 1º grau em corda solta – com polarização principal em torno de Ré (4ª corda solta), transitando para Si (2ª corda solta), Mi (6ª e 1ª cordas soltas) e Lá (5ª corda solta). Além disso,

fica claro o uso habitual de bicordes – fundamental + 5ª, ou fundamental + 4ª – em pontos de chegada e integrando pedais de trechos mais extensos, como visto no último exemplo de *Sitni Vez* (em que eles ocorrem junto a rasgueados). Neste caso, o grande alcance sonoro possibilitado à execução do bicoorde de Ré – configuração: Ré-Lá(5ªJ)-Ré(8ªJ) – é auxiliado tanto pela potência dos ataques rasgueados quanto pelo uso sequencial da 4ª corda solta (nota Ré) – pedal do trecho que transita do pentacorde Maior Romeno (pertencente ao 1º modo da escala Maior Romena) ao tetracorde Frígio 3ªM (5º modo da Menor Harmônica).

As outras duas miniaturas que seguem a afinação padrão são a 2ª, *Žalopojka*, e a 5ª, *Široko*. Estas, integrantes do grupo das “canções instrumentais” do repertório, não apresentam grandes dificuldades técnicas ao instrumentista. A segunda delas é uma peça que trabalha recursos técnicos muito claros e de grande potencial sonoro, ao aliar um padrão de arpejo de m.d. – com a linha melódica tocada pelo polegar – ao uso de cordas soltas, evidenciando o bicoorde (fundamental + 5ª) gerado a partir do 1º grau da escala de Mi Mixolídio 2ªm (5º modo da Maior Harmônica). Ainda, outro fator a ser observado é que, mesmo com alterações nas escalas usadas, o centro em torno de Mi permanece, o que auxilia diretamente nas ressonâncias do violão em sua afinação padrão. Já em *Žalopojka*, o caminhar cromático do baixo ocorre de maneira marcante na composição, embora este seja um aspecto mais geral conectado a tradições musicais regionais, como já exposto, e não propriamente violonístico. Nos exemplos abaixo estão assinalados certos idiomatismos que foram observados em ambas as obras:

The figure displays three staves of musical notation for the piece *Žalopojka*. The first staff, labeled '7', shows a melodic line with notes circled in blue and technical markings '5J', '4A', '6M', and '3m'. The second staff, labeled '8', shows a bass line with notes circled in blue and technical markings '2M', 'T', '3m', '2M', '4J', and 'T'. The third staff, labeled '10', shows a bass line with notes circled in blue and technical markings '7m', '6M', 'T', '5J', and '4A'. Annotations include 'RÉ DÓRICO 4A', 'corda solta antes de mudança de posição', and 'nota longa no baixo em corda solta'.

Figura 32: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Žalopojka*

padrão de arpejo de m.d.

MI MIXOLÍDIO 2m

harmônico natural na tônica do trecho

p i m a p i m a p i m a p i m a p i m a p i m a ...

bicorde (1+5) arpejado em cordas soltas

MI FRIGIO

p i m a ...

bicorde (1+5) arpejado em cordas soltas

harmônico natural na tônica do trecho

Figura 33: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Široko*

No 1º movimento de *3 Balkanesques*, composta por Atanas Ourkouzounov, o uso do dedo guia em determinadas mudanças de posição na mesma corda talvez seja um dos fatores técnicos mais marcantes. Além deste, outros que considero relevantes são um recurso percussivo dado por uma espécie de chasquido com o polegar batendo na 6ª corda e o uso de um gesto com o dedo indicador esfregando as cordas rapidamente (como um *tremolo*) – ambos explicados na partitura. Já em relação ao uso específico das cordas soltas, mais uma vez, nota-se sua utilização antes de mudanças de posição e, ao final da peça, para gerar maior sobreposição entre as notas do trecho. Neste segundo caso, além de se tratar de uma maneira bastante violonística de se obter uma articulação em *legato*, interpreto como uma possível alusão a procedimentos típicos de instrumentos como o *cimbalom* e o *kanun*. De maneira complementar, o compositor direciona tal aspecto na própria notação – através da indicação *l.v. sempre* (“deixar soar sempre”) – e a digitação proposta na partitura carrega um sentido técnico-expressivo que alinha tal premissa à execução no violão.

Devido a fatores melódicos observados, a obra parece ocorrer em torno de Dó Dórico 4ªA (4º modo da Menor Harmônica). Visto que o 3º grau da escala é o Mib e o 7º grau é o Sib, fica nítida a “perda” de três das cordas soltas (1ª, 2ª e 6ª), a não ser quando usadas em casos que, entre outros fatores musicais, auxiliam tecnicamente nas mudanças de posição de m.e. – como ocorre no segundo exemplo a seguir (Mi bequadro, ao final da peça). Vejamos os seguintes excertos selecionados que apontam para tais aspectos:

manutenção de dedo em nota comum

rall.

Più lento

rall. poco a poco

Coda

l.v. sempre

corda solta antes de mudança de posição

mudança de posição por dedo guia

harmônico natural dentro da escala

gently rub the strings with the index finger of the r.h. (trem.)
esfregar as cordas com o indicador da m.d. (tremolo)

Figura 34: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 1^o mov. de 3 *Balkanques* (1)

DÓ DÓRICO 4A

3m 4A 5J T

6M

2M

V

7m

manutenção de dedo em nota comum entre acordes (dedo 2)

cordas soltas antes de mudança de posição

mudança de posição por dedo guia (dedo 2)

mudança de posição por dedo guia (dedo 1)

corda solta antes de mudança de posição

DÓ DÓRICO (1ª pentacorde) ou pentacorde menor

* Percussion effect with r.h. thumb, hitting the 6th string at the rosace level without producing exact pitch sounds.
Efeito percussivo com o polegar da m.d. batendo na 6ª corda ao nível da roseta sem produzir sons de altura determinada.

Figura 35: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 1^o mov. de 3 *Balkanques* (2)

Em *Rustemul*, 1^o mov. de *Laments, Dances and Lullabies*, o tema principal se apresenta contido no primeiro pentacorde da escala Menor Húngara de Mi (4^o modo da Maior Harmônica Dupla) e, em outros momentos, o polo permanece em torno de Mi, salvo num trecho em que vai para Sol – ambas as notas podendo ser obtidas em cordas soltas. Assim, novamente, os

aspectos violonísticos têm estreita ligação com o aproveitamento das cordas soltas, e, conseqüentemente, da afinação usada. Nesta direção, elas são utilizadas, por exemplo, na construção de acordes – com 2, 3 ou até 4 notas tocadas em cordas soltas –, junto a mudanças de posição de m.e. enquanto um dedo guia arrasta por outra corda e, ainda, em notas do baixo, como pode ser observado num trecho inteiro em torno de um acorde Lídio sobre Sol. Estes e outros aspectos são ressaltados a seguir:

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Rustemul'. Each system is annotated with specific technical and harmonic details. The first system, measures 10-21, is titled 'MI MENOR HÚNGARA (pentacorde)' and features annotations for fingerings like '4A', '5J', '3m', '2M', and 'T', as well as 'triade (1º grau) em cordas soltas' and 'mudança de posição por dedo guia (dedo 2)'. The second system, measures 22-33, is titled 'MI DÓRICO (1º pentacorde) ou pentacorde menor' and 'MI DÓRICO (2º tetracorde)', with annotations for 'T', '3m', '5J', '7m', '6M', '5J', '4J', and '2M'. The third system, measures 34-45, is titled 'SOL LÍDIO' and includes annotations for 'i a m i', '4A', '5J', '3M', 'T', 'harmônico natural dentro da escala', '12', and 'tônica em corda solta no baixo (pedal no trecho)'.

Figura 36: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Rustemul*

Já em *Macedonian Girl (Makedonsko Devojče)*, 2º mov. de *Laments, Dances and Lullabies*, um dos recursos principais é o efeito da *campanella*, gerado pela sobreposição de notas tanto num trecho melódico quanto numa ideia de acompanhamento logo no início. Outra questão está nos ornamentos que ocorrem, sendo que o gesto necessário ao instrumentista – que demanda certa agilidade nos movimentos de entrada, saída e troca dos dedos – é, em muitos momentos, facilitado através da união entre ligados de m.e. e o uso de determinada corda solta. A melodia da canção trazida para o violão se apresenta em modo Eólio e Tadić optou pela escolha do polo em Lá, aproveitando bastante a 5ª corda solta, principalmente, na introdução e na 1ª seção do arranjo. Observemos tais apontamentos em excertos da partitura:

5

LÁFOLIO

efeito campanela

5J 4J 3m 2M T 7m

tônica em corda solta no baixo

9

5J T 7m 6m 4J

Figura 37: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos *Macedonian Girl* (1)

17

melodia em campanela

corda solta em mudança de posição

ornamentos com corda solta

harmônico natural dentro da escala

tônica em corda solta no baixo

21

Figura 38: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos *Macedonian Girl* (2)

Yalan Dünya, composta pelo *ashiq* Neşet Ertaş e arranjada para violão por Serkan Yılmaz, apresenta um conforto considerável em termos de execução. O arranjador optou pela escolha do polo em Fá#, alternando entre os modos Frígio (3º modo grego moderno) e Frígio 4ªD (3º modo da Maior Harmônica). Em vários momentos, como na introdução e em parte da primeira frase do tema, ocorre um acorde Frígio sobre Fá#, caracterizado pela 2ª menor (ou b9) – neste, é aproveitada a 3ª corda solta (nota Sol, 2ª menor em relação à Fá#) e, vez ou outra, é tocada a 1ª corda solta (relativa à 7ª menor em questão). Além destes pontos, as cordas soltas são recorrentes antes de mudanças de posição, sendo aproveitadas também para que se coloque em maior evidência a sonoridade de certos acordes – como no caso das extensões do próprio F#7(b9) da introdução –, tanto integrando ideias com rasgueados quanto em textura arpejada.

Cabe comentar, ainda, sobre a combinação de um gesto rápido arpejado pela m.d. (*p*, *i*, *m*, *a*) em cordas adjacentes (6ª, 5ª, 4ª e 3ª, como nos exemplos que seguem) e algumas cordas soltas. Abordagens como essa unem a grande fluência encontrada numa digitação tão natural à m.d. – na qual cada um dos dedos fica responsável por uma corda –, à facilidade técnica propiciada para a m.e. através do uso de uma ou mais cordas soltas no gesto. Vejamos estes e alguns outros aspectos destacados:

1 Guitar

21 *pima*
gesto rápido de m.d. em cordas adjacentes

25 gliss. harm.

corda solta antes de mudança de posição

mudança de posição por dedo guia (dedo 3)

Figura 39: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Yalan Dünya* (1)

27 **FÁ# FRÍGIO**
7m T 2m 4J 1 4 5
Rasg.

43 **FÁ# FRÍGIO**
5J 6m 4J 3m 4 7m 4 3 0 0 3 2m 0 3
Rasg.

47 **FÁ# FRÍGIO 4D**
pima 4D 3m T 1 1 1 2m 4 5J 0 3 4 0
gesto rápido de m.d. em cordas adjacentes

corda solta antes de mudança de posição

mudança de posição por dedo guia (dedo 4)

mudança de posição por dedo guia (dedo 3)

Figura 40: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Yalan Dünya* (2)

Agora, o foco se destina às obras com *scordatura*. Outro arranjo de Yilmaz, sobre o tema turco-cigano *Mastika*, apresenta mudança de afinção apenas na 3ª corda. Esta contém afinção microtonal e, na própria partitura, o arranjador deixa exposto que a nota “Dó

microtonal” deve, necessariamente, ser a única tocada nesta corda¹²⁴. Tomando por base o tema onde aparece esse Dó, percebe-se uma semelhança à disposição de alturas de uma escala de Si Lócrio 6ªM (2º modo da Menor Harmônica), contudo, buscando referências¹²⁵ sobre escalas típicas com microtons, ao que parece, o trecho ocorre dentro de uma fusão de dois *makams*: *Ussak* (tetracorde: T, 2 m.t., 3m e 4J) e *Hicaz* (pentacorde: T, 2m.t., 3M, 4J e 5J). Embora trate-se apenas de uma suposição sobre a utilização destes, enquanto o tetracorde *Ussak* parece mais evidente, o pentacorde *Hicaz* não se apresenta idêntico aos intervallos originais, tendo o 2º grau menor na versão de Yilmaz.

Novamente, aspectos técnico-idiomáticos se conectam intimamente ao uso de cordas soltas, as quais ocorrem como integrantes de digitações em *campanella* (no próprio tema microtonal), em ligados de m.e., em notas no baixo, em bicordes, além de diversos momentos em que afirmam a tônica ou o polo de trechos (na maioria dos casos, Si). Logo abaixo, os detalhes na partitura:

MI FRÍGIO 3M

Figura 41: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Mastika* (1)

¹²⁴ “Si afinamos la nota “La” en la frecuencia de 440 Hz, entonces para poder tocar la nota “Do microtonal” hay que afinar la tercera cuerda (Sol al aire) en la frecuencia de ~201 Hz. Entonces la nota “Do” en la tercera cuerda tendrá la frecuencia de ~269 Hz. Y esta nota “Do” sobre la tercera cuerda será la única nota “Do” que usaremos en esta música y en la tercera cuerda no podremos tocar ninguna otra nota mas.” (YILMAZ, 2019).

¹²⁵ Fontes: KATSOLAS, Vangelis. *Turkish & Arab Makams Music Theory For Oud* (Livro).

SIGNELL, Karl. *Makam Modal Practice in Turkish art Music* (Livro).

ŞENSES, Baturhan. *Investigation of Makam Correlation Between Turkish Art Music and Turkish Folk Music* (Dissertação).

SILÓCRIO 6M

Figura 42: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Mastika* (2)

Vranjanka, 3ª miniatura de Bogdanović, possui mudança de afinação na 6ª corda – de Mi para Ré. Em termos melódicos, o tema principal está contido num pentacorde que pode ser entendido tanto como um Dórico 4ªA (4º modo da Menor Harmônica) quanto como um Lídio 3ªm (4º modo da Maior Harmônica). Observando o caminhar da harmonia com foco na maioria dos finais de seção, esta parece sugerir um modo Lídio 3ªm, devido à presença do C#m, acorde do 7º grau do Ré Lídio 3ªm. Caso estivesse contido integralmente no Dórico 4ªA, deveria ocorrer um Dó natural e, assim, o acorde seria diferente: C(#5) – Dó aumentado. Contudo, tal tríade também acontece em alguns momentos, como, por exemplo, ao final da segunda seção, embora disposta em sua 1ª inversão (baixo em Mi). Percebe-se que a nota Dó# não aparece em momento algum na 1ª voz, embora tenha clara importância harmônica (inclusive, no desfecho da peça), enquanto a nota Dó ocorre apenas uma vez na 1ª voz.

Observados tais aspectos, compreendo que, além da questão de “jogar” composicionalmente com os modos originados a partir do 4º grau das escalas Menor e Maior Harmônicas, esta espécie de incerteza – refletida sonoramente, advinda dos fatores comentados – traz sensações de instabilidade e ambiguidade no movimento harmônico da obra, algo que

pode estar relacionado, ainda, a um flerte com a atmosfera microtonal de temas balcânicos típicos.

Em termos técnicos, são utilizados certos recursos percussivos explicados pelo compositor no glossário que acompanha a partitura (ver abaixo). As cordas soltas são usadas em muitos momentos, como no baixo (polo em Ré) e em mudanças de posição. Ainda, ocorrem rasgueados que também se aproveitam das cordas soltas e outro aspecto observado está no uso de harmônicos unido ao toque percussivo de m.d. com o dedo indicador (“Golpe”). Observemos:

RÉ DÓRICO 4A ou LÍDIO 3m (pentacorde)

Golpe*: Unlike the common Golpe which uses the thumb, this Golpe employs the index finger to hit the strings over the fingerboard.

Golpe*: Diferente do “Golpe” comum com o polegar, este usa o dedo indicador para bater nas cordas sobre a escala.

Perc.*: Hit the side of the guitar just above the neck with the palm of the right hand.

Perc.*: Bata na lateral do violão logo acima do braço com a palma da mão direita.

Figura 43: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Vranjanka*

O 2º movimento de *3 Balkanesques* também traz a 6ª corda em Ré. Trata-se de uma peça lenta que, em vários momentos, se vale do aproveitamento das ressonâncias do instrumento em torno da polaridade em Ré e da sobreposição de notas nos arpejos de mão direita executados em diferentes cordas. Assim como estes, outros aspectos apresentam estreita ligação com o uso das cordas soltas e ressalto, ainda, um trecho no qual a digitação proposta na partitura se utiliza do efeito da *campanella* gerado simultaneamente na 1ª e na 2ª voz. Ocorrem também outros idiomatismos e, em termos harmônicos, aponto as extensões por acorde (isoladamente) ao final da peça, observando a presença marcante de sétimas e nonas sobre Ré e sobre Mib, tal como o desfecho no bitorde de Ré (sem 3ª) com várias cordas soltas. Vejamos:

RÉ EÓLIO (melodia: pentacorde menor + 7m)

tônica em corda solta

mudança de posição por dedo guia (dedo 1)

efeito campanela gerado na 1ª e 2ª vozes

mudança de posição por dedo guia (dedo 4)

bicorde (1+5) em harmônicos naturais

Figura 44: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 2º mov. de 3 *Balkanescques* (1)

*vários arpejos com cordas soltas = 1) maior ressonância e 2) sobreposição das notas

Dm

Eb

D s/3ª

Eb s/3ª

Dm

D

D s/3ª

Eb

D s/3ª

Figura 45: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 2º mov. de 3 *Balkanescques* (2)

O 3º movimento da mesma peça apresenta também uma mudança na 6ª corda, no caso, afinada em Dó (2 tons abaixo do padrão) e, em muitos trechos, a 1ª voz ocorre em Dó Jônico ou na escala Maior Harmônica Dupla de Dó. Algumas maneiras de se aproveitar as cordas soltas são bastantes claras, para além dos momentos com o pedal na própria corda Dó. Exemplos ocorrem em ocasiões mais polifônicas ou em texturas arpejadas – nas quais há uma sobreposição de notas facilitada pelo uso das cordas soltas – e em ligados de m.e. – tanto ascendentes quanto descendentes (comportando 2 notas) –, sendo que, adicionalmente, estes são sempre atacados na cabeça de cada tempo, fator que também auxilia numa execução mais

imediate para o instrumentista. E, neste caso, tudo acontece dentro de um ternário irregular em 7 “valores fundamentais” (7/16 – 2+2+3). Na sequência, estes e outros aspectos destacados na partitura:

Figure 46 shows musical notation for measures 13 and 18. Measure 13 is labeled "DÓ JÔNICO" and contains notes with fingerings T, 5J, 6M, 4J. Measure 18 is labeled "DÓ MAIOR HARMÔNICA DUPLA" and contains notes with fingerings T, 7M, 7M, 6m, 5J, T, 2m, 3M, 4J, 3M, 2m, T. Annotations include "mudança de posição por dedo guia (dedo 3)", "tônica em corda solta", "ligados (m.e) na cabeça dos tempos", "trecho com muitos ligados e cordas soltas", "início", and "fim".

Figura 46: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 3º mov. de *3 Balkanesques* (1)

Figure 47 shows musical notation for measures 85, 89, and 94. Measure 85 is labeled "DÓ MAIOR HARMÔNICA DUPLA" and contains notes with fingerings 7M, T, 2m, 3M, 4J. Measure 89 contains notes with fingerings 5J, 6m, 7M, T, 2m, 3M, 4J. Measure 94 contains notes with fingerings 6m, 5J, 19, 7M, 12, and a bend (+1/4 ton). Annotations include "tônica em corda solta", "mudanças de posição por dedo guia", and "*trecho com muita sobreposição das notas".

Figura 47: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 3º mov. de *3 Balkanesques* (2)

*trecho com muita sobreposição das notas

repetição de nota do tema em corda solta

ornamentos com cordas soltas

Lento

tônica em corda solta

arpejo de m.d. (cada nota em uma corda) + uso de cordas soltas + harmônico

m.d.
19

5

5
6

Figura 48: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 3^o mov. de *3 Balkanescques* (3)

Walk Dance (“*Kalajdzisko Oro*”), 3^o mov. de *Laments, Dances and Lullabies*, é outra peça com mudança em apenas uma corda – 5^a em Sol. A polaridade em torno de Sol é predominante, variando desde momentos em que a melodia está em modo Jônico, até trechos que trazem o pentacorde Dórico 4^aA (ou Lídio 3^am) e alguns arpejos sobre acordes Lídios. Devido ao polo principal, tanto a 5^a quanto a 3^a corda são utilizadas com grande constância, somadas ao uso de outras soltas (como pode ser visto no exemplo abaixo). Dentre os principais recursos idiomáticos – todos conectados ao uso de cordas soltas –, estão os rasgueados, os ligados de m.e. atacados na cabeça dos tempos e um padrão de arpejo de m.d. que ocorre ao longo de toda a seção que leva ao clímax da obra. Vejamos excertos:

SOL JÔNICO *ligados (m.e) na cabeça dos tempos (" | ")

bicorde (1+5) em cordas soltas tônica em corda solta no baixo

SOL DÓRICO 4A ou LÍDO 3m (pentacorde)

rasgueado

Figura 49: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Walk Dance* (1)

rasgueado

bicorde (1+5) em cordas soltas bicorde (1+5) em cordas soltas

Figura 50: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Walk Dance* (2)

Figura 51: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Walk Dance* (3)

Em *Taçõ'nun Ruyasi*, Chadas Ustuntas propõe uma *scordatura* com mudança em duas cordas (3ª em Sol# e 4ª em Mi), embora isso não tenha sido exposto na partitura devido a um possível descuido na notação – relatado pelo próprio compositor num encontro que tivemos em 2017. Na ocasião, eu havia tocado a peça numa apresentação e ele estava lá. Ao final do recital, fomos conversar e Ustuntas logo se mostrou surpreso em ver que eu mantive a afinação padrão do violão, sendo que, originalmente, havia certas mudanças.

Realmente, no processo de aprendizagem da obra, tive dificuldades e precisei cortar notas, além de segurar bastante o andamento desejado, fator que se mostrava um pouco contrário à presente abordagem que propõe um diálogo com certas danças típicas – como já exposto, o ritmo da dança *kalamatiano*, que, aparentemente, se conecta à excertos da composição de Ustuntas, tende a apresentar andamentos mais movidos. Assim que reaprendi a peça na afinação correta, a coisa fluiu muito mais, vista a ampla utilização de cordas soltas em muitas das ideias musicais propostas e, neste caso, não precisei cortar nenhuma das notas escritas.

Cabe trazer ainda outro detalhe relatado pelo compositor sobre a escrita em duas claves, pois uma de suas intenções era que a peça pudesse ser tocada em duo – embora o próprio tenha uma gravação solo (violão de 11 cordas). Todavia, o processo de preparação da obra mostrou que, mesmo no violão de 6, é possível ler e tocar tudo tranquilamente.

Em suma, além do amplo uso das cordas soltas, ressalto os ligados de m.e. atacados em cabeças de tempos, os rasgueados presentes na introdução e os *tappings* – com ambas as mãos, embora com predominância no uso da m.e. – que ocorrem próximo ao fim da peça. Vejamos alguns dos aspectos principais:

*ligados (m.e) na cabeça dos tempos ("I")

rasgueados

Figura 52: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Taço'nun Ruyasi* (1)

*ligados (m.e) na cabeça dos tempos ("I")

cordas soltas antes de mudança de posição + mudança de posição por dedo guia (dedo 1 na 4ª corda e dedo 2 na 1ª)

cordas soltas nos baixos

corda solta antes de mudança de posição

Figura 53: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Taço'nun Ruyasi* (2)

Figura 54: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Taço'nun Ruyasi* (3)

Kara Toprak, composta pelo *ashiq* Veysel Şatıroğlu, originalmente apresenta um tema contido no *Makam Hüseyin*¹²⁶ – um modo próximo ao Dórico (2ª modo grego moderno) e ao Frígio 6ªM / ou Dórico 2ªm (2º modo da Menor Melódica), se for traçado um paralelo com o sistema temperado – que possui o 2º grau definido por uma altura entre a 2ª menor e a 2ª maior. Em sua tradução violonística, o arranjador Ricardo Moyano buscou trazer um pouco da ideia do *makam* ao se utilizar do *bend* (muito praticado, por exemplo, em gêneros globalizados como o *blues*, além de ocorrer também em repertórios modernos e contemporâneos do violão de concerto e na emergente prática do chamado violão *fingerstyle*). Tal técnica se dá pelo movimento do dedo que empurra, consideravelmente, a corda para baixo ou para cima, enquanto esta é pressionada em determinada casa do instrumento – assim, altera-se a nota temperada obtida quando se pressiona um dos dedos da mão esquerda de maneira imóvel. Além disso, tanto na introdução quanto no decorrer do tema, ocorrem trechos que afirmam os modos de F# Dórico e F# Frígio 6ªM.

Neste caso, houve uma mudança de afinação em 3 das 6 cordas do instrumento – 3ª, 4ª e 5ª cordas –, resultando na seguinte *scordatura* (da 1ª à 6ª): Mi, Si, F#, Dó#, F#, Mi. Além da polarização em torno de F#, afirmada ao longo da peça que se vale exaustivamente das

¹²⁶ Fonte: ÇOĞULU, Tolgahan. *The Impact of Asia Minor (Anatolian) Folk Music on Classical Guitar Repertoire* (Artigo).

cordas soltas, nota-se uma possível aproximação ao *saz* (comentada no tópico anterior). E, como vêm sendo constatado em todo o repertório, de fato, a grande maioria dos idiomatismos presentes neste arranjo tem também estreita ligação com o uso das cordas soltas (e com a noção dos *affordances*). Observemos os seguintes excertos desde a introdução, passando pelo tema e chegando ao final:

rubato e lasciare sonare

bicorde quartal em cordas soltas

ligados (m.e.) de 5 notas

* Komah sol (3. perde)
Bend G (3rd fret)

(b) 2 microtonal

tônica em corda solta

2m

0 0 tr

7 10

Figura 55: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Kara Toprak* (1)

FÁ# FRÍGIO 6M

acompanhamento em cordas soltas (bicorde quartal)

ligados (m.e.) de 6 notas

tônica em corda solta

imp imp imp imp

inclinação para o DÓRICO (que vem no tema, logo na sequência)

7m 6M 5J 4J 3m 2m

0 6

5

Figura 56: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Kara Toprak* (2)

FÁ# DÓRICO

FÁ# DÓRICO

MAKAM HÜSEYİNİ 2º grau entre Sol e Sol#

Figura 57: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Kara Toprak* (3)

acorde quartal em cordas soltas (repetido no andar da linha melódica nas 2 cordas mais graves)

simile ...

rasgueados

mudanças de posição por dedos guia + paralelismo horizontal de m.e.
(dedo 1 - 6ª corda
dedo 4 ou 3 - 5ª corda)

bicorde com cordas soltas
(repetido)

Figura 58: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Kara Toprak* (4)

Girdim Yarin Bahçasina, canção azeri arranjada por Ustuntas, é marcada por uma *scordatura* que foge bastante aos padrões mais recorrentes do violão (ao menos, dentro do que já tive acesso). No caso, a afinação proposta traz modificações apenas nos bordões (cordas graves), sendo que há um intervalo de 2ª maior entre a 5ª e a 4ª corda – algo raríssimo em obras para violão de seis. Tal *scordatura* é a seguinte (da 1ª à 6ª corda): Mi, Si, Sol, Dó, Sib, Fá. Durante toda a peça os 3 bordões são usados exhaustivamente, passeando pelas cadências harmônicas que podem ser resumidas como: C (1º grau) – Bbm (7º grau); ou C (1º grau) – Fm (4º grau) – Bbm (7º grau).

Esse tipo de progressão harmônica – possivelmente, armazenada na memória auditiva daqueles (músicos ou não) que já tiveram qualquer contato com manifestações altamente globalizadas que se relacionam, por exemplo, ao flamenco espanhol – é muito comum em músicas no modo Frígio 3ªM (5º modo da Menor Harmônica), em que está contida a melodia do tema com polo em Dó e, com exceção da 2ª corda (Si), todas as notas das cordas soltas integram a escala em questão. Algo particular acontece com a utilização da nota Si em apenas um breve fragmento da introdução, no qual ela aparece, talvez, para trazer uma intenção de certa instabilidade intervalar e remeter à atmosfera microtonal que habita a original canção folclórica do Azerbaijão. Vejamos estes e outros fatores idiomáticos nos excertos abaixo:

* baixos em cordas soltas (trecho inteiro)

corda solta antes de mudança de posição

bicorde (1+5) com corda solta (invertido)

...3m no baixo
(instabilidade intervalar/flerte
com a atmosfera microtonal tradicional)

...7M no baixo
(mesma instabilidade...)

Figura 59: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Girdim Yarin Bahçasina* (1)

DÓ FRÍGIO 3M

baixos em cordas soltas (trecho inteiro)

tônica em corda solta

corda solta antes de mudança de posição

Figura 60: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Girdim Yarin Bahçasina* (2)

Outro arranjo de Ustuntas, sobre a tradicional canção turca *Alli Turnam*, apresenta um acorde de Bm/E na *scordatura* – da 1ª à 6ª corda: Ré, Si, Fá#, Ré, Si, Mi –, modificando assim 3 cordas em relação ao padrão do violão. Escutas de versões da obra, junto às fontes bibliográficas (já apontadas), levaram à suposição de que as relações intervalares presentes no tema original se localizem num misto dos *makams Hüseyini* (pentacorde: T, 2m.t., 3m, 4J e 5J) e *Buselik* (tetracorde: T, 2M, 3m, 4J). No entanto, se observamos a partitura do arranjo, a proposta de tema ocorre em Si Dórico – semelhante à fusão destes *makams*, embora com diferença no 2º grau (algo que busquei suprir em minha leitura sobre o tema, como será exemplificado no próximo capítulo) – e, mais uma vez, as cordas soltas têm um papel fundamental no decurso musical, sejam combinadas com ligados de m.e., antes de mudanças de posição, em notas do baixo ou integrando acordes.

Ainda, ressalto o uso repetido de harmônicos (casa XII) formando a tríade menor de Si – no trecho que chamei no capítulo anterior de “seção instrumental”, por ser uma leitura do arranjo sobre a seção originalmente não letrada e executada apenas pelo *saz* (algo constatado nas versões cantadas) –, além de padrões de m.d. em figurações rápidas que obedecem a lógica de um dedo por corda (já comentada) – neste caso específico, são usadas as cordas 3, 2, 1 e optei pela funcional digitação *p, i, m*. Em seguida, excertos do manuscrito do compositor junto aos meus apontamentos:

Figura 61: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Alli Turnam* (1)

Figura 62: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos em *Alli Turnam* (2)

O 1ª mov. de *Çöl Masali*, composição de Yilmaz, traz a seguinte afinção que modifica 4 das 6 cordas do violão: Mi, Dó, Lá, Ré, Sib, Ré (da 1ª à 6ª). A obra inteira (inclui-se o 2º mov) se baseia no modo de Ré Eólio e, provavelmente, é uma das que apresenta maior incidência de cordas soltas. Destaca-se um ostinato, que permeia grande parte deste movimento, composto por 4 notas, sendo 3 delas tocadas em diferentes cordas soltas. Ainda, estas são usadas quando

unidas a outros recursos idiomáticos como, por exemplo, padrões de m.d. e harmônicos. Vejamos os principais aspectos destacados:

RÉ FÓLIO

tônica em corda solta no baixo (pedal em Ré)

arm. 5

T 2M 3m 5J 4J 6m

p i m p i m ... padrão de m.d.

mudança de posição por dedo guia (glissando)

ligados com cordas soltas (por tercinas: solta-presa-solta)

arm. 12 19 24

harmônicos com a m.d.

Figura 63: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 1^o mov. de *Çöl Masali* (1)

*ditação i i com ideia de um gesto só como um "sweep" ou "toque escovado"

bicorde (1+5) em cordas soltas

a - m - i m - i i a - m - i m i i ... padrão de m.d.

tétrade do 1º grau com cordas soltas (Dm7)

*tônica em corda solta (em todos os compassos)

ostinato com cordas soltas

Figura 64: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 1^o mov. de *Çöl Masali* (2)

87 mudança de posição por dedo guia (glissando)

cordas soltas antes de mudança de posição

tônica em corda solta (1ª nota do ostinato)

91

tônica em corda solta (1ª nota do ostinato)

94

m-i-m-i- m-i-m-i- m-i-m-i ... padrão de m.d.

p p p p ...

Figura 65: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 1^o mov. de *Çöl Masali* (3)

Já no 2^o mov. da mesma, há, ainda, uma modificação adicional na 1^a corda – afinada em Fá (*scordatura*: Fá, Dó, Lá, Ré, Sib, Ré). Assim, a tríade do 1^o grau de Ré Eólio pode ser tocada inteiramente através de cordas soltas, algo que ocorre durante a peça tal como o uso do bicorde – fundamental + 5^a – sobre o mesmo grau, também nas soltas. A execução de alguns padrões digitais de m.d. é um dos fatores determinantes, ocorrendo em certos motivos e figurações – e, embora estes não estejam explícitos na notação, assim como ocorre em outras obras examinadas, me parece que percebê-los e tocá-los seja um “violonismo” um tanto natural e elementar, de certa forma.

Outros aspectos recorrentes podem ser vistos nas cordas soltas antes de mudanças de posição e nos traslados por dedo guia, além do uso de harmônicos naturais dentro de uma textura em duas vozes num determinado trecho – espécie de ponte depois da introdução que conecta ao desenvolvimento da obra. Observemos tais apontamentos na partitura:

harmônicos (todas as notas do trecho)

Figura 66: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 2º mov. de Çöl Masali (1)

triade do Iº grau em cordas soltas (Dm)

tônica em corda solta (pedal em Ré)

bicorde (1+5) em cordas soltas

... padrão de m.d.

corda solta antes de mudança de posição

Figura 67: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 2º mov. de Çöl Masali (2)

60 p m i a p m i a ... padrão de m.d.

(mantém o padrão digital, mudam as cordas tocadas)

64 ...

corda solta antes de mudança de posição

mudança de posição por dedo guia

68

i p i p i a ... padrão de m.d.

mudança de posição por dedo guia

98

corda solta antes de mudança de posição

Figura 68: idiomatismos, aspectos melódicos e/ou harmônicos no 2º mov. de *Çöl Masali* (3)

3.2.2. Síntese técnico-expressiva

Pontuadas as questões obra a obra, trago uma síntese dos aspectos técnicos que possibilitam traçar uma relação mais íntima com elementos presentes nas manifestações em voga, além de algumas questões propriamente violonísticas. Ao tratar dos recursos percussivos, os quais, fatalmente, remetem a instrumentos típicos de percussão – como *derbak*, *davul*, *daf* (*qaval*) e *riq* – e, em certos casos, ao *saz*, me refiro não apenas às técnicas claramente percutidas e que não tem intenção de gerar alturas definidas – como nos toques na lateral do corpo instrumento ou na parte frontal (tampo) ou, ainda, em chasquidos nas cordas graves (no presente contexto, todos executados com dedos da m.d.) –, mas também a aquelas que, através de gestos que trazem uma carga de percussividade, trabalham conjuntamente com o parâmetro de alturas – caso dos *tappings* (com ambas as mãos) e, principalmente, dos rasgueados (m.d.) que, em relação a todos os outros comentados, ocorrem com maior frequência. Com exceção deles, todos os procedimentos comentados aparecem em momentos pontuais de obras de Ourkouzounov, Bogdanović e Ustuntas.

Adiciono à listagem os ligados de m.e. atacados nas cabeças dos tempos, por perceber que este tipo de digitação que, além de ser bastante funcional à execução, valoriza e obedece a

lógica das marcações métricas contidas nos padrões *aksak*, algo recorrente em peças mais “dançadas” de Oukouzounvov (3^o mov. de *3 Balkanesques*, 7/16), Yilmaz (*Çöl Masali* e *Mastika*, 9/8), Tadić (*Walk Dance*, 11/8), Ustuntas (*Taço'nun Ruyasi*, 7/8) e Bogdanović (*Sitni Vez*, 11/16) – as duas últimas mantêm essa noção do ligado mesmo nas variações de compasso.

Uma questão técnica muito presente em diversas obras pôde ser vista nas digitações que favorecem a disposição natural dos dedos da m.d. – incluem-se padrões digitais de m.d., gestos rápidos de m.d. em cordas adjacentes e digitações em *campanella* –, que, mesmo quando não determinadas de maneira explícita na escrita, parecem intrínsecas às ideias musicais propostas e, em muitos casos, um tanto óbvias à execução. A possibilidade de realizar esse tipo de procedimento no violão incide em fatores como, por exemplo, o favorecimento do *legato* – devido à sobreposição entre notas em ideias arpejadas ou escalares – e o próprio conforto digital que acompanha uma lógica mais “topográfica”, direta e funcional – dada pela relação entre o posicionamento dos dedos da m.d e as cordas do instrumento – a qual, adicionalmente, evita cruzamentos.

Os cruzamentos de m.d. podem vir a dificultar uma execução mais fluida do violonista – embora, em termos gerais, devam ser praticados conforme as demandas do repertório ou mesmo em vista do constante aprimoramento técnico. Na técnica “tradicional”, a disposição natural dos dedos da m.d. (das cordas graves às agudas) é: polegar (*p*), indicador (*i*), médio (*m*) e anelar (*a*). Quando um dedo, que se encontra naturalmente sobre outro (indicador-médio, por exemplo), toca uma corda mais aguda (ou abaixo) e este outro dedo toca, em seguida, uma corda mais grave (ou acima), tem-se um cruzamento – que, segundo os estudos de Barros (2008, p.162-165), pode ser entendido como um “traslado vertical de m.d.”. No repertório em questão, é possível realizar todos os procedimentos comentados sem qualquer cruzamento de cordas.

Sobre aspectos relacionados ao deslocamento da m.e., devo deixar claro que muito do que aprendi – ao menos, conscientemente – veio através do meu contato com as propostas de Abel Carleravo (1916-2001), célebre violonista, compositor e educador uruguaio. Embora eu não utilize exatamente os conceitos por ele trazidos, a construção de um pensamento individual sobre aspectos da m.e. (como os comentados acima), passou por constantes estudos práticos baseados em sua *Serie Didactica Para Guitarra* – neste caso específico, no *Cuaderno 3, Tecnica de Mano Izquierda*¹²⁷.

¹²⁷ Tal material me foi sugerido pelo professor e violonista Flavio Barbeitas (em meados de 2015) que se mostrou sempre disposto a auxiliar em questões relacionadas.

O professor Nicolas de Souza Barros, que realiza profunda pesquisa sobre a técnica violonística, traz apontamentos relevantes acerca deste material. A título informativo, veja o que é dito sobre o traslado por dedo guia:

Esse procedimento precede os ensinamentos carlevareanos e foi rejeitado pelo uruguaio na sua elaboração técnica; guarda determinadas semelhanças com o "traslado por deslocamento" (proposto por Carlevaro). Em ambos, um dedo será empregado sucessivamente em duas posições da mesma corda. A diferença entre os dois: no traslado por dedo guia, o dedo a ser deslocado continua em contato com a corda durante o traslado, só que idealmente com a sua pressão digital minorada, de forma a não produzir um glissando; enquanto que, no traslado por deslocamento carlevareano, o dedo não deve manter contato com a corda durante o traslado. (BARROS, 2008, p.166).

Embora tais informações sejam altamente válidas, não pretendo me prender a este ou aquele autor e nem me ater a minúcias da abordagem da técnica do “violão clássico” (como feito no louvável trabalho destes e outros autores). Cabe apenas lembrar que a chamada “técnica clássica”, embora possa construir uma forte base a violonistas distintos (algo que realmente acredito), sofre constante adaptação em meio a questões culturais e/ou estilísticas, e, neste trabalho, trago uma leitura pessoal, talvez mais enxuta, desenvolvida com base no conhecimento empírico e no que as obras estudadas foram trazendo. Nesta direção, ambos os tipos de traslado comentados por Barros (2008) são aqui compreendidos numa mesma categoria, tendo sido denominados como “mudanças de posição por dedo guia”, visto, fundamentalmente, o papel condutor/guia de determinado dedo que se desloca de maneira “horizontal” ao longo do braço do instrumento. Ainda, como pôde ser observado nas análises, certas mudanças de posição – não apenas as que contam com um dedo guia – são precedidas por cordas soltas, fator que ilustra a questão dos polos, modos e afinações em comunhão com a praticidade da m.e.

Para a obtenção de harmônicos no violão, em termos gerais, deve-se encostar levemente um dedo da m.e. na corda sem pressioná-la até o traste, enquanto esta é tocada com um dos dedos da m.d. O som gerado se prolonga por muitos segundos após o ataque, tal como acontece quando se toca uma corda solta, e o timbre obtido é muito brilhante se comparado ao som ordinário/padrão dos usuais toques dedilhados. Já nos harmônicos tocados apenas com a m.d., deve-se encostar o dedo indicador na corda sem pressioná-la até o traste, enquanto essa mesma corda é tocada com outro dedo da m.d. – nestes casos, geralmente usa-se o polegar para as 3 cordas graves e o anelar para as 3 cordas agudas. Como constatado nas peças examinadas, ambas as maneiras são as que aparecem com alguma frequência relevante – com maior destaque para a primeira –, embora não sejam as únicas possíveis de se obter os harmônicos do instrumento.

Mesmo ocorrendo pontualmente nas obras – como tônicas de trechos, em outras notas da escala em questão, integrando bicordes, antes de alguma mudança de posição de m.e. ou formando tríades completas –, os harmônicos exercem um papel de destaque em *Çöl Masali* – mais especificamente, refiro-me à ponte ao final da seção introdutória do 2º mov. – e na “seção instrumental” de *Alli Turnam*. Neste segundo caso, a utilização de harmônicos na casa XII do violão é algo bastante funcional à execução e, ainda, ao tocar justamente a tríade menor sobre o 1º grau da escala, toda a ressonância e o *sustain* propiciados por eles auxiliam na afirmação do centro modal e do ambiente harmônico (referente à harmonia, neste caso) ocorrente.

Já no 2º mov. de *Çöl Masali* (que pode ser traduzido como “*Conto do Deserto*”), tal recurso idiomático parece auxiliar na ambiência desta ideia um tanto sedutora do “conto” proposto por Yilmaz – insinuada desde o título. Apesar de aparecerem com maior veemência no momento comentado acima, os harmônicos vão sendo usados em seções mais lentas desde o início do 1º mov. Ao serem utilizados da forma como aparecem na obra – e sabidas as características sonoras deste recurso –, os harmônicos dão um tom “mágico” à coisa, abrindo possíveis portas à imaginação, talvez, em direção a um antigo conto turco – como os da tradição poética *ashiq*, por exemplo. Aspectos como este parecem habitar de alguma forma toda a ambiência da obra e, desta maneira, possibilitam traçar uma relação com supostas características culturais (milenares) dos antigos túrquicos oguzes (ver capítulo 2).¹²⁸

Outro aspecto técnico-expressivo, neste caso recorrente em praticamente todas as obras examinadas, está em ornamentos obtidos através de ligados de m.e., os quais se conectam, por exemplo, a diversos instrumentos de cordas e sopros – apresentados no tópico precedente –, além de se relacionarem ao próprio canto *ashiq*. Ainda, outra espécie de ornamento pôde ser vista nos *bends* que alteram a altura “temperada” das notas e avivam uma aproximação cultural aos próprios aspectos de ornamentação melódica (melismática) e a modos típicos – como visto, estes aparacem em *Kara Toprak*, no 3º mov. de *3 Balkanesques* e em *Široko*.

Os exemplos mais evidentes ocorrem na primeira delas, canção *ashiq* arranjada por Moyano, na qual pôde-se perceber uma busca pela tradução dos melismas e microtons alcançados tanto no canto de Veysel – em trechos do tema – quanto no *saz* – especificamente, na seção introdutória da peça. Talvez esta seja uma das peças mais emblemáticas do repertório, devido à relação muito bem tramada entre os significantes que deram vida ao arranjo, passando

¹²⁸ Deve-se observar que, por outro lado, vêm à tona as noções de “representação”, “palco oriental”, “geografia e história imaginativas” e toda essa construção (meio mística) que habita as estruturas de um pensamento “orientalista” – que parece reverberar no planeta desde a *Ilíada* de Homero (como observado por Edward Said e exposto no último tópico do capítulo 1 da tese).

pelo flerte com o *Makam Hüseyini* através dos *bends*, pelos demais ornamentos obtidos com várias notas ligadas na m.e., até a escolha da *scordatura* que altera substancialmente o padrão das cordas do violão e que, por si só, já traria “ares” de instrumentos da família do *saz*.

Foram cerca de 18 modos utilizados nas peças que, sob uma leitura ocidentalizada, se relacionam à 6 escalas base – 1) Jônica, 2) Maior Harmônica Dupla, 3) Maior Harmônica, 4) Maior Romena, 5) Menor Harmônica e 6) Menor Melódica. Como pôde ser notado, todos se apresentam em concordância com os *affordances* instrumentais que habitam as afinações em questão e, conseqüentemente, se conectam às próprias cordas soltas. Nesta direção, a adaptação violonística a idiossincrasias culturais vistas, em muitos dos casos, no uso de padrões melódicos e harmônicos tais como bicordes (acordes sem 3ª – díades), tetracordes (agrupamentos melódicos formados pela disposição de 4 notas que apresentam relação escalar) e pentacordes (agrupamentos melódicos de 5 notas), parece gerar certa proximidade a procedimentos e atmosferas típicas às manifestações musicais que vêm sendo apresentadas ao longo da tese e do material audiovisual complementar.

Neste tópico, a análise focada em aspectos violonísticos – junto aos exemplos musicais do tópico precedente – procurou demonstrar que, ao menos em parte, as concepções sonoras das obras em questão unem as alusões e inspirações que remetem a procedimentos técnico-expressivos de instrumentos regionais à busca por uma aproximação aos modos, escalas e ambientes harmônicos típicos, facilitados através do uso de *scordaturas* em cerca de metade dos casos.

Assim, parece claro que a observação dos instrumentos de cordas proporcionou uma conexão mais direta com o violão. Aparentemente, os caminhos instrumentais traçados pelos arranjadores-compositores partiram e se desenvolveram através da compreensão de questões ligadas à tocabilidade, exequibilidade e aos ganhos sonoros advindos de um exaustivo e proposital uso das cordas soltas, que aparecem, principalmente, nas seguintes ocasiões: em notas pedal no baixo; em extratos de acompanhamento; integrando bicordes; junto a reasgueados; evidenciando notas caracterizantes e/ou extensões de certos acordes – triádes, tétrades ou acordes de 5 sons; em digitações com *campanellas* – que favorecem uma articulação em *legato*; gerando maior sobreposição em trechos com notas tocadas sequencialmente em cordas diferentes (geralmente em texturas arpejadas), o que leva à não interrupção sonora e também à sensação do *legato*; favorecendo certas ressonâncias ligadas ao polo do momento e à própria afinação em questão; influenciando na projeção sonora do instrumento; e trazendo conforto e praticidade à mão esquerda.

Enumerados estes fatores que saltam às peças, a ampla utilização das cordas soltas do violão, assim como acontece com os cordofones típicos apresentados no tópico anterior, se mostra crucial em relação aos seguintes fatores instrumentais: 1) ocorrência de atmosferas modais e polos inerentes à afinação; 2) potencialização do alcance sonoro e das ressonâncias do instrumento; 3) maior facilidade técnica devido à liberação da mão esquerda do instrumentista.

As características enumeradas neste capítulo foram decisivas às experimentações, licenças interpretativas e demais criações que culminaram na gravação do álbum *Assimetrias*. Na sequência, descrevo e demonstro o processo prático no instrumento, além de trazer os resultados alcançados.

4. EXPERIMENTAÇÕES E RESULTADOS PRÁTICOS

Esta seção final trata da etapa da “problematização” – assim definida por De Assis (2018) – ou seja, o momento das experimentações dado na e através da prática musical. Como já é sabido, esta investigação como um todo obedeceu a um processo circular – não linear –, e, para compor este capítulo, foram elencadas escolhas e criações inspiradas ou baseadas tanto em aspectos que considere mais próximos às manifestações em questão, quanto em referências prévias que trago dos meus processos e gostos individuais enquanto músico-violonista.

No contexto de descoberta e invenção no qual esta pesquisa se encontra, foi uma consequência natural que, em alguns momentos, eu fugisse completamente às determinações dadas nas partituras das obras selecionadas para buscar soluções musicais sob outras perspectivas, permitindo-me colocar à prova o que foi aprendido sem a mediação da notação. Ao longo do caminho, nasceram algumas ideias de arranjos – os quais, posteriormente, vieram a integrar o disco gravado no início de 2021, após certo desenvolvimento criativo – e de excertos, fossem com a finalidade de conhecer a sonoridade de determinada escala ainda estranha aos meus ouvidos, buscando maneiras de frasear e de fazer o violão soar como um lamento *ashiq*, propondo ideias mais pulsantes, marcadas e rítmicas com base na lógica *aksak* – tais como “levadas” ou ostinatos mediante padrões de mão direita – mudando a afinação do instrumento para me aproximar da atmosfera gerada em determinada obra e favorecer polos que se fizeram necessários ou me utilizando de quaisquer outros procedimentos idiomáticos observados nas obras pré-selecionadas.

Assim, inicialmente apresento e comento algumas experimentações práticas que vão desde escolhas (rítmicas, melódicas, harmônicas e técnicas) que fogem às partituras das peças examinadas, passando por exemplos de arranjos sobre temas tradicionais, até improvisos que

buscaram gerar familiaridade com o material sonoro-musical – tudo exemplificado em áudios e/ou vídeos. E, na sequência, trato de questões similares, embora com foco nas 10 faixas que compõem o repertório do disco *Assimetrias*.

4.1. Processo experimental

Em *Taço'nun Ruyasi* passei por um processo de alguns meses usando a afinação padrão do violão e, após uma observação do próprio compositor, reaprendi a obra com *scordatura* – ocasião comentada no capítulo anterior. Em ambas as versões, tocadas em recitais, adicionei uma introdução aclimatando a ideia do *aksak* em 7 (métrica ternária irregular 3+2+2). Na versão sem mudança de afinação (1ª vez tocada em público), experimentei uma introdução mais longa e improvisada buscando uma maneira de valorizar ainda mais esse “groove”, compensando talvez a questão do andamento aquém. De maneira muito mais direta, na versão com *scordatura*, me aproveitei apenas dos cromatismos na 6ª corda (também presentes na outra versão) sob uma noção retirada de certos trechos da obra, mantendo, fundamentalmente, o caráter mais dançado e pulsante. O andamento bem mais rápido ajudou muito a expor tais aspectos na interpretação, principalmente se traçarmos uma comparação com as dificuldades de mão esquerda quando a obra era tocada na afinação padrão. Outra escolha, foi a de mudar a forma em relação ao que estava escrito e, no caso, adicionei certas repetições, principalmente no início, buscando valorizar a ideia rítmica e bastante idiomática ao brincar com a alternância sucessiva entre cordas soltas e presas junto à ideia de uma “levada” em rasgueados. Uma última opção (também adotada nas duas versões) foi a de não repetir a obra inteira, devido ao fato de que era um *da capo* sem nenhuma variação e, assim, a forma foi encurtada, embora dando ênfase ao *aksak* inicial.¹²⁹

Passarinho da Ilha do Mel, composição de Ustuntas, original para violão de 11 cordas, serviu como um laboratório para experimentações de *scordaturas* no violão de 6 cordas. No caso, após muitas escutas atentas da única versão disponível (em áudio), gravada pelo próprio compositor¹³⁰, fui tendo ideias de adaptação com a premissa de manter a sobreposição e duração das notas o máximo possível, algo que julguei determinante para uma aproximação ao teor da obra que se vale de muitos arpejos – tomando como base a introdução e o clímax, por exemplo¹³¹ – tanto mais livres quanto rítmicos.

¹²⁹ Exemplo 1_ *Taço'nun Ruyasi*: versões sem e com *scordatura* (consultar material audiovisual complementar).

¹³⁰ Exemplo 2_ *Passarinho da Ilha do Mel*: Chadas Ustuntas, violão de 11 cordas (consultar material audiovisual complementar).

¹³¹ Exemplo 3_ *Passarinho da Ilha do Mel*: experimentações (consultar material audiovisual complementar).

Após experimentar algumas *scordaturas*, modificando o mínimo possível da afinação padrão, cheguei às seguintes (da 1ª à 6ª corda): Mi, Si, Fá#, Ré, Lá, Si; ou Mi, Si, Fá#, Ré, Sol, Si. Cabe ressaltar que o polo em torno de Si, junto às possibilidades de tessitura na região grave do violão de 11, fizeram com que eu modificasse a afinação da 6ª corda de forma considerável – descendo uma 4ª: de Mi para Si –, percebendo, posteriormente, que não seria necessário mudar mais do que 2 ou 3 cordas em relação ao padrão. Cada uma das *scordaturas* comentadas tem vantagens dependendo do trecho específico onde se aplica, no entanto, percebi que a primeira delas talvez fosse a mais adequada pelo fato de que, fundamentalmente, propiciou que certos baixos e harmônicos continuassem soando na introdução – na 5ª corda (solta ou no harmônico da 12ª casa). Como essa seção é bem mais lenta, este fator auxilia de maneira determinante na busca pelo resultado sonoro comentado (aproveitamento das ressonâncias) e também em certas mudanças de posição, evitando, ainda, trabalhos desnecessários à mão esquerda.

Outros fatores idiomáticos podem ser vistos – sempre ligados ao amplo uso das cordas soltas – como, por exemplo, um padrão de arpejo de mão direita que possibilita uma execução rápida de maneira bastante funcional num trecho do clímax, inclusive, dando ênfase à ideia pulsante e vibrante apresentada, além de, sob minha imaginação, criar uma imagem sonora do momento do voo contínuo e fluido desse pássaro que dá nome à obra. Por fim, ainda, são utilizados harmônicos que procuram remeter ao canto mais agudo do animal.

Sobre o tema romeno *Rustemul*, criei uma pequena variação (como uma miniatura) dentro da escala Menor Cigana de Mi. No caso, procurei valorizar as possibilidades harmônicas com base em combinações num mesmo campo modal de alturas, embora sob um olhar bem diferente da harmonia original e também da versão de Tadić, lançando mão de idiomatismos recorrentes no repertório examinado. Pontualmente, ressalto: a utilização do harmônico natural na 12ª casa da 6ª corda (1º grau da escala); harmônicos na mesma casa nas cordas 6, 3, 2 e 1 (tríade do 1º grau), unidos a extensões em cordas presas; o uso das cordas soltas antes de mudanças de posição e em diversos acordes; a busca por frasear em *legato* através de *campanellas* na digitação.

Em suma, mantive a melodia original e trouxe uma rearmonização sobre o tema, acrescentando um “rabinho” através de arpejos em cordas adjacentes e finalizando com um acorde que caracteriza o modo. Esta breve análise, *a posteriori*, vem apenas para ilustrar um pouco do ocorrido, embora as ideias tenham surgido com o violão na mão quando me desafiava

a criar algo mantendo os parâmetros colocados acima. Desta maneira, nada melhor que observar o exemplo audiovisual deste registro autoetnográfico.¹³²

Testando algumas ideias sobre o tema da canção folclórica armênia *Yaman Yar*¹³³ que se apresenta dentro de uma escala Menor Harmônica, optei por manter a afinação do violão com o polo em Mi. Assim, pude me utilizar de recursos ligados às *campanellas*, cordas soltas e harmônicos de maneira um tanto improvisada, embora com grande fluência na execução, partindo do princípio de que na própria afinação apenas a 4ª corda (solta) não corresponde a um dos graus da escala. Cabe expor que conheci a canção através de uma versão do compositor, pianista e cantor armênio Tigran Hamasyan,¹³⁴ que se utiliza de muitos elementos da música tradicional em suas criações.

Em outra canção folclórica, neste caso, turca – *İndim Yarin Bahçesine* (coincidentemente homônima à canção azeri presente no repertório pré-selecionado) –, baseado na versão de Erkan Oğur, Derya Türkan & İlkin Deniz, procurei caminhos para a melodia contida nas alturas do modo Jônico. No caso, modifiquei a afinação apenas da 6ª corda – de Mi para Ré –, inclusive, mantendo o Ré Jônico da gravação a que tive acesso¹³⁵. A melodia é bem simples com muitos intervalos de 2ª e a harmonia tem apenas 3 acordes (G, D/F# e Em), enquanto o ritmo obedece a uma lógica agrupada em 5 (ou 10), evidenciada em minha interpretação¹³⁶ da introdução, embora eu tenha improvisado a maior parte do tema sem me preocupar muito em manter a métrica binária irregular (ou quaternária irregular) em questão.

Oğur já foi citado como um importante herdeiro da tradição *ashiq* nos dias atuais (além de ser o responsável pela criação do violão *fretless* ainda na década de 1970) e, assim, achei interessante me inspirar mais um pouco em sua maneira de tocar, ouvindo bastante essa e outras gravações. Novamente, aproveitei as cordas soltas, por exemplo, em texturas de acompanhamento e antes de mudança de posição de mão esquerda. Além disso, explorei variações dos acordes da introdução/interlúdio em outra região do braço do violão e me utilizei de harmônicos no bico de Ré (6ª, 5ª e 4ª cordas, na 12ª casa, ou seja: notas Ré, Lá, Ré).

Aceitar e deixar que aparecessem também as “inconsistências” da minha produção musical foi algo que apostei bastante ao pegar o instrumento e gravar improvisos descompromissados a partir de elementos que vinha pesquisando. Neste processo, deixei que a intuição guiasse e busquei não me preocupar com possíveis erros, imprecisões ou sujeiras no

¹³² Exemplo 4_ *Rustemul*: experimentações (consultar material audiovisual complementar).

¹³³ Exemplo 5_ *Yaman Yar*: experimentações (consultar material audiovisual complementar). *Gravação de áudio.

¹³⁴ Exemplo 6_ *Kars 2*: Tigran Hamasyan sobre o tema *Yaman Yar* (consultar material audiovisual complementar).

¹³⁵ Exemplo 7_ Erkan Oğur, Derya Türkan & İlkin Deniz sobre o tema *İndim Yarin Bahçesine* (consultar material audiovisual complementar).

¹³⁶ Exemplo 8_ *İndim Yarin Bahçesine*: experimentações (consultar material audiovisual complementar).

violão. Então, nasceram ideias procurando remeter ao que eu vinha investigando por meio de procedimentos técnico-expressivos que levassem à alguma lembrança de aspectos instrumentais – de fraseado e sonoridade, por exemplo – rítmicos e métricos, melódicos, harmônicos ou a uma ambientação/“atmosfera” mais próxima. Vale ressaltar que todo o processo ocorreu sob uma interpretação pessoal que, embora tenha buscado uma aproximação a certos parâmetros aprendidos recentemente, trouxe, inevitavelmente, aspectos prévios do meu jeito de tocar. Essa combinação de referências, inclusive, ocasionou em ideias incipientes que podem, quem sabe, ser aproveitadas em projetos artísticos futuros – exemplos em anexo.¹³⁷

4.2. Assimetrias



Figura 69: Luíza Costa. *Assimetrias* (Capa para álbum de Filipe Malta). 2021. Aquarela sobre papel e finalização digital, 15x15cm.

¹³⁷ Exemplo 9_improvisos e outras ideias: experimentações (consultar material audiovisual complementar).

Início este tópico com um breve relato da artista Luíza Costa sobre seu processo de criação da capa do produto artístico da pesquisa, o álbum *Assimetrias*¹³⁸:

Uma letra define o enredo da história, “a”. Não é pronome, aqui é inversão. A palavra escolhida para o título do álbum é marcada pela presença de uma única letra, bem ali no começo, uma vogal em forma de prefixo, que denota a vez de um pequeno elemento reverter a circunstância. O “a” inicial de *Assimetrias* é o pontapé para o contexto do conjunto de músicas ao qual tal termo se refere: um desencaixe, uma minúcia capaz de inverter o todo. Um inverso dado antes do verso. São essas miudezas e as alternâncias que dão o tom para a criação de *Assimetrias*, imagem de capa do álbum homônimo.

A estrutura da imagem se norteou por contrastes e texturas, aspectos esses presentes nas músicas tanto por sua composição como pela ambientação que carregam. Sendo o repertório, em sua maior parte, oriundo do folclore dos Bálcãs, da Ásia Menor e do Cáucaso ele carrega em si uma ligação com a terra. Não somente a terra como espaço geográfico que abriga povos e suas tradições, mas também a terra como elemento natural que sustenta o humano. O repertório é, assim, coberto por terra e delineado por cadeias de montanhas, tal qual os lugares onde suas músicas nasceram. Terra e montanha definem as linhas e as manchas de *Assimetrias*. As linhas retas convergentes para o vértice agudo separam céu e terra. Em oposição, as manchas de amarelo e cinza azulado contrastam luzes e sombras que se dissipam na aquarela.

Além dos contrastes e texturas, um terceiro item ajuda a compor a imagem, a circularidade. De maneira geral, cada música soava para mim como um ciclo. Ao escutá-las senti uma circularidade presente em cada peça, ligando o início e o fim da mesma através de algo que parecia se repetir. Para inserir tal percepção no trabalho, o texto foi enfatizado com sua função visual. Utilizando-o para além da representação do título do trabalho e do nome do autor, como elemento visual, o texto tornou-se o responsável por trazer para a imagem o aspecto de circularidade, de continuação, conectando aquele “a” inicial ao “a” final presente no sobrenome do músico. Como um exercício de criação poética, desenvolver a capa funcionou também como uma prática de escuta e de interpretação. (COSTA, 2021).

¹³⁸ O álbum pode ser acessado tanto pelo link já disponibilizado no drive (arquivo anexo) quanto em meu canal pessoal do YouTube ou em outras plataformas de música. Gravado, mixado e masterizado no NAVE Studio, em Juiz de Fora (MG), por Ricardo Rezende.

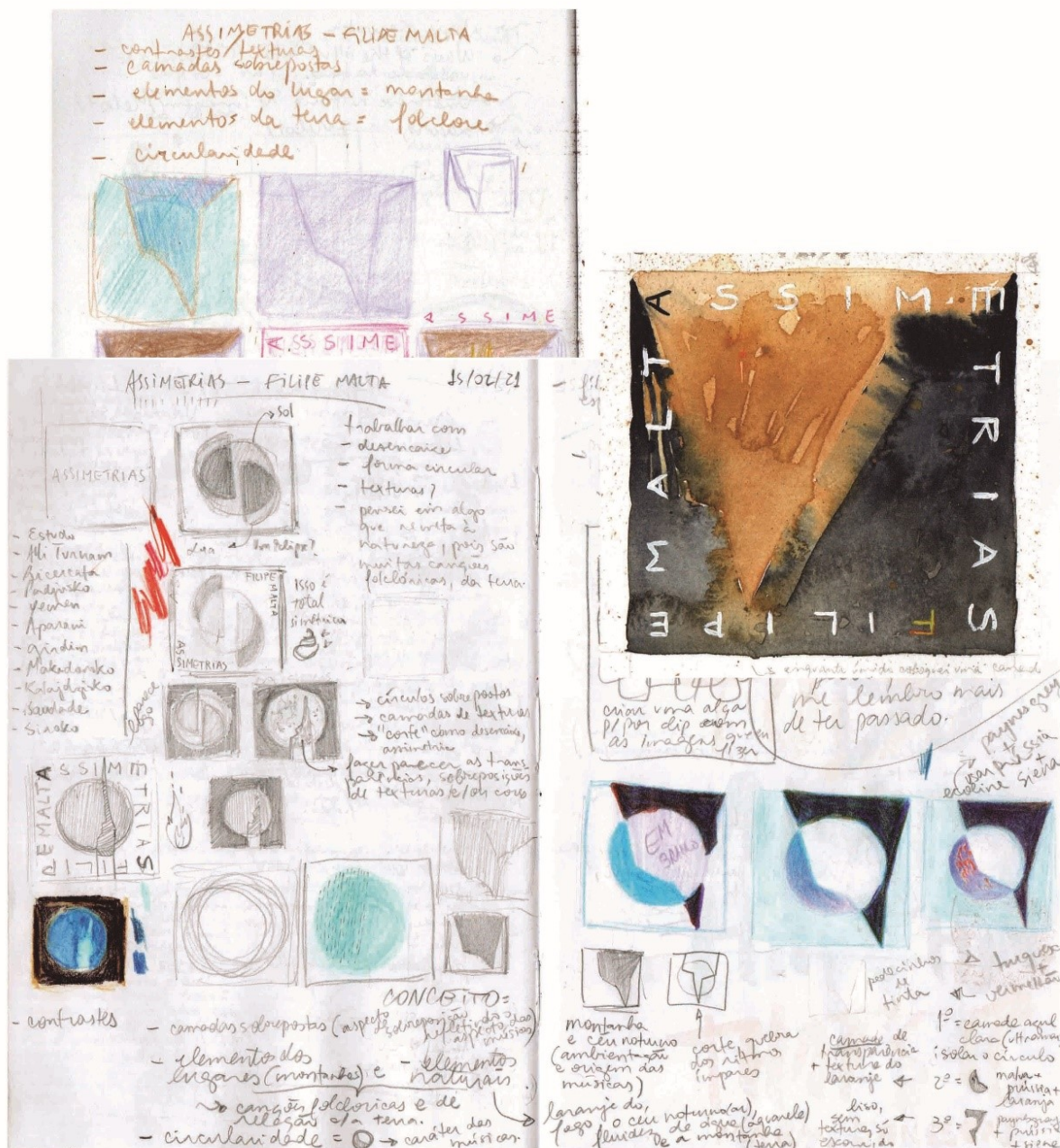


Figura 70: Luíza Costa. Estudos para *Assimetrias*. 2021.

O álbum propõe uma síntese dos estudos musicológicos e artísticos por mim realizados nos últimos anos. Sob um panorama mais abrangente de meu histórico como violonista, entendo ser um produto que ecoou de meu grande interesse por ritmos irregulares, alternâncias de compasso, ambientes harmônicos modais e por certos aspectos idiossincráticos do violão. Especificamente, o álbum contém 10 faixas e o material gravado passa por arranjos próprios, versões sobre alguns dos arranjos e composições que integram a lista inicial do repertório – partindo das partituras modificadas em maior ou menor grau, como pontuado ao longo desta tese –, além de composições próprias associadas – que apresentam também “atmosferas” modais e ritmos irregulares.

Desta maneira, procurei mesclar as bases aqui trabalhadas inserindo canções da tradição *ashiq* e obras mais rítmicas que valorizassem os *aksaks*. Buscando gerar maior movimento e diferentes cores para o todo, convidei alguns instrumentistas a somarem em 4 faixas. Para algumas delas, inclusive, já tinha os instrumentos em mente, embora muitas ideias tenham surgido na época das gravações em meio às reflexões, experimentações e práticas diárias. Ainda, optei também por adicionar 2 músicas de minha autoria originais para violão solo – sendo que uma delas foi gravada em trio.

Como aspectos rítmicos foram cruciais neste estudo, convidei 2 instrumentistas de percussão, um *derbakista* e um baterista integrando diferentes formações ao longo do disco – no caso: violão e *derbak*; e violão, bateria e guitarra. O clarinete, que, assim como o *derbak*, mostrou ser um instrumento muito tradicional em contextos dançados das localidades ligadas à pesquisa, também está presente numa das faixas. Além disso, convidei 2 parceiros – viola e violino –, que me acompanham profissionalmente já há alguns anos, para integrarem uma faixa em trio junto ao violão.

Trato agora de aspectos relacionados aos processos interpretativos-experimentais que levaram à construção das versões do disco. Visando maior organização para a descrição e a análise das faixas, as separei em 3 grupos: 1) versões sobre o que venho chamando de “repertório selecionado” – com inserções, acréscimos e ideias a partir das partituras de base; 2) arranjos próprios – na maioria dos casos parti de experimentações sobre temas tirados de ouvido; 3) composições – autorais que dialogam com certos aspectos estudados.

4.2.1. Versões sobre o repertório selecionado

Alli Turnam

Yemen Elleri

Makedonsko Devojče (Macedonian Girl)

Girdim Yarin Bahçasina

Kalajdzisko Oro (Walk Dance)

Procurando caminhos para a interpretação do tema da canção *Alli Turnam* (faixa 4), com a intenção de alguma aproximação ao canto *ashiq*, propus a inserção de uma seção¹³⁹ sobre o arranjo de Chadas Ustuntas. Ao meu ver, apesar da beleza deste arranjo, senti falta de momentos onde o tema ocorresse de maneira mais evidente, com fraseado mais “carregado” e livre, em

¹³⁹ Exemplo 1_ *Alli Turnam*: inserção de seção/tema cantado (consultar material audiovisual complementar).

busca de valorizar as questões que habitam a mensagem da poesia que, como já visto, aborda aspectos emocionais de desespero, súplica, sofrimento e impotência em relação à pessoa amada. A questão principal sempre foi buscar a significância da obra, me atendo também às versões cantadas por *ashiqs* como Neşet Ertaş e Hacı Taşan, além de outras fontes documentais expostas anteriormente.

Em relação ao tema, busquei tocá-lo inicialmente na região grave com teor bastante denso e em ar de improviso, adicionando ainda um acompanhamento em cordas soltas o qual mantém o polo modal, visando trazer também a “atmosfera” gerada por esse padrão típico ao acompanhamento do *saz*. Mais à frente, propus a mesma ideia nas 3 cordas agudas, aplicada à segunda parte do tema cantado. Desta maneira, alio questões da técnica instrumental ao conteúdo poético emocional que, sob meu entendimento, acompanha essa obra do folclore turco.

Além destas inserções, optei por mudar a afinação do arranjo de Ustuntas – apenas relativamente, descendo meio tom em todas as cordas: de Ré, Si, Fá#, Ré, Si, Mi para Dó#, Lá#, Fá, Dó#, Lá#, Ré#. Isso ocorreu, pois, depois de alguns meses estudando-a, percebi que a 5ª corda em Si (um tom acima ao padrão do violão) estava muito tensa e, inclusive, arrebentou mais de uma vez. Foi uma grata surpresa que essa maleabilidade das cordas tenha facilitado a execução de *bends* na mão esquerda, ajudando bastante na obtenção de melismas e microtons desejados que remetessem ao canto e valorizassem, sobretudo, o 2º grau microtonal da melodia nos trechos em que ocorre o que parece ser o pentacorde do *makam Hüseyini*, comentado anteriormente. Este fator, propiciou uma interpretação mais “ruidosa”, através de certos trastejos e “chiados” que me parecem muito bem-vindos neste contexto de aproximação cultural-estética – gerando, assim, uma diferença crucial no resultado sonoro da obra em relação à proposta do arranjo escrito.

Outra modificação que trouxe em minha versão diz respeito a aspectos formais em comparação à partitura. No caso, escolhi descartar uma seção final que, ao meu ver, era muito rítmica para o teor da canção, além de modificar consideravelmente a disposição das seções. Por fim, a forma que criei pode ser mapeada da seguinte maneira: 1) me aproveito da introdução e da ponte para o tema (cantado), 2) sigo com minha leitura sobre o tema (inserções), 3) parto para o que chamei de “seção instrumental”, 4) retorno à segunda parte do tema (no agudo e depois no grave) e 5) fecho a obra me utilizando o que Ustuntas denomina como “tema” (na partitura), considerando o teor conclusivo desta ideia.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Exemplo 2_ *Alli Turnam*: álbum *Assimetrias* (consultar material audiovisual complementar).

Em *Yemen Elleri* (faixa 6), as modificações que proponho sobre o arranjo de Ricardo Moyano são muito mais sutis. Neste caso, algo que foi se modificando bastante ao longo dos estudos foi a questão do andamento que, sob meu olhar, deveria ser bem mais lento. Durante o processo de experimentações, eu sentia que para transmitir o teor e o caráter estético-cultural da obra eu precisaria incorporar de alguma maneira as emoções espessas e de pesar, e, ao mesmo tempo, esperançosas, que habitam a canção feita em tempos de guerra e perdas. Neste sentido, a cada vez que eu tocava, o andamento era diferente, pois parecia haver uma ligação íntima com a minha conexão emocional com a obra naquele momento. Isso pode ser ilustrado, por exemplo, se compararmos a versão do álbum¹⁴¹ com a de uma performance que gravei poucos meses antes¹⁴².

Junto a este importante aspecto, adicionei uma ou outra nota, além de certas ideias em pontos isolados da obra, tendo gastado, inclusive, pouco tempo para aprender o arranjo – assim que entendi o todo, não me preocupei em voltar e rever detalhes ligados à exatidão das notas escritas. Exemplos nítidos de pequenas inserções podem ser vistos na introdução proposta pelo arranjador, ao me aproveitar do *sweep* antes da entrada do “tema passageiro” sobre Fá Lídio, unido a diversas cordas soltas e ao aproveitamento das ressonâncias do instrumento, criando assim uma grande respiração e maior expectativa para a nova ideia. Ainda, modifiquei ligeiramente aspectos do tema em sua primeira aparição, principalmente, ao adicionar harmônicos – que além de ser um aspecto violonístico íntimo à minha prática, neste caso específico, em andamento bem lento, pode auxiliar na expressividade ligada às emoções incitadas pela canção – e ao alongar um pouco a melodia do trecho, devido às concepções que criei com base em referências sonoras consultadas.

Já em *Makedonsko Devojče* (faixa 7), baseado no arranjo de Miroslav Tadić, trouxe algumas ideias novas contando com a participação do clarinetista Caetano Brasil. Basicamente, propus a alternância entre os planos de melodia e acompanhamento¹⁴³ ao longo da obra, o acréscimo de uma introdução e de uma seção de improviso do clarinete. Sob uma concepção geral, em vista de uma aproximação ao caráter estético-cultural que entendo habitar a obra, procurei manter bastante a sensação métrica – tratando-se de um *aksak* no padrão 3+2+2 (em 7) –, junto ao teor leve, de admiração e exaltação à beleza feminina dado pela letra.

Assim, procurando me aproximar às versões cantadas, introduzo a obra com o “tema instrumental” convencional sob uma leitura minha ao violão. Na sequência, me aproveito da

¹⁴¹ Exemplo 3_ *Yemen Elleri*: álbum *Assimetrias* (consultar material audiovisual complementar).

¹⁴² Exemplo 4_ *Yemen Elleri*: outro andamento (consultar material audiovisual complementar).

¹⁴³ Exemplo 5_ *Makedonsko Devojče*: ideias de acompanhamento (consultar material audiovisual complementar).

introdução do arranjo de Tadić, embora, aqui ela tenha servido como ponte para a parte “A” (primeira seção do tema). Nas conversas entre violão e clarinete ao longo do tema – partes “A” e “B” – proponho tanto uma ideia em harmônicos que procura aludir ao *davul* (algo apontado no tópico sobre os instrumentos típicos) ao marcar o padrão rítmico da dança em questão (*pravoto*), além de lançar mão de harmonias um pouco mais cheias no acompanhamento do “B” – majoritariamente tétrades com sétimas, nonas e/ou décimas primeiras. Chegando ao “interlúdio” – que traz a mesma ideia do “tema instrumental”, embora sob a visão melódica e também polifônica de Tadić – foi mantida a mesma lógica da alternância do instrumento que executa a melodia, onde proponho um acompanhamento com “cores” harmônicas semelhantes ao visto na seção “B”.

Então, vem a seção de improviso na qual trago uma base em *looping* de acordes com pedal em Lá – Asus4(7,9); F7M/A; Am6(9); F7M/A –, me atentando a certos idiomatismos do violão (basicamente: padrão de arpejo e *sweep* com o indicador, acrescidos de cordas soltas antes de mudanças de posição) e a certa precisão rítmica. A ideia foi fazer uma cama *aksak* e propor a Caetano Brasil que improvisasse à sua maneira na hora da gravação. Sabendo de seu grande potencial criativo, já esperava que o solo seria bem vivo, livre e cheio de referências, como pode ser notado nas escalas e em certos padrões tanto mais “orientais” quanto “jazzísticos” propostos pelo músico.

Após este passeio assimétrico, criei uma pequena ponte que retorna ao tema, e, a partir daí, mantivemos as alternâncias entre solista e acompanhador até a chegada da “*coda*”, momento no qual o clarinete dobra a primeira voz com o violão, tocando as notas escritas no arranjo de base. Cabe expor que, devido aos tempos de isolamento social, eu estruturei um mapa do arranjo e enviei para que o músico convidado pudesse estudar à distância. No entanto, não estipulei exatamente o que ele deveria tocar, sugerindo apenas direções nas cifragens que adicionei à partitura de base e num mapeamento da forma (por escrito). Ou seja, conhecendo as potencialidades e a abordagem musical do instrumentista – que, inclusive, é um compositor que tem criações ligadas a músicas balcânicas –, optei por deixar diversas questões abertas às suas próprias escolhas interpretativas.¹⁴⁴

Em *Girdim Yarin Bahçasina* (faixa 8) me baseei no arranjo de Ustuntas, inserindo pequenas ideias, basicamente introdutórias ou com função de interlúdio, além de mudar ligeiramente a forma (sem voltar *da capo*). Através do padrão rítmico comum a diversas versões, tal como a do *ashiq* Erdal Erzincan, propus um início percutido, buscando, também, uma aproximação a instrumentos típicos como o *daf*, por exemplo. Ainda, na introdução me

¹⁴⁴ Exemplo 6 *Makedonsko Devojče*: álbum *Assimetrias* (consultar material audiovisual complementar).

utilizo de alguns acordes que anunciam o modo Frígio 3M – usado no tema –, me aproveitando de harmônicos e cordas soltas – 4ª (Dó) e 5ª (Sib) cordas. Proponho também ideia que servirá como interlúdio ao longo da obra, baseada nos acordes de C e Bbm7, sendo a mesma harmonia proposta por Ustuntas, embora, em minha versão, tais acordes estejam mais espaçados ritmicamente e acrescidos de um ornamento que busca aludir instrumentos melódicos típicos – de sopro, arco ou a própria voz –, além de ser um gesto bastante idiomático ao ligar várias notas na mão esquerda com apenas um toque da mão direita.

No início de meu processo interpretativo¹⁴⁵ sobre tal obra, passei um tempo muito ligado à partitura, porém, com o amadurecimento de meus estudos, comecei a inserir essas pequenas ideias. A ideia do “interlúdio” procura sempre retornar a um ritmo um pouco mais marcado do que o visto nos momentos em que ocorre o tema, embora, dentro do que procurei tocar, impere a regularidade métrica que pode ser compreendida como um binário composto muito lento (ou como um ternário simples) – exceto num pequeno trecho ao final da introdução proposto por Ustuntas, onde solto a métrica e coloco uma intenção bem mais livre no fraseado. Assim, há um contraste sutil entre a alusão a elementos mais percussivos (da introdução e repetições do interlúdio/ponte), a flexibilidade (ainda métrica) dada pela melodia bem cantada do tema e o teor mais improvisado e dramático do momento final da introdução que leva à entrada do tema.

Outros dois fatores importantes estiveram na busca por interpretar o tema através de um toque muito leve, explorando as sutilezas de dinâmica – num plano de intensidades quase que inteiramente do mediano (*mf*) para menos (*ppp...*) –, junto à procura de um andamento cada vez mais lento se comparado aos primeiros contatos com a obra. A meu ver, fazendo isso conseguiria ser mais condizente com a poesia que trata de um encantamento amoroso que parece hipnotizar – uma paixão forte, contudo, aparentemente distante.¹⁴⁶

A última faixa do álbum (faixa 10) é outro arranjo de Tadić, no caso, sobre o tema macedônio *Kalajdžisko Oro*. Sob minha interpretação, alguns fatores idiomáticos (já apontados) carregam em si um grande potencial sonoro, e, nesta direção, optei por modificar poucas coisas em relação à partitura, embora, tenha executado certas ideias de uma maneira ainda mais funcional aos meus “dedos” – fundamentalmente, sempre em busca da potência que acompanha a dança pulsante e enérgica. Assim, minhas modificações (muitas mostradas também no capítulo direcionado à tradução de instrumentos típicos e aos idiomatismos) vieram através de poucas questões de digitação, inserção de rasgueados, modificação nos padrões de execução dos rasgueados sugeridos na notação, uma mudança de andamento considerável após

¹⁴⁵ Exemplo 7_ *Girdim Yarin Bahçasina*: processo interpretativo/duas versões (consultar material audiovisual complementar).

¹⁴⁶ Exemplo 8_ *Girdim Yarin Bahçasina*: álbum *Assimetrias* (consultar material audiovisual complementar).

o “clímax” da obra e um *accelerando* no “*sprint*” final – este último aspecto parece comum a diversas danças balcânicas em *aksaks*, como já visto.

Creio que os rasgueados desempenham um papel fundamental nesta obra (algo pontuado anteriormente), devido a fatores relacionados à percussividade, cordas soltas e potencial sonoro. Ao longo dos estudos, mesmo experimentando e buscando lentamente aprender as digitações propostas para a execução dos rasgueados escritos, percebia que, ao tocar a obra, a “mão” fazia outra coisa, contudo, sem perder a lógica rítmica e métrica. Ainda, quando sentia a necessidade (meio intuitiva) de “rasguear”, em momentos em que a notação não levava a tal, eu apenas deixava a os dedos, a mão e o corpo tocarem, sentindo o “groove”.¹⁴⁷ Ou seja, as questões que considerei como fundamentais à abordagem pulsante das obras ligadas a danças tradicionais foram sendo introduzidas em minha maneira de tocar, o que acabou resultando em decisões técnicas mais próprias e que influenciaram diretamente no resultado sonoro final.¹⁴⁸

4.2.2. Arranjos próprios

Pajduško Oro

Aparani Par

Musica Ricercata n°7

Embora seja a 1ª faixa do álbum, *Pajduško Oro* foi o último arranjo a ficar pronto – há aproximadamente 5 meses antes de gravar, eu não havia nem tirado esse tradicional tema macedônio. Certamente, como já vinha estudando *Makedonsko Kolo* (4º mov. das miniaturas de Bogdanović, baseado na mesma dança) e buscando muitas referências ligadas a esse ritmo típico (um *aksak* em 5 valores fundamentais – binário irregular –, notado comumente em 5/8), a coisa foi amadurecendo. Assim, poucos meses antes da gravação do disco, eu tinha um arranjo curto¹⁴⁹, porém, sentia que ainda faltava algo para dar corpo à obra, que acabou surgindo paralelamente ao processo de gravação em estúdio – tal fato ilustra a natureza artística da pesquisa se manifestando vivamente. Além disso, nessa versão inicial propus andamentos um pouco afoitos e descontrolados aos meus dedos, fator que fica ainda mais nítido se observarmos a execução do *accelerando* final que eu propunha. Então, resolvi mudar questões como essa para a “versão final”.

¹⁴⁷ Exemplo 9_ *Kalajdzisko Oro*: sentindo o “groove”/rasgueados à minha maneira (consultar material audiovisual complementar).

¹⁴⁸ Exemplo 10_ *Kalajdzisko Oro*: álbum *Assimetrias* (consultar material audiovisual complementar).

¹⁴⁹ Exemplo 11_ *Pajduško Oro*: arranjo curto (consultar material audiovisual complementar).

Ao final da introdução, trago uma citação¹⁵⁰ a uma ideia proposta por Miroslav Tadić presente em duas versões em duo – que funcionou como “ponte” em minha versão do álbum, como será mostrado mais adiante. Fora essa, todas as estruturas musicais foram sendo maturadas ao longo das semanas e meses experimentando no violão, onde o princípio fundamental estava em manter o teor rítmico da obra, embora com pequenas inflexões necessárias à abordagem solista, ao meu ver.

Assim como na segunda versão exposta acima, optei por colocar a 6ª corda em Ré, no caso, mantendo esse pedal por toda a introdução e como acompanhamento do “A” do tema. As estruturas melódicas que propus para o início da introdução vão do modo Dórico ao Frígio 3ªM de Ré, sendo que alguns aspectos técnico-idiomáticos são mais marcantes, tais como: o uso de ligados de mão esquerda; os ligados descendentes para notas em cordas soltas; e as cordas soltas antes de mudanças de posição. Neste início, busquei brincar com a mudança de acentuação dentro das estruturas de 10 notas – ocorrem os seguintes agrupamentos: 2+3+2+3, 2+2+3+3, 2+2+2+2+2 e 3+2+3+2 –, ou seja, criei certas “ilusões métricas” a partir do 5 apresentado no tema tradicional (digo isso, pois, realmente busquei senti-lo presente a todo momento).

Numa segunda ideia, ainda introdutória, proponho uma progressão harmônica na qual é mantido o pedal em Ré em todos os acordes: D9, C/D, Bm9/D, A9/D (repetição dos 4); G7M/D; Bm6/D; D(b9,11), Dm11, D11, Gm9/D (repetição dos 4); finalizando em D (com duas terças e duas sextas – entendo como um híbrido de um Dórico com um Frígio 3ªM que expõe essa dualidade apresentada no início). Aqui, os idiomatismos podem ser vistos também na própria manutenção do pedal em corda solta, no caminhar dos *voicings* utilizando as mesmas cordas (5ª, 4ª, 3ª e 2ª) por praticamente todos os acordes (exceto o último), no uso de nota comum em corda solta – do G7M/D ao Gm9/D – e no gesto arpejado (ascendente-descendente) em cordas adjacentes – digitação “topográfica” da 6ª à 1ª corda: *p, p, p, i, m, a + sweep* com o dedo anelar (*a*) na volta até a 6ª corda.

Acredito que essa primeira faixa esteja entre as que carregam elementos que melhor traduzem a ideia do álbum e da investigação como um todo. Imaginei para a introdução, em meio a tantas interpretações possíveis, uma partida em direção ao “mistério oriental”, não no sentido de “exotizar” a coisa, mas de me utilizar de recursos técnicos e expressivos recorrentes nas fontes consultadas e examinadas – evidenciado, principalmente, pela ambientação gerada através da disposição dos modos, ritmos e idiomatismos. Paralelamente, embora sob a perspectiva de minhas memórias e referências violonístico-musicais prévias, o ambiente

¹⁵⁰ Exemplo 12_ *Pajduško Oro*: excerto proposto por Miroslav Tadić (consultar material audiovisual complementar).

harmônico gerado pelo modo Dórico (usado logo na primeira estrutura do arranjo) me foi apresentado através dos contatos (auditivos e práticos) com a obra de Baden Powell – mesmo que posteriormente eu tenha tomado conhecimento de sua sistematização grega, sua histórica utilização em localidades adjacentes e da adaptação ao sistema temperado.

Na segunda parte da introdução busquei evidenciar bastante o aspecto rítmico por meio de levadas e padrões de mão direita, além de propor uma progressão harmônica que, de certa maneira, remete a referências que trago do “violão mineiro”, vistas principalmente nos acordes maiores e menores com 9ª e baixo na 3ª – o desenho/*shape* usado nos 4º primeiros acordes do trecho, levando em conta apenas as 4 cordas do meio (o que leva a acordes na 1ª inversão), é como um clichê dessa “mineiridade” violonística. Assim, concebi o trecho como uma “conexão Macedônia-Minas” que vai retornando às “atmosferas” presentes nas fontes de pesquisa e resolve num acorde indefinido/híbrido sobre Ré (já comentado).¹⁵¹

Na ponte para o tema – onde incluí a citação a Tadić –, foi utilizada uma Pentatônica Menor sobre Ré, que além de estar relacionada a fontes de músicas tradicionais analisadas ao longo da tese (como no caso do disco *World of Gypsies*), tem também ligação com “violonismos” muito explorados por Baden Powell em seus famigerados “Afrosambas” – material que integra minha formação, sendo natural sua presença em meu repertório referencial. Em termos idiomáticos, além do amplo uso de cordas soltas junto aos ligados de mão esquerda, ocorre um pedal com o 1º e 5ª graus (bicorde de Ré invertido, no caso) repetidos no acompanhamento e toda essa ponte, ainda, apresenta um padrão de digitação de mão direita. Assim, apenas para fins de comunicação denominei o trecho enquanto “groove afro”, o qual levará, enfim, ao tema tradicional macedônio.

O “A” do tema vem com a predominância do modo Eólio de Ré, embora a 6ª M apareça logo na entrada, o que leva à uma breve noção de um Dórico. Novamente, pode-se perceber que o modo predominante aparece muito nos temas de obras analisadas anteriormente. Busquei uma execução o mais simples possível do tema em questão, no sentido de manter a posição da mão esquerda e procurar fazer os ornamentos influenciado pelo “sotaque” acessado no material coletado. Sobre os aspectos idiomáticos, o pedal em Ré (corda solta) é mantido e, no comentário que acrescentei para conectar à repetição deste tema, mantenho as alturas do Eólio e me utilizo novamente de um toque escovado na digitação de mão direita (aqui com o indicador tocando cordas adjacentes na direção grave).

¹⁵¹ Exemplo 13_ *Pajduško Oro*: introdução (consultar material audiovisual complementar).

Já na ponte que leva à segunda frase desse primeiro tema, proponho arpejos em diferentes cordas baseados em tríades maiores e menores com extensões que remetem à ideia “mineira” anterior. Chegando à segunda frase do “A”, destaca-se uma leve polifonia, cordas soltas antes de mudanças de posição e o uso de uma harmônico na 12ª casa que torna tanto funcional o retorno ao “groove afro” quanto cria certa expectativa para a entrada do “B” mais agressivo e com andamento mais movido.

Chegando ao que chamo aqui de “B” (“clímax”) do tema macedônio, o modo Frígio 3ªM, apresentado na introdução, retorna até o final da obra. Em tal seção proponho uma interpretação enérgica – embora com as dinâmicas do momento – desde a entrada com certa violência nos rasgueados, passando por um ostinato de acompanhamento em cordas soltas – 6ª, 5ª e 4ª – sob a lógica do *aksak*, sendo tudo muito rítmico e marcado. Estes dois fatores seriam os principais idiomatismos que observo em termos de influência no resultado sonoro do trecho, se unidos ao fundamental vigor na maneira de tocar. Em suma, a dança acelera e o tema vai caminhando em diferentes regiões do violão, culminando num corte seco (na cabeça do 2º tempo – agrupamento em 3 –, algo que observei nas fontes de investigação), após a execução da melodia na região mais aguda do instrumento – termina em cima, no “ápice” da obra.¹⁵²

Aparani Par (faixa 3)¹⁵³ é um tema tradicional da Armênia também em *aksak* e, na versão do álbum, contei com a parceria do músico Luciano Souza no *derbak*. Além de apresentar elementos rítmicos, melódicos e harmônicos ligados a certos regionalismos, neste arranjo procurei novamente me aproveitar dos diversos recursos dados pelo uso das cordas soltas¹⁵⁴, partindo de uma afinação que modifica apenas a 5ª corda, de Lá para Sol – mesma afinação vista em *Kalajdzisko Oro* (faixa 10). Apesar de ter tido contato com algumas versões, uma delas¹⁵⁵ teve ligação mais estreita com a minha proposta devido aos seguintes aspectos: 1) não precisei transpor o tema e apenas mudar a afinação de uma corda foi o bastante para a adaptação violonística; 2) tal versão me pareceu ritmicamente bem precisa e viva, além de conter apenas instrumentos típicos na formação do conjunto de origem armênia (a maioria deles expostos anteriormente) – fatores que dialogam com bases deste estudo. Basicamente, ao descer a 5ª corda para Sol, foi possível que todos os primeiros graus das escalas pelas quais o tema passa pudessem ser tocados em cordas soltas: pentatônica menor de Mi, pentacorde de Sol Lídio, pentacorde de Mi Eólio e Maior Harmônica de Ré. Vale ressaltar a recorrência de estruturas melódicas com 5 notas, algo já observado ao longo das análises desta tese.

¹⁵² Exemplo 14_ *Pajduško Oro*: álbum *Assimetrias* (consultar material audiovisual complementar).

¹⁵³ Exemplo 15_ *Aparani Par*: álbum *Assimetrias* (consultar material audiovisual complementar).

¹⁵⁴ Exemplo 16_ *Aparani Par*: ampla utilização das cordas soltas (consultar material audiovisual complementar).

¹⁵⁵ Exemplo 17_ *Aparani Par*: Shoghaken Folk Ensemble (consultar material audiovisual complementar).

Ainda, propus um passeio por algumas ideias distintas que acabaram aparecendo no meu processo de construção do arranjo, deixando, mais uma vez, que certas escolhas viessem também de minhas referências prévias acumuladas até o momento. Logo na introdução, me utilizo de uma digitação em *campanella* citando um motivo bachiano (em Mi Menor) retirado de uma dança de suas suítes para alaúde mais tocadas no violão (BWV 996 – *Allemande*). Essa ideia introdutória¹⁵⁶ se conecta a uma releitura do “refrão” do tema tradicional, neste caso, tocado de maneira bem livre através de harmônicos, *campanellas* e acordes em direção à entrada pulsante do tema marcada pelo derbak – assim como ocorrido em *Makedonsko Devojče* (faixa 7), estipulei a forma com base no violão e a enviei para que o percussionista trabalhasse em cima. Após a ocorrência do tema, onde procurei manter uma harmonia bem simples e primar pela execução melódica mais rápida e rítmica reforçada pelo vigor do derbak, proponho uma seção para o solo de violão – a base foi gravada separadamente (único trecho com 2 violões tocando juntos) –, seguida do retorno do tema tradicional até o fim da obra.

Na seção do solo fui trabalhando em cima de referências diversas: inicialmente, busquei mesclar um fraseado mais livre e com muitos ornamentos; com o caminhar do improviso, fui lançando mão de ideias bem rítmicas e coladas no “groove” em 5 (pensei como um 3+2); utilizei vários ligados de mão esquerda para a fluência do solo; escolhi certas escalas (com polo em Mi) que remetessem ao repertório como um todo, além de certos padrões que também trouxessem “violonismos” por mim já conhecidos. Exemplos mais ligados às fontes de investigação podem ser vistos em sabores da Menor Cigana/Menor Húngara (4º modo da Maior Harmônica Dupla) e do modo Eólio. Já os relacionados a práticas anteriores, os quais tive algum contato prévio em contextos mais “jazzísticos” de música instrumental brasileira, estão na escala de tons inteiros (que, em termos técnicos, possui desenhos muito funcionais no instrumento, carregando certas simetrias de digitação) e no modo Lídio Aumentado (Lídio #5: terceiro modo da escala Menor Melódica). Além disso, dentre os “violonismos” que lancei mão está uma clara citação ao famigerado *Estudo 1* de Villa-Lobos.

Para o acompanhamento¹⁵⁷ da seção utilizei novamente da ideia de um pedal no baixo em todos os acordes (mesmo procedimento usado no improviso do clarinete em *Makedonsko Devojče* e presente também em várias fontes de pesquisa), no caso, em Mi (6ª corda solta). Veja-se uma cifragem funcional (que visa uma leitura dinâmica) da harmonia do trecho: **Em** (4 compassos), **F#/E** (4 c.), **C7M/E** (2 c.), **Am9/E** (1 c.), **Esus4(7,9)** (1 c.), **F#/E** (2 c.) **F#omit3/E** (2 c.). Outro fator idiomático pode ser visto na minha execução destes acordes do

¹⁵⁶ Exemplo 18_ *Aparani Par*: introdução (consultar material audiovisual complementar).

¹⁵⁷ Exemplo 19_ *Aparani Par*: harmonia do solo (consultar material audiovisual complementar).

acompanhamento sempre nas mesmas cordas – 6^a, 3^a, 2^a e 1^a –, ou seja, mantendo um padrão para a mão direita, enquanto a esquerda variava apenas caminhando horizontalmente.

Musica Ricercata n°7 (faixa 5), composição de György Ligeti (romeno/húngaro), integra uma série de 11 peças escritas originalmente para piano entre 1951 e 1953. Vale lembrar que meu projeto inicial de ingresso no doutorado tinha como tema a produção de transcrições de obras deste compositor, e, como também comentado na introdução desta tese, a coisa foi caminhando em outras direções, embora geograficamente e, ao que parece, culturalmente próximas. Assim, entendo ser natural que elementos presentes nessa obra ligetiana carreguem traços comuns ao que vim investigando nos últimos anos, observado, ainda, o fato de que o compositor se utilizou bastante de materiais do folclore regional em diversas produções. Com isso, em tom de agradecimento aos primeiros passos que levaram à tal pesquisa acadêmica, escolhi *Musica Ricercata n°7* para fazer parte do produto artístico final.

No caso, primordialmente, tal escolha deveu-se à presença de um *ostinato* em *aksak* que permeia toda a obra. Logo, percebi que para obter mais continuidade e fluência na execução desse *ostinato*, precisaria usar um capotraste na primeira casa do instrumento. Desta maneira, ficou bastante funcional a execução da célula na região média do violão, bastando, em termos técnicos, manter um padrão de digitação na mão direita junto a uma configuração fixa na mão esquerda. No entanto, devido à própria impossibilidade de executar toda a amplitude textural da peça no violão solo – que além do *ostinato*, possui um tema sob outra métrica o qual apresenta, ainda, momentos polifônicos –, percebi que alguma formação camerística poderia viabilizar a situação.

Então, propus a 2 violinistas (com quem já trabalhava há alguns anos) que apresentássemos a obra num recital que seria realizado em 2018¹⁵⁸. E, embora soubesse da forte tradição solista e função melódica do violino, sugeri que trabalhássemos esse *ostinato* de acompanhamento, passando-o de um instrumento a outro. Apesar de ser um elemento curto (célula em 7: 2+2+3), repetir uma mesma ideia durante pelo menos um minuto e transferi-la entre os instrumentos com o mínimo de rupturas possíveis – visando certo “transe” na circularidade rítmica, como um tapete harmônico contínuo –, mostrou-se algo desafiador durante os ensaios e também no dia da performance.

Foi experimentado também distribuir as linhas melódicas e, no caso do violão, primei por digitações em *campanella* e ligados de mão esquerda, buscando uma articulação o mais

¹⁵⁸ Exemplo 20_ *Musica Ricercata n°7*: performance em recital (consultar material audiovisual complementar).

legato possível na direção do grande lirismo melódico que o tema carrega – cantá-lo foi, sem dúvida, uma das ferramentas das quais lancei mão para conceber minha interpretação.

Se observarmos o *ostinato* Fá, Dó, Mib, Sib, Dó, Sol, Fá, ou seja, toca-se o 1º, 2º, 4º, 5º e 7º graus do modo (que pode ser entendido como um acorde suspenso, algo que traz um sabor mais aberto e indefinido para esse plano sonoro, em certo contraste com seu próprio rigor rítmico), junto à maior parte do tema que evidencia também o 3º (Lá) e o 6º (Ré) graus em questão, parece claro que a obra ocorre dentro de um campo modal de Fá Mixolídio. Ainda, em certas passagens há uma modificação no 3º grau (se torna menor: Láb), levando a sabores breves de um Dórico. Em relação ao uso do capotraste, observo que ele tenha funcionado como se eu tivesse subido meio tom na afinação de cada uma das cordas e, relacionando-o ao contexto de alturas (com base no Mixolídio de Fá, por ser o modo mais recorrente), nota-se que 5 das 6 cordas soltas são notas da escala. Assim, mais uma vez, sempre que possível toquei as notas em cordas soltas procurando aproveitar dos diversos ganhos sonoros e técnicos que vêm sendo comentados em relação à utilização destas.

A posteriori, o contexto do palco se mostrou insuficiente em termos de exploração de certos recursos se comparado ao que a gravação em estúdio propiciou. Entre algumas questões, para a gravação defini um andamento mais confortável à execução dos ostinatos – visando a manutenção da continuidade com maior consciência. Decidi também pela troca de um violino por uma viola, principalmente, em vista de alguma diferenciação timbrística (mesmo que sutil), embora contando com os mesmos músicos – Bruna Caroline (violino) e Álisson Berbert (viola). Como visto, certos instrumentos de arco, como o *kamancheh* e próprio violino são típicos em contextos culturalmente relacionadas à esta investigação, presentes desde os *tarafs* balcânicos, em manifestações ligadas a danças até práticas *ashiqs* em localidades turcas e do Cáucaso. Nesta direção, além de me aproveitar da intimidade com os dois músicos convidados, o fator de tocarem instrumentos de cordas friccionadas foi determinante aqui. E, de alguma maneira, os timbres e as capacidades de articulação e fraseado de seus instrumentos remetem a referências locais consultadas, gerando certa aproximação à “língua-cultura de partida”.

Na ocasião em estúdio¹⁵⁹, mantive praticamente a mesma forma que fazíamos anteriormente (com base no original), embora com ligeiras modificações em certos detalhes em relação às conexões do *ostinato*, à sua utilização em 3 diferentes oitavas¹⁶⁰ do violão em momentos distintos, além da sobreposição de camadas (em uníssonos e/ou oitavas) dessa

¹⁵⁹ Exemplo 21_ *Musica Ricercata n°7*: álbum *Assimetrias* (consultar material audiovisual complementar).

¹⁶⁰ Exemplo 22_ *Musica Ricercata n°7*: ostinato em 3 diferentes oitavas do violão (consultar material audiovisual complementar).

mesma ideia mais para o final da peça. Tais ideias (exceto a 2ª delas) ocorreram mediante ferramentas de gravação, edição e mixagem, pois percebi que o contexto me permitia chegar a um resultado sonoro mais condizente com a concepção que criei sobre o *ostinato* em *aksak* como um tapete contínuo e enquanto elemento condutor da obra. Desta maneira, além de poder conectar minuciosamente as transferências desta célula, pude sobrepor duas ou mais camadas e, aos poucos, criar uma grande massa com todos os instrumentos – ao final, após o trecho mais agudo que fecha o tema, chegam a ocorrer 5 camadas simultâneas do *ostinato*: três violões (agudo, médio, grave), um violino e uma viola.

Apenas para deixar clara a minha visão sobre a versão aqui exposta, entendo que esta tenha mais proximidade à noção de transcrição, no sentido de ter partido da partitura escrita e de se manter ainda muito íntima a aspectos estruturais e formais se comparada à original para piano. Assim, diferente das duas últimas faixas apresentadas, considero que não se trata de um arranjo propriamente, pois, ao meu ver, mesmo quando produzido com base num texto escrito, implicaria em maior liberdade na inserção de novas ideias, no manuseio e na modificação do material musical, levando a um resultado sonoro que carrega uma identidade mais particular e distinta no todo.

4.2.3. Composições próprias

Estudo – homenagem a Brouwer

Saudade

Embora as duas composições não tenham sido criadas durante o processo desta pesquisa, ambas carregam características sonoras relacionadas. Sobre os aspectos de caráter rítmico, as obras apresentam muitas alternâncias de compasso, além de trechos introdutórios e conclusivos mais livres. Acredito que a questão das alternâncias aconteça de maneira mais marcante se comparada ao visto no repertório de composições e arranjos para violão colocados anteriormente sob exame – que mesmo que apresentem um pouco disso em momentos isolados, como, por exemplo, em peças de Bogdanović e Ustuntas, não se trata de um traço caracterizante. Cabe ressaltar que ambas as composições foram feitas com o violão na mão, à procura de certos procedimentos técnicos e sonoridades, aliando irregularidades rítmicas e métricas, campos modais e idiomatismos instrumentais.

A primeira da qual irei tratar, *Estudo – homenagem a Brouwer* (faixa 2)¹⁶¹, emergiu inspirada numa mudança de afinação em apenas uma das cordas do instrumento – 6ª em Fá. Tal inspiração veio de uma peça do célebre compositor-violonista cubano Leo Brouwer – *Sarabanda de Scriabin*, 2º mov. da *Sonata n.º1*. Experimentando esta, que era uma novidade na época, fui buscando caminhos em torno das cordas soltas e mantendo o polo em torno de Fá, junto a outros gestos rápidos, potentes e idiomáticos de mão direita semelhantes ao que eu vinha aprendendo, principalmente, ao me debruçar sobre os 3 movimentos da *Sonata n.º1*¹⁶².

O modo predominante na composição é o Fá Lídio e, embora, mantendo as mesmas alturas, em certos momentos ocorre uma polarização em Lá (5ª corda solta), o que leva a passagens por Lá Eólio. As configurações rítmicas e métricas são variadas e foram propostas sem uma concepção muito pensada sobre o uso deste ou daquele compasso, mesmo que, na época eu tenha agregado inspirações minimalistas com base na obra de Steve Reich (que, inclusive, influenciou o próprio Brouwer). Mas o principal aqui, talvez, tenha sido o processo de experimentação em contato direto com certos recursos técnico-idiomáticos: em meio a ligados de mão esquerda, padrões digitais de mão direita, gestos rápidos arpejados em cordas adjacentes, digitação em *sweep* com o anelar, *campanellas*, mudanças de posição por dedos guias e uso de harmônicos, sendo tudo aliado às ressonâncias e facilidades técnicas advindas da utilização das cordas soltas.¹⁶³

Estas, determinantemente, aparecem antes das mudanças de posição e inclusas nos gestos rápidos – um bom exemplo pode ser visto nos que se valem de uma digitação topográfica na mão direita (cada dedo fica responsável por uma corda), unida à alternância entre cordas presas e soltas na mão esquerda, mantendo a mesma posição –, como no caso de um motivo ao final da seção mais movida da obra (ocorre em 2'13'' na versão do álbum e foi mostrado também no exemplo anterior da performance em recital). Tal procedimento técnico-expressivo busca se aproximar a gestos apresentados no 1º movimento da *Sonata n.º1* de Brouwer (já exposto no exemplo audiovisual nº24). Ainda, é provável que mais da metade das notas tocadas em toda a composição estejam em cordas soltas, algo que se conecta a fatores do repertório pesquisado e a práticas de performance dos instrumentos típicos relacionados.

¹⁶¹ Exemplo 23 *Estudo – homenagem a Brouwer*: álbum *Assimetrias* (consultar material audiovisual complementar).

¹⁶² Exemplo 24 *Sonata n.º1* de Brouwer: inspirações (consultar material audiovisual complementar).

¹⁶³ Exemplo 25 *Estudo – homenagem a Brouwer*: excertos de trechos mais idiomáticos (consultar material audiovisual complementar).

Outra faixa que conta com convidados especiais é *Saudade* (faixa 9)¹⁶⁴. Embora, originalmente, a peça tenha sido composta apenas no violão, nessa versão optei pela formação com guitarra e bateria, convidando os músicos André Matuk e Gladston Vieira. Tal escolha foi feita no período das gravações quando já tinha em mente a ideia da guitarra, pelo fato de já ter tocado tal música em parceria com Matuk, e, além disso, acreditei que um instrumento com timbre mais brilhante e maior presença de som poderia muito bem ladear o violão na versão do álbum. Não obstante, para valorizar ainda mais as configurações rítmicas propostas, além de amalgamar o violão com a guitarra, intuí que encaixariam bem as potencialidades da bateria em termos de “climas”, “grooves” e timbres. Essa foi realmente uma experiência nova para mim, pois não me lembro de tocar (ou mesmo ouvir) formações instrumentais com esse tipo de trio. Tanto o baterista quanto a guitarrista se basearam numa guia do violão e tiveram liberdades para criar em cima, embora, eu tenha sugerido que algumas convenções específicas fossem feitas mais coladas ritmicamente entre todos.

Assim como a faixa comentada anteriormente, pode-se dizer que esta varia entre os modos Lídio (Mi) e Eólio (Sol#), neste caso, sem mudança na afinação padrão. Aqui, os procedimentos ligados às cordas soltas são também determinantes, por exemplo, enquanto integrantes de ostinatos rítmicos de acompanhamento em momentos como num compasso em 9 (3+2+2+2) – em 2’41’’ –, e na ideia precedente (2’34’’), onde o Mi (6ª corda solta) é tocado como pedal do trecho, marcando os baixos numa alternância entre 7 (3+2+2), 5 (3+2), 7 (3+2+2), 5 (3+2), 12 (3+3+3+3).

Pouco depois (3’00’’), as cordas soltas Si (2ª) e Mi (1ª), junto ao Sib preso (3ª corda), são também utilizadas num acompanhamento rítmico de uma ideia que chamo de “refrão”. Este se apresenta em métrica quaternária regular e, em algumas repetições desta mesma ideia (não se inclui a do minuto 3), me utilizo de dois recursos idiomáticos executados independentemente por cada uma das mãos – em 2’08’’, por exemplo. No caso, proponho harmônicos artificiais com a mão direita – na 19ª casa: Si (1ª corda) e Fá# (2ª corda) –, enquanto a esquerda trabalha com *tappings*, percutindo as duas cordas mais graves.¹⁶⁵ Embora isso não tenha sido proposital na época da composição, é curioso observar que tal aspecto se associa de alguma maneira com as técnicas estendidas usadas no *saz* em abordagens mais atuais (como já exposto), podendo ser visto, inclusive, em uma das peças violonísticas estudadas: *Taço'nun Ruyasi*, composição de Ustuntas.

¹⁶⁴ Exemplo 26_*Saudade*: álbum *Assimetrias* (consultar material audiovisual complementar).

¹⁶⁵ Exemplo 27_*Saudade*: excertos no violão solo e em duo (consultar material audiovisual complementar).

Mesmo que dados coletados na presente pesquisa permitam conceber certos paralelos, fato é que quando compus *Saudade* minhas inspirações estavam mais ligadas ao *rock*, à “música mineira” e a abordagens estéticas do, genericamente falando, “jazz europeu” (ver discos da gravadora *ECM*) – que se valem de diversas influências desde a criação de “atmosferas” modais (presentes em gêneros sobre os quais me debrucei nesta investigação e também no *rock*), ao uso de certos elementos mais “palatáveis” e repetitivos (comuns, por exemplo, a abordagens *pop* e minimalistas), ou, ainda, apresentando tanto métricas irregulares (*aksaks*) quanto ritmos mais livres.

Apresentadas as experimentações pelo caminho e os resultados, me parece que o álbum carrega o potencial de traduzir com certa concisão grande parte do que foi aprendido e explorado no processo desta investigação e, junto aos materiais escritos e anexados à tese, porta a capacidade de construir um corpo de conhecimento relevante para as áreas de estudos acadêmicos relacionadas à interpretação, à performance musical, ao violão e à pesquisa artística no país. Respeitando o processo artístico de um músico prático, acabaram ocorrendo encontros inesperados para a realização do produto gravado – vistas tanto as inserções de composições para além do repertório temático quanto acerca da presença de instrumentos e formações não tão óbvias, a princípio. E, ao que parece, as assimetrias conformam-se, fundamentalmente, devido a uma possibilidade de abordagem sobre os caminhos da técnica violonística, ao forte teor rítmico e aos ambientes harmônicos modais que se conectam a especificidades culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese foi delineada com base em referências sonoras e contextuais conectadas às tradições *ashiq* e *aksak*, frequentemente observadas em localidades das penínsulas dos Bálcãs, da Anatólia e do Cáucaso. O acesso a tais tradições nasceu através da investigação sobre um repertório de arranjos e composições escritos para violão. Com forte caráter artístico, o estudo teve o instrumento como lugar de problematização dos materiais coletados, culminando na criação de interpretações e arranjos singulares. Em diálogo com conceitos e noções de diferentes áreas do conhecimento, buscou-se construir uma fundamentação ideológica sob um olhar crítico acerca de padrões que permeiam tanto as noções de interpretação e obra no meio musical quanto a problemática da representação orientalista.

Ao longo da tese, pôde-se perceber a dimensão da investigação e a necessidade de diferentes abordagens metodológicas constituintes. Através do embasamento em fontes históricas, geográficas, culturais, estéticas, técnico-idiomáticas e literárias, os rumos deste estudo obedeceram a uma lógica de constante reestruturação à medida em que novas

informações teóricas e práticas foram sendo acessadas e experimentadas. Desta maneira, as obras selecionadas operaram como uma ponte de acesso a realidades estético-culturais específicas e enquanto um laboratório para a reflexão e criação – fatores que foram gerando um maior distanciamento da noção ao acesso à obra dado apenas através da decodificação do texto musical ou da busca por uma espécie de imitação a interpretações anteriores.

Falo deste segundo aspecto num sentido exposto ao longo da tese – por exemplo, se observadas as diferentes gravações ao violão de *Macedonian Girl (Makedonsko Devojče)* arranjo de Tadić, em que as mudanças de abordagem são muito sutis ou quase imperceptíveis, levando a crer que certas decisões musicais – de articulação, acentuação, timbre, fraseado, andamento, agógica e caráter – acabam se tornando, na realidade, consensos ou dogmas interpretativos – sem a devida reflexão, ao meu ver. Assim, aos que consideram que a partitura, por si só, tende a achatar o potencial sonoro que a música tem – algo que me parece discutível e variável dependendo de diversos fatores contextuais e temporais expostos no primeiro capítulo –, deveriam levar em conta também essa “biblioteca” criada pelo corpo de gravações anteriores.

Certamente, como pôde ser observado em todos os exemplos de áudio e vídeo anexados, entendo que a compreensão de referências e parâmetros sonoros seja uma ferramenta importantíssima para qualquer músico, contudo, creio que esta esteja num plano bem diferente da espécie de imitação comentada acima. A presente investigação, inserida num contexto distante de meu local cultural, procurou trazer informações, repertório, inter-relações e expansão ao “ouvido”, desenvolvendo uma audição possivelmente mais crítica. Então, ao longo do caminho fui adquirindo capacidades de captar elementos intrínsecos a linguagens e culturas musicais determinadas, buscando incorporá-los, por via de práticas de percepção-sensação (corporais-instrumentais), em direção à maior autonomia e liberdade nas experimentações e na construção das interpretações e arranjos.

Sob tal perspectiva, a questão-chave a qual deve-se ater está na busca por uma aproximação entre o intérprete e os elementos geradores das obras. Acredito na força informativa, reflexiva e prática de um processo que procura criar familiaridade com os parâmetros mais técnicos da estruturação musical e com os aspectos de caráter estético e cultural que habitam as manifestações semeadoras.

Assim, a coleta de informações sobre as manifestações e contextos relacionados às tradições *ashiq* e *aksak* mostrou-se altamente benéfica tanto em termos de uma maior conscientização sociocultural e do crescimento humano pessoal, quanto em níveis propriamente artísticos – no caso, ao recriar as relações de significância acessadas por meio da prática

instrumental. Então, no momento de problematização – integrante de um processo constante e não linear –, houve um encontro das diversas fontes acessadas em que se procurou, acima de tudo, deixar que a intuição e o manuseio do violão trabalhassem de maneira que as questões técnico-expressivas e estético-culturais acessadas pudessem fluir.

Certamente, esse processo não trouxe interpretações definitivas, muito pelo contrário, demonstrou que as escolhas tomadas – claramente dependentes do nível de proximidade com as linguagens em questão junto aos gostos e conhecimentos prévios – estão suscetíveis às urgências e imaturidades do momento. Acredito que um olhar crítico sobre o material produzido seja válido para que, no futuro, quaisquer escolhas interpretativas se renovem através de uma busca obstinada em descobrir algo novo, desenvolver meios e deixar que as potencialidades genuínas apareçam e sejam também ampliadas. Ao meu ver, esta perspectiva pode ser muito proveitosa a quaisquer músicos – intérpretes, compositores e/ou arranjadores – inquietos em relação aos seus modos de produzir e comunicar.

Talvez, o principal aspecto deste trabalho tenha sido mostrar um pouco da complexidade epistêmica que habita as obras musicais, tal como a corrente necessidade de se construir leituras mais próprias sobre elas. Neste trabalho, através da compreensão teórica e estética de especificidades musicais – rítmicas, métricas, melódicas, de ambientação harmônica e idiomáticas instrumentais – que se conectam a tradições determinadas, juntamente à busca pela apreensão das linguagens e à experimentação no violão, as interpretações foram concebidas e os horizontes desta pesquisa de forte viés artístico se encontraram num contexto de tradução/recriação culturalmente informada.

Não espero ter trazido fórmulas para o acesso a expressões musicais ou, menos ainda, verdades. Contudo, ressalto que a interpretação é sempre (e apenas) “uma interpretação” e quando buscamos nos envolver mais a fundo e tomar consciência das nossas próprias ferramentas e inspirações, há uma justa possibilidade de uma expressão singular (sim! Podemos criar nossas próprias realidades).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALANER, Bulent. The Rhythmic Structure of Anatolian Folk Music. *International Journal of Arts and Sciences*. Anadolu University, Turkey. p.1-8. 2010.
- ALMEIDA, Alexandre. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- ASPRILLA, Ligia. El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes. Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca. 59 p. 2013

ASSIS, Rodrigo Vieira. Disposições, hábitos e provas: as sociologias do indivíduo de Bernard Lahire, Jean-Claude Kaufmann e Danilo Martuccelli. *Revista de Ciências Sociais. Escola de Humanidades (PUCRS). Civitas* 21 (1): 59-70, jan.-abr. 2021.

AYDIN, Emir. *The cultural significance of the Turkish 9 rhythm: Timing, tradition, and identity*. *International Journal of Human Sciences*, v.13, p. 2268-2276, 2016.

BAGHIROVA, Pierre; BOIS, Sanubar. *Anthologie des Ashiq*. Maison de Culture de monde/Ministère de la Culture d'Azerbaïdjan. 88 p. 2008.

BARROS, Nicolas. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Tese. Doutorado em Música. UFRJ. 235 p. 2008.

BARTÓK, Béla. *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press. 431 p. 1951.

_____. *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Edição: SUCHOFF, Benjamin. Princeton University Press. 298 p. 1976.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor* (1921). Ensaio. Tradução: Susana Kampff. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34. p.101-119. 2011.

BOGDANOVIĆ, Dusan. *Six Balkan Miniatures: música balcânica; violão*. São Francisco: Guitar Solo Publications, 1993. Partitura. 11 p.

BARBEITAS, Flavio. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. PER MUSI: Revista de Performance Musical, v.1. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG. p.89-97. 2000.

_____. *Poética da Tradução: uma aproximação entre tradução (literária) e interpretação (musical)*. Comunicação acadêmica (audiovisual). Ouro Preto: UFOP, 2020.

BAUMANN, Mathias. *Fascinating Odd Meters: Turkish Rhythms in 9*. Ensaio, 51 p., [S.l.: s.n., 20-?].

BRĂILOIU, Constantin. Le rythme aksak. *Revue de Musicologie*. Paris, v. 33, n. 99/100, p. 71-108, 1951.

CARLEVARO, Abel. *Serie Didactica para Guitarra, Cuaderno 3 - Técnica de la mano izquierda*. Buenos Aires: Ed. Barry, 1967; Montevideo: D.A.C.I.S.A., 1975. 57 p.

ÇINAR, Sevilay. Contemporary female âşiklar and âşik music tradition of turkey. *E-Journal of New World Sciences Academy*. Gazi University. Ankara: Turkey. p. 176-195, 2013.

CLER, Jérôme. Pour une théorie de l'aksak. *Revue de Musicologie*. Paris, n. 80/2, p. 181-210, 1994.

ÇOĞULU, Tolgahan. *The Impact of Asia Minor (Anatolian) Folk Music on Classical Guitar Repertoire*. Istanbul Technical University. 9 p. 2006.

COHEN, Sara. *Polirritmos nos Estudos para Piano de Gyorgy Ligeti (Primeiro Caderno)*. Tese. Doutorado em Música. UniRio. 193 p. 2007.

DE ASSIS, Paulo. *Logic of Experimentation – Rethinking Music Performance Through Artistic Research*. Leuven University Press. 254 p. 2018.

DE MENDONÇA, Maria Alice. *Articulação métrica e articulação rítmica*. Série de Masterclasses em Performance Musical. Creative Commons BY-SA. 2016.

ERTAŞ, Neşet. *Ah Yalan Dünya: canção turca; arranjo para violão de Serkan Yilmaz*. [S.l.: s.n.], 2019. Partitura. 3 p.

- FELLMAN, Philip; RENARD, Stan. *What is Romani Music? An emerging definition learned from social network analysis*. Conference paper. p. 378-392. 2011.
- FOSCHIERA, Marcos Maturro; e BARBEITAS, Flavio. *O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada*. Revista Música 20, p. 177-218. 2020.
- FRACILE, Nice. *The "Aksak" Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore*. Studia Musicologica, v.44, n.2, 197-210. 2003.
- GOSWAMI, Manash. *Totemism and Tribes: A Study of the Concept and Practice*. Central University of Tamil Nadu. p.1-8. 2018.
- HELVACI, Ayhan. *The Music's Role in Socialization of the Romani in Turkey: "Musician School" Project Example*. European Journal of Multidisciplinary Studies. Uludağ University Art Faculty, v.1, n.2, p. 1-5. 2016.
- HENNION, Antoine. *Música e mediação: para uma nova Sociologia da Música*. Tradução: Flavio Barbeitas. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton eds. London: Routledge. 11 p. 2002.
- KATSOLAS, Vangelis. *Turkish & Arab Makams Music Theory For Oud*. Livro. 131 p. [S.l.: s.n., 20-?].
- KOELLHEUTTER, Hans. *Terminologia de uma nova estética da música*. Revisão: MORO, Cheila. Editora Movimento. Porto Alegre. 181 p. 1990.
- KÖPRÜLÜ, Mehmed. *Early Mystics in Turkish Literature*. Tradução e edição: LEISER, Gary; DANKOFF, Robert. Routledge 2 Park Square. 435 p. 2006.
- KREMENLIEV, Boris. *Bulgarian-Macedonian Folk Music*. University of California press. Berkeley and Los Angeles. 165 p. 1952.
- KULTUR, Kirkayak. *THE DOM: The "Other" Asylum Seekers from Syria*. kirkayak.org. p. 66.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: do sentido à significância*. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 217 p. 2003.
- LI, Tao; NING, Chao; ZHUSHCHIKHOVSKAYA, Irina; HUDSON, Mark; ROBBEETS, Martine. *Millet agriculture dispersed from Northeast China to the Russian Far East: Integrating archaeology, genetics, and linguistics*. Archaeological Research in Asia. Eurasia3angle Research Group, Max Planck Institute for the Science of Human History, Germany. Institute of History, Archaeology and Ethnology of Peoples of the Far East, Russian Academy of Sciences, Russia. 21 p. 2020.
- LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México. Barcelona. 257 p. 2014.
- MALTA, Filipe. *Idiomatismo violonístico como elemento composicional na Sonata n° 1 de Leo Brouwer*. Dissertação. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte. 100 p. 2017.
- MARUSHIAKOVA, Elena; POPOV, Veselin. *Roma Culture*. Project Education of Roma Children in Europe. p. 1-8. 2014.
- MOELANTS, Dirk. Perception and performance of aksak metres. *Musicae Scientiae*. Gante, v.10, n. 2, p. 147-172. 2006.
- MOYANO, Ricardo. *Kara Toprak: canção composta por Veysel Şatıroğlu; arranjo para violão de Ricardo Moyano*. [S.l.: s.n., 199?] Partitura. 6 p.

_____. *Yemen Elleri*: canção anônima turca; arranjo para violão. [S.l.: s.n., 199?]. Partitura. 6 p.

NELSON; ZHUSHCHIKHOVSKAYA; LI; HUDSON; ROBBEETS. *Tracing population movements in ancient East Asia through the linguistics and archaeology of textile production*. Evolutionary Human Sciences. 20 p. 2020.

NENIĆ, Iva. *Roots in the Age of Youtube: Old and Contemporary Modes of Learning/Teaching in Serbian Frula Playing*. New Sound 56, I I/2020. p.28-47. 2020.

OLDFIELD, Anna; NIKAEEN, Behrang. *The azeri aşiq in Iran and the Republic of Azerbaijan: towards a transnational comparison of a diverging tradition*. Trabzon University State Conservatory, volume 2, p. 52-68. 2018.

OURKOUZOUNOV, Atanas. *Trois Balkanesques*: música balcânica; violão. Québec: Les Éditions Doberman-Yppan Editions, 2015. Partitura. 12 p.

ÖZDEMİR, Ulaş; HAMELINK, Wendelmoet; GREVE, Martin. *Diversity and Contact among Singer-Poet Traditions in Eastern Anatolia*. Ergon Verlag in Kommission. Baden-baden. 252 p. 2018.

PENANNEN, Risto Pekka. *Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy*. *Muzikologija*, Helsinki, v. 8, p. 127-147, 2008.

PEREIRA, Marco. *Cadernos de Harmonia (para violão), volume II*. Marco Pereira. I. ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2011.

_____. *Cadernos de Harmonia (para violão), volume III*. Marco Pereira. I. ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2011.

ROBEETS, Martine; BOUCKAERT, Remco. *Bayesian phylolinguistics reveals the internal structure of the Transeurasian family Research article*. Journal of Language Evolution, p. 145-162. 2018.

SACHS, Curt. *Rhythm and tempo: a study in music history*. Nova York: W.W. Norton & Company. 391 p. 1953.

_____. *The History of Musical Instruments*. Nova York: W.W. Norton & Company. 505 p. 1940.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras. 370 p. 1990.

SCLIAR, Esther. *Elementos de Teoria Musical*. Editora Novas Metas Ltda - 2ª Edição. São Paulo. 138 p. 1985.

SCRIBANO, Adrián; DE SENA, Angélica. *Construcción de onocimiento en Latinoamérica: algunas reflexiones desde la auto-etnografía como estrategia de investigación*. Cinta de Moebio. 15 p. 2009.

ŞENSES, Baturhan. *Investigation of Makam Correlation between Turkish Art Music and Turkish Folk Music*. Dissertação. The Graduate School of Natural and Applied Sciences Electronic and Communication Engineering. Çankaya University. Turquia. 52 p. 2013.

SETARO, Essena. *Solo Violin Works Influenced By Romanian Lăutari Music*. Tese. University of South Carolina. 107 p. 2018.

SILVERMAN, Carol. *Romani routes: cultural politics and Balkan music in diaspora*. Oxford University Press. 398 p. 2012.

- SIGNELL, Karl. *Makam Modal Practice in Turkish art Music*. EUA: Usul Editions. 246 p. 2008.
- STOICHITA, Victor. *A Matter of Attitude: Gypsiness and Style in Zece Prajini (Romania)*. Shared Musics and Minority Identities. p. 189-199. 2006.
- STOTTLEMYER, Nathaniel. *Āl'riq: the arab tambourine*. Dissertação. Master of Arts in Ethnomusicology. [S.l.: s.n.]. EUA. 2014.
- TADIĆ, Miroslav. *Laments, Dances and Lullabies: volume 1, música balcânica; violão*. Québec: Les Éditions Doberman-Yppan, 2008. Partitura. 16 p.
- TANAKA, A; ALTAVILA, A; SPOWAGE, N. *Gestural Music Affordances*. Artigo. 8 p. 2012.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Verbetes: *Cimbalom; Daff; Darabukka; Kamancheh; Kaval; Panpipes; Surnāy*. Edição: SADIE, S; TYRELL, J. Londres: Macmillan. 2001.
- ÜSTÜNTAŞ, Çağdaş. *Alli Turnam*: canção anônima turca; arranjo para violão. [S.l.: s.n., 200?]. Partitura manuscrita. 2 p.
- _____. *Indim Yarin Bahçesine*: canção anônima azeri; arranjo para violão. [S.l.: s.n., 200?]. Partitura. 4 p.
- _____. *Taço'nun Ruyasi*: música turca; violão. [S.l.: s.n., 200?]. Partitura. 3 p.
- ÜSTÜNYER, Ilyas. *Tradition of the Ashugh Poetry and Ashughs in Georgia*. IBSU Scientific Journal. p.137-149. 2009.
- VAVRITSAS, Nikolaos; VAVRITSAS, Georgios. *Rhythm-Kinetic Analysis and Rhythmical Numeration of the Syrtos Kalamatianos Dance*. Studies in Physical Culture and Tourism. Department of Physical Education and Sport Science, Aristotle University of Thessalonica, Greece, v. 18, n. 4, 2011.
- YILMAZ, Serkan. *Çöl Masali*: música turca; violão. [S.l.: s.n., 200?]. Partitura. 13 p.
- _____. *Mastika*: música turca; arranjo para violão. [S.l.: s.n.], 2019. Partitura. 4 p.
- YUNUSBAYEV; METSPALU; METSPALU; VALEEV; LITVINOV; VALIEV; et al. *The Genetic Legacy of the Expansion of Turkic-Speaking Nomads across Eurasia*. Graham Coop, University of California. Davis, United States. 24 p. 2015.
- ZEIDAN, David. *The Alevi of Anatolia*. Middle East Review of International Affairs, vol. 3, n. 4, p. 75-89. 1999.

Referências acessadas em websites: bibliografia, videografia e audiografia

- AIMARD, Pierre-Laurent. Álbum: *György Ligeti - Pierre-Laurent Aimard – Works For Piano: Études & Musica Ricercata*. Gravado em: Salle De Musique, La Chaux-de-Fonds (Suíça). Sony Music Entertainment Inc. Publicado por: Schott Musik International. 1996. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/2N0KhIJJ0EaiDXJmxEj05T>>.
- AROM, Simha. L'aksak: principes e typologie. *Cahiers d'ethnomusicologie*, Genebra, v. 17, p. 11-48, 2004. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/413>>. Acesso em: 03 mai, 2020.
- BEATO, Rick. *Modes of the Darkest Scale Ever*. Disponível em: <<https://youtu.be/WVtfUQMVunc>>. Acesso em: 05 abr, 2020.
- _____. *Double Harmonic Major | The Darkest Scale In Music*. Disponível em: <<https://youtu.be/SXr4zsrJGks>>. Acesso em: 05 abr, 2020.

_____. *Harmonic Major Scale: Unlocking Its Secrets*. Disponível em: <<https://youtu.be/YVj-hiy-jT8>>. Acesso em: 05 abr, 2020.

BISHOP, Douglas. *The "Romanian" Nay?*. Disponível em: <www.panflutejedi.com/levni.htm>. Acesso em: 20 jul, 2021.

BOGDANOVIĆ, Dušan. *Bio*. Site pessoal. Disponível em: <<http://www.dusanbogdanovic.com>>. Acesso em: 30 set, 2021.

COSTA, Luíza. *Assimetrias*. [Relato via e-mail enviado pela artista]. Mensagem recebida por <famalta@hotmail.com> em: 13 ago, 2021.

DAHMANI, Elsa; ALLEN, Marc. *Nul n'est Prophet en Son Pays*. Direção: Elsa Dahmani e Marc Allen. Produção: Princes Films (França), Divano Productions (Bélgica) e Cramed Discs (Bélgica). 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7uT3dgDtZ9w&t=108s>>.

DALKILIÇ, Hande. *Ten Etudes on Aksak Rythms Op.38*. Álbum: *Hande Dalkılıç, Ahmed Adnan Saygun*. Turquia: BMP, 2000. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=C0WscvbZk5I&t=0s>>.

DUNAV. *Vranjanka*. DunavFolk. Disponível em: <http://dunav.org.il/?s_term=vranjanka>. Acesso em: 04 mai, 2020.

EAST EUROPEAN FOLKLIKE Center. (2018). Disponível em: <<https://eefc.org/balkan-culture/instruments/>>. Acesso em: 05 mai, 2020.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Anatolia*. Publicado em: 10 jan, 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Anatolia>>. Acesso em: 03 jul, 2020.

_____. *Animism*. Publicado em: 15 out, 2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/animism>>. Acesso em: 15 jul, 2020.

_____. *Balkans*. Publicado em: 19 nov, 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Balkans>>. Acesso em: 7 jul, 2020.

_____. *Janissary*. Publicado em: 05 ago, 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Janissary>>. Acesso em: 10 jul, 2020.

_____. *Oğuz*. Publicado em: 28 dez, 2015. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Oguz>>. Acesso em: 13 jul 2020.

_____. *Orhon Inscriptions*. Publicado em: 18 feb, 2011. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Orhon-inscriptions>>. Acesso em: 14 jul, 2020.

_____. *Rom*. Publicado em: 23 jul, 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Rom>>. Acesso em: 20 ago, 2020.

_____. *Shamanism*. Publicado em: 12 May 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/shamanism>>. Acesso em: July 24, 2020.

_____. *Slavs*. Publicado em: 06 mai, 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Slav>>. Acesso em: 27 jul, 2020.

_____. *Turkey*. Publicado em: 04 jul, 2020. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Turkey>>. Acesso em: 06 jul, 2020.

_____. *Turkic Languages*. Publicado em: 16 abr, 2014. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Turkic-languages>>. Acesso em: 14 jul, 2020.

_____. *Turkic peoples*. Publicado em: 28 ago, 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Turkic-peoples>>. Acesso em: 14 jul, 2020

ENCYCLOPEDIA.COM. *The Book of Dede Korkut*. Publicado em: 8 jul, 2020. Disponível em: <<https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/book-dede-korkut>>. Acesso em: 15 jul, 2020.

ENCYCLOPÆDIA IRANICA Foundation. *Daff(f) and dayera*. (2021). Disponível em: <<https://www.iranicaonline.org/articles/daff-and-dayera-daf-ar>>. Acesso em: 15, ago, 2021.

GATLIF, Tony. *Latcho Drom*. Documentário/Gênero Musical. Direção: Tony Gatlif. França: 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MwxOX4tAXn4>>.

HOVHANNISYAN, Samson. *How Indians turned into Armenian Gypsies*. (2017). Disponível em: <<https://www.panarmenian.net/eng/details/227158/>>. Acesso em: 10 jul, 2020.

HISTORY OF THE BALKANS: Every Year. Webvídeo histórico-informativo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISRd-zKVe_s>. Acesso em: 20 fev, 2020.

HOUSTON, Ron. *Rustemul*. The Society of Folk Dance Historians. (2018). Disponível em: <<https://sfdh.us/encyclopedia/rustemul.html>>. Acesso em: 05 set, 2020.

INTERNATIONAL WOOD CULTURE Society's Documentary. *Erbane - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-9xgwfayz_Y&t=23s>.

_____. *Kaval - 6 String Bağlama - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=tCwrNpU2X-g>.

_____. *Mey - Duduk - Balaban - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SE7Cf-DEP2M>>.

JANDÓ, Jenő. *Six Dances in Bulgarian Rhythm*. Álbum: *Bartók - Piano Music, Vol. 5, Mikrokosmos (Complete)*. Estados Unidos: Naxos, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uMs8K9sZ2Qg>>.

MIDEASTWEB. *Middle East Musical Instruments*. Disponível em: <http://www.mideastweb.org/culture/middle_east_instruments.htm>. Acesso em: 23 jul, 2021.

MOYANO, Ricardo. *Bio*. Site pessoal. Disponível em: <https://www.ricardomoyano.org>>. Acesso em: 30 set, 2021.

OURKOUZOUNOV, Atanas. *Bio*. Site pessoal. Disponível em: <<http://ourkouzounov.info>>. Acesso em: 30 set, 2021.

SANSAL, Burak. *Musical Instruments of Turkey*. (1990-2021). Disponível em: <<https://www.allaboutturkey.com/music-instruments.html>>. Acesso em: 15 ago, 2021.

SATA, Jarri. *Lydian Dominant b2 Scale (Romanian Major Scale)*. Disponível em: <https://youtu.be/iY9_4VcI4sw>. Acesso em: 10 dez, 2020.

ŞATIROĞLU, Veysel. *Kara Toprak*. Álbum *Aşık Veysel Arşiv 1*. Turquia: Kalan Ses Görüntü, 2001. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/11uWjOHcCLBGJTSHXoLLgE>>.

TADIĆ, Miroslav. *Bio*. Site pessoal. Disponível em: <<http://www.miroslavtadic.com>>. Acesso em: 30 set, 2021.

TAŞAN, Hacı. *Alli Turnam*. Álbum *Hacı Taşan*. Turquia: Kalan Ses Görüntü, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k66bmIOcXDE>>.

TURKISH CULTURAL Foundation. *Uzun Hava*. Dicionário, Turkish Music Portal. Disponível em: <<http://www.turkishmusicportal.org/en/turkish-music-dictionary/u>>. Acesso em: 15 mai, 2020.

ÜÇBAŞARAN, Zeynep. Álbum: *Ahmed Adnan Saygun, Piano Music*. Estados Unidos: Naxos, 2008. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/1ldllmfpCl8ln7CwVR3cAY?autoplay=true>>.

UNESCO. *Singing to the accompaniment of the Gusle*. Documentário. (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5vQv6hlzozs>>.

WIKIPEDIA. *Yemen Türküsü*. Creative Commons BY-SA. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Yemen_T%C3%BCrk%C3%BCs%C3%BC>. Acesso em: 06 mai, 2020.

YILMAZ, Serkan. *Mastika – Anónimo (Microtonal)*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iqLbmT3tVV0>>.

_____. *Bio*. Site pessoal. Disponível em: <<https://www.serkanyilmaz.com.ar>>. Acesso em: 30 set, 2021.

YEMEN TÜRKÜSÜ. *Yemen Türküsü, Sözleri ve hikayesi*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q9s4n_qTqJA>. Acesso em: 06 mai, 2021.

Material audiovisual complementar: videografia e audiografia

AKUD Mirce Acev. *Kalajdzisko*. Grupo de dança. Bulgária. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6aXXZzqa35I>>.

ANADOLU Müsik Köyü. *Turkish folk music with tambourine/daf/def/riq*. Turquia, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9g7zh5fDmTw>>.

ANSAMBLUL Artistic Ciocârlia al Ministerului Administrației și Internelor. *Rustem de la Șindrilița*. Álbum: *Plină e Lumea De Dor*. Romênia: Electrecord, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b0BMZ6vUh7Y>>.

BALKAN HORSES. *Kalajdzisko Oro*. Álbum/show: Contact, Part One. Bulgária: UBP International, 2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TmwlXlkvdSI>>.

BALOGH, Kálmán. *Kálmán Balogh & The Gypsy Cimbalom Band*. Performance musical. Estados Unidos, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CY8RoEC_w0E>.

BARTÓK, Béla. *O cranes who are flying in the sky by groups*. Bartók: Turkish Folk Music Collection. Hungria: Hungaroton Records Ltd, 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2f5KDCuvDPk>>.

_____. *The melody has not been transcribed*. Bartók: Turkish Folk Music Collection. Hungria: Hungaroton Records Ltd, 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2Q2Eu315V-4>>.

_____. *The moon goes, goes the horizont*. Bartók: Turkish Folk Music Collection. Hungria: Hungaroton Records Ltd, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b8OIE TLWZ_4>.

_____. *There was a mountain chain at the rear*. Bartók: Turkish Folk Music Collection. Hungria: Hungaroton Records Ltd, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a0_aNQII170>.

BULGFOLK. *Dajchovo*. Grupo de Dança. Bulgária. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TtnYFUSpp5c>.

_____. *Kopanitsa*. Grupo de Dança. Bulgária. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1qYh-dJrile>.

_____. *Rachenitsa*. Grupo de Dança. Bulgária. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xenjHhHBZkA>.

CARPATHIA DC. *Rustemul*. Grupo de dança. Estados Unidos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ND4ePo8nn8>.

DB PRODUCTION. *Zurni: v Gotse delchev*. Performance musical/manifestação cultural. Bulgária, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e2oOdW4CAkM>.

DOĞAN, Aytaç. *Kum Gibi*. Álbum: *Kanun Resitali 2 (Live)*. Turquia: Dokuz Sekiz Müzik, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kLJ8nlGiPCA>.

DUKIĆ, Zoran. *6 Balkan Miniatures* (Dušan Bogdanović). Performance musical. Sérvia, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MZQgU-iuQDA>.

DUNAV. *Rustemul Din Oltenia, Romanian folk dance*. Grupo de dança. Israel. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_3XP4-Y3A4c&t=8s.

ERTAŞ, Muharrem. *Kalkti Göç Eyledi Avşar Elleri*. Álbum: *Kalkti Göç Eyledi*. Turquia: Kalan Ses Görüntü, 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ffa2CONoW5Q&list=RDGzf2Xi9riEU&index=19>.

ERTAŞ, Neşet. *Allı Turnam*. Arquivo TRT. Performance musical. Turquia, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RRb-61WeoG8>.

_____. *Yalan Dünya*. Álbum: *Hata Benim*. Turquia: Kalan Ses Görüntü, 2000. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_1HWuHg6uMU.

ERZINCAN, Erdal. *Girdim Yarin Bahçasına*. Álbum: *Garip*. Turquia: Güvercin Müzik, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b-IZDR2-k6o>.

FOLK ANATOLIA. *Turkish Ottoman Zeybek Dance "Tavas Zeybeği" Anatolian Folk Dance*. Webvídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LgQju-8rHkU>.

GEOZIK. *Romanian panflute (nai) by Patrick Kersalé*. Performance musical. França, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nMPqKTT0EXg>.

GRGIĆ, Mak. *Macedonian Girl (Arr. Miroslav Tadić)*. Álbum: *Balkanisms: Guitar Music From The Balkans*. Estados Unidos: Naxos, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dwQesjVsXT0>.

HAMASYAN, Tigran. *Kars 2 (Wounds of the Centuries)*. Álbum: *Mockroot*. Estados Unidos: Nonesuch Records, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYrRM7wBMXw>.

HAKOBYAN, Karen. *Professional Armenian Duduk*. Performance musical. Armênia, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mHexOm13U68&t=1s>.

HOLZWARTH, Yvette; TADIĆ, Miroslav; *Living room concert - Nikšić Guitar Festival*. Performance musical. Montenegro/Estado Unidos, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FRuRNShKXIQ>.

INTERNATIONAL Wood Culture Society's Documentary. *Bağlama (1) - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ptuQcsyTsbI&t=7s>.

_____. *Ney - İTÜ TMDK Çalgı Eğitim Videoları - Doç. Dr. Ali Tüfekçi*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zNhJXUUhhxE&t=62s>>.

_____. *Erbane - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-9xgwfayz_Y&t=23s>.

_____. *Kaval - 6 String Bağlama - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=tCwrNpU2X-g>.

_____. *Kanun - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lxWPKmcdZ3I>>.

_____. *Kemençe - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lvtxeRSCYsc>>.

_____. *Mey - Duduk - Balaban - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SE7Cf-DEP2M>>.

_____. *Tulum - Karadeniz Kemençesi - Panduri - Traditional Music of Turkey with Wooden Instruments*. Documentário. Supervisão: Tolgahan Çoğulu. (2015). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sLJ5v6tmnOY>>.

JAISALMER Folk Musician. *Kamaicha*. Performance musical. Índia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mv_7sULmnm0>.

JINARIU, Tavi. *Macedonian Girl*. Performance musical. Estados Unidos: Guitar Salon International, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sa_NZvfG_r4>.

KALHOR Kayhan; ERZINCAN, Erdal. *Alli Turnam*. Álbum/show: *Live in Tahrán* (Iran). Turquia: Kalan Ses Görüntü, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=siskYo3PozI>>.

KALHOR, Kayhan; TABASSIAN, Kiya. *Kayhan Kalhor & Kiya Tabassian (Setar Duo), Ciel de l'Iran*. Concerto/Performance musical. Canadá, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jt_8yXIfngY>.

KALHOR, Kayhan. *Tiny Desk Concert*. Estados Unidos: NPR Music, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jMEjPKBvhzE>>.

KANAL 42. *Folk songs with tambourine by Turkish women in Turkey*. Turquia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q-Rx7nSZgCE>>.

KARŞILAMA. *Karşilama*. Dança. Registro informal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Cj7yERKL5P0>>.

_____. *Trakya Karşilamasi*. Dança/ritmo: *karşilama*. Tema coletado por: Ahmet Yamacı. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mPFN1_1f5b4>.

KATEVAS, Yiannis. *Greek Folk Dances*. Performance musical e dança. Macedônia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mAz91lvI-JQ>>.

KLJUČO, Merima; TADIĆ, Miroslav. *Pajduško Oro*. Performance musical. Estados Unidos, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KBiPfbLLCJQ>>.

KOPANITSA. *Gankino/Kopanitsa*. Dança. Bulgária, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j_PorIoQSjM>.

KOČO RAČIN. *Kalajdžisko oro*. Grupo de dança. Macedônia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Uw2BPjvFwM>>.

KUD Svetozar Marković. *Kalajdžisko oro*. Grupo de dança. Bósnia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3mHkzpxytc>>.

KUKUZEL, Yoan. *Polielei na búlgarkata*. Coro: Yoan Kukuzel the Angel-Voiced Chamber Ensemble. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1x7wrZWDiaU>>.

MALTA, Filipe. Álbum: *Assimetrias*. NAVE Studio. Brasil: Juiz de Fora - MG, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6k_oUJgJGb0>.

_____. *Concerto na Filarmônica*. Recital compartilhado. Arquivo pessoal. Juiz de Fora: Sociedade Filarmônica, 2017.

_____. *Mostra Musical*. Recital compartilhado. VI Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens - NÓS UTÓPICOS: LUGARES E (RE)EXISTÊNCIAS. Arquivo pessoal. Juiz de Fora: Instituto de Artes e Design/UFJF, 2019.

_____. *Músicas Turcas e Balcânicas Para Violão*. Recital de Prática Instrumental Avançada. Doutorado. Arquivo pessoal. Belo Horizonte: Conservatório UFMG – Programa *Performare*, 2018.

_____. *O violão entre canções e danças tradicionais da Ásia Menor e dos Bálcãs*. Recital remoto. Prêmio de Incentivo à Cultura Janelas Abertas - PROCULT/UFJF. Juiz de Fora, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/K9HuII6NFxg>>.

_____. *Sonata n^o1 – Leo Brouwer*. Mini Recital: obras de Leo Brouwer. 1^o SIM – Simpósio Internacional de Violão UFMG/Unimontes/UFES. Arquivo pessoal. Belo Horizonte, Conservatório UFMG, 2017.

_____. *Violão Noite Adentro*. Recital compartilhado. Linha geográfica Espanha-Itália-Sérvia-Turquia-Azerbaijão, por Henrique Lawson e Filipe Malta. Arquivo pessoal. Juiz de Fora: Espaço Utopia, 2018.

MEĐEDOVIĆ, Avdo. *Bosnjacke Gusle*. Performance musical (excerto). Montenegro: 1935. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8buaCDIYU2U>>.

MOLDOVAN MELODIES. *Rustemul Oltenesc*. Álbum: *Cântece populare românești și moldovenești, Pt. 2*. GMC/Folklore Treasures, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9MbZr91CBI0&t=3s>>.

MORTAZAVI, Mohammad Reza. *Timeous*. Performance musical. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ICz_CyQ0vLE>.

OĞUR, Erkan. *Yemen*. Álbum *Dönmez Yol*. Turquia: Kalan Ses Görüntü, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nBxryrLIQ4>>.

OĞUR, Erkan; TÜRKAN, Derya; DENİZ, İlkin. *İndim Yarin Bahçesine*. Álbum: *Dokunmak*. Turquia: Kalan Ses Görüntü, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zQIZ1uGjIqc>>.

PADURE GRILAJ. *Rustem*. Adrev Publishing. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sRTzOU2BJ0s>>.

PAJDUŠKO. *Macedonian Folk Dance – Pajduško Oro*. Dança. Registro informal. Macedônia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LG-P-IjNkko>>.

PAPAZOV, Ivo. *Ivo Papazov Aytos Gujuka*. Performance musical. Bulgária: 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jo8xOdl4Y9Q>>.

_____. *Ivo Papazov Trakia Band*. Uluslararası Klarnet Festivali. Performance musical. Turquia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TipM2wW6kHs>>.

PAPAZOV, Ivo; RALCHEV, Petar. *Ivo Papazov & Petar Ralchev - Folklorna Pletenica*. Bulgária, 198?. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NemlE9qBv-s>>.

PETRESKA, Anastasija. *Makedonsko devojce (Zajdi zajdi)*. Performance musical. Macedônia, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5ns98uX4dsM>>.

PETRICHKITE Zurni. *Zurnite v Gotse Delchev*. Registro informal. Bulgária, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WEZDXHHFbyc>>.

PRAVOTO. *Pravoto, Makedonsko devojče (Jonče Hristovski)*. Aula de dança. Registro informal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WYE3dO7LDRk>>.

RUSTEMUL. *Rustemul Romania*. Aula de dança. Registro informal. Bulgária. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wKzO6s2JaOU>>.

ŞATIROĞLU, Veysel. *Kara Toprak*. Arquivo TRT. Performance musical. Turquia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BwAjsvFRbTY>>.

SEDENCHITSA. *Kopanitsa*. Grupo de dança. Bulgária. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=156dOWT3r80>>.

SHOGHAKEN Folk Ensemble. *Aparani Par*. Performance musical. Estados Unidos, 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=itp8Ycsc4y8>>.

SPASOV, Teodosii. *Teodosii Spasov – Kaval*. Performance musical. Sérvia: Guitar Art Festival, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GPEzX1tEj3Q>>.

STEFANOVSKI, Vlatko; TADIĆ, Miroslav. *Unplugged, Tvornica 2000*. Performance musical. Croácia: HRT 2, 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7cgVNLBRnY>>.

STENDLER, Karmen. *Macedonian Girl*. Performance musical. Alemanha: Siccas Guitars, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PzKMFcwtSUw>>.

TADIĆ, Miroslav. *Walk Dance (Kalajdzisko Oro)*. Performance musical. Bósnia, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VLNbXeBRsuc>>.

_____. *Rustemul*. Performance musical. Sérvia, 2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=uwBQMDv7UZQ>>.

TARAF DE HAÏDOUKS. *Rustem si suite*. Performance musical. Produzido por: Schweizer Fernsehens DRS e 3sat. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o3ZK4lofUq8>>.

_____. *Briu, Live at Union Chapel*. Performance musical. Inglaterra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hRBp2xecNxE>>.

TEA HODZIĆ Trio. *Makedonsko Devojce*. Performance musical. Estados Unidos, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=48gcVdw5fM>>.

TEKBILEK, Omar Faruk. *Mastika*. Álbum: *Dance into Eternity: Selected Pieces 1987-1998*. Alemanha: Celestial Harmonies, 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=da-mneuPMEk>>.

TEK RUMELI TV. *Folk Song by Bulgarian Turks - Thracian Turkish Music*. Turquia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vHLDre671rA>>.

TRIO INTERMEZZO. *Programa Segunda Musical*. Recital compartilhado. TV Assembléia. Belo Horizonte: Teatro da Assembléia Legislativa de Minas Gerais, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lkxhYdyMEUw>>.

USTUNTAS, Chadas. *The bird of Mel Island*. Gravação de áudio. Brasil, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zbWHYPbWArc>>.

WORLD OF GYPSIES. Álbum/coletânea. Inglaterra: ARC Music, 2000. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/50JKZc0LGfXw4tqflYUCAq?autoplay=true>>.

YUGOSLAV Folk Ensemble. *Dances From Vranje*. Álbum: *Frula Yugoslav Folk Ensemble*. Estados Unidos: Smithsonian Folkways Recordings/Monitor Records, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aYVkfUtLoiU>>.

GLOSSÁRIO

AKSAK: sistema rítmico-métrico caracterizado pela relação hemiolia entre as unidades de tempo e pela sensação métrica “coxa” por ela provocada, ou seja, a proporção 3:2 ou 2:3 é um fator elementar *aksak* e todos os ritmos *aksak* são obtidos por adição dessas células – ao invés de uma têm-se duas unidades de tempo (heterogêneas ou não isócronas): uma pontuada e outra não pontuada (pulsões assimétricas). Segundo o etnomusicólogo franco-israelense Simha Arom (2004, p.2), o termo foi empregado na teoria clássica otomana e pode ser entendido como “irregular/coxo/manco”.

ANIMISMO: trata-se de uma crença da espiritualidade xamânica que propõe a visão do mundo enquanto lar de seres espirituais que habitam os corpos físicos de animais e se relacionam com os humanos.

ASHIQ: o termo pode ser traduzido como “apaixonado” e deriva da palavra árabe *ishq* (“amor”). O livro *Diversity and Contact among Singer-Poet Traditions in Eastern Anatolia* aponta que diversas denominações foram utilizadas em referência aos *ashiqs*, variando conforme a época e a região, tais como: *baksı, ozan, âşık, saz şairi, kalem şairi, halk şairi, badeli âşık, halk ozanı, hak aş ığı, halk aşığı, aşuğ, meydan şairi, sazlı ozan, and çöğür şairi*. Nesta tese, apesar da palavra em turco ser *âşık* e também variar na escrita azeri, georgiana, iraniana, etc. foi escolhida a escrita árabe *ashiq* por dois motivos principais: 1) a possível origem do termo; 2) tal escrita se aproxima um pouco mais do nosso idioma (português), de certa forma, o que pode direcionar melhor a pronúncia – visto que a expressão será usada aqui repetidas vezes sabido o papel central desta tradição na presente investigação. Apenas em dois casos foi decidido manter escritas locais: 1) em nomes próprios dos *ashiqs*, nos quais o termo é comumente inserido antes – exemplos: *Âşık Veysel* e *Aşiq Garip*; e 2) em citações diretas de publicações, embora nas traduções sempre será usada a escrita árabe.

ASHIQ FASIL: programa de peças musicais que ocorre comumente num mesmo *makam* e é tocado tradicionalmente em reuniões *ashiq*.

BÂDE: o significado literal é “bebendo” ou “vinho”. Na tradição *ashiq*, trata-se de um líquido bebido num sonho e quem o toma alcança sua identidade artística, ou seja, torna-se um *ashiq*. Segundo Artun (2005, p.223), apaixonar-se por alguém em um sonho também pode ser descrito como *bâde*.

COBZĂ: é um tipo de alaúde de braço curto, sem trastes e possui de 8 a 12 cordas, podendo ser tocado com técnica dedilhada ou com pena de ganso. Segundo Setaro (2018, p.7), este instrumento, outrora comum principalmente em conjuntos musicais no sul da Romênia, parece estar se tornando bastante raro e é frequentemente substituído pelo *cimbalom*, acordeom ou violão (instrumentos com forte função harmônica).

CONTRAVIOLINO: segundo Setaro (2018, p.8), é um tipo de violino com 3 cordas e uma ponte lixada para que as cordas possam ser tocadas simultaneamente, facilitando assim a execução de acordes.

DASTAN: trata-se de um longo poema épico-musical em que, assim como considerado por Oldfield e Nikaeen (2018, p.57), a história é contada em fala e os diálogos são cantados ao *saz hava*.

INSCRIÇÕES DE ORKOM: como consta na *Britannica Encyclopaedia*, as “Inscrições de Orcom” (ou “Alfabeto Túrquico Antigo”, “Escritos Túrquicos Antigos”, “Runas Túrquicas”, “Alfabeto Turco Antigo”, “Alfabeto Goturco”, “Alfabeto Orkhon-Ienissei”, entre outros) foram descobertas em 1889 e decifradas em 1893 pelo filólogo dinamarquês Vilhelm Thomsen. Tal fonte observa que os relatos acerca de um povo túrquico ancestral se referem, muito provavelmente, aos oguzes.

JANÍZARO: os janízaros foram uma infantaria de elite do exército otomano em vigência entre 1363-1826 formada por crianças cristãs capturadas e convertidas ao islã, estabelecida no império de Murad I (1362–1389). Fonte: *Britannica Encyclopaedia*.

KARŞILAŞMA: tipo de duelo entre *ashiqs* com um caráter improvisatório que implica em espontaneidade, destreza e sapiência no momento. O termo pode ser traduzido como “encontro”.

MAKAM: termo usado para designar os modos da música turca. Estes apresentam alturas específicas (contendo microtons) e seus próprios padrões de delineamento melódico escalar.

OGUZ: os oguzes (*oğuz*, *oghuz* ou *ghuzz*), segundo apontamentos da *Britannica Online Encyclopedia*, foram uma confederação de tribos túrquicas que viveram nas estepes da Ásia Central e da Mongólia até, pelo menos, o século XI.

RUSTEMUL: pode ser traduzido como "russo" ou vir da palavra "resteu", um parafuso usado para a junção de bois. Fonte: *The Society of Folk Dance Historians*.

SAZ HAVA: os *havas*, segundo Oldfield e Nikaeen (2018, p.57), são estruturas musicais acompanhadas ao *saz* – improvisadas ou executadas de maneira mais “simples” –, sendo tanto próprias a determinadas regiões quanto pertencentes a uma coleção tradicional reconhecida por quaisquer *ashiqs* azeris.

TOTEM: segundo Goswami (2018, p.1), trata-se de uma associação espiritual, religiosa, social e cultural entre um clã ou linhagem e um animal ou fenômeno natural.

TRANSEURASIANAS: o termo faz referência a um grupo de línguas geográfica e estruturalmente próximas recorrentes em toda a Eurásia que, como apontam Robeets e Bouckaert (2018, p.1), comporta cinco famílias diferentes: línguas túrquicas, mongólicas, tungústicas, coreânicas e japônicas.

TÛRKÛ: termo usado na Turquia para designar “canção folclórica”.

TÛRQUICO: em referência aos túrquicos (*Turkic*), a denominação *Turks* é também usada na bibliografia consultada. Nesta tese, especificamente, opta-se por utilizar o termo “túrquicos” sempre como designação para povos (ou grupos étnicos) ancestrais dos turcos – no caso, os que viviam nas estepes da Ásia Central e da Mongólia – ou seja, anteriores à miscigenação com árabes e persas, e à formação do Império Otomano.

UZUN HAVA: é um termo geral para designar canções folclóricas com um padrão melódico definido e não métrico. Ao que parece, existem muitos termos diferentes usados regionalmente com o mesmo significado, tais como: *Gurbet Havası*, *Bozlak*, *Barak Havası*, *Elezber* e *Hoyrat*. Fonte: *turkishmusicportal.org*

XAMÃ: significa “aquele que sabe” (*saman*), um líder com forte papel espiritual em certas culturas milenares – o termo parece vir da língua tungus siberiana. Ainda hoje, práticas xamânicas são comuns por todo o planeta entre povos asiáticos, árticos, africanos, americanos e oceânicos.

XAMANISMO: é um fenômeno centrado na figura do xamã, e, segundo a *Britannica Encyclopaedia*, tem origens nas antigas culturas de coleta e caça em povos do norte da Ásia e uralo-altáicos (de línguas túrquicas, mongólicas, fino-úgricas, japônicas, entre várias outras).

APÊNDICE: material audiovisual complementar

(Acesso: <<https://drive.google.com/drive/folders/1c3WAVOcfVprp3QnwVK1vWSgUz04doKYa?usp=sharing>>)

2.1. Tradição *ashiq*

Exemplo 1 _dança *zeybek*: movimentos de uma águia

Exemplo 2 _*ashiq* Muharrem Ertaş – *Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri*

Exemplo 3 _gravações em pesquisas de campo com *yörüks*, por Béla Bartók e Adnan Saygun

2.2. Herança eslava

Exemplo 1 _Yoan Kukuzel – *Polielei na búlgarkata*. Intérprete: *Yoan Kukuzel Angeloglassniyat*

Exemplo 2 _Avdo Međedović (c.1875 – 1955), *gusle* e voz

2.3. Ciganismo

Exemplo 1 _coletânea *World of Gypsies*

Exemplo 2 _*kamaicha* indiano: músico do Rajastão

2.4. Contexto das danças típicas

Exemplo 1 _gênero “música de casamento”: Ivo Papazov e banda

Exemplo 2 _*Kalajdzisko*: tema recorrente no qual se baseou Tadić

Exemplo 3 _*Rustemul*: versão recorrente na qual se baseou Tadić

Exemplo 4 _*Taraf de Haïdouks: Rustem si suite*

Exemplo 5 _*Rustemul*: seção improvisada e sotaque – Miroslav Tadić, violão

Exemplo 6 _*Vranjanka*: tema folclórico no qual se baseou Bogdanović

Exemplo 7 _*Makedonsko Devojče*, versões

2.5. Ritmo e métrica

Exemplo 1 _*Alli Turnam*: “tema” do arranjo de Ustuntas – Filipe Malta, violão

Exemplo 2 _*Alli Turnam*: excerto similar ao que ocorre no “tema” do arranjo de Ustuntas, por Erdal Erzincan e Kayhan Kalhor

Exemplo 3 _*Alli Turnam*, por Neşet Ertaş

Exemplo 4 _*Çöl Masali*: projeção sonora e movimento – Filipe Malta, violão

Exemplo 5 _*Çöl Masali*: agógica no fraseado da “seção lírica” – Filipe Malta, violão

Exemplo 6 *_Girdim Yarin Bahçasına*, por Erdal Erzincan

Exemplo 7 *_Kara Toprak* – Veysel Şatıroğlu

Exemplo 8 *_Yemen Türküsü/Yemen Elleri*, por Erkan Oğur

Exemplo 9 *_Yalan Dünya*, por Neşet Ertaş

Exemplo 10 *_Rustemul*: diferentes versões melódicas

Exemplo 11 *_Pajduško*

Exemplo 12 *_Vranjanka*. Versão cantada: *Šano Duso*, por Branka Šćepanović

Exemplo 13 *_Makedonsko Devojče, pravoto*

Exemplo 14 *_Makedonsko Devojče*: padrão interpretativo sobre o arranjo de Tadić

Exemplo 15 *_Kalamatiano*

Exemplo 16 *_Rachenitsa*

Exemplo 17 *_Karşılama*

Exemplo 18 *_Mastika*, por Omar Faruk Tekbilek

Exemplo 19 *_Mastika*: sensação do “groove” e excerto do tema – Filipe Malta, violão

Exemplo 20 *_Dajchovo*

Exemplo 21 *_Kopanitsa*

Exemplo 22 *_Kalajdzisko*

3.1. Especificidades e aspectos tradutórios

Exemplo 1 *_derbak*: Mohammad Reza Mortazavi

Exemplo 2 *_alusão ao derbak*, percussividade e idiomatismos: Filipe Malta, violão

Exemplo 3 *_daf (erbane, dāyera)*: Miraz Erbane Topluluğu

Exemplo 4 *_riq (tambourine)*: diferentes formações femininas em localidades de Turquia e Bulgária

Exemplo 5 *_davul e zurna*: contextos festivos; padrão rítmico, davul; e pedal contínuo, zurna

Exemplo 6 *_aproximação à zurna (pedal em corda solta) em Çöl Masali*: Filipe Malta, violão

Exemplo 7 *_frula*: dedos ágeis e aproximação ao violão

Exemplo 8 *_kaval*: Teodosii Spasov; Sinan Cem Eroğlu

Exemplo 9 *_clarinete e acordeom*: Ivo Papazov e Petar Ralchev

Exemplo 10 *_flauta pan romena/nai*

Exemplo 11 *_alusão ao cimbalom e “ciganismo”*: Miroslav Tadić, violão

Exemplo 12 *_cimbalom*: Kálmán Balogh

Exemplo 13 *_kanun*: Aytaç Doğan; Ayşegül Kostak Toksoy

Exemplo 14 *_aproximação ao kanun, sweep e “ciganismo” em Široko*: Filipe Malta, violão

Exemplo 15_aproximação ao *kanun* (textura); idiomatismos; inspiração do *kamancheh*, voz e *duduk* (fraseado) em *Široko*: Filipe Malta, violão

Exemplo 16_ *kamancheh*, *kemençe* e *karadeniz kemençesi*

Exemplo 17_ *duduk*, *mey* e *ney*

Exemplo 18_influências expressivas dos instrumentos de sopro e cordas friccionadas na interpretação: Filipe Malta, violão

Exemplo 19_instrumentos da família do *saz* tocados com diferentes técnicas

Exemplo 20_aproximações ao *saz* no repertório: Filipe Malta, violão

4.1. Processo experimental

Exemplo 1_ *Taço'nun Ruyasi*: versões sem e com *scordatura*

Exemplo 2_ *Passarinho da Ilha do Mel*: Chadas Ustuntas, violão de 11 cordas

Exemplo 3_ *Passarinho da Ilha do Mel*: experimentações

Exemplo 4_ *Rustemul*: experimentações

Exemplo 5_ *Yaman Yar*: experimentações

Exemplo 6_ *Kars 2*: Tigran Hamasyan sobre o tema *Yaman Yar*

Exemplo 7_ Erkan Oğur, Derya Türkan & İlkin Deniz sobre o tema *İndim Yarin Bahçesine*

Exemplo 8_ *İndim Yarin Bahçesine*: experimentações

Exemplo 9_ improvisos e outras ideias: experimentações

4.2. Assimetrias

Exemplo 1_ *Alli Turnam*: inserção de seção/tema cantado

Exemplo 2_ *Alli Turnam*: álbum *Assimetrias*

Exemplo 3_ *Yemen Elleri*: álbum *Assimetrias*

Exemplo 4_ *Yemen Elleri*: outro andamento

Exemplo 5_ *Makedonsko Devojče*: ideias de acompanhamento

Exemplo 6_ *Makedonsko Devojče*: álbum *Assimetrias*

Exemplo 7_ *Girdim Yarin Bahçasina*: processo interpretativo/duas versões

Exemplo 8_ *Girdim Yarin Bahçasina*: álbum *Assimetrias*

Exemplo 9_ *Kalajdzisko Oro*: sentindo o “groove”/rasgueados à minha maneira

Exemplo 10_ *Kalajdzisko Oro*: álbum *Assimetrias*

Exemplo 11_ *Pajduško Oro*: arranjo curto

Exemplo 12_ *Pajduško Oro*: excerto proposto por Miroslav Tadić

Exemplo 13_ *Pajduško Oro*: introdução

Exemplo 14_ *Pajduško Oro*: álbum *Assimetrias*

Exemplo 15_ *Aparani Par*: álbum *Assimetrias*

Exemplo 16 *Aparani Par*: ampla utilização das cordas soltas

Exemplo 17 *Aparani Par*: Shoghaken Folk Ensemble

Exemplo 18 *Aparani Par*: introdução

Exemplo 19 *Aparani Par*: harmonia do solo

Exemplo 20 *Musica Ricercata n°7*: performance em recital

Exemplo 21 *Musica Ricercata n°7*: álbum *Assimetrias*

Exemplo 22 *Musica Ricercata n°7*: ostinato em 3 diferentes oitavas do violão

Exemplo 23 *Estudo – homenagem a Brouwer*: álbum *Assimetrias*

Exemplo 24 *Sonata n°1* de Brouwer: inspirações

Exemplo 25 *Estudo – homenagem a Brouwer*: excertos de trechos mais idiomáticos

Exemplo 26 *Saudade*: álbum *Assimetrias*

Exemplo 27 *Saudade*: excertos no violão solo e em duo