

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

Marco Ernesto Teruel Castellon

**Psicoses Interpretativas:
Por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão**

Belo Horizonte

2022

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

Marco Ernesto Teruel Castellon

**Psicoses Interpretativas:
Por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão**

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientação: Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte

2022

T677p Teruel Castellon, Marco Ernesto.

Psicoses Interpretativas:[manuscrito]: por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão / Marco Ernesto Teruel Castellon. - 2022.
124 f., enc.; il.

Orientadora: Ana Cláudia de Assis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música - Análise, apreciação. I. Assis, Ana Cláudia de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.072



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno **Marco Ernesto Teruel Castellon**, em 19 de dezembro de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Guilherme Paoliello
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Marco Antonio Farias Scarassatti
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Paoliello, Usuário Externo**, em 22/12/2022, às 08:36, 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 **Ana Claudia de Assis, Professora do Magistério Superior**, em 27/12/2022, às 14:24, 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 **Loque Arcanjo Junior, Usuário Externo**, em 28/12/2022, às 14:19, 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 **Marco Antonio Farias Scarassatti, Professor do Magistério Superior**, em 28/12/2022, às 16:48, 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, Professor do Magistério Superior**, em 29/12/2022, às 16:30, 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 **1966036** e o código CRC **22CC6413**.

Agradecimentos

Eu não conseguiria ter realizado, intelectual e fisicamente, este trabalho sem a colaboração de todos que serão citados. Esta tese é (mais uma) prova de que nada se atinge sozinho. É difícil garantir que todos serão citados, mas farei meu melhor.

Primeiramente agradeceria à minha família: Rodolfo (pai), Cecília (mãe), Antonia (irmã), Satish (cunhado), Vicko e Vinnie (sobrinhos). São meu único norte e as únicas pessoas que estiveram ao meu lado ao longo de toda minha trajetória pessoal, acadêmica e profissional. A eles, dedico este trabalho.

À minha querida orientadora e amiga, prof^a. Ana Claudia Assis. Pela orientação sensível, pelas palavras de apoio e, acima de tudo, pela paciência e compreensão desde que ingressei no doutorado. Ao mestre e amigo prof. Flavio Barbeitas, pela troca de ideias, por compartilhar sabedoria e pelo companheirismo nesta jornada desde a graduação.

Aos grupos de pesquisa “Performance e pedagogia do violão” e, em especial, ao “Arte, performance e pesquisa na América Latina”. Aqui gostaria de citar os amigos Luíza Anastácio, Susana Castro Gil e Adriano Lopes. Obrigado pela generosidade e pelas trocas, sem as quais nada teria sido alcançado nesta tese.

Aos queridos Renan Fontes, pelo presente que abrilhantou o programa do recital, e Sandro Miccoli, pelo engajamento para a realização artística de parte deste trabalho.

Aos amigos de “pomodoros” e, em especial, aos do coletivo “Músicas em Trânsito”: Stanley Levi, Anderson Reis, Ricardo Jamal, Marcos Matturro, Nino Coutinho, Aulus Rodrigues e Artur Azzi, por todas as conversas, apoio, amizade e planos para construir algo juntos. À querida Hevelyn Costa, por todo o apoio, amizade e ajuda com a tese. Aos queridos amigos Dudu Barretto e Fernanda Zanon, pela amizade tão carinhosa e pela presença e apoio ao longo dos anos. Ao amigo Fábio Nery, pelas longas e instigantes conversas e o incentivo fundamental para que eu prosseguisse com a pesquisa. Aos demais amigos que também foram fundamentais durante o percurso: Marília Nunes, Luísa Mitre, Lucas Telles (que também contribuiu diretamente para o trabalho!), Lígia Bicalho, Lúcia Vulcano, Pri Roiz, Anna Luiza Wendling e Bárbara Viggiano.

À Vandinha, pela amizade incondicional, pelo cuidado materno e pelo companheirismo nas besteiras durante um café. Ao Giordano, Zé Geraldo e Regina por serem minha segunda família.

Àqueles que garantem minha saúde e funcionamento psicológico e físico: ao amigo Leo Pimenta, Jorge Astúrias, Ana Emília Cardoso, Tatiana D'Aurea e Bruno Tavares.

A mi familia en Honduras. Tias, tios, primas y primos, por todas las oraciones, mensajes y actos de amor que estan muy allá de lo que yo podría desear o merecer.

To Adam and Rotem Gilbert, for their unconditional support, care and friendship during my period at the University of Southern California and beyond.

À CAPES, pelo apoio financeiro ao longo de dois anos que coincidiram com os anos do ápice da pandemia de Covid-19.

Resumo

A presente pesquisa-artística tem como objetivo repensar o papel do performer enquanto mediador de sentido. Tentando escapar das *práticas canônicas*, esta tese procura problematizar alguns conceitos e devolver ao violonista clássico, e a outros instrumentistas da “música artística ocidental”, a agência e capacidade de tomar decisões acerca de qual repertório abordar, como abordar e quais metodologias adotar.

Acreditando no impacto negativo da adoção a modelos canônicos na recepção do repertório brasileiro, também se desenvolverá uma análise da “função canônica” exótica à qual o repertório violonístico brasileiro foi relegado e uma interpretação da participação dos violonistas clássicos na no estabelecimento dessa função. Esta parte também visa desenvolver o conceito de estereótipo abordado em Castellon (2017).

Finalmente serão expostos três estudos de caso que buscam desenvolver interpretações que não se encaixem dentro das práticas canônicas e que possuam abordagens interdisciplinares.

Esta tese dialoga com diversas áreas do conhecimento como os Estudos Interdisciplinares em Performance (Schechner 2013; Taylor 2007), a crítica literária (Bhabha 2014) a história da arte (Huberman 2015), a psicanálise (Kehl 2018) bem como com a musicologia (Cook 2013; Taruskin 1996) e outras pesquisas artísticas (Assis 2018; Assis 2018; Chiantore 2017).

Palavras-chave: Violão brasileiro. Performance musical. Performance e Música.

Abstract

The present artistic-research aims to rethink the role of the performer as a mediator of meaning. Trying to escape from canonical practices, this thesis seeks to problematize some concepts and give back to the classical guitarist, and to other instrumentalists of "Western art music", the agency and ability to make decisions about which repertoire to approach, how to approach and which methodologies to adopt.

Believing in the negative impact of the adoption of canonical models in the reception of Brazilian repertoire, an analysis of the exotic "canonical function" to which the Brazilian guitar repertoire was relegated and an interpretation of the classical guitarists' participation in establishing this function will also be developed. This part also aims to develop the concept of stereotype addressed in Castellon (2017).

Finally, three case studies will be exposed that seek to develop interpretations that do not fit within canonical practices and that have interdisciplinary approaches.

This thesis dialogues with various areas of knowledge such as Interdisciplinary Studies in Performance (Schechner 2013; Taylor 2007), literary criticism (Bhabha 2014) art history (Huberman 2015), psychoanalysis (Kehl 2018) as well as musicology (Cook 2013; Taruskin 1996) and other artistic research (Assis 2018; Assis 2018; Chiantore 2017).

Keywords: Brazilian Guitar. Music Performance. Music and Performance..

Lista de figuras

Figura 1: Programas para a prova de seleção do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão entre os anos de 2017 e 2021. Fonte: Site oficial do festival http://www.festivalcamposdojordao.org.br	34
Figura 2: Capa do álbum "Danses du Brésil", de Turíbio Santos.....	42
Figura 3: Capa do álbum "Manhã de Carnaval: Guitar music from Brazil", de Graham Anthony Devine	43
Figura 4: Capa do álbum "Latin American Guitar Festival", de Gerald García	44
Figura 5: Capa do álbum "Alma Brasileira: Music of Villa-Lobos", da New World Symphony Orchestra regida por Michael Tilson Thomas	44
Figura 6: Capa do álbum "Jorge Ben", de Jorge Ben.....	46
Figura 7: Capa do álbum "Xangai", de Xangai.....	48
Figura 8: Capa do álbum "Tiro de Misericórdia", de João Bosco	50
Figura 9: Chôros nº 1: grupo inicial de três notas com fermatas.....	60
Figura 10: Grupo inicial de três notas com apojeturas acrescentadas na nossa nova interpretação	60
Figura 11: Grupo inicial de três notas com intervalos harmônicos de segundas menores, aproveitando as cordas soltas do violão.....	61
Figura 12: Motivo inicial reinterpretado em harmônicos naturais.....	61
Figura 13: Compassos iniciais do Estudo 5 apresentando o ostinato e a textura polifônica	62
Figura 14: Início da parte B do Chôros nº 1, de Heitor Villa-Lobos. As notas marcadas aparecerão como melodia na nossa interpretação	62
Figura 15: Nossa interpretação do Chôros nº 1, no quadro verde referência ao Estudo 5; os quadros vermelhos referenciam a melodia da parte B dos Chôros nº1; o quadro azul no exemplo remete ao padrão de arpejo do Estudo 1 (ver Figura 9).....	63
Figura 16: Padrão de arpejo do Estudo 1 que será referenciada na nossa interpretação.....	63
Figura 17: Passagem escalar do Estudo 12 que será referenciada em nossa interpretação	64
Figura 18: Elementos do Estudo 1 (ver Figura 8) no bloco azul e do Estudo 12 no bloco laranja (ver figura 9) empregados na nossa interpretação do Chôros nº 1.....	64
Figura 19: Compassos iniciais da parte C original do Chôros nº 1, de Heitor Villa-Lobos.....	65
Figura 20: Início da reinterpretação da parte C contendo a melodia original e condução harmônica impressionista.....	65

Figura 21: Reinterpretação da parte C com citação da melodia e rítmica remetendo a uma valsa	66
Figura 22: Primeiros compassos de "Sarambeque de 2º Tom", transcrição de Rogério Budasz. In: A música no tempo de Gregório de Mattos (UFPR, 2004).....	81
Figura 23: "Zarambeques o Muecas", de Santiago de Múrcia. Códice Saldívar nº 4 (domínio público)	81
Figura 24: Transcrição dos compassos iniciais de "Zarambeques o Muecas", por mim	82
Figura 25: Compassos iniciais de "Sarambeque - Tango", de Ernesto Nazareth. (Domínio Público)	82
Figura 26: Células rítmicas recorrentes em "Sarambeque - Tango"	83
Figura 27: Células rítmicas utilizadas pelo violão no Tango Brasileiro, segundo Mário Seve. In: Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência. Dissertação (Mestrado em Música). Unirio, 2015.....	83
Figura 28: Compassos iniciais de "Sarambeque de 2º tom", psicose realizada por mim	84
Figura 29: Compassos 11-16 de "Sarambeque de 7º Tom"	84
Figura 30: Material original de "Sarambeque de 7º Tom" e as modificações feitas para esta Psicose	85
Figura 31: Paradigma do Estácio, como apresentado por Carlos Sandroni. In: Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001, p.35	85
Figura 32: Referência ao samba e ao paradigma do Estácio na Psicose nº 2	86
Figura 33: Material original do "Sarambeque de 7º Tom" e transcrição de Rogério Budasz	86
Figura 34: Referência ao "Sarambeque - Tango" na Psicose nº 2.....	87
Figura 35: Guernica, de Pablo Picasso	96
Figura 36: Arte da série "Brasil sintético", de Sandro Miccoli	97
Figura 37: Exemplo de uma das "Partituras" geradas através do Touchdesigner	99

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CONSTATAÇÕES E PREMISSAS	15
CAPÍTULO 1 – REPENSANDO A PERFORMANCE MUSICAL	21
1.1 MÚSICA ENQUANTO PERFORMANCE, PERFORMANCE ENQUANTO COMPORTAMENTO	21
1.2 PERFORMANCE MUSICAL: ANTES, AGORA E DEPOIS	24
1.3 A OBRA MUSICAL E O CÂNONE: CONCEITOS QUE DITAM PRÁTICAS	25
1.4 PRÁTICAS CANÔNICAS	31
CAPÍTULO 2 – PRÁTICAS CANÔNICAS: SOBRE SUAS CONSEQUÊNCIAS E MEDIAÇÕES	33
2.1 BRAZILIAN GUITAR MUSIC E O BOVARISMO BRASILEIRO	33
2.2 PRÁTICAS NEURÓTICAS, PRÁTICAS PSICÓTICAS	36
2.3 MODELO CANÔNICO.....	38
2.4 REPERTÓRIO/ARQUIVO E MEDIAÇÕES	40
2.5 AS IMAGENS DE BRASIL	41
PRELÚDIO ÀS PSICOSES	52
CAPÍTULO 3 – PSICOSE Nº 1	54
3.1 MODERNIZANDO O PASSADO	54
3.2 VILLA-LOBOS, SEGÓVIA E O CAMINHO ATÉ O CÂNONE	55
3.3 NEM TÃO TÍPICO ASSIM	58
3.4 DELÍRIOS FINAIS DA PSICOSE Nº 1	66
CAPÍTULO 4 – PSICOSE Nº 2	69
4.1 ELES TAMBÉM CANTARAM UM DIA.....	69
4.2 O “SEQUESTRO DO BARROCO” SEGUNDO HAROLDO DE CAMPOS.....	71
4.3 O SEQUESTRO DO BARROCO AFRO-BRASILEIRO NA HISTORIOGRAFIA VIOLONÍSTICA	73
4.4 O BARROCO AFRO-BRASILEIRO DO SÉCULO XVII CABE NA BRAZILIAN GUITAR MUSIC?	76
4.5 UMA ARQUEOLOGIA ANACRÔNICA.....	78
4.5.1 FONTE ORIGINAL E O ZARAMBEQUE EUCRÔNICO	80
4.5.2 AS FONTES ANACRÔNICAS	82
4.6 NAZARETH VISITA O TRIÂNGULO ATLÂNTICO.....	83
4.7 DELÍRIO DA PSICOSE Nº2: POR “NOVAS” HISTÓRIAS DO VIOLÃO NO BRASIL	87

CAPÍTULO 5 – PSICOSE Nº 3	90
5.1 É UMA EVOLUÇÃO MUSICAL	90
5.2 ORIGENS E CONCEITOS	94
5.3 O PONTO DE PARTIDA	95
5.4 O PONTO DE VIRADA: BRASIL SINTÉTICO E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL	97
5.5 LIDANDO COM TECNOLOGIA	98
5.6 POR QUEM OS CARRILHÕES DOBRAM	100
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
ANEXO 1	111
PSICOSE Nº 1: CHÔROS Nº 1 (NEM TÃO TÍPICO ASSIM)	111
ANEXO 2	116
PSICOSE Nº2: SARAMBEQUE DE 7º TOM - NAZARETH VISITA O TRIÂNGULO ATLÂNTICO	116
ANEXO 3	119
3.1 SONS DE CARRILHÕES	119
.....	119
3.2 FOR WHOM THE BELL TOLLS	120
3.3 POR QUEM OS SINOS DOBRAM	121

Introdução

- *What you writin', friend?*
 - *Only thing I'm qualified to write about.*
 - *What's that?*
 - *My life story.*
 - *You're writing your life story?*
 - *You bet I am.*
 - *Am I in it?*
 - *You just entered.*
 - *Well, you like writing stories so much, why don't you tell me the story that brings you here?*

(Diálogo entre os personagens John Ruth e Joe Gage do filme *Hateful Eight*, de Quentin Tarantino)

CONTANDO A HISTÓRIA DE COMO CHEGUEI AQUI

Quão irônico: ao me ver esboçando as primeiras linhas deste texto me pego no comportamento do qual tento escapar. Há muito que sinto que venho seguindo caminhos que não são os meus, e me pego tentando emular uma escrita que não é minha. Talvez estas linhas não sejam tão rebuscadas ou poéticas quanto eu desejaria que fossem, mas acredito que oferecerão a força da autenticidade. O interesse de se referirem àquilo que sou mais qualificado para escrever e do modo que melhor domino, o meu. Mas qual é esse modo? Qual é essa voz que reivindico minha? Responder de maneira precisa e sucinta tal enunciado seria impossível, mas, à medida que o leitor se aprofundar nas páginas deste estudo será possível montar as peças que foram sendo (re)colhidas e (re)compostas ao longo de tempo, espaço e através do som. Por agora, peço-lhe que comecemos pelo meio, ou melhor, pelos meios. Os meios em que estive antes de ingressar no curso superior de Música.

Meus pais e irmã são hondurenhos. A verdade é que não venho de uma família “musical” no sentido tradicionalmente usado. O que não quer dizer que a música não estivesse presente em minhas memórias desde cedo. Lembro de familiares meus dançando, lembro de festas de aniversários com mariachis em Honduras, lembro de meus pais ouvindo rancheras, ABBA e Daniela Mercury no carro na época que vivi em Fortaleza. O que quis dizer é que não é uma família de músicos profissionais, mas amadores no sentido daqueles que amam a música. Minha mãe conta a história de duas tias dela que tocavam instrumentos, uma que tocava violino e outra o bandolim.

Inclusive, o pai delas teria chamado um professor diretamente da Guatemala para dar-lhes aulas de música. Mas minha família imediata (mãe, pai, irmã) não é de músicos. Muito menos violonistas.

Provavelmente o mais perto que cheguei do repertório violonístico na infância foi um arranjo de Estrellita, de Manuel Ponce, interpretado pela orquestra de Billy Vaughn.

Cheguei a ter aulas de teclado aos oito anos, sem muito entusiasmo – ainda que muitas fossem em grupos que misturavam teclados e violão. Foi por volta dos doze ou treze que iniciei nas aulas de violão. Na verdade, foi uma barganha. O que eu queria era uma guitarra. Um novo amigo (Artur), dono de uma guitarra, havia me apresentado, entre várias novas coisas, o rock pesado: Black Sabbath, Ozzy, Iron Maiden, Kiss, Metallica, Queen e Pink Floyd. Entre jogos de vídeo game e RPG, essa era a trilha sonora de tardes a fio. Me lembro até hoje da primeira vez que vi a capa do cd *Ozzfest 2001: the second millenium* na casa do Artur. Pensei “minha mãe jamais me deixaria ter isso em casa”. Estudava em um colégio católico e meu gosto musical era, basicamente, pelo que se chama de bRock ou pop-rock: Titãs, Legião Urbana, O Rappa, Cássia Eller e Gabriel, o pensador.

Passei um tempo recebendo aulas de violão, por cifra, comprava revistas sobre guitarra e aprendia as passagens (riffs, licks e solos) no violão mesmo. Para um projeto do colégio eu e mais dois amigos fizemos uma versão de *Stairway to Heaven*, do Led Zeppelin. Eu ao violão, Artur cantando e fazendo o solo na guitarra, e um outro amigo fazendo partes de flauta doce. De alguma forma a professora não ficou feliz, o trabalho era elaborar um “vídeo clip”, e nossas habilidades precárias como cinematógrafos rendeu risadas por parte dos colegas. Se a memória não me trai, nenhuma menção ao fato de termos, nós mesmos, tocado os instrumentos foi feita. Não que isso ofusque o carinho com o qual guardo essa lembrança.

No ano seguinte, por muita insistência, meu pai me presenteou com uma guitarra e passei a ter aulas com um professor que era jazzista. Ele foi o primeiro a me passar as noções básicas de escalas, intervalos e harmonia. Mas insisti com o rock. Naquele mesmo ano (2003), me apresentei com uma banda montada de última hora com dois outros amigos (Rodrigo e Daniel) na audição da escola de música. Tocamos *Enter Sandman*, do Metallica. A apresentação teve seus problemas. Mas os ensaios foram regados a risadas e ber...digo, cantos de três jovens que não tinham microfone tocando Metallica e Iron Maiden. Foi “na raça” mesmo.

No mesmo ano de 2003 me mudei para a Bolívia, onde vivi por dois anos. Estudei em um colégio que utilizava a metodologia Montessori e tínhamos, portanto, aulas de música. Se resumia

a rudimentos de teoria musical e hinos bolivianos. Mas tivemos espaço para apresentar nossas preferências ao professor e aos colegas em uma aula. Levei a música For Tomorrow, da banda brasileira Shaman. Na introdução da música se ouve uma flauta pan (uma zampona). Apesar do peso da música, acredito que a identificação com algo familiar tenha despertado a simpatia dos colegas e do professor que a receberam com um entusiasmo curioso.

O vocalista do Shaman, André Matos (falecido em 2019), foi, talvez, o primeiro modelo que quis seguir. Aos 18 anos André já tinha tido sucesso internacional com a banda Viper e a abandonou para ingressar na faculdade de música. A verdade é que não sei muito bem se André se formou como cantor ou pianista ou compositor, e pouco importa. A verdade é que saber que um metaleiro (puristas dirão “headbanger”) podia estudar música clássica e trabalhar como músico de Heavy Metal me inspirou a seguir o mesmo caminho.

Mesmo tendo me enturmado bem, passava a maior parte do tempo em casa, mais especificamente no computador. Passei, então, a usar o software Guitar Pro. Um programa de edição de notação muito popular entre guitarristas jovens na época. Usava a tablatura para ler e aprender músicas que gostava (só aprenderia a ler partitura dois anos antes de ingressar no curso superior, em 2008) e, aos poucos, passei a compor as minhas próprias ideias. A maioria eram inspiradas em músicas que gostava. O interessante é que o programa oferecia mídís de outros instrumentos (baixo, bateria, cordas) e conseguia escrever arranjos para esses instrumentos tentando imitar o que ouvia em discos de bandas que gostava.

Deste breve resumo da minha trajetória formativa gostaria de extrair dois pontos importantes: música, para mim, era ser apresentado a novas formas de entender o outro, de me apresentar para o outro. Também era comunhão, era ritual em grupo, razão para estar junto, sonhar junto, tocar junto. Era também exercício criativo, mesmo que solitário. Era tentar achar uma síntese dos diferentes sons que habitavam a minha mente. Não que hoje a música seja outra coisa, mas em algum lugar esse ser virou um não-ser, um ser-para-o-outro. “Tocar determinada música, de determinado jeito, para satisfazer determinadas necessidades”de quem? Para quem? Para qual finalidade?

ANOS DEPOIS...

Em 2017, após defender meu mestrado na UFMG, iniciei um DMA na USC Thornton School of Music, em Los Angeles, instituição pela qual já havia obtido um título de mestrado. Havia decidido, após dois mestrados, em focar minha atuação violonística exclusivamente no repertório brasileiro – ao longo deste estudo as motivações dessa decisão ficarão claras. Entretanto, sentia que uma série de acontecimentos “esmagavam” a minha decisão.

Houve um episódio que sintetiza essa minha impressão. Após apresentar meu recital-palestra – o primeiro de quatro recitais que são requisitos para obtenção do título de doutor, meu professor de violão e eu começamos a planejar aquele que viria a ser o segundo recital. Ao ser indagado sobre o que tocaria, respondi “tenho uma lista de compositores brasileiros”. Cabe mencionar que havia apresentado, naquele primeiro recital-palestra, o resultado de minha pesquisa de mestrado que envolvia música brasileira para violão. É verdade que a proposta do primeiro recital já havia o desagradado, pois ele preferia que eu renovasse meu repertório. Tive que “trapacear” e apresentar a proposta para os outros dois professores da disciplina, os quais foram muito mais receptivos.

De volta à conversa com meu professor principal: ao ouvir a minha resposta ele exclamou “mas você só quer tocar música brasileira?”. “Sim”, respondi com simplicidade e um certo espanto. “Mas isso é suficiente? Como você vai fazer para dar aulas sem conhecer repertório?”.

Pareceria uma pergunta legítima, caso não se baseasse em três premissas, obviamente preconceituosas:

1. Que o repertório brasileiro para violão não era suficientemente variado esteticamente e tecnicamente para um “violonista clássico”.
2. Que, para tocar violão, você deve, necessariamente, tocar um determinado repertório e ensiná-lo a outros.
3. Que eu desconhecia o “repertório”, muito embora tivesse apresentado dois programas com estilos diversos ao longo do meu mestrado naquela mesma instituição. Sem mencionar ainda o repertório que eu havia estudado na graduação.

O tom daquele questionamento, bem como uma série de problemas de diferentes ordens me levaram a transferir meu doutorado para a escola de música da UFMG.

Deixei Los Angeles e a USC com a sensação de que, ao menos naquela instituição, não havia espaço para um projeto próprio (mesmo no âmbito de um doutorado). Chegando em BH e ao começar a elaborar um projeto de pesquisa artística para meu doutorado me dei conta que não era suficiente decidir “o que eu tocaria”, deveria, também, decidir “como”, “com qual propósito” e “como eu apresentaria”. Era necessário construir um sentido para aquilo que faço.

Constatações e premissas

Quando tratamos de um estilo/gênero musical como, por exemplo, Jazz, Samba, Tango, Rap, Rock ou mesmo o Funk Carioca, falamos de certas características intrínsecas a esses estilos/gêneros que nos transportam diretamente para a sua atmosfera sonora. As rimas e batidas do Rap, os improvisos e harmonias do Jazz, as levadas e baixarias do Samba, o batidão do Funk. Mas e a Música Clássica? Quais são suas características enquanto estilo/gênero? Certamente uma pergunta mais difícil de ser respondida do que sugere a sua superficial ingenuidade.

Grande parte das respostas talvez falará de timbres orquestrais, cantores líricos, pianos de cauda. Mas a verdade é que um samba pode, muito bem ser tocado ao piano ou em arranjos orquestrais. Ou será que quando Mônica Salmaso canta Conversa de Botequim (de Noel Rosa) com a OSESP, a música do poeta da Vila deixa de ser samba e se transforma em música clássica? Ou quando Arnaldo Cohen toca o Odeon, de Ernesto Nazareth, a música se transforma em música clássica? Mais ainda, quando Sting canta, acompanhado do alaudista Edin Karamazov, Flow my tears, do inglês John Dowland, de repente a canção se tornou um Rock e está pronta para ser apresentada em um show da banda The Police? Não. Da mesma forma que seria difícil imaginar a OSESP acompanhando Mônica em uma roda de samba ao pé de Vila Isabel ou Arnaldo Cohen tocando Odeon em uma roda de choro acompanhado de violões de sete cordas.

De outro lado, ninguém, digo ninguém, pensaria em negar que os arranjos de Vivaldi, Chopin, Paganini, Beethoven e Bach, realizados pela banda francesa de Power Metal At Vance deixaram de ser, de fato, a música de tais compositores. Também não negaríamos que Paco de Lucia tocou obras de Manuel de Falla em seu disco dedicado ao compositor, por mais que tenhamos sido apresentados a uma configuração musical diferente da que originalmente Falla havia escrito. Da mesma forma quando ouvimos a gravação do mesmo Paco como solista do Concierto de

Aranjuez, não temos esse estranhamento. Sem dúvidas não diríamos que o violonista “aflamencou” a obra de Joaquin Rodrigo, mas sem dúvida o fez com a obra de Falla. Poderia seguir listando exemplos de performers, músicas, gêneros e situações onde a resposta para a pergunta: o que é a música clássica? Ficaria cada vez mais intrincada.

A verdade é que o que chamamos de “música clássica” não é um gênero. Não é sequer um conjunto de gêneros diferentes combinados. Em um primeiro momento, música clássica são. São músicas de diferentes lugares. Lugares temporais e espaciais. Mas isso não basta. Ainda está incompleto. O que falta?

Voltando ao nosso exemplo da banda At Vance, ao ouvir sua versão para uma música de Vivaldi ou Beethoven seria estranho classificar aquilo como uma performance de música clássica, mas é imediatamente reconhecível como uma poderosa performance de uma banda de Metal.

De fato, mesmo dentro do nicho da música clássica, encontramos outras formas de performance. Evidentemente, o movimento da Performance Historicamente Informada é um dos que mais chama a atenção pelo seu impacto artístico, comercial e acadêmico. Mas a própria música contemporânea, entendida aqui como aquela que explora novas formas de linguagem e relação entre intérprete, texto, compositor e instrumentos. O que guardam em comum tais segmentos? Diria que ambas prezam por uma junção entre a realização artístico-musical e a elaboração de novas formas de fazer musical, guiadas por outros ideais que não aqueles da movimentam a indústria da música clássica.

Então, acrescento esse detalhe (ainda muito longe de clamar uma completude): Música clássica é o nome que se dá ao conjunto de certas músicas oriundas de certos lugares e tempos e que são tocadas de uma certa maneira. Poderia dizer ainda que a música clássica é tocada em certos lugares, dada a excepcionalidade que é um concerto ao ar livre e o número de pessoas que atrai, mas não seria tão forte quanto o resto da resposta.

Essa digressão serviu para apresentar nossa primeira premissa: a música clássica é um determinado conjunto de músicas e a forma de tocá-las. O objetivo não está relacionado com tentar definir o que é a música clássica em termos de estilo, mas, sim, apontar para a construção de modelos e regras que estão inseridos dentro desse nicho. Modelos e regras sobre quais músicas tocar e como tocá-las. Com isso pretendemos questionar esses modelos e oferecer uma visão autoral que se alinhe com a nossa segunda premissa.

O atual modelo da música de concerto está em franco descompasso, para dizer o mínimo, com as atuais demandas socioculturais por diversidade e por meios de difusão que dialoguem e renovem o público. Acreditamos que a função reservada aos intérpretes tem um papel fundamental nesse processo e a antiga função deve, sem dúvida, ser repensada.

Por “função do intérprete” nos referimos ao espaço que é destinado aos músicos durante a escolha do repertório, preparação para uma apresentação, registro de fonograma etc. Qual o espaço destinado a esses músicos quando confrontados com uma partitura? Qual o alcance criativo e intelectual que esse espaço oferece? O violonista Fábio Zanon diz que a performance pode ser “a face menos intelectualizada da profissão, mas que é a que mais movimenta a indústria” (ZANON, 2006, p.102). Por outro lado, essa indústria parece estar indicando uma fadiga do atual modelo de produção que perpetua, como aponta em seu blog o crítico Greg Sandow.

Há anos temos falado sobre uma crise na música clássica. E a crise é real - a venda de ingressos está em queda, tem sido mais difícil encontrar apoio financeiro e o público envelheceu ao longo dos anos (...) Mas por que isso acontece? Para mim, a resposta é profunda. Nossa cultura mudou - ao longo de décadas, passando por gerações, mas especialmente desde o fim dos anos 1960. Somos mais informais do que costumávamos, mais espontâneos, amplamente mais criativos e - não menos importante - muito mais diversos. Isso não é bom para a música clássica, uma forma de arte que apresenta:

- músicos em roupas formais
- obras-primas de séculos passados repetidas várias vezes
- uma audiência mais velha, silenciosa e (verdade seja dita), de várias maneiras, passiva¹ (SANDOW, blog pessoal do autor)²

Em outros post de seu blog, Sandow vai abordar em mais profundidade não apenas essas questões, mas, também, questões de diversidade na música clássica, formato dos concertos, o envelhecimento do público estadunidense por meio de estatísticas, questões de marketing entre outros assuntos.

¹ *“For years we’ve been talking about a classical music crisis. And the crisis is very real - ticket sales have been falling, funding has been harder to find, and the audience, over many years, has gotten older. (...) But why is all of this happening? For me, the answer goes very deep. Our culture changed — over decades, over generations, but especially since the late 1960s. We’re now more informal than we used to be, more spontaneous, more widely creative, and — not least — far more diverse. That’s not good for classical music, an art form that features:*

*- musicians in formal dress
- masterworks from centuries past, repeated over and over
- an older, silent (and, if the truth be told) in many ways passive audience.”*

² Disponível em: <<http://gregsandow.com/my-blog/>>.

Uma terceira premissa: a de que os violonistas brasileiros, que se inserem nesse nicho “clássico”, têm se contentado em seguir os modelos impostos por tal nicho. Mas qual haveria de ser o problema?

Como já apontado em minha pesquisa de mestrado (CASTELLON, 2017), por meio de uma análise de fonogramas constatou-se um estereótipo que localizamos pelo rótulo Brazilian Guitar Music. Já foi possível elaborar uma contextualização e expor as características estéticas desse rótulo, contudo, resta investigar como ele se relaciona com o atual contexto brasileiro e como ele pode nos ajudar a entender as contradições que envolvem a sociedade brasileira, sua música e cultura.

Acredito que essa adequação a modelos europeus é um vestígio de colonialismo que se perpetua sem ser debatido. Se reflete não apenas em um descaso pela exploração do repertório brasileiro, mas também pela exploração da própria criatividade dos intérpretes.

Na dissertação supracitada apontou-se para o estabelecimento de um estereótipo estético na representação do repertório brasileiro para violão. Essa representação foi sendo construída pela presença reiterada, em fonogramas, de peças musicais que carregam um conjunto bem definido de características: geralmente são peças compostas na primeira metade do século XX, compostas por violonistas e ligadas, principalmente, à tradição do choro carioca. A ponte entre essas informações e o público é o que foi denominado Brazilian Guitar Music (in CASTELLON, 2017).

Ainda no âmbito simbólico, essas músicas dialogam claramente com a grande narrativa da identidade nacional brasileira – a brasilidade. Dessa forma, reforçam a ideia de um país com uma identidade unificada e bem estabelecida. Não obstante, não é visto na grande maioria desses fonogramas uma representação mais ampla, contextualizada, atual e plural do que seja a produção musical no Brasil. Em conjunto a esse fato não é possível dizer que as abordagens interpretativas dos performers ofereçam grandes distinções ou insights novos para as peças gravadas, principalmente aquelas que foram mais exaustivamente gravadas, como é o caso do Chôros nº 1, de Heitor Villa-Lobos³, Sons de Carrilhões e Jongo, de João Pernambuco, e Se ela Perguntar, de Dilermando Reis. O Chôros nº 1 será abordado mais adiante neste trabalho.

³ Cabe notar que, entre os violonistas populares, é mais comum intervir na música de maneira mais criativa. Um exemplo é o disco João Pernambuco e o Sertão, de Baden Powell, onde o violonista ofereceu uma interpretação muito pessoal da famosa *Sons de Carrilhões*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=onfYV5hHDNo>

O que se deixa subentendido é que essas músicas, na verdade, oferecem pouco para que o intérprete trabalhe (uma vez que seriam peças “simples”), cabendo ao brilhante intérprete elevar a música por meio de sua técnica. Portanto, é sintomática a manchete de uma resenha publicada na Folha de São Paulo, em 2018, a respeito de um álbum de música latino-americana para violão: “violonista dá⁴ sofisticação inédita a peças de 16 países das américas”⁵.

Finalmente, acreditamos que textos que desafiem ou questionem o *modus operandi* de determinadas práticas não deveriam ser exceção dentro do mundo acadêmico. Difícil imaginar uma pesquisa em alguma área científica mais tradicional que busque simplesmente confirmar o conhecimento e as práticas já existentes. Entretanto, na Performance Musical, parece haver um conflito entre a vocação artística e a vocação acadêmica, com uma certa prevalência daquilo que, no senso comum, se chama de “modelo conservatorial” e que privilegia a reprodução de modelos eurocêntricos na abordagem do repertório da “Música Artística Ocidental” (MAO⁶). Duas questões dentro desse cenário despertam a nossa atenção e servem de estímulo inicial para este trabalho: i) a função, ou funções, que são atribuídas aos performers/intérpretes e; ii) as representações simbólicas que essas funções ajudam a legitimar.

A questão que se impõe agora é: como elaborar uma interpretação que ofereça algo novo, e fundamentado em pressupostos teóricos validados pela academia? ASSIS (2018) nos oferece uma pista ao traçar um paralelo entre o papel do intérprete e o do historiador

o grande desafio para o intérprete diante de uma obra massificada pelo mercado da arte é justamente esse: ser capaz de indagar uma partitura em sua dimensão *sígnica* e articulá-la com uma dimensão *idiomática* do contexto ao qual está sendo submetida; ser capaz de articular a tradição e promover o novo que a obra contém à espera de ser revelado. (ASSIS, 2018, p.4-5)

CHIANTORE (2017) dialoga com SANDOW e ASSIS ao evidenciar o momento de mudanças que o nicho da música clássica atravessa e aponta para a pesquisa artística como um campo capaz de prover soluções novas:

⁴ Grifo nosso

⁵ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/violonista-da-sofisticacao-inedita-a-pecas-de-16-paises-das-americas.shtml>>.

⁶ WAM (*Western Art Music*), termo utilizado por Cook (2001).

Os códigos criados ao redor de uma visão evolucionista e quase teleológica da música clássica europeia estão desmoronando e, com sua derrocada, apresentam-se alternativas à subordinação do performer ao compositor e, também, novas formas de aprofundar o diálogo entre música e musicologia, onde a Pesquisa Artística tem muito a oferecer. A habilidade de repensar o presente começa com a capacidade de ver opções escondidas atrás das realidades aparentemente mais consolidadas.⁷ (CHIANTORE, 2017, p.18)

Ou seja, repensar o presente e, conseqüentemente, nossas práticas, é uma imposição que esse mesmo presente nos faz.

Tendo isso em mente, esta pesquisa-artística possui três objetivos: entender como funcionam o que será chamado de *práticas canônicas* e como elas ditam o comportamento dos *performers*; investigar o impacto dessas práticas na recepção do repertório violonístico brasileiro e a imagem de *brasilidade* que perpetua; e, finalmente, apresentar estudos de caso com abordagens interpretativas que escapem das *práticas canônicas*. Cada objetivo possui um referencial teórico principal, de caráter interdisciplinar.

A primeira parte, de caráter teórico, se dedicará aos dois primeiros objetivos. No primeiro momento, partindo da ideia de música *enquanto performance* (Cook 2013) e de *performance enquanto comportamento* (Schechner 2013) se estabeleceu a noção de *práticas canônicas* para enfatizar o caráter comportamental e a possibilidade de agência dos músicos, em oposição à tradição do cânone e da obra musical.

Em um segundo momento buscaremos entender como essas práticas perpetuam uma visão estereotipada de brasilidade, desenvolvendo aquilo que foi iniciado em estudos anteriores (Castellon 2017). Partindo do conceito de *Bovarismo Brasileiro* (Kehl 2018) será investigado como os violonistas brasileiros abriram mão de multiplicidade do repertório brasileiro em troca de um lugar exótico dentro das práticas canônicas. Ao longo desta primeira parte outras referências de apoio foram utilizadas, vale destacar os conceitos de *arquivo e repertório* (Taylor 2003) e a ideia de estereótipo (Bhabha 2014).

⁷ “The codes that emerged around an evolutionist and almost teleological vision of European classical music are crumbling, and with this demise come alternatives to the subordination of the performer to the composer, as well as new ways to widen dialogue between music and musicology, in which Artistic Research has much to say. The ability to rethink the present begins with the capacity to see hidden options behind the most seemingly consolidated realities.”

Tendo estabelecido a metáfora das *psicoses*, e a estas se destina a segunda parte, de cunho teórico-artístico. Aqui serão expostos três estudos de caso (Psicoses) que buscam expandir as possibilidades de abordagens de performance e de escolhas de repertórios por meio de colaborações, pesquisas interdisciplinares e experimentações para, com isso, emancipar o performer e oferecer poder desafiar narrativas estabelecidas sobre a música brasileira.

CAPÍTULO 1 – Repensando a performance musical

1.1 Música enquanto performance, performance enquanto comportamento

No primeiro capítulo de seu livro *Beyond the score* (2013), o musicólogo Nicholas Cook aponta como os “discursos acerca das performances musicas, acadêmicos ou não, são estranhamente conflitantes”⁸ (COOK 2013, 9). Cook elucida como história da música foi construída em torno dos nomes de grandes compositores em detrimento dos performers que, de fato, estão levando essas músicas (de acordo com Cook, a maioria de séculos passados) até as pessoas. Continua Cook:

É como contar a história dos carros puramente em termos dos sucessivos refinamentos do motor de combustão interno, em detrimento das inúmeras formas em que os carros impactaram a vida das pessoas, sem mencionar o ambiente físico. E a pior parte desse discurso musicológico enviesado é que priva os estudos acadêmicos justamente da dimensão da música que mais toca a vida das pessoas.⁹ (COOK 2013, 10).

Embora reconheça que, em anos recentes, a performance passou a ser mais pesquisada e discutida na academia, o musicólogo britânico acaba direcionando sua crítica para outro lado. De acordo com Cook, essas pesquisas ainda estão amplamente baseadas em uma “forma tradicional de se pensar a música”¹⁰. Ou seja, partindo do paradigma restritivo do estudo da “música e performance” (MeP). Em sua perspectiva, uma mudança nessa relação pode ser instaurada e ampliada se pensarmos “música enquanto performance” (MenP).

Para Cook, os dois paradigmas citados podem ser relacionados a duas áreas de estudos distintas. Enquanto MeP estaria relacionada aos estudos literários, a MenP se localizaria ao lado dos estudos do teatro (Cook 2013, 10). Ele explica que a diferença entre as abordagens das duas áreas reside no fato de que

⁸ “discourses around musical performances, both academic and vernacular, are strangely conflicted”

⁹ Grifo nosso. “It is like telling the story of the car purely in terms of successive refinements of the internal combustion engine rather than in terms of the innumerable ways in which cars changed people’s lives, not to say the physical environment, in the course of the twentieth century. **And the worst thing about this skewing of musicological discourse is it cuts academic studies off from precisely the dimension of music that touches people’s lives.**”

¹⁰ “traditional ways of thinking about music”

(...) a atenção é realocada do texto dramático para a maneira com a qual ele (o texto) interage com um número indefinido de outros fatores para produzir sentido durante a performance. Da mesma forma, a responsabilidade pela produção de sentido é deslocada dos autores para intérpretes, sejam eles diretores, atores ou plateia.¹¹ (COOK 2013, 24)

A ideia de estudar “música enquanto performance”, segundo Cook, vem dos “Interdisciplinary Performance Studies” (IPS), termo que o autor opõe aos “Musical Performance Studies” (MPS), que têm como pioneiros o teatrólogo Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner. A fusão entre antropologia e estudos do teatro teria possibilitado que alcance dos IPS “ultrapassasse o domínio da prática artística”.

Algo me incomodou profundamente na diferenciação entre IPS e MPS. Como pode ser que a performance musical não esteja já incluída dentro dos Estudos interdisciplinares em performance? Mais ainda, Cook me pareceu dar pouca explicação acerca da fonte que o ajudou a embasar as suas críticas e direcionamentos apontados em seus livros. Era necessário me aprofundar nesse tema.

Ao ir atrás dos autores citados por Cook, demos prioridade a Schechner por se tratar de alguém atuante na área artística. Com isso, chegamos a seu livro *Performance studies: an introduction*. Trata-se, mais do que uma introdução ao assunto, de um livro de cunho obviamente didático, mas é o suficiente para que Schechner exponha alguns conceitos-chave e especificidades acerca da área dos IPS. Dois pontos são de particular interesse nesse livro de Schechner: a definição de performance e de comportamento restaurado.

Logo no início do livro nos é definido, de maneira surpreendentemente simples, de que “performances são ações” (SCHECHNER 2013, 1). Entretanto, é no quinto capítulo que o autor se aprofundará, de fato, no tema. O teatrólogo nos explica que podemos entender “to perform” em quatro diferentes categorias: ser, fazer, apresentar o fazer e explicar o ‘apresentar o fazer” (SCHECHNER 2013, 28). Ele mesmo define essas categorias

“Ser” é a própria existência. “Fazer” é a atividade de tudo que existe, desde o quark até as cordas intergalácticas, e passando por todos os seres sensientes. “apresentar o fazer” é a

¹¹ (...) attention is relocated from the dramatic text to the manner in which it interacts with an indefinite number of other factors to produce meaning in the real time of performance. Equally, responsibility for the production of meaning is shifted from authors to interpreters, whether directors, actors or viewers.

performance (performar?): apontar, realçar e expor o fazer. “Explicar o ‘apresentar o fazer’” são os estudos em performance.¹² (SCHECHNER 2013, 28)

Schechner nos aponta que Performances são capazes de definir identidades e contar histórias. Ou seja, ao tocar estamos, também, tomando parte em uma narrativa, seja para negá-la, atualizá-la ou simplesmente endossá-la e, mesmo sem saber, essa história pode estar nos definindo. Entretanto, performance não é algo restrito apenas a apresentações artísticas.

Nossos comportamentos diários também são ações e, portanto, performances, “Performance não está ‘em’ alguma, mas ‘entre’.”¹³ (SCHECHNER 2013, 28-30) Nas relações que são estabelecidas entre agentes, suportes, lugares etc.

Quando repetimos ações temos o que é chamado de comportamento restaurado: “ações físicas, verbais ou virtuais que são não-pela-primeira-vez; que são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente que está reproduzindo uma forma de comportamento restaurado”.¹⁴ Ou seja, uma pessoa pode estar repetindo uma ação simplesmente porque foi a única maneira que aprendeu, porque é como os seus pares o fazem ou por qualquer outro motivo que vá além da sua própria consciência.

Curiosamente, mesmo que Cook oponha os estudos de teatro aos estudos literários, a noção de performance não está ausente dentro dessa área de pesquisa. O estudioso Paul Zumthor é um teórico que reivindica essa inserção.

O que me interessa ao mencionar Zumthor é, não apenas mostrar que mesmo na literatura há pesquisadores falando da agencia (ou performance) do leitor, mas expor a concepção de que, ao reintroduzir a noção performance, também se reintroduz a pressuposição de existência de um corpo e da experiência singular que cada um tem com o próprio corpo (ZUMTHOR 2018, 37). Gostaria de substituir a noção de corpo pela de subjetividades, ou contingências. Ou seja, a existência de um indivíduo durante a performance pressupõe um grupo de decisões, ações e experiências que são, acima de tudo, singulares.

¹² *“Being” is existence itself. “Doing” is the activity of all that exists, from quarks to sentient beings to supergalactic strings. “Showing doing” is performing: pointing to, underlining, and displaying doing. “Explaining ‘showing doing’” is performance studies.*

¹³ *Performance isn’t “in” anything, but “between.”*

¹⁴ *physical, verbal, or virtual actions that are not-for-the-first time; that are prepared or rehearsed. A person may not be aware that she is performing a strip of restored behavior.*

Ainda dialogando com Zumthor, vemos que Cook, em sua crítica da noção tradicional de música e performance, reconhece como essas noções foram construídas a partir de ideias singulares e da articulação de diversas contingências envolvendo alguns teóricos e músicos germânicos, em especial Heinrich Schenker e Theodor Adorno. (COOK 2013, 13-19)

Tendo em vista os entendimentos de Schechner e Zumthor acerca do conceito de performance, gostaria de propor, neste trabalho, um entendimento de performance que vá além do momento da apresentação musical, além daquilo que chamamos de “concerto”, “recital” ou mesmo “show”.

Estendo aqui a ideia da performance para todo ato do performer que faça parte da sua conduta, do seu comportamento, das suas tomadas de decisões anteriores à apresentação até o momento da apresentação. Isso inclui a escolha do repertório (quais músicas estão sendo escolhidas? Quais funções elas ocupam dentro da apresentação? O que elas representam simbolicamente dentro de um contexto mais amplo?); o modo de aprendizagem (exclusivamente por partitura? Outros meios de escrita ou a auralidade tomam parte nesse processo? Quais outros suportes são utilizados, se é que o são?); processo de tomadas de decisão (ele se coloca como agente ativo ou passivo?); como ele se comporta no palco (como se apresenta? Quais informações ou suportes ele trás para enriquecer a apresentação?). Evidentemente poderíamos expandir esses comportamentos para o pós-apresentação, uma situação que acreditamos ter um impacto de igual importância. Ela será, entretanto, abordada aqui mais enquanto objetivos e expectativas que pretendemos alcançar.

Retornando a Nicholas Cook e sua proposta de se estudar a MenP. Evidentemente que acolhemos e concordamos com tal visão, e também reconhecemos que Cook fala enquanto musicólogo e propõe soluções em seu livro de valia, principalmente, para musicólogos. Entretanto, acreditamos que Cook deixou lacunas a serem preenchidas, principalmente se considerarmos que ele extrai parte de sua fundamentação de uma área eminentemente ligada à prática. Também sentimos falta de uma problematização acerca da própria importância e função da performance e do performer dentro do nicho da música clássica. O que é estranho, uma vez que o próprio Cook apontou que a performance é a parte que mais toca a vida das pessoas.

1.2 Performance musical: antes, agora e depois

Christopher Small oferece uma visão abrangente e muito particular no seu conceito de *musicking*¹⁵, que seria qualquer forma de participação (mesmo passiva) durante uma determinada performance, inclusive performances gravadas ou em música ambiente. Essas participações vão desde a performance e composição musicais até as funções logísticas que tomam parte durante uma apresentação, passando pelo próprio ato de ouvir. Todas estas atividades estariam englobadas no verbo *to music* e não apresentam uma valoração a respeito de suas funções ou formas com que se concretizam.

Minha reflexão até agora permite chegar a um par de conclusões: que performance é uma ação, uma prática; e que a perpetuação dessa prática está influenciada pelo seu contexto, ou seja, pelo grupo de pessoas que compartilham dos valores atribuídos a essa prática. Queremos agora nos voltar para nosso campo de atuação, que é o de um “violonista clássico”. Quais são os valores ou preceitos que norteiam os comportamentos de um violonista clássico? O que eles estão comunicando?

Obviamente são perguntas amplas e complexas. E acredito que há dois aspectos que devem ser considerados para tentar responde-las ao menos parcialmente. O primeiro que irei abordar é o campo mais amplo das práticas da “música clássica” que é o tipo de prática que vem sendo perpetuada e repassada por meio de conservatórios e cursos de graduação e pós-graduação no Brasil e no exterior. O segundo aspecto diz respeito às práticas que foram estabelecidas para o “violonista clássico” e suas reverberações em “violonistas clássicos” brasileiros e o repertório produzido no país.

1.3 A obra musical e o cânone: conceitos que ditam práticas

Mais do que características técnico-musicais, o que une hoje o repertório agrupado sob o termo “música clássica” é uma série de comportamentos restaurados. Evidentemente, qualquer ação que, tradicionalmente, leve à performance musical se baseia em comportamentos restaurados, repetições. O estudo das músicas, da leitura de partituras, da técnica etc. Mas, para o intérprete da música clássica, há comportamentos restaurados que precedem o próprio ato de

¹⁵ A tradução “musicar” não nos parece dar conta do termo. Como não nos propomos a encontrar um termo lusófono para o conceito, mantê-lo-emos em inglês.

tocar o instrumento, que estão ligados à função que o intérprete exerce nesse nicho específico, ao próprio entendimento sobre “o que é” essa música para os envolvidos nessa prática.

Esses comportamentos incluem a escolha do repertório a ser tocado (há repertórios “legítimos” e outros não, dentro do repertório legitimado, uns são mais legítimos que outros) e aqui o intérprete funciona como um mediador entre a música que “merece” ser ouvida e o público. Outro comportamento restaurado é a “escolha” do tipo abordagem para a preparação ou aprendizado desse repertório. Há também a própria concepção do formato da performance e da postura do intérprete durante a performance. Esses comportamentos parecem ser “preparados” através de dois conceitos tacitamente aceitos: obra musical e cânone.

Ainda que tratados separadamente, o que foi observado nas reflexões que serão expostas é que há uma sobreposição de características entre os dois temas. Acredito que isso se deve a uma relação de coexistência entre obra musical e cânone, como aponta William Weber “se ‘clássico’ se refere a cada pretensa grande obra, ‘cânone’ é a estrutura que permite sua identificação em termos críticos e ideológicos¹⁶”. (WEBER, 1999, p.338) Portanto, podemos concluir que o Cânone é o aparato que legitima o conjunto de obras que o formam, gerando um ciclo de retroalimentação. Mas sendo o cânone uma estrutura maior abordaremos, primeiro, aquelas que o compõem, as obras, e o que elas nos dizem a respeito dos comportamentos dos intérpretes.

Perguntar “o que é uma obra musical?” presume o que Christopher Small chamou de “coisificação” (SMALL, 1998, p.4) (thingness) das obras musicais. Em sua análise, Small aponta que essa “coisificação” transfere a atenção dos processos criativos e perceptivos para o objeto artístico em si, conferindo-lhe, então, uma existência autônoma e uma identidade própria e imutável. Nas palavras de Small: “[a obra] simplesmente está ali, flutuando através da história, intocada pelo tempo e pela mudança, esperando que o intérprete ideal a decodifique.¹⁷” (SMALL 1998, 5)

Uma outra crítica de Small, e de interesse para nós, é um dos corolários decorrentes da objetificação das obras musicais. Segundo o autor, esse corolário indica que “nenhuma performance tem a possibilidade de superar a obra que está sendo tocada¹⁸.” (SMALL 1998, 6). Ou

¹⁶ “If ‘classics’ are individual works deemed great, ‘canon’ is the framework that supports their identification in critical and ideological terms.”

¹⁷ “is simply there, floating through history untouched by time and change, waiting for the ideal perceiver to draw it out

¹⁸ “no performance can possibly be better than the work that is being performed.”

seja, uma obra considerada ruim jamais renderá uma boa performance (do que se pressupõe que não valeria a pena ser interpretada) e uma boa obra pode, no máximo, render uma performance que corresponda à sua elevada qualidade. Pode-se traçar um paralelo entre a obra “coisificada” de Small e aquilo que Lydia Goehr aponta ser uma das características do “work-concept” (“obra-conceito”): a de ser um conceito que projeta a existência autônoma das peças. (GOEHR 2007, 106.)

Uma contribuição oferecida por Goehr é a reformulação do questionamento a respeito das obras musicais. A autora diz que deveríamos “nos deslocar da pergunta sobre que tipo de objeto a obra musical é, e perguntar-nos que tipo de conceito a obra musical é¹⁹”. (GOEHR, 2007, p.90). Goehr expõe cinco características da obra-conceito, duas de especial interesse para nós. Uma característica já foi exposta, aquela que é análoga à “coisificação”, nas palavras de Goehr, a obra é um conceito “projetivo”. Outras, de maior interesse agora, são a de que remete a um ideal de prática e a de que se trata de um conceito regulamentador (ibid).

O “ideal de prática”, no fundo, determina o grupo de habilidades específicas, de ferramentas, que o intérprete deve ter ou adquirir na sua empreitada de comunicar a mensagem do compositor ou da obra. Um empreendimento que já se inicia fadado ao fracasso se levarmos em consideração a premissa de Small: ou a música será “ruim”, ou, no máximo, a performance chegará apenas perto da idealização da obra.

Ao dizer que a obra-conceito está ligada a certa ideia regulamentadora, a filósofa Goehr expõe o poder de delimitar e legitimar apenas certos tipos de valores, práticas e conhecimentos considerados apropriados. Uma dessas práticas apropriadas, por exemplo, é a total (ou máxima) conformidade com aqueles elementos (rítmicos, melódicos ou estilísticos) que estão representados na partitura, uma vez que estes são a representação ideal da peça. Richard Taruskin chamará essa regulamentação de “text fetishism” (fetiche pelo texto) (TARUSKIN 1996, 187). De acordo com Taruskin o texto musical (a partitura para ser mais exato) é tida como a máxima autoridade que ditará o que é a essência da peça musical em questão, podendo se sobrepor até mesmo às performances do próprio compositor que desviem daquilo que está escrito (ibid).

¹⁹ “move away from asking what kind of object a musical work is, to asking what kind of concept the work-concept is.”

Muitas destas características ligadas ao conceito de obra musical acabam, também, se ligando ao próprio conceito de cânone (evidentemente, uma vez que este é formado pelas obras). Por exemplo, Luca Chiantore diz que

Cânone (...) é uma palavra decisiva: é ele quem determina quais compositores e quais repertórios merecem ser preservados, estudados e tocados. De fato, esses cânones se provaram essenciais para a musicologia enquanto disciplina, fazendo justiça a uma palavra com conotações bastante perceptíveis: disciplinar, como domar e controlar a música; uma atitude de autoridade sobre pessoas e a própria música.²⁰ (CHIANTORE 2017, 8).

Chiantore usa uma linguagem mais enfática ao chamar de “controle” o que Goehr chama de “regulação” e Small de “corolários”. A outra função que Chiantore atribui ao cânone, é a de “domar” (to tame), também é apontada (com uma linguagem mais contida) por William Weber ao dizer que “o cânone musical foi definido diversamente como uma força moral, espiritual e cívica²¹” (WEBER, 2001, p.353). Esses conceitos, puramente ideológicos, serviriam para colocar a música clássica como defensora de ideais artísticos elevados (não massificados); como uma forma de arte ligada ao espiritual/sagrado; e, principalmente, como uma força cívica/civilizadora, capaz de trazer consensos e unir a sociedade em torno de interesses e ideais comuns. (WEBER 2001, 353-355).

Deve-se, também, salientar o que Weber chama de “diversidade de repertórios canônicos.²²” (WEBER, 2001, p.346). É dizer que o Cânone não é apenas um bloco unificado de Obras, mas uma multiplicidade delas que servem a diferentes demandas e contextos. Fazendo referência ao caráter ideológico do Cânone, Weber também atribui a este a responsabilidade pela separação entre “Popular” e “Clássico” (Erudito). Desta forma as “obras eram vistas como mundanas ou artísticas, e diferenças poderiam ser discernidas dentro de cada categoria²³” (WEBER 2001, 354), criando, assim, uma hierarquia entre os gêneros.

²⁰ *“Canon, (...) is a decisive word; it determines which composers and what repertoires deserve to be preserved, studied, and performed. In fact, these canons have proved essential for musicology as a discipline to do justice to the etymology of a word with such notable connotations: discipline as in to tame and control music; an action of authority over people and music itself”*

²¹ *“the musical canon has been defined variously as a moral, a spiritual, and a civic force.”*

²² *“diversity of canonic repertoires”*

²³ *“works were seen as either mundane or artful, and differences might be discerned within each category.”*

Gostaria de elaborar a ideia de “diferentes repertórios canônicos”. Na verdade, acredito que esses diferentes repertórios, desempenham uma grande diversidade de funções canônicas. Digo funções pois esses repertórios funcionam como materiais para determinados fins, conscientes ou inconscientes. Por exemplo, existe o repertório com função para concursos, outros com funções pedagógicas etc. Aqui vou desenvolver um dos aspectos da função exótica. Essa ideia já é exposta por Ralph LOCKE

Obras de compositores como Albéniz, Dvorak, Piazzolla e Górecki desempenham, em seus respectivos países, o que a historiografia musical chama de “nacionalismo”; em um contexto mais cosmopolita, funcionam (ao contrário, ou, melhor, simultaneamente) como um produto exótico. (LOCKE 2009, 77)

Locke apresenta um paralelo entre dois compositores que estão a mercê dessa função exótica: Dvorak e Piazzolla. O autor cita Richard Taruskin que aponta como os traços nacionais na música do compositor boêmio foram, ao mesmo tempo, a causa de seu sucesso internacional e de sua colocação como compositor de segunda ordem em comparação com universalistas como Brahms. Taruskin conclui dizendo que “sem uma fantasia nativa, um compositor ‘periférico’ não atingiria sequer um status secundário no cânone, mas, com ela, não atingirá mais que isso. (TARUSKIN apud LOCKE 2009, 78)

É justamente essa função exótica aliada às práticas regulamentadas pelo cânone que relegam e aprisionam o repertório brasileiro para violão dentro do rótulo Brazilian Guitar Music perante os países “cosmopolitas”.

Há quem acredite que a construção e as práticas do Cânone não careçam de uma explicação externa (um reflexo da autonomia soberana da Música e suas obras). A frase de Krausz (apud MOLINA 2005, p.1178), “o fazer musical determina os parâmetros da excelência musical”, sintetiza com precisão essa autolegitimação do cânone e das práticas canônicas. É um pensamento cíclico: essa é a excelência estabelecida pelas práticas dos músicos e, essa excelência, por sua vez, estabelece a prática a ser seguida pelos músicos. Será mesmo? O que caracteriza esse fazer musical? Aliás, o que é o “fazer musical”? Afinal de contas, o que define essa excelência?

Tendo em conta que cânone é um conceito que já é mais desenvolvido e trabalhado dentro dos estudos literários, cabe apontar que, mesmo nesse campo de estudos, há questionamentos acerca da imutabilidade e objetividade desse cânone. Por exemplo, Idelber Avelar, ao discutir as

divergências entre as abordagens essencialistas e culturalistas do valor estético que dita quais obras integrarão o cânone literário, aponta que ambas as abordagens se sustentam com base em falácias, seja a falácia desenvolvimentista ou a falácia igualitária (AVELAR 2009). Ele então propõe uma nova abordagem para a questão do cânone e do valor estético:

O axioma da filósofa Barbara Herrnstein Smith é um achado mais complexo e frutífero do que parece à primeira vista: o valor é sempre e necessariamente contingente (Smith, 1988, p. 30-53). Antes que a patrulha antirrelativista afie suas garras, é bom esclarecer que “contingente” não quer dizer “subjetivo” nem “relativo” nem “arbitrário”. Um determinado valor ou sistema de valores pode perfeitamente ser objetivo (na medida em que ele independe da subjetividade particular de qualquer membro da comunidade interpretativa), absoluto (posto que não relativizável dentro de tal comunidade) e motivado (no sentido de que sua origem não é produto de uma eleição puramente arbitrária). Nada disso mudaria seu caráter contingente. (AVELAR 2009, 135)²⁴

Os apontamentos de Avelar pareceriam um simples exercício de bom-senso, mas o próprio autor aponta que

Vários “defensores do cânone ocidental” reagem nervosamente à demonstração da impossibilidade de autofundamentação imanente do valor estético. Para quem experimenta uma contingência como se esta fosse uma não-contingência, uma alteração da ordem vigente provocará a sensação de que qualquer ordem está se tornando impossível. (AVELAR 2009, 127)²⁵

A argumentação de Avelar vai ao encontro da de Zumthor, evidenciando a necessidade de devolver (ou inserir) a ideia de performance aos estudos literários. Mas é estranho que, na música clássica, a ideia de que o intérprete ajuda a construir o sentido no decorrer da experiência tenha sido, se não esvaziado, ao menos duramente atacado ao longo do século XX por teóricos e compositores como Schenker, Schoenberg, Adorno e até Stravinsky como mencionamos anteriormente.

A questão é que, por maiores os esforços em ampliar o entendimento do caráter contingente e o alcance das práticas de performance, certos discursos estão tão arraigados no meio musical que pesquisadores da área tendem a andar em círculos e investigadores de outras áreas sentem dificuldade de abordar certos assuntos.

²⁴ Grifo do autor.

²⁵ Grifo do autor.

O sociólogo francês Antoine HENNION (2011) acusa, por exemplo, que não existe, no caso da música, um debate parecido com aquele que foi analisado por Idelber Avelar, que opõe as visões do valor intrínseco à obra (essencialista) com o valor extrínseco (culturalistas), sequer ocorreu, uma vez que as várias áreas dos estudos musicais se ignoram mutuamente. (HENNION 2011). Na verdade, Hennion apontará justamente para uma abordagem que dialoga com os IPS

A música nada tem a mostrar além de mediações: instrumentos, músicos, partituras, palcos, gravações. As obras não estão ‘simplesmente ali’, confrontadas por diferenças de gosto que também “já estão ali”, supra determinado pelo social. Elas sempre têm que ser tocadas novamente ou, melhor dizendo, como novas.²⁶ (HENNION, 2011, p.252)

Ou seja, o “fazer musical” não é, sozinho, capaz de explicar e fundamentar o comportamento de diferentes mediadores em diferentes contextos. E tampouco a análise de um mediador apenas pode dar conta de explicá-las, pois o “fazer musical” é construído novamente todos os dias por diferentes pessoas, forças e suas articulações. Ainda assim, o modo de funcionamento da música clássica parece querer ir contra a ideia da mediação e os intérpretes insistem em aceitar que as performances que oferecem de suas profissões se restringem ao momento de repassar a mensagem do compositor ao público.

Ao considerarmos que, de acordo com Schechner

como um campo, os estudos em performance são alinhados com a vanguarda, com o marginal, com o contramétrico, o minoritário, o subversivo, o distorcido, o queer, com as minorias étnicas e os previamente colonizados. Projetos dentro dos estudos em performance frequentemente atuam nas ou contra as hierarquias de ideias, grupos ou pessoas que estejam estabelecidas.²⁷ (SCHECHNER 2013, 4)

Finalmente pode-se responder à pergunta: “qual a razão para que os IPS não contemplem os MPS?” Os IPS são anti-canônicos. Uma vez que entendem que as práticas são repetidas, ou

²⁶ “*Music has nothing but mediations to show: instruments, musicians, scores, stages, records. The works are not “already there,” faced with differences in taste also “already there,” overdetermined by the social. They always have to be played again or, to say it better, performed anew*”

²⁷ *As a field, performance studies is sympathetic to the avant-garde, the marginal, the offbeat, the minoritarian, the subversive, the twisted, the queer, people of color, and the formerly colonized. Projects within performance studies often act on or act against settled hierarchies of ideas, organizations, and people.*

melhor, que os comportamentos são restaurados devido a contingências, e não por uma natureza imanente, os IPS estão sempre propondo o questionamento, a agência, o novo.

1.4 Práticas canônicas

Para a sequência do nosso trabalho, gostaria de propor uma nova forma de usar a terminologia ao que foi exposta até aqui.

Vimos que, na verdade, o cânone é uma espécie de “estrutura” que confere a legitimação às obras que o integram. Também vimos que, esse conceito de “obra musical” está, na verdade, comunicando um grupo de regras acerca do que tocar, como tocar e o que almejar ao tocar. Uma vez que o tal cânone é uma estrutura abstrata, ou seja, não existe enquanto objeto físico, essas obras só podem existir por meio de ações, como o musicking.

Se as obras só existem através das ações de indivíduos, ou seja, de suas práticas queremos propor a ideia de práticas canônicas em substituição à ideia de cânone. Com essa mudança queremos salientar a agência daqueles que praticam tais práticas. Ou seja, mesmo que não saibam, aqueles que seguem essas práticas estão sendo agentes ativos na construção e compartilhamentos de valores, narrativas e sentidos.

Também vale lembrar que as práticas canônicas não dizem respeito apenas aos performers ou aos músicos. Assim como no conceito de musicking, as práticas canônicas também são reproduzidas por aqueles que participam como ouvintes, ainda que sua agência, sua capacidade de influir na prática dos performers tenha outra natureza.

Refletirei aqui, principalmente, sobre as práticas canônicas dos performers-pesquisadores. Mais especificamente dos violonistas clássicos, grupo do qual fazemos parte e, portanto, temos lugar de fala enquanto partícipes desse grupo.

CAPÍTULO 2 – Práticas canônicas: sobre suas consequências e mediações

2.1 Brazilian Guitar Music e o Bovarismo Brasileiro

As práticas canônicas funcionam como um comportamento restaurado que é fruto de uma tradição colonialista e etnocêntrica, o que acaba permitindo que a definição, o valor e o caráter do que é “música brasileira” se dê por meio de regras e juízos valorativos desiguais, vindos de fora. O antropólogo Nestor Garcia Canclini expõe essa situação, mas em um contexto mais amplo

Por que nossa modernização se atrasa? Não se trata apenas de desigualdade dos intercâmbios entre nações e impérios. Passamos de nos situar no mundo como um conjunto de nações com governos instáveis, golpes militares frequentes, mas com entidade sociopolítica, a ser um mercado: um repertório de matérias-primas com preços em queda, histórias comercializáveis quando transformadas em músicas folclóricas e telenovelas, e um enorme pacote de clientes para as manufaturas e as tecnologias do norte (...). Ao nos desfazermos do patrimônio e dos recursos para administrá-lo, expandi-lo e comunicá-lo, nossa autonomia nacional e regional se atrofia. (CANCLINI 2008, 52)

Na prática mercadológica, um resultado foi o rótulo Brazilian Guitar Music (BGM), que começou a ser foco de escrutínio na minha pesquisa de mestrado. É um rótulo que preza pelo estereótipo, ou seja, pela representação fixa de um determinado traço ou característica imposto de fora, nesse caso, o mercado. Apesar de termos conseguido elencar algumas características desse estereótipo, como a preferência por repetições de determinadas peças de alguns poucos compositores nascidos na primeira metade do século XX, uma repetição de peças ligadas ao Chôro e o estabelecimento da síncope como traço definidor, acreditamos que há ainda mais profundidade e reverberações de tais conceitos dentro da prática violonística e, de igual ou até maior importância, um reflexo da condição sócio-cultural do país perante o mundo.

O BGM é um termo que serve para unificar um grupo de músicas em termos de uma “identidade brasileira”. Na verdade, ele serve para homogeneizar os parâmetros pelos quais a música brasileira é julgada e classificada como tal. Relembremos que grande parte da música brasileira produzida pensada para o violão clássico está publicada fora do país, isso só se agrava quando consideramos que o mercado de publicações de partituras no país está, praticamente, quebrado. Contamos com corajosas e importantíssimas iniciativas como e o Sesc Partituras, o

Música Brasilis e o Acervo Digital do Violão Brasileiro, mas, sem elas, estaríamos a mercê de uma espécie de curadoria de editoras e gravadoras estrangeiras. Aqui se evidencia, também, um traço muito importante das práticas canônicas: também são determinadas por uma lógica da indústria cultural.

O atraso da modernização apontado por Canclini é, também, reflexo da aceitação do lugar exótico reservado para a música brasileira nas práticas canônicas. É uma espécie de recusa em aceitar que não houve, de fato, uma incorporação do repertório brasileiro pelo nicho da música clássica. O que se incorporou foi o rótulo, uma narrativa, certas peças. Um exemplo ilustrativo é a lista de peças exigidas para a seleção no tradicional Festival de Inverno de Campos do Jordão entre os anos de 2016 e 2020.

Figura 1: Programas para a prova de seleção do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão entre os anos de 2017 e 2021. Fonte: Site oficial do festival <http://www.festivalcamposdojordao.org.br>

PEÇAS DE CONFRONTO PARA SELEÇÃO DE BOLSISTAS PARA O FESTIVAL DE INVERNO DE CAMPOS DO JORDÃO	
ANO	REPERTÓRIO
2017	<ul style="list-style-type: none"> • Um ou mais movimentos de uma obra barroca, ou composição do início do século XIX (suíte, sonata, fantasia, tema com variações, etc.) com duração total máxima de 10 minutos. • Um Estudo ou Prelúdio de Heitor Villa-Lobos. • Uma obra do século XX ou XXI.
2018	<ul style="list-style-type: none"> • Uma obra (ou movimentos de sonata ou suite) da primeira metade do século XIX (Sor, Giuliani, Legnani, Diabelli, Coste, Mertz, Regondi, etc.), de duração total de aproximadamente 10 minutos OU o prelúdio de uma das quatro suites atribuídas ao alaúde (BWV 995, 996, 997 ou 1006) de J.S. BACH • Um Estudo ou Prelúdio de Heitor Villa-Lobos. • Uma obra (ou movimentos de uma obra maior) do século XX ou XXI de duração total de aproximadamente 10 minutos.
2019	<ul style="list-style-type: none"> • Uma obra (ou movimentos de sonata ou suite) da primeira metade do século XIX (Sor, Giuliani, Legnani, Diabelli, Coste, Mertz, Regondi, etc.), de duração total de aproximadamente 10 minutos OU o prelúdio de uma das quatro suites atribuídas ao alaúde (BWV 995, 996, 997 ou 1006) de J.S. BACH • Um Estudo ou Prelúdio de Heitor Villa-Lobos.

	<ul style="list-style-type: none"> • Uma obra (ou movimentos de uma obra maior) do século XX ou XXI de duração total de aproximadamente 10 minuto
2021	<ul style="list-style-type: none"> • O prelúdio + outro movimento de livre escolha de uma das quatro suites atribuídas ao alaúde (BWV 995, 996, 997 ou 1006) de J.S. BACH, ou duas sonatas de D. SCARLATTI de estilos contrastantes. • Um Estudo a escolher entre H. VILLA-LOBOS ou F. MIGNONE. • Uma obra (ou movimentos de uma obra maior) do século XX ou XXI, de duração total de aproximadamente 10 minutos.

Ao analisar o repertório pedido nos quatro últimos editais percebemos que apenas um compositor brasileiro aparece em todos os anos, Heitor Villa-Lobos, e Francisco Mignone aparece no último edital. Ainda que se possa afirmar que os compositores brasileiros estão contemplados dentro do repertório dos séculos XX e XXI, é curioso que o maior festival de música clássica do país não se preocupe, pelo seu alcance e pelo apoio financeiro do estado de São Paulo, em listar mais compositores brasileiros e se preocupe tanto com peças de Bach. Poucos compositores têm, de fato, nome nessa lista e a música brasileira pouco mais do que cem anos de existência.

Gostaria de analisar a aceitação desse lugar exótico/estereotipado para o repertório brasileiro para violão sob a ótica do que a psicanalista Maria Rita Kehl chama de Bovarismo Brasileiro. Explica Kehl que o conceito de Bovarismo foi cunhado pelo francês Jules de Gaultier em 1892 e se trata do “poder conferido ao homem de conceber-se diferente do que é.” (GAULTIER apud KEHL 2018, 21). A especificidade do Bovarismo Brasileiro é que

o bovarismo dos países periféricos nunca favoreceu sua modernização; pelo contrário, sempre inibiu e obscureceu a busca de caminhos próprios, emancipatórios, capazes de resolver as contradições próprias de sua posição no cenário internacional – a começar pela dependência em relação aos países ricos. (KEHL 2017, 31)

Há um claro diálogo entre Kehl e Canclini no que diz respeito à modernização e emancipação da cultura de países latino-americanos. Não se abriu apenas mão do controle simbólico sobre a auto-determinação, também preferiu-se aceitar o modelo exposto pela cultura do outro, um modelo “universal”. No caso do repertório brasileiro para violão, é como se nós (intérpretes, pesquisadores, compositores) afirmássemos “é melhor ter um lugar exótico dentro do cânone universal, do que lugar nenhum”. Tal postura acaba por transformar qualquer esforço

de divulgação da música de concerto brasileira em uma espécie de trabalho de Sísifo: acabam se tornando repetitivos e nos levam sempre ao mesmo lugar: o do exotismo.

2.2 Práticas Neuróticas, Práticas Psicóticas

A postura descrita no final do tópico anterior, a aceitação do estereótipo, é explicada por Homi Bhabha, que em seu livro “O local da cultura” dedica um capítulo ao estudo da formação do estereótipo na relação dos sujeitos pós-coloniais.

Sugiro que para conceber o sujeito colonial como o efeito de poder que é produtivo – disciplinar e “prazeroso” – é preciso ver a vigilância do poder colonial como algo que funciona em relação ao regime de pulsão escópica. (...) Como o voyeurismo, a eficácia da vigilância depende do ‘consentimento ativo que é seu correlato real ou mítico (mas sempre real enquanto mito) e estabelece no espaço escópico a ilusão da relação objetual. (BHABHA 2014, 132)

Ou seja, o prazer em ser visto (ou, no nosso caso, ouvido. Ou aceito no cânone) depende da própria atuação daquele que é o objeto dessa contemplação. Quando Bhabha aponta para o correlato real ou mítico, ele se refere ao próprio conceito de estereótipo que não é necessariamente falso, mas, sim uma redução fetichista da realidade.

Para o entendimento do significado do rótulo BGM optamos por usar o entendimento de estereótipo adotado pelo próprio Bhabha. Ele era pertinente naquela situação e segue pertinente hoje pois, como vimos anteriormente, as práticas canônicas que definem o tipo de repertório e sua abordagem carregam em si um ideal colonialista e etnocêntrico.

Voltando à definição de estereótipo que adotamos para atribuir o sentido do BGM, Homi Bhabha estabelece uma analogia entre o estereótipo e o fetiche freudiano. Bhabha explica que o fetiche “representa o jogo simultâneo entre a metáfora como substituição (mascarando a ausência e a diferença) e a metonímia (que registra contiguamente a falta percebida)” (BHABHA 2014, 127-128). Ou seja, o fetiche, que aqui é representado pela repetição de traços específicos de uma identidade, serve para, ao mesmo tempo, uniformizar essa identidade do colonizado ao mesmo tempo que se reconhece que ela não é a mesma identidade do colonizador.

O paralelo com o Bovarismo Brasileiro de Kehl é inevitável. O Bovarismo também é um termo que dialoga com a psicanálise freudiana e, no caso específico de Kehl, com a abordagem

lacaniana. Levando isso em conta, propõe-se uma análise das práticas de performance por meio das categorias psicopatológicas da Neurose e da Psicose. Evidentemente não é escopo desta pesquisa problematizar acerca das definições e correntes dentro da psicanálise. Queremos apenas tomar emprestados tais termos como forma de descrição metafórica da performance do violonista clássico em seu ofício. Para tanto, partiremos das definições oferecidas pela própria Maria Rita Kehl.

Neurose e Psicose, como dito, são dois tipos diferentes de estruturas psicopatológicas. Ambas funcionam como uma espécie de “proteção” do Eu (do indivíduo) contra situações reais que sejam desconfortáveis, traumáticas e/ou inconvenientes. O que diferencia as duas é, principalmente, o mecanismo que exerce essa proteção. Enquanto na neurose, o mecanismo é o recalque, na psicose é a rejeição da realidade.

Uma frágil casquinha de linguagem e de práticas compartilhadas recobre o desconhecido, o avesso dos códigos – a outra metade da Verdade: a desordem pulsional, a Coisa animal que se calou em nós. Sabemos, com Freud, que a ‘realidade’ social reconhecida pelo neurótico cobra seu preço em alienação, em desconhecimento, em manifestações sintomáticas do tal saber que não se sabe. Se a psicose exclui das possibilidades de representação fatias do imaginário social compartilhado a que chamamos realidade e se mantém fiel à outra cena (...), a neurose não a nega completamente. Os sintomas podem ser entendidos como metáforas da outra cena, que o neurótico recalca porque não quer saber dela. Esse ‘não querer saber’ que constitui o conforto dos neuróticos comuns é destruído pela psicose, ao recusar ao ‘doente’ as vantagens da adaptação. Dito de outra forma: a falta do tal nó que ata Real, Simbólico e Imaginário deixa o psicótico à mercê da invasão de percepções não exatamente “irreais”, e sim, ao contrário, reais em demasia (grifo da autora) (KEHL 2013, 14)²⁸

Ou seja, a neurose é o mecanismo que permite ignorar opções de comportamentos que indivíduos, no fundo, sabem ser outras potencialidades artísticas em prol do “normal” (ou normativo), do “tradicional”. As práticas canônicas são, portanto, neuróticas. Com isso quero dizer que aqueles que seguem essas práticas sabem que há outras possibilidades.

Por exemplo, o rótulo “classical crossover”, muito difundido e adotado pela premiação do Grammy reflete a neurose. O que explicaria o fato do álbum *Perpetual Motion*, do banjista Bela Fleck, ter ganhado em “classical crossover” e que a banda Metallica, em seu álbum *S&M* ao lado da Orquestra Sinfônica de San Francisco, terem ganhado em “melhor performance de Rock”? Por que não

²⁸ Grifos da autora.

poderia ser o contrário? Evidentemente não é o repertório, uma vez que vemos na premiação uma diversidade de nomes diferentes como Astor Piazzolla e John Coltrane serem encaixados no rótulo “classical crossover”. Minha análise é que, por se tratar de uma banda de Heavy Metal, o Metallica não merece ser reconhecido pelos praticantes canônicos. Mas o que é, então, o tal “classical crossover”? É qualquer coisa feita por artistas “dignos” que demonstre que há outros repertórios, abordagens e colaborações possíveis que não apenas as práticas canônicas. Coloca-se tudo sob um rótulo para dizer que fazem, todas, parte de uma única prática, a clássica. O “crossover” não cruza tantas linhas quanto dá a entender.

Já a psicose permite ao sujeito entrar em contato com uma variedade de potencialidades e estímulos enquanto se descola da realidade. No caso da psicose paranoica, que é onde está o Bovarismo, é como se o indivíduo criasse apenas uma nova possibilidade, ele “não tem dúvidas” e “se agarra a outra “certeza invulnerável”. (KEHL 2013, 19)

2.3 Modelo Canônico

Por exemplo, consideremos um modelo canônico, o violonista Andrés Segóvia. Vale relembrar a masterclass conduzida por ele em 1986 na USC (coincidências da vida) onde, ao ser “confrontado” pelo violonista Michael Chapdelaine - que havia “ousado” cometer o ato revolucionário de alterar os dedilhados em uma transcrição de Mallorca, de Isaac Albéniz, realizada por Segóvia - indagou ao aluno “o que você achou?”. Ao ouvir uma resposta afirmativa de Michael de que ele, sim, gostava do resultado da própria escolha, o vetusto maestro murmurou e balançou a cabeça em desaprovação, para risos da plateia. Em certo ponto da aula, Segóvia começa a se exaltar e explode ao dizer “se você quer tocar a minha transcrição, toque a minha transcrição!”. Ele, então, encerra a aula com um áspero “fuera!”. Silêncio no Bovard Auditorium.

Michael, que já era um proeminente violonista, teve sua “aula de mestre” interrompida não por uma má performance ou por maus-modos, mas por ter ousado intervir na decodificação da mensagem divina que havia chegado até Segóvia que, lembremos, transcreveu a música. Ou seja, quando Andrés interfere na partitura (ao transcrever do original para piano), ele é o arauto legítimo, aquele que lutou ao propósito maior de “redimir o violão” perante seus pares canônicos. Quando Michael o faz, ele está afrontando a prática canônica. Nessa situação Chapdelaine foi, de certa forma, um psicótico antibovarista, pois idealizou a possibilidade de um resultado além

daquela escrita na partitura segoviana. O que Segóvia não deu conta de assimilar é que sua missão auto-imposta havia sido tão bem-sucedida que outros indivíduos passaram a enxergar outras possibilidades. Uma relação quase dialética.

Evidentemente, exemplos como os de Segóvia se tornaram mais raros, entretanto, tomaremos o violonista espanhol como aquele que mais contribuiu para sedimentar o arquétipo ou modelo de performer canônico, ou seja, neurótico. Essa escolha não é fortuita. Ainda que outros nomes, em particular o do britânico Julian Bream, possam servir ao mesmo propósito, Segóvia estabeleceu uma série de missões que vêm sendo até hoje, de alguma forma, absorvidas pela comunidade violonística (universidades, conservatórios, associações em torno do instrumento etc).

O papel de Segóvia enquanto modelo canônico não se limitou a implementar no violão as práticas canônicas da MAO. Na verdade, havia um papel político-simbólico na difusão da imagem da nação espanhola. Essa função foi mais detalhadamente pesquisada pelo musicólogo chileno Luís Achondo (2020). Ele investiga como Andrés Segóvia conseguiu articular uma série de atores políticos e culturais para estabelecer a sua narrativa de redenção do violão e a inserção da Espanha dentro da grande narrativa ocidental.

A Espanha onde Segóvia iniciava sua carreira passava por momentos políticos conturbados e se preocupava e ressentia de sua posição periférica em relação a outros países europeus. O violonista espanhol logrou angariar apoio e simpatia de conservadores e modernizadores que debatiam qual deveria ser o caminho para a recolocação espanhola no mundo. Enquanto as forças políticas da esquerda, exemplificada na figura do musicólogo Adolfo Salazar, buscavam um “universalismo neo-classicista”, livre da influência formal das práticas populares (como na música de Manuel de Falla), os conservadores espanhóis argumentavam por um retorno ao passado renascentista da música e cultura espanhola, considerado por esse grupo como o apogeu espanhol. Andrés Segóvia possuía um alinhamento estético e político mais conservador e muitos de suas ideias políticas se alinhavam às da direita espanhola. Em outro momento deste trabalho será exposto como Segóvia conseguiu por meio de seus discos trazer um repertório espanhol antigo para a ideia de “universalidade”.

No Brasil, este modelo canônico foi seguido pelo maranhense, radicado no Rio de Janeiro, Turbívio Santos. De fato, o trabalho de Santos tem um importante alcance na história do violão e da

música brasileira. Além da dissertação de mestrado de Celso Faria (2012), que é focada no trabalho de Turíbio editando e comissionando obras brasileiras, é importante notar como o trabalho de Santos extrapolou o escopo de sua própria carreira e se tornou importante a ponto de merecer citação em trabalhos sobre violão e identidade nacional (Taborda 2011) e a história do choro (Cazes 1998). Além disso há um papel menos explorado que é a colaboração com violonistas ligados à música popular como é citado nas obras biográficas de Baden Powell (Dreyfus 2020) e Raphael Rabello (Nobile 2018).

Antes de seguir os passos canônicos de Segovia, Turíbio frequentou as *masterclasses* ministradas pelo vetusto maestro espanhol em Santiago de Compostela, um evento raro onde vários “pupilos” foram aprender as lições de Segóvia para poder levar a frente seu legado e suas missões. É possível dizer que por um breve momento a empreitada de Turíbio na inauguração “da tradição de repertório do repertório brasileiro de concerto” (Taborda 2011, 109) contou com um apoio político – o que denota um apoio institucional para um projeto musical de país. As três primeiras peças da *collection Turíbio Santos*, da editora francesa Max Eschig, contaram com o patrocínio do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. As peças - de Edino Krieger, Marlos Nobre e Almeida Prado – tem estilos bem diversos, mas, a excessão da obra de Krieger, não conseguiram ser absorvidas pelos violonistas no médio-longo prazo, como aponta a dissertação de Faria (2012). É possível que um maior apoio do Itamaraty pudesse ter auxiliado o brasileiro na divulgação das obras comissionadas.

Neste sentido, podemos dizer que Turíbio, por um lado, quebra com o padrão segoviano ao ter explorado uma gama estética maior que o espanhol. Entretanto, não é possível dizer que o repertório comissionado tenha tido igual penetrabilidade no âmbito das práticas canônicas. Uma coisa que Segovia fez que, talvez tenha faltado a Santos, foi o distanciamento com a ideia do “exotismo”. Indícios que apontam para esse fato podem ser encontrados em duas perspectivas: na intensa criação de laços entre o repertório brasileiro e Heitor Villa-Lobos; e o próprio apelo comercial da principal forma de divulgação do repertório violonístico no século XX: o disco.

A mediação realizada pelos fonogramas realizados por Santos talvez tenha contribuído mais com uma ideia exótica de Brasil do que ele mesmo gostaria. Esta análise não trata de diminuir o papel ou importância de Turíbio Santos. Pelo contrário, sua atuação, em face do tipo de sistema em que ele resolveu se incluir, é extremamente meritória e surpreendente. Entretanto o alcance

do repertório brasileiro se mostrou limitado quando encaixado no formato canônico da divulgação fonográfica do repertório. Tal fato pode ser percebido não apenas pela baixa inserção da maioria das peças encomendadas por Turíbio Santos nas práticas canônicas, os fonogramas fornecem outros tipos de mediação que podem levar a essa conclusão.

2.4 Repertório/Arquivo e mediações

Diana Taylor, pesquisadora sobre a performance na América Latina, apresenta ainda outra visão sobre performance. Esta não seria apenas as práticas e os eventos estudados pelos IPS, mas, também uma “lente metodológica” (TAYLOR 2007, p. 3) pela qual esses eventos são analisados. Ou seja, analisar algo como performance, estabelecendo assim um diálogo com o mencionado por Cook.

Ao analisar coisas e eventos como performances, Taylor aponta que há duas maneiras diferentes de transmitir conhecimento por meio do arquivo ou da memória arquivística e do repertório. O arquivo diz respeito a todas o tipo de conhecimento que perduram no tempo (livros, vídeos, discos etc). Já o repertório diz respeito a todos os tipos de rituais e eventos que acontecem no tempo presente. A própria aponta para o fato de que o conhecimento “preservado” na memória arquivística não pode ser considerado como uma “performance” mas, sim, como uma parte dela. Contudo, isso não invalida o uso das informações e conhecimento que se podem retirar desses objetos. A própria pesquisadora reafirma essa importância e adiciona que ambos trabalham também com outras formas de transmissão de conhecimento

O arquivo e o repertório sempre foram importantes fontes de informação, um sempre extrapolando as limitações do outro, em culturas letradas e semiletradas. Usualmente, eles trabalham simultaneamente e em conjunto com outros sistemas de transmissão – o digital e o visual, para citar dois. (TAYLOR 2007, p.21)²⁹

Já em estudos anteriores, expus como acredito que as obras contidas em discos podem ajudar a elucidar o tipo de imagem de Brasil que se tem perpetuado no meio do violão clássico (me

²⁹ *The archive and the repertoire have always been important sources of information, both exceeding the limitations of the other, in literate and semiliterate societies. They usually work in tandem and they work alongside other systems of transmission—the digital and the visual, to name two.*

arriscaria a dizer, hoje, pelas práticas canônicas da MAO, como demonstrarei adiante). Nesta próxima sessão gostaria de analisar as capas de alguns álbuns de música brasileira para violão e compará-los com outros álbuns, de cantautores-violonistas brasileiros contendo música autoral. Os álbuns funcionam como uma espécie de “complexo arquivístico”. Por um lado, guardam as performances das músicas/obras interpretadas. Dessa forma, ao comparar um número de performances de uma mesma obra, por exemplo, podemos tirar alguns indícios de quais são os tipos de práticas (repertórios) que eles carregam. Depois, também, eles trabalham junto com o aspecto visual. Neste ponto, não é apenas um outro tipo de repertório, mas nos ajuda a compreender o tipo de conhecimento ou de narrativa de brasilidade a que essas práticas e obras estão sendo relacionadas.

Para além dos atributos musicais e da delimitação do período de tempo, há mais que as gravações nos podem oferecer. As capas dos discos podem ser fonte para interpretações sobre o tipo de narrativas às quais as obras estão sendo vinculadas.

2.5 As imagens de Brasil

Figura 2: Capa do álbum “Dances du Brésil”, de Turíbio Santos



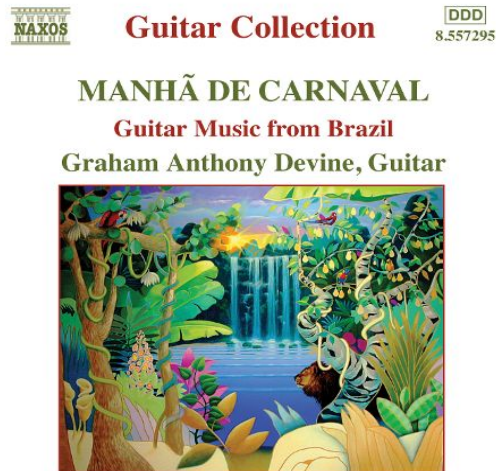
O álbum acima foi lançado em 1985 e possui obras de compositores como Radamés Gnattali, Ernesto Nazareth, Marlos Nobre, Luiz Gonzaga e do próprio Turíbio Santos. Este não foi o primeiro

disco de Santos dedicado à música brasileira, mas foi o primeiro a utilizar, na capa, a imagem da Arara-Azul. Nessa época Santos já era um violonista renomado, entretanto, a gravadora optou por uma imagem exótica, quase cômica como forma de se comunicar com o público e passar uma ideia de “autenticidade”. Foi no final da década de 70 e durante os anos 80 que a relação entre natureza exuberante e música brasileira passou a ser mais explorada em discos de violão clássico. Contudo, ao longo do fim do século XX, mais casos como esse se repetiram.

Tomemos o exemplo do álbum "Manhã de carnaval: Guitar music from Brazil", com gravações do violonista britânico Graham Anthony Devine e lançado através do selo Naxos em 2004. O trabalho artístico da capa retrata uma paisagem estilizada de uma área de floresta tropical abundante. Apresenta uma queda d'água que desagua em um lago. A vegetação apresenta árvores com copas em diferentes formas e flores e folhas em diferentes tonalidades de verde e amarelo. A fauna é representada pela presença de dois animais: pássaros que se assemelham à arara vermelha ou aracanga, e um leão.

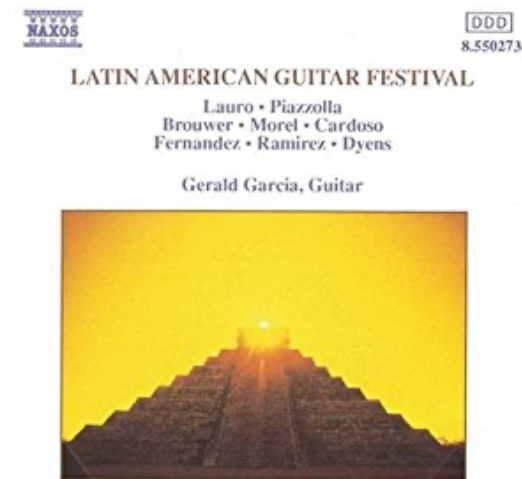
O primeiro problema com esta pintura é o erro crasso de colocar uma imagem contendo um leão, um animal presente em países do continente africano e em partes da Índia, associado à música composta em um país sul-americano. Se considerarmos que a imagem tenta evocar florestas tropicais (talvez a Amazônia?) e que a maioria dos compositores nasceu em zonas urbanas do sudeste do Brasil, onde a floresta tropical está quase extinta, o leão tornar-se-ia um pormenor dentro de um produto que, pelo menos na sua apresentação, beira o kitsch.

Figura 3: Capa do álbum "Manhã de Carnaval: Guitar music from Brazil", de Graham Anthony Devine



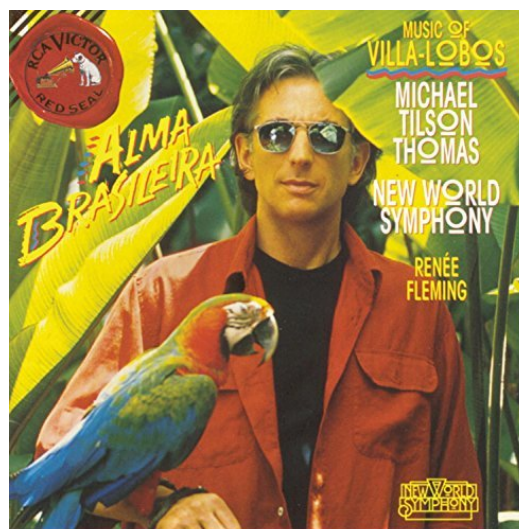
Este tipo de imagem é recorrente nos títulos da "Guitar Collection" da Naxos. É possível observar este tipo de gravuras em fonogramas ligados à música argentina e colombiana, por exemplo, assim como títulos que fazem referência à região latino-americana como um todo. Nesta última categoria está o álbum "Latin-American Guitar Festival", do americano Gerald Garcia. Na verdade, aqui não há um desenho ou pintura, mas uma fotografia do templo Kukulcán, localizado na antiga cidade maia Chichen Itzá, no México. O detalhe é que nenhum dos compositores presentes no disco é mexicano.

Figura 4: Capa do álbum "Latin American Guitar Festival", de Gerald García



A apresentação de uma paisagem natural vasta, exuberante e inexplorada é recorrente e pode por vezes ser substituída por praias, montanhas, ou mesmo apresentada de forma metonímica, onde uma única planta ou animal representa a totalidade da vida selvagem e exótica.

Figura 5: Capa do álbum "Alma Brasileira: Music of Villa-Lobos", da New World Symphony Orchestra regida por Michael Tilson Thomas



O exemplo acima não pertence ao nicho específico do violão brasileiro ou do violão clássico, mas parece-me pertinente pois sugere que o problema da representação e recepção da música brasileira pertence, muito provavelmente, a toda a indústria cultural da música de concerto ocidental, além de servir de exemplo para a representação metonímica que mencionei anteriormente.

Um novo elemento é o título do disco "Alma Brasileira: Music of Villa-Lobos". "Alma Brasileira" é o título do Chôros nº 5, composto por Villa-Lobos para piano solo em 1925. Contudo, esta peça em particular não faz parte do repertório do álbum em questão. Algo que não é de todo estranho uma vez que esta expressão também foi utilizada, por exemplo, por Radamés Gnattali numa das suas peças e, mais recentemente, Giacomo Bartoloni utilizou-a no título do seu estudo "Violão, instrumento da alma brasileira". Vale também a pena mencionar que renomado duo de violões formado pelos irmãos Sérgio e Odair Assad também lançou um álbum intitulado "Alma Brasileira", onde a peça de Villa-Lobos está presente.

Outro aspecto das capas que causa estranhamento é a sensação de que o artista não se relaciona profundamente com a cultura que se propõe a retratar. O meu sentimento pode ou não ser confirmado pelos artistas enquanto indivíduos, mas, enquanto desempenham o seu papel de mediadores, muitas vezes transmitem um distanciamento do objeto com o qual têm trabalhado. Por exemplo, quando a imagem de um antigo edifício mexicano é exibida quando nenhum compositor mexicano é apresentado no registro, a mensagem é muito clara. Posto de forma direta "É tudo igual, são todos índios". Como se as diferenças entre as intrincadas histórias das nações latino-americanas não fossem visíveis, compreendidas ou, pior ainda, fossem deliberadamente apagadas.

Os retratos da vida natural onírica intocada servem como uma espécie de convite para explorar e descobrir a paisagem sonora da terra exótica. É quase como se o intérprete se oferecesse para ser um guia do novo continente e se certificasse de mostrar a "coisa de verdade", a quintessência daquele lugar e daquele povo. Esta percepção aumenta quando o intérprete é colocado na imagem, agarrando um animal na frente ou no meio de áreas verdes. Então o artista

torna-se a própria figura colonial, uma figura que não só descobriu os tesouros e a beleza da nova terra, mas também conseguiu domar e interagir com ela.

Em contraste, gostaria de oferecer três exemplos de álbuns de três compositores brasileiros (um termo melhor aqui seria cantatores). Um é de Jorge Benjor (anteriormente conhecido apenas como Jorge Ben), o segundo é de Xangai, um artista nascido no estado nordestino da Bahia, e um exemplo do mineiro João Bosco.

O álbum auto-intitulado de Jorge Ben de 1969 demonstra como elementos que podem ser semelhantes num primeiro olhar podem revelar significados e mensagens mais profundas e complexas quando cuidadosamente escrutinados.

Figura 6: Capa do álbum "Jorge Ben", de Jorge Ben



Apesar de conter vários elementos em comum com capas expostas anteriormente, gostaria de salientar alguns elementos que diferenciam esta imagem das outras. O primeiro contraste é com relação à especificidade da “natureza exuberante”. Ela não é genérica, apelando apenas a um tipo de ideal “selvagem” ou “primitivo”. Ela é específica, como a representação do caju (fruta tipicamente brasileira) ressalta. Mais ainda, ela não toma todo o espaço da imagem, apenas contextualiza o lugar onde os personagens estão alocados.

No primeiro plano, a relação do “personagem” Jorge Ben, retratado abraçando um violão. Jorge, mesmo em evidência, dialoga com o cenário, ele interage, conhece e se mistura ao que está

acontecendo ali. O escudo do Club de Regatas do Flamengo, que aparece no tampo do violão, é um dos objetos de ligação com a torcida que aparece no canto direito. Também há um reconhecimento às origens do Brasil. Os punhos de Jorge Ben estão ainda presos com algemas, não esquecendo das mazelas dos tempos do colonialismo e do império escravocrata. Mas também vale notar que as algemas estão quebradas, simbolizando que há uma liberdade a ser aproveitada, mesmo que ainda com as marcas do passado. A letra de “País Tropical” sintetiza a autoconfiança e autoconhecimento de Jorge Ben.

Sambaby, Sambaby
Sou um menino de mentalidade mediana
mas assim mesmo sou feliz da vida
Pois eu não devo nada a ninguém
pois eu sou feliz
Muito feliz comigo mesmo
Sambaby, Sambaby
Eu posso não ser um band leader
mas assim mesmo lá em casa
Todos meus amigos, meus camaradinhos me respeitam
essa é a razão da simpatia
Do poder, do algo mais e da alegria”
“Sambaby, Sambaby

A carreira de Jorge Ben é um interessante capítulo na história do que é conhecido como MPB. Apesar de seu sucesso e respeitabilidade, a música de Jorge Bem dificilmente é usada como um típico exemplo de brasilidade. Os pesquisadores Flavio Barbeitas e Pedro Martins (2017) observam que a preferência de Ben pela guitarra elétrica em detrimento do violão e sua adoção de ritmos e gêneros estrangeiros, como o fundo e o rock, relegaram sua obra a um lugar marginal dentro das narrativas predominantes (BARBEITAS e MARTINS 2017, p.141)

Um disco que oferece uma outra interessante oportunidade de análise de imagens é o álbum auto-intitulado do baiano Xangai, de 2015.

Figura 7: Capa do álbum "Xangai", de Xangai



A arte não aparece completamente na capa do álbum. O homem, pesadamente uma representação de Xangai, está na capa, enquanto a paisagem com o animal e a casa aparecem na contra-capa. Tal fato, entretanto, em nada interfere na análise do sentido e interpretação das imagens.

Começemos pelas peculiaridades deste cenário. Este álbum não exibe a mesma abundância paradisíaca como nas outras capas. Pelo contrário, se trata justamente do oposto. Xangai nasceu no sul da Bahia, na pequena cidade de Itapebi. Obviamente a paisagem retrata uma parte do sertão baiano. Lembrando que o sertão é uma zona climática que se estende por todos os estados do nordeste brasileiro e o norte do estado de Minas Gerais, estando presente, assim, em uma grande parte do território brasileiro.

As dificuldades de sobrevivência, a natureza árida do clima, e a vastidão do espaço estão bem retratadas na gravura. Uma pequena casa de taipo parece estar isolada por quilômetros e quilômetros. Em frente a ela, apenas um burro, que parece carregar os pertences do sertanejo. O retrato do Xangai, se não maior, é tão grande como o próprio espaço. Com os olhos fechados, o músico parece cantar e transparece graciosidade. Mas não sem um preço: as cordas de seu violão são feitas de arame farpado, e enquanto ele toca e pinça as cordas, o sangue escorre pela parte superior do instrumento. Uma imagem poderosa que retrata a contradição de amar uma terra que

é seca, mas potencialmente fértil. Na canção *Água*, Xangai consegue trazer a questão da seca nordestina para os problemas ambientais que o mundo enfrenta atualmente.

*A grotta inteira tá chorando de saudade
Da umidade que fecunda a terra seca
Vital retalho do céu que manda pro solo
Divino orvalho, gozo que nos eterniza
Intimidade que pertence à natureza
Com essa imensa porção líquida, riqueza
Certeza de brotar do solo os alimentos
Sustento eterno das matas, do mar e vento
Centro da vitalidade do universo
Verso e reverso que reveste a natureza
(...)
Se faltar aqui na Terra tem tragédia
Catastrófica será se vem de sobra
E a nossa ignorância será mágoa
Mas a nossa inteligência será trégua*

Xangai canta o sertão do sul da Bahia e norte de Minas Gerais mas não restringe o tema da sua letra à nostalgia ou idealização romântica da terra. Também não abraça o sertão nordestino como uma identidade inevitável. Xangai parte do tema do nordeste através da mitologia grega e romana e da literatura da poetisa lusitana Florbela Espanca. Ele canta:

*Subia o monte Olimpo, ribanceira lá do quintal
E mergulhava até Netuno no oceano abissal
São Jorge ia prá lua lutar contra o dragão
São Jorge quase morria, mas eu lhe dava a mão
E voltava trazendo a moça com quem ia me casar
Era minha professora que roubei do Rei Lear*

Com estes dois exemplos, procurei ilustrar o que penso que seria o ideal de Canclini de se apropriar da sua própria cultura. Não se trata de excluir a alteridade, de se limitar a arquétipos essencialistas e inevitáveis. Trata-se antes de ter a coragem e a consciência da própria história e contexto, e não de idealizar os desafios que nós, como latino-americanos, temos de nos definir. É a audácia de sermos quem somos "sem dever nada para ninguém". Aparentemente, essa coragem se impõe mais quando há liberdade criativa e não imposição de práticas estabelecida.

Um último exemplo que se faz pertinente é o da capa do disco “Tiro de Misericórdia”, e João Bosco. De acordo com Marcos Napolitano, este álbum pertence a um conjunto de obras de vários artistas que formaram uma “ofensiva da MPB” (NAPOLITANO 2002) nos anos 70, particularmente a partir do ano de 1976, relacionado por Napolitano com a abertura política da ditadura militar. Para o pesquisador, esse conjunto de álbuns possui um “caráter contraditório, híbrido e complexo”, pois, com eles, “a MPB delimitava espaços culturais, hierarquias de gosto, expressava posições políticas, ao mesmo tempo que funcionava como uma peça central da indústria fonográfica.” (NAPOLITANO 2002, p.9)

Figura 8: Capa do álbum "Tiro de Misericórdia", de João Bosco



O pesquisador Alexandre Fiuza faz uma análise dos personagens contidos na capa desse disco:

Nela, inúmeras imagens se sobrepõem. A imagem central é do menino Jesus na manjedoura, só que esta é feita de maçã (com toda sua simbologia bíblica), tendo em volta: João Bosco e seu violão, um rei caracterizado como um pai de santo, alguns animais, dois grupos de porta-estandartes. Os componentes destes grupos, porém, são completamente diversos, como a moça com a faixa “miss balconista”, tão lembrada nas canções da dupla. O fundo tem vários tons de azul e acima da criança um telhado típico dos barracos da periferia e, sobre este, um cometa como na imagem sacralizada do nascimento de Jesus, só que este cometa é uma bala que corta o céu. (FIUZA 2018, p.182)

A descrição de Fiúza remete a elementos da cultura afro-brasileira e, também, sugere estar representando um cenário de comunidades periféricas. Para o autor, as canções contidas no álbum, apesar de remeterem ao Rio de Janeiro, conseguem criar um retrato mais amplo e complexo de vários cenários urbanos brasileiros (uma imagem “caleidoscópica”).

Talvez pareça inócuo fazer estas comparações entre capas para tirar conclusões a respeito das práticas musicais e do tipo de brasilidade ao qual elas podem remeter. Mas se, recordando Hennion, tomarmos estes discos e seus elementos (capas, músicas etc) como mediações, é muito difícil ignorar a mensagem construída através deles.

Enquanto os discos da “brazilian guitar music” remetem a um país ainda por “desbravar”, os discos dos cantautores-violonistas colocam o violão não apenas como expectador, mas como um verdadeiro personagem e testemunha da variedade de paisagens sonoras que existem no país. Isso ficaria ainda mais evidente se se examinasse as abordagens violonísticas singulares de cada um dos artistas. É provável que a “brazilian guitar music”, entendida como as músicas que exercem a função exótica segundo as práticas canônicas, ainda precise “explorar” as diferentes musicalidades presentes no violão brasileiro. A pergunta que sobra é: porque nós, que fazemos parte do violão brasileiro, ainda preferimos seguir as práticas canônicas?

Prelúdio às Psicoses

Modernizar o passado
É uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui?
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
O medo dá origem ao mal
O homem coletivo sente a necessidade de lutar
O orgulho, a arrogância, a glória
Enche a imaginação de domínio
São demônios os que destroem o poder bravio da humanidade
Viva Zapata!
Viva Sandino!
Viva Zumbi!
Antônio Conselheiro!
Todos os Panteras Negras
Lampião, sua imagem e semelhança
Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia

“Monólogo ao pé do ouvido”, de Chico Science

A faixa que abre o disco “Da lama ao Caos”, de Chico Science e Nação Zumbi, é quase que uma analogia poético-musical dos objetivos e métodos dos próximos capítulos. A própria Maria Rita Kehl aborda Chico Science e a Nação Zumbi como um dos dois casos de anti-bovarismo que analisa em seu livro.

Curiosamente, ao analisar a poesia do Monólogo ao pé do ouvido, Kehl aponta uma dúvida a respeito da referência a personagens como Zapata, Sandino, Zumbi, Antonio Conselheiro e os Panteras Negras. Mesmo apontando que esses homens compartilham entre eles “a condição de marginal em relação ao poder”, a autora considera difícil apontar se eles são os “que destruíram o poder bravio da humanidade” ou “os que representam” esse poder. Para nós, parece fácil. Nos alinhamos com aqueles que buscam novas formas de estar no mundo.

Ao trazer para uma discussão acerca da performance do “violonista clássico” já começamos a nossa psicose. Acreditamos que, se por um lado, muito tem sido produzido em termos de conhecimento musicológico sobre o violão brasileiro, pouco tem sido feito para, de fato, pensar em como transformar a prática do “violonista clássico” brasileiro.

Modernizar o passado/é uma evolução musical. Não significa eliminar o passado, não significa destruir o passado. Modernizar é evoluir pois evolução é adaptação. Adaptação a um novo contexto ou necessidade. E se *musicking* pressupõe o envolvimento de todos que tornam o momento musical possível, então temos o compromisso ético de dialogar com todo esse novo contexto.

O que cantarei? Cantarei as Psicoses. Não entendidas como mal ou doença, mas enquanto potência, enquanto formas de dar vazão a subjetividades que estão em ebulição, Possibilidades que querem vir à tona em formas sonoras. As Psicoses entendidas enquanto *encruzilhadas*.

Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino elucidam que a “encruzilhada nos ensina que não há somente um caminho; a encruzilhada é campo de possibilidade”. (Simas e Rufino 2018, p.118) Mas o que, ou quem, habita a encruzilhada? Quem habita a *encruzilhada* é Exú, vigiando e protegendo a casa de Oxalufã. A relação entre esses dois Orixás nos é ensinada pelos dois pensadores. Por um lado, “Exú vive no riscado, na fresta...malandreado no síncopado...subvertendo no arrepiado do tempo...acertou o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”. (Simas e Rufino 2018, p.114). Por outro “Oxalufã é... o maestro de solenidades, que não toca sem partitura e não quer firulas que driblem o rigor bonito e sério do que vai na pauta” (Simas e Rufino 2018, p.215)

A partir das histórias e características desses Orixás criaram os conceitos de *exúsiaco* e *oxalufânico*. Esses conceitos não são contraditórios, pelo contrário, possuem uma “dinâmica alteritária e dialógica” (p.118).

As noções de Exusíaco e Oxalufânico são potências que podem ser invocadas e encarnadas nas mais diferentes instâncias, o que as caracteriza é o fato delas cruzarem-se e dinamizarem possibilidades inventivas, escapes e astúcias envoltas a uma atmosfera ambivalente (p119)

As Psicoses são, portanto, instâncias dessa criatividade exusíaca, desse rigor oxalufânico e da abertura de possibilidades da encruzilhada.

CAPÍTULO 3 – Psicose nº 1

3.1 Modernizando o passado

O papel de “mediador” que Villa-Lobos realizou entre a música de concerto e a música popular é quase um lugar comum. São citados à exaustão a adoção de gêneros típicos da música popular urbana e folclórica, bem como a sua relação com compositores como Pixinguinha, Donga e João Pernambuco a fim de comprovar esse papel.

Esses são fatos. Outro fato é que, mesmo tendo esse papel de mediador reconhecido, ele se deve muito mais a uma apropriação de formas e estruturas do que adoção das práticas comuns aos músicos populares. Na verdade, os intérpretes que ofereceram novas leituras da música de Villa-Lobos estão quase todos ligados à música popular. Uma pequena lista de fonogramas como Trem Caipira, Egberto Gismonti; Um olhar sobre Villa-Lobos, com direção de Mário Adner; A Floresta do Amazonas, contando com Wagner Tiso, Ney Matogrosso e Victor Assis Brasil, são apenas exemplos mais proeminentes.

Se observarmos as obras para violão, a situação não é diferente. A maioria das gravações que se encontram à venda (ou disponíveis no mercado) são apenas reproduções da partitura, com as evidentes diferenças que cada intérprete imprimiria nas músicas em relação a andamento, agógica e dinâmicas e articulações. Alguns oferecem leituras das obras em comparação com os manuscritos, mas oferecer uma outra visão (cri)ativa é raro. O que é estranho pois se consideramos que, dentre as peças de Villa-Lobos que contam com um caráter popular mais explícito, o Chôros nº1 seria o mais representativo. O que se constata na audição dos registros dessa música é, na verdade, uma fidelidade imensa ao que está notado na partitura e, no pouco espaço que o texto oferece para interpretações ou experimentações, há cautela e subserviência a maneirismos interpretativos. Não se pode dizer, sequer, que a maioria dessas interpretações tente oferecer uma visão culturalmente informada³⁰ pelas práticas interpretativas dos chorões brasileiros³¹.

³⁰ A ideia de *performance culturalmente informada* é trabalhada por FOSCHIERA e BARBEITAS (2020).

³¹ Talvez a gravação de Álvaro Pierrri, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VtlrorKsiYI>>, seja a que chegue mais perto. Também recomendamos a gravação de Mickael Viega, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VxYXxGY6zM&list=OLAK5uy_m7E2SXhcjTkwdTt7knq0uc0cWjpP3h9zs&index=1>.

Gostaria de propor uma abordagem desta peça que busque colocar em diálogo tanto informações presentes na partitura, quanto a história da obra, de Villa-Lobos, bem como nossa própria experiência. Partiremos de uma dicotomia simbólica entre um Villa-Lobos “universal” (aquele presente nos 12 Estudos) e um Villa-Lobos “exótico” (o de peças como o Chôros e a Suíte Popular Brasileira).

3.2 Villa-Lobos, Segóvia e o caminho até o cânone

A legitimação do valor artístico oferecida pelo cânone tem sido um objetivo a ser alcançado por compositores e intérpretes dentro do nicho da MAO. Na primeira metade do século XX, duas figuras se articularam, a despeito de suas diferenças pessoais e estéticas, para alcançar tal objetivo em seus respectivos campos de atuação: Heitor Villa-Lobos e Andrés Segóvia. O primeiro queria receber o reconhecimento enquanto compositor, o segundo visava incluir o violão no panteão dos instrumentos nobres do Cânone.

A busca de Villa-Lobos para se projetar internacionalmente (ou para ser aceito dentro do Cânone) é retratada por Paulo Renato Guerios, tendo como ponto emblemático o encontro de Villa-Lobos com o artista Jean Cocteau. Segundo Guerios,

O fato de Villa-Lobos ter começado a compor músicas brasileiras a partir de 1923 deveu-se não à descoberta de que ele teria uma essência brasileira, mas sim a um processo de transformação que foi colocado em marcha por uma série de mecanismos sociais de atribuição de valor. (GUÉRIOS, 2003, p.99)

Concordamos que Villa-Lobos estava, de fato, tomando parte no jogo de relações hierárquicas entre França e Brasil. Ainda assim duas questões devem ser levadas em conta: estaria Cocteau apto a relatar sobre como a brasilidade poderia estar decantada dentro das obras que Villa-Lobos apresentava? Até que ponto a resposta de Villa-Lobos não teve um caráter de “marketing”? As respostas para estas perguntas, mesmo que muito bem embasadas, sempre serão apenas especulações. Entretanto, há outro tipo de pergunta que nos interessa: como essa resposta de Villa-Lobos impactou a construção do repertório brasileiro, ou melhor, a construção da representação desse repertório?

É de conhecimento comum que a construção do “cânone violonístico” se deu em um contexto muito diferente daquele de instrumentos como o violino ou o piano, tendo dependido fortemente de gravações para construir um Cânone performático. Também é notória a centralidade que Andrés Segóvia ocupou dentro da narrativa vigente. O encontro entre Segóvia e Villa-Lobos, em Paris, também é relatado por Guérios em seu artigo. (GUÉRIOS, 2003, p.94). Desse encontro resultaram os Doze Estudos para violão (dedicados a Segóvia). Apesar de terem sido publicados apenas na década de 50, os 12 Estudos começaram a ser compostos em 1924, na mesma época em que eram compostos os primeiros Chôros que fariam parte da famosa série de Villa-Lobos. E, aparentemente, nenhuma menção foi feita por Villa-Lobos sobre qualquer produção sua já concluída para o violão.

Um fato curioso é que, em diversos manuscritos deixados por Villa-Lobos, a data de composição do Chôros nº 1 é fixada em 1920. Por que motivos Villa-Lobos não apresentaria uma peça já pronta para uma figura já proeminente como Segóvia? O editor da edição crítica da peça, Federic Zigante, aponta no prefácio que a peça foi publicada pela editora argentina Arista “em algum lugar entre 1920 e 1926”, uma janela de tempo que nos parece extremamente imprecisa. O próprio Zigante relembra o conhecido hábito do compositor de alterar a data de composição de obras que considerava importantes e, em nota de rodapé, admite que o Chôros nº 1 pode, na verdade, ter sido ao menos retrabalhado em 1924, a mesma data em que Villa-Lobos iniciara a composição dos 12 Estudos. Teria sido o Chôros nº 1 composto após os encontros com Cocteau e Segóvia³²? Seriam o Chôros nº 1 e os 12 Estudos tentativas de ingressar no Cânone por caminhos diferentes?

Cabe apontar como, provavelmente, o direcionamento estético de Segóvia não se alinhava com a demanda por exotismo dos modernistas franceses e, tão pouco, devia se alinhar com os ideais do próprio Villa-Lobos (e do nacional-modernismo brasileiro em geral). Em uma carta ao compositor mexicano Manuel Ponce, de quem Segóvia era grande amigo, o violonista espanhol não apenas criticou fortemente a série de estudos - com a ressalva para o estudo em Mi Maior, presumidamente o Estudo 7 e que foi gravado por Segóvia - mas criticou, também, várias peças de

³² Importante salientar que não obtivemos acesso ao livro *Villa-Lobos e o Violão* (2009), de Humberto Amorim. Não sabemos quais informações o estudo de Amorim oferece a respeito do *Chôros nº 1*. O livro está esgotado na editora (Academia Brasileira de Música) e o autor nos comunicou que ele trabalha em uma 2ª edição a ser lançada em 2020.

Villa-Lobos que ouvira em um concerto no Uruguai (e também peças de outros compositores brasileiros que não foram citados, mas que foram taxadas de “vulgares e bobas”³³) (in ALCÁZAR, 1989, p.210-211).

O fato é que o Chôros nº 1 nunca foi gravado por Segóvia. Além das ressalvas estéticas e da relação conturbada com Villa-Lobos, é provável que a proximidade de outros violonistas como Miguel Llobet e Regino Sanz de la Maza (ambos tinham cópias manuscritas do Chôros nº1 em seus acervos pessoais) com a peça tenha levado Segóvia a não fazer do Chôros nº1 uma peça com a qual fosse identificado – apesar desta música constar em um recital realizado em Londres no ano de 1938 no qual, curiosamente, Segóvia prestou homenagem justamente a Miguel Llobet (MOLINA, 2006, p.69).

Por outro lado, mesmo sem terem sido gravados na íntegra por Andrés Segóvia, não é exagerado dizer que os Doze Estudos se beneficiaram por terem sido dedicados e terem recebido um prefácio escrito pelo músico espanhol. Interessante notar que, nesse prefácio, em nenhum momento Segóvia se refere ao caráter brasileiro existente nas músicas (ou mesmo no projeto estético villalobiano). Na verdade, o violonista faz questão de reafirmar a posição superior dos 12 Estudos ao dizer que “possuem, ao mesmo tempo, fórmulas surpreendentemente eficazes para o desenvolvimento técnico de ambas as mãos e belezas musicais ‘desinteressadas,’ sem fins pedagógicos, valores estéticos permanentes de obras de concerto³⁴” (in VILLA-LOBOS, 1990, p.9).

Dessa forma os estudos ganham uma perspectiva canônica, se impondo como “atemporais” e “universais”, ao contrário do Chôros nº 1, que foi colocado pelo próprio Villa-Lobos como um “ponto de partida” para explorações estéticas maiores.

O Chôros nº 1 (foi) escrito propositadamente como se fosse uma produção instintiva desses tipos musicais populares, para servir de simple (sic) ponto de partida e alargarse (sic) proporcionalmente, mais tarde, na forma, na técnica, na estrutura, na classe e nos casos psicológicos que encerram todos esses gêneros de música. (in VILLA-LOBOS, 2014, p.XXII)

Sidney Molina relembra o aparecimento do Chôros nº 1 em um álbum do influente violonista inglês Julian Bream que seria dedicado à música espanhola. O que mais chama a atenção

³³ “*vulgares y tontas.*”

³⁴ “*contienen, al mismo tiempo, formulas de sorprendente eficacia para el desarrollo de la técnica de ambas manos y bellezas musicales ‘desinteresadas’, sin fin pedagógico, valores estéticos permanentes de obras de concierto*”

de Molina é a abordagem “espanholada”, atribuída ao fato de o título do fonograma ser intitulado *Popular Classics for the Spanish Guitar*. O próprio Molina caracteriza a performance como “não muito convincente” (MOLINA, 2006, p.166).

Como apontado na introdução deste capítulo a maioria das interpretações do Chôros nº 1 possuem em comum, principalmente, o fetichismo pelo texto. Provavelmente a falta de uma gravação feita com mais profundidade e a falta de uma gravação de alguém como Segóvia, que era próximo a Villa-Lobos, tenham relegado a peça ao espaço do Cânone reservado ao “exotismo”³⁵.

Ainda que a narrativa criada por Villa-Lobos para a sua música faça algum sentido, a possibilidade de abrir uma interpretação mais profunda do Chôros nº 1 se torna altamente convidativa para nós. A pergunta não seria “como interpretar o Chôros nº 1 a partir de uma estética villalobiana?” mas partir da própria natureza da música, que Villa-Lobos atribuiu aos “tipos musicais populares” de sua época: como seria interpretar o Chôros nº 1 sob o olhar de um dos “tipos musicais populares” de nossa época? Seria possível trazer esta peça para um lugar diferente dentro do cânone violonístico? Seria possível “modernizar o passado”?

3.3 Nem tão típico assim³⁶

O processo de elaboração de uma interpretação criativa do Chôros nº 1 foi desenvolvido junto com o violonista, compositor e arranjador Lucas Telles³⁷, em três longos e profícuos encontros. As decisões conceituais que nortearam a elaboração da interpretação foram tomadas na primeira reunião. Podemos separar essas decisões em dois tipos: as de abordagem; e as de escolha dos materiais. O objetivo era atingir um resultado interpretativo que, por um lado,

³⁵ Na verdade, até mesmo em obras que são oriundas das práticas dos músicos populares, como é o caso de *Sons de Carrilhões* e várias outras de João Pernambuco, quando gravadas com base nas transcrições de Turíbio Santos ou Dilermando Reis. É raro encontrar uma versão que tenha uma visão realmente original do intérprete (cabe mencionar as versões de Carlos Barbosa-Lima e de Flavio Apro).

³⁶ Link para a interpretação do Chôros nº 1 disponível em: <<https://youtu.be/8wkshtfQZII>>

³⁷ Tendo em vista minha escassa experiência nas práticas interpretativas da música popular, convidei o violonista e arranjador Lucas Teles para colaborar no processo de interpretação do Choros n1. Sua participação foi fundamental para traduzir, no instrumento, as minhas ideias em relação a uma abordagem mais criativa da obra. Atualmente Lucas Teles é um dos integrantes do grupo *Toca de Tatu* tendo recebido vários prêmios como arranjador e também violonista. Detem um profundo conhecimento na linguagem do choro, tendo frequentado diversos cursos e rodas de choro tradicionais da cidade. Além disso possui uma sólida formação acadêmica mais tradicional, frutos de seus estudos de graduação e mestrado na Escola de Música da UFMG.

considerasse a contextualização histórica do compositor e de sua música e, ao mesmo tempo, pudesse revelar as potencialidades da obra, na tentativa de escapar da perpetuação do Villa-Lobos estereotipado, mas que não incorresse no fetiche textual/acadêmico apontado pelos autores citados neste trabalho.

A esse respeito, a primeira possibilidade de trabalho que Lucas apontou foi realizar uma abordagem que seguisse pela tradição de interpretação dos performers que são referência no nicho do violão popular brasileiro (que depois vim a chamar como “performance informada”). Lucas me perguntou “você quer que ela esteja dentro do ambiente do choro? Porque isso pode limitar um pouco, mas abre muitas brechas também.” Ele apontou que vários aspectos da peça poderiam ser “transformados”, expandindo harmonias (por inversão de acordes ou rearmonizações), alterando melodias e adicionando ornamentações e baixarias, mas que ainda “seria um choro, de certa forma”.

A outra opção: “podemos distorcer ela totalmente, então terá menos a ver com o metier violonístico e mais até com o pensamento composicional de arranjador.” Ele cita então, como exemplo, os arranjos do músico Cyro Pereira que, até então, era um músico totalmente desconhecido para mim. Ele menciona, também, um arranjo para cordas do “Chôro Negro”, canção de Paulinho da Viola. De acordo com Lucas, Pereira dá um tratamento orquestral para essa música, “como se fosse um movimento de uma sinfonia”, mas ainda mantendo o ambiente original da canção na exposição do tema original. Lucas prossegue, “atualmente vejo na prática de arranjo, de uma forma geral, que eles deturpam mais. Recriam mesmo a música a ponto de ter um momento em que não há mais conexão com o original em uma primeira escuta”.

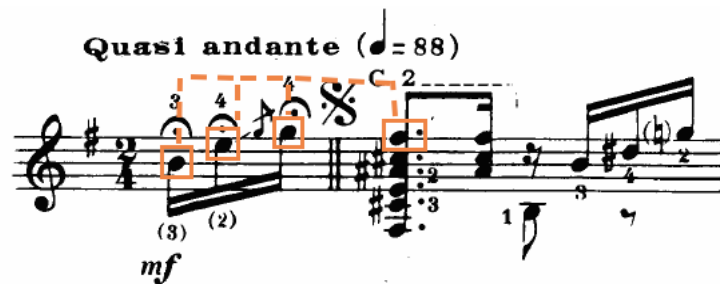
Uma vez que meu objetivo era não apenas experimentar uma nova interpretação, mas, também, escapar do estereótipo do Brazilian Guitar Music, foi quase imediata minha adesão à segunda abordagem. Entretanto, a última fala do Lucas me conscientizou para possíveis questionamentos acerca do tipo de resultado interpretativo que estaria sendo gerado. Essa questão será abordada ao final do trabalho.

A próxima decisão que tomamos foi a de manter o esquema formal da música, um típico rondó tradicional do choro (ABACA). Inicialmente nossa ideia era de que a cada repetição da parte A fosse oferecida uma nova “roupagem”, como uma espécie de “evolução histórica” do gênero no país. A manutenção da forma rondó nos ajudaria a trabalhar com essas roupagens e com a

elaboração individual de cada uma delas. Entretanto, o próprio desenvolvimento do trabalho impôs um outro caminho.

Uma vez que nossas interações com a música passaram a desviar demais do resultado sonoro comumente conhecido, preferimos nos focar no grupo inicial de três notas, e que na partitura estão sob sinal de fermata possuem fermatas.

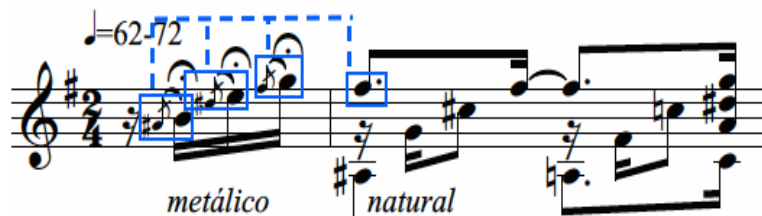
Figura 9: Chôros nº 1: grupo inicial de três notas com fermatas



Esse material serviu de elemento unificador, lembrando o ponto do qual partimos (a música como lembrávamos), ao mesmo tempo que nos possibilitou oferecer novas roupagens sem sobrecarregar com novas informações.

A primeira exposição desse tema é quase literal. Decidimos manter as fermatas, mas adicionamos apojeturas antes de cada nota em timbre metálico, em contraste com as interpretações que executam essa passagem de forma livre e dramática. Optamos por enfatizar um caráter mais jocoso e brejeiro do choro.

Figura 10: Grupo inicial de três notas com apojeturas



Nas próximas reexposições, esse motivo de três notas aparecerá retrabalhado. Na primeira reexposição (Figura 4) as apojeturas se tornam intervalos harmônicos de segundas menores, aproveitando as cordas soltas do instrumento. Já na segunda reexposição (Figura 5) utilizamos os harmônicos artificiais para apresentar o material.

Figura 11: Grupo inicial de três notas com intervalos harmônicos de segundas menores, aproveitando as cordas soltas do violão



Figura 12: Motivo inicial reinterpretado em harmônicos naturais

Lento e livre

h.XII h.XII h.V h.IV



Tendo estabelecido esse material como o principal unificador da interpretação, passamos a escolher a abordagem que usaríamos no desenvolvimento de cada seção.

Na parte B pensamos em desenvolver a ideia de referenciar os 12 Estudos de Villa-Lobos, principalmente texturas e idiomatismos que são paradigmáticos dentro da literatura violonística. Portanto, esta parte do processo se aproximou mais de um processo composicional do que a primeira (uma maior discussão a respeito disso será realizada nos comentários finais). Nesta parte, o objetivo foi remeter a dois aspectos da obra villalobiana, tanto o lado nacional, quanto a sua faceta universal.

Selecionamos alguns dos 12 Estudos de Villa-Lobos que gostaríamos de referenciar ou que achávamos importantes, para tanto foram escolhidos os de números 1, 5 e 12. O Estudo 5, explora o tratamento polifônico do instrumento. Enquanto uma melodia é intercalada nas primas e nos bordões, há um ostinato rítmico que se movimenta melodicamente (Figura 6).

Figura 13: Compassos iniciais do Estudo 5 apresentando o ostinato e a textura polifônica



Utilizando essa textura do Estudo 5 como inspiração, procedemos à adaptação da melodia da parte B do Chôros nº 1. Lucas indicou que, em casos como este, um procedimento que poderia ser aplicado é a seleção de notas importantes da melodia, escolhidas de acordo com o perfil melódico (Figura 7).

Figura 14: Início da parte B do Chôros nº 1, de Heitor Villa-Lobos. As notas marcadas aparecerão como melodia na nossa interpretação

O principal objetivo era remeter às texturas e idiomatismos criados por Villa-Lobos, portanto não consideramos manter a estrutura harmônica da seção e aproveitamos a quinta corda solta (Lá) como um pedal. Assim encaixamos a referência à melodia do Chôros nº 1 na textura. (Figura 8)

Figura 15: Nossa interpretação do Chôros nº 1, no quadro verde referência ao Estudo 5; os quadros vermelhos referenciam a melodia da parte B dos Chôros nº1; o quadro azul no exemplo remete ao padrão de arpejo do Estudo 1 (ver Figura 9)

31 $\text{♩} = 64$ sempre a tempo

33 segue

36 6 3

39

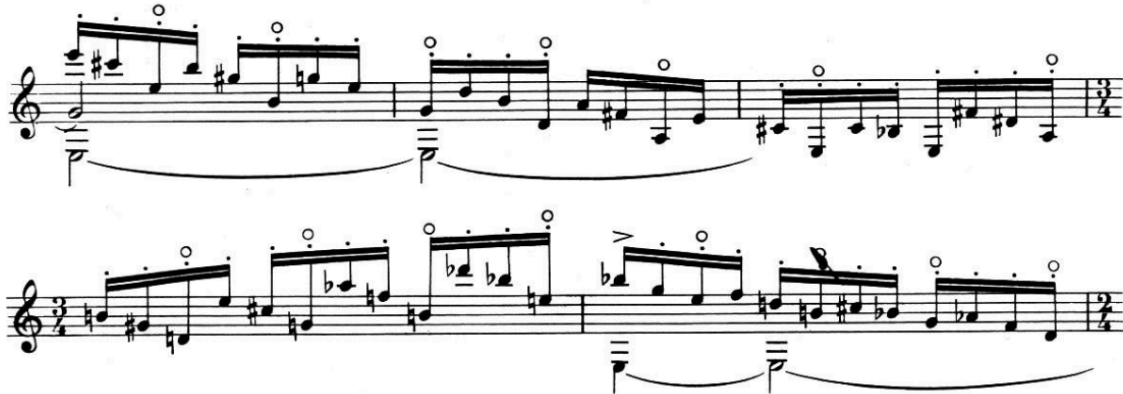
Figura 16: Padrão de arpejo do Estudo 1 que será referenciada na nossa interpretação

Allegro non troppo

p *i i p m i a m a i m p i p i* *simile la main droite*

Outro idiomatismo utilizado por Villa-Lobos, e referenciado por nós, é a escala³⁸ do Estudo 12 (Figura 10) que utiliza um padrão de três notas por corda, sendo uma delas uma corda solta.

Figura 17: Passagem escalar do Estudo 12 que será referenciada em nossa interpretação



Alteramos os agrupamentos de 3 notas (original no Estudo 12) para agrupamentos alternados de 3 e 2 notas como se pode ver no quadro laranja da figura abaixo (Figura 11).

Na parte C (Figura 12), optamos por fazer uma referência às influências francesas e impressionistas na obra de Villa-Lobos, que foi onde se originaram as críticas de Cocteau. Em um

³⁸ Assim como no *Estudo 1*, mesmo que o material musical não corresponda a uma escala, a digitação da mão direita atua como se fosse.

primeiro momento, optamos por retrabalhar a harmonia por meio de procedimentos ligados ao “impressionismo”.

Figura 19: Compassos iniciais da parte C original do Chôros nº 1, de Heitor Villa-Lobos

Aproveitamos o motivo dos blocos de acordes para criar uma textura coral. Para remeter ao impressionismo, Lucas criou conduções de vozes que não se resolvem tradicionalmente, acordes ambíguos que dissipem o polo tonal etc. A melodia foi, quase literalmente, citada. Foram apenas feitas pequenas adaptações rítmicas para criar uma sensação de maior fluidez (Figura 13).

Figura 20: Início da reinterpretação da parte C contendo a melodia original e condução harmônica impressionista

Em um segundo momento, esta seção se transforma em uma valsa francesa, com a inclusão de um compasso binário como perturbação (Figura 14). As harmonias fazem referência mais clara às do original, ainda que procedimentos harmônicos semelhantes aos usados na Parte A tenham sido empregados.

Villa-Lobos compôs algumas valsas que ganharam especial notabilidade dentro do seu catálogo, a Valsa da dor e a Tristorosa são alguns exemplos. Para o violão Villa-Lobos compôs a Valsa-concerto nº 2 (mesmo que não se tenha notícia de uma primeira), e incluiu na Suite Popular Brasileira uma Valsa-Chôro (uma outra Valsa-Chôro viria ser descoberta mais tarde).

Figura 21: Reinterpretação da parte C com citação da melodia e rítmica remetendo a uma valsa

The image displays a musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff begins at measure 79 and contains a melodic line with several notes highlighted by purple boxes. Below these boxes, the text "Citação da melodia original" and "acelerando lentamente" is written in purple. The second staff begins at measure 87 and is marked "Vivo" and "f". The word "cresc." is written below the staff between the two staves. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

Concluída a interpretação e após tantas intervenções, decidimos atribuir um novo subtítulo à peça: Chôros nº 1 (Nem tão típico assim). Essa adição coloquial é uma referência à anotação que aparece em várias edições e manuscritos da música: Chôros nº 1 (Typico).

3.4 Delírios finais da Psicose nº 1

Tenho consciência de que este tipo de abordagem, onde o performer/intérprete assume um papel criativo, ainda é recebida com ressalvas no meio musical tradicional - e até mesmo nos meios acadêmicos. Sabendo do funcionamento das práticas canônicas, trataremos de responder alguns possíveis questionamentos oriundos deste experimento.

O primeiro é o questionamento acerca do tipo de resultado interpretativo gerado com esta abordagem. Assim como Goehr fala da necessidade de criar conceitos fixos para que a música se legitime como ciência, a tendência a querer encaixar o resultado interpretativo em uma categoria também é um reflexo da ânsia positivista que ainda aflige nossa área. Seria um “arranjo”? Seria um “tema com variações”? Antes de apontar para uma possível solução a esse dilema, cabe apontar que esse tipo de prática não é algo novo. Intervenções em partituras já foram extremamente comuns no século XVIII ou XIX e, como aponta PEREIRA (2011, p.4), foram sendo deixadas de lado quanto mais a figura do compositor e o fetiche pelo texto foi sendo estabelecido.

É, então, realmente importante categorizar? Acredito que o mais importante é admitir que se trata de uma interpretação acima de tudo. A mudança foi permitir aos intérpretes apresentar relações que fossem além da “materialidade” do que está escrito na partitura e, portanto, se fez necessária a intervenção naquilo que era prescrito nessa mídia.

Um segundo questionamento seria: por que, então, não seguir o caminho da tradição do choro? Esse questionamento tem um ponto extremamente válido, uma vez que dialoga diretamente com a natureza ontológica da peça. Entretanto, se baseia, também, na esperança de um maior respeito ao texto. De fato, as relações estruturais seriam mais respeitadas, mas isso só facilitaria o reconhecimento da música original e não seria sinônimo de fidelidade ao texto.

Indaguei ao Lucas sobre quais aspectos seriam necessários para construir uma interpretação “informada” do Chôros nº 1. A resposta de Lucas aponta para uma forma diferente de se relacionar com a música. Não se trata de resolver passagens propostas pela partitura, mas de dominar os materiais propostos (harmonia, melodia e, num momento final, o que Lucas chamou de “arranjo”). Dominar não apenas teoricamente, no nível analítico, mas criar um leque de opções instrumentais para tocar a música. Invariavelmente essas ferramentas libertariam o interprete das amarras da partitura e levariam a alterações de notas, ritmos etc. Em última análise, a diferença deste experimento com o nosso é apenas de grau e não, necessariamente, de fundamento (o que não quer dizer que não seja tão válido ou mesmo desafiador, pois entender a linguagem de um gênero é algo que exige uma disciplinada dedicação).

O processo de elaboração desta interpretação se mostrou extremamente frutífero em vários níveis. Em um primeiro momento, tentar inquirir a peça com um olhar contemporâneo nos levou a buscar uma interpretação que exigiu uma expansão do nosso conhecimento e, portanto, nos tirou

da zona de conforto. Isso nos possibilitou buscar a colaboração do Lucas Telles. Costuma-se pensar que o processo de elaboração de uma interpretação em um instrumento solo como um processo solitário. Neste caso, não apenas foi possível colaborar com alguém como, de certa forma, o processo nos impôs ter um domínio maior (teórico e prático) do material original.

Um desdobramento dessa parceria foi a criação de novas demandas técnico-musicais para a interpretação da música. Chôros nº 1, como já mencionado anteriormente, dialoga diretamente com a prática instrumental dos chorões do início do século e sua demanda técnica é semelhante à de várias dessas peças. Com a nova roupagem oferecida tive que passar por um novo processo de adaptação técnica. Primeiro porque muitos dos procedimentos instrumentais são oriundos da prática do Lucas, que é resultado direto de toda a sua formação e atuação profissional. Isso foi mais sensível no que diz respeito ao tratamento harmônico. Lucas foi capaz de fornecer novos coloridos harmônicos utilizando fôrmas de acordes ainda extremamente idiomáticas.

Portanto, pode-se notar que esse tipo de abordagem produz ganhos não apenas do ponto de vista intelectual – por meio da troca de ideias e da imersão em processos que são pouco habituais para o intérprete tradicional na MAO – mas também da técnica instrumental.

Finalmente, também estou ciente de que esta abordagem dialoga com a metodologia criada pelo pesquisador Paulo de Assis (2018), onde ele propõe uma nova imagem da obra (work) e a noção de um performer emancipado. Aprofundar nossos conhecimentos sobre as ideias de Assis se revelará importante para enriquecermos a nossa abordagem e está nos planos para a elaboração final da tese. Também revisitaremos este trabalho específico sobre Chôros nº 1 em uma entrevista com Lucas Telles para que ele nos passe sua impressão sobre o processo após mais de um ano.

Com essas informações irei propor novas interpretações de duas outras obras que estão incluídas no cânone do BGM: Sons de Carrilhões e Se ela perguntar.

CAPÍTULO 4 – Psicose nº 2

4.1 Eles também cantaram um dia

Como exposto em capítulos anteriores, o entendimento hegemônico sobre o que é música brasileira para violão e seu lugar no cânone atribuem, além de uma função exótica, recorte temporal para a música brasileira, dando a impressão de que só existe “música brasileira” a partir do século XX. Quando muito, esse lugar temporal pode ser ampliado até os últimos anos do século XIX. Entretanto, apesar dos esforços de pesquisadores como Humberto Amorim, a música brasileira segue sendo exclusivamente representada como fruto quase exclusivo do século XX.

Chamei atenção para a ênfase na música barroca, em especial a de Johann Sebastian Bach, o que, em si, já uma visão estreita do que é a produção musical europeia dos séculos XVII e XVIII, mas a verdade é que já se sabe que existe um repertório que pode ser chamado de barroco brasileiro, que, apesar da relativa atenção que recebeu da comunidade da música antiga no Brasil, tem sido recalcado na prática de violonistas e na elaboração de discursos sobre o violão brasileiro.

Evidentemente que não é “brasileiro” no sentido dos ideólogos da primeira república. Muito menos barroco no sentido estético da música europeia. É repertório brasileiro pois dialoga diretamente com a história do país, mais precisamente as origens. E com isso evidencia uma história que, muitas vezes, está sendo evitada há muito tempo. Discutiremos isso mais adiante.

Podemos chama-lo também de “barroco” pois é contemporâneo dessa produção europeia dos séculos XVII e XVIII, chegando a compartilhar, inclusive, suportes muito comuns para a difusão da música de cordofones da época, a tablatura, e, muito provavelmente, ser destinada a instrumentos de cordas dedilhadas presentes na península ibérica na mesma época.

Tal repertório já foi abordado e problematizado por Rogério Budasz em sua tese de doutoramento (2001) na USC Thornton School of Music, posteriormente no livro *A música no tempo de Gregório de Matos* (2004), culminando no álbum “*Iberian and Afro-Brazilian Music of the 17th century*” (2006), pelo selo Naxos. Sobre os manuscritos das tablaturas desse repertório, Budasz esclarece que:

(...) o conteúdo musical dos três códices de tablaturas destinadas para violão esclarece sobre a área cinzenta entre música artística e práticas populares não escritas. Os mesmos volumes que apresentam fantasias habilmente compostas também exibem uma notável

negligência com a notação dos valores rítmicos. Além disso, muitos ‘problemas’ de escrita, desde a notação inconsistente de ornamentos e repetições até a colocação de números incorretos, levantam suspeitas a respeito da proficiência musical dos copistas. Outras peças usam uma forma rudimentar de notação, talvez com a intenção de servir apenas como apoio para a memória do intérprete. Por conta das idiosincrasias da escrita, a ornamentação pouco usual e o grande número de erros, as tentativas de ler estas tablaturas tem levado a resultados musicais insólitos. (...) Dado que diversos pesquisadores tiverem a oportunidade de analisar estas fontes, eu presumo que a ausência de estudos sobre o assunto e até de performances destas músicas podem ser atribuídas principalmente às particularidades de notação e estilo mencionadas acima.³⁹ (BUDASZ, 2001, p. 2-3)

Sem dúvida, essas músicas oferecem novos desafios aos intérpretes atuais: lidar com tablaturas sem indicação rítmica e notação inconsistente e a falta de informações sobre determinados gêneros presentes nos códices são alguns exemplos. Entretanto, a importância desses códices não pode ser subestimada, uma vez que se trata de exemplos da produção para cordofones dedilhados no Brasil colonial.

Devido a que as práticas musicais em Portugal e no Brasil, ao fim do século dezoito, eram parte de um mesmo contínuo, na música artística e folclórica, estas fontes são extremamente importantes para entender os primeiros estágios de desenvolvimento da música popular brasileira. O número substancial de danças de provável origem Africana nesses volumes também enfatiza esse ponto: algumas dessas eram comuns no Brasil antes da data de compilação desses códices, o que mais que sugere um estágio brasileiro no seu desenvolvimento⁴⁰. (BUDASZ, 2001, p. 9)

Minha inquietação não foi fortuita, tampouco fruto de uma reflexão teórica. Portanto, devo oferecer, antes, um breve relato sobre a experiência que levou a esta escolha.

³⁹ (...), the musical content of the three remaining codices of tablature for the viola sheds some light on a gray area between art-music and popular unwritten practices. The same volumes that present skillfully composed fantasias requiring a sophisticated playing technique also display a notable negligence in the notation of rhythmic values. In addition to that, several ‘problems’ of writing, from the inconsistent notation of ornaments and repetitions to the erroneous placing of numbers, sometimes raise suspicions about the copyists’ musical proficiency. Other pieces use a sketchy form of notation, perhaps intended to serve only as an aid to the interpreter’s memory. Because of the idiosyncratic writing, the unusual ornamentation, and the large number of errors, attempts at reading the tablature as it is often lead to odd-sounding results. (...) Given that several researchers have had the opportunity to examine these sources, I assume that the absence of studies on the subject and even performances of this music, could be attributed mostly to the particularities of notation and style mentioned above.

⁴⁰ Because musical practices in Portugal and Brazil until the late eighteenth century were part of the same continuum, both in art and folk-music, these sources are extremely important for the understanding of the first developmental stages of Brazilian popular music. The substantial number of dances of probable African origin in these volumes also stresses that point: some of these dances were common in Brazil before the time of the compilation of the codices, which more than suggests a Brazilian stage in their development.

O conhecimento sobre a existência do repertório barroco afro-brasileiro ocorreu em 2017, quando ingressei no DMA da USC Thornton School of Music, local onde já havíamos concluído um mestrado em 2014. Nesse intervalo de tempo realizei outro mestrado, agora no programa de Pós-graduação em Música da UFMG. Quem me apresentou esse repertório foi Jason Yoshida, por ocasião de nossas aulas de guitarra barroca na instituição estadunidense, em 2017, ao saber que o tema da nossa dissertação na UFMG, lidava com o repertório brasileiro para violão.

O fato de vir a conhecer o trabalho e o próprio Rogério Budasz em nossa segunda passagem pela USC, quando resolvi me envolver mais profundamente com o departamento de Musica Antiga, é algo que ainda nos causa certa incompreensão. Por quê esse repertório ainda não faz parte da grade curricular de violão no Brasil? Como não tomamos conhecimento sobre a pesquisa de Budasz durante o mestrado na UFMG? Por quê tantas outras pesquisas sobre violão jamais mencionaram esta referência? E, em um campo mais amplo da sociologia e da história da música, como esse sequestro pode ser explicado e contornado para se fazer justiça com a própria memória musical brasileira? Acredito que tais questões não serão respondidas senão em uma perspectiva interdisciplinar que envolva musicologia, performance, pedagogia do instrumento, dentre outras. Obviamente seria ingenuidade da nossa parte tentar trazer respostas definitivas a tão complexas questões, mas somos motivados a trazer uma reflexão ainda que incipiente sobre tal assunto.

Para isso, dividirei este capítulo em três partes. Na primeira apresentarei o que Haroldo de CAMPOS (2011) chamou de “sequestro do barroco”, termo que tomaremos emprestado para construir nossa crítica. Examinaremos como Campos desconstruiu os argumentos que Antonio Candido teria utilizado para avaliar (ou criticar) a obra do poeta barroco Gregório de Matos.

Em seguida analisarei o discurso historiográfico sobre o violão no Brasil a partir de dois estudos publicados na década de 2010 (TABORDA, 2011 e BARTOLONI, 2015), partindo do pressuposto que o “sequestro do barroco” não é exclusivo da poesia de Gregório de Matos, mas abrange sobretudo as práticas musicais. Mostrarei, ainda, como o termo Brazilian Guitar Music (in CASTELLON, 2017) exerce certa influência nesse sequestro por meio da imposição do mito da democracia racial. Para tal, contamos com a interlocução de MUNANGA (2019) e LLANOS (2016).

4.2 O “sequestro do barroco” segundo Haroldo de Campos

“O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira” é um ensaio publicado por Haroldo de Campos em 1986 e revista em 1987. No título, Campos faz alusão ao livro de Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira* publicado, originalmente, em 1959. O que chamou a atenção de Campos foi a justificativa metodológica usada por Candido para a não inclusão - posteriormente chamada de “sequestro” - do poeta seiscentista baiano Gregório de Matos como parte da formação da literatura brasileira. Campos aponta que, para Candido, Gregório de Matos não existiu, ao menos em termos de história literária.

Nessa aparente contradição entre presença (pregnância) poética e ausência histórica, que faz de Gregório de Matos uma espécie de demiurgo retrospectivo, abolido no passado para melhor ativar o futuro, não está em jogo apenas a questão da ‘existência’ (em termos de influência no devir factual de nossa literatura), mas, sobretudo, a própria noção de ‘história’ que alimenta a perspectiva segundo a qual essa existência é negada, é dada como uma não-existência (enquanto valor ‘formativo’ em termos literários). (CAMPOS, 2011, p. 21)

Em sua crítica, Campos oferecerá um escrutínio à perspectiva histórica⁴¹ adotada por Candido para excluir de seu relato a figura do poeta barroco. Para ele, trata-se de uma perspectiva “substancialista da evolução literária” fomentando uma “entificação do nacional” (CAMPOS, 2011, p. 23).

Campos, com apoio das teorias de Jakobson, se empenha na desconstrução do “modelo literário” de Candido e conclui que se trata do tipo romântico e imbuído de aspirações classizante (sic) (CAMPOS, 2011, p. 36). A história privilegiada por Candido é, segundo Campos, voltada para “uma visão evolutivo-gradualista da ‘individualidade nacional’” (CAMPOS, 2011, p. 36). e “privilegia uma história retilínea, comprometida com uma concepção metafísica da própria história” (CAMPOS, 2011, p. 39).

Ao tratar da recepção da obra de Gregório de Matos, Campos aponta, se apoiando em Jauss, que a teoria de Candido seria baseada em um “objetivismo redutor”, que analisaria a influência ou importância de uma obra na medida em que ela respondesse aos anseios do público de sua época ou, simplesmente, “concordância integrativa” (CAMPOS, 2011, p. 47-48).

⁴¹ Sem prejuízo à minha convicção sobre a pertinência da análise crítica de Haroldo de Campos, cabe mencionar que ela não é consenso dentro dos estudos da literatura brasileira. Para outro ponto de vista, recomendamos a leitura da entrevista de Iná Camargo Costa para a revista *Literatura e Sociedade*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/24605>>.

4.3 O sequestro do barroco afro-brasileiro na historiografia violonística

Evidentemente, a analogia entre o “sequestro do barroco” na literatura e na música não pode ser feita por meio de uma simples e imediata “transposição” da abordagem e da metodologia adotada por Haroldo de Campos, ainda que se encontrem algumas convergências. Mas também é necessário ser coerente problematizar o termo “barroco” em nossa reflexão.

Enquanto Haroldo de Campos aponta que o “sequestro do barroco” na obra de Candido se deu por uma argumentação que valoriza uma ideia de nação e um determinado tipo de recepção das obras, o sequestro da música barroca afro-brasileira acabou se dando por outros meios. A primeira grande diferença é que não há uma justificativa tida como “isenta” para essa exclusão. Na verdade, o caráter ideológico dessa exclusão já pode ser observado no primeiro parágrafo do Ensaio sobre a música brasileira ([1928] 2008), de Mário de Andrade.

Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que acontecer. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. OS elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além [grifo original], muito puros ainda. Eram portugueses e negros. Inda não eram brasileiros não. (ANDRADE, 2008, p. 11)

Fica claro que Mário entende que na colônia – dividida entre negros, índios e europeus – não havia condições para se produzir “música brasileira”. Podemos associar este pensamento à “entificação do nacional com intenções classizantes” bem como com o rótulo Brazilian Guitar Music que será apresentado adiante.

Por agora vou focar em dois importantes estudos onde podemos notar a omissão do repertório pesquisado por Budasz. São eles: Violão e identidade nacional, de Márcia TABORDA (2011); Violão: o instrumento da alma brasileira, de Giacomo BARTOLONI (2015). Para a escolha desses estudos, além do recorte temporal, também foi determinante a atuação diversificada dos autores como pesquisadores, intérpretes e professores, o que lhes confere um importante papel de difusão do conhecimento, além do fato que ambos foram publicados, ampliando, assim, o alcance dos estudos.

Parece-me que o repertório barroco afro-brasileiro é sequestrado na historiografia do violão por meio da ligação direta entre a produção violonística no Brasil do fim do século XIX e

início do século XX com um suposto cânone dos cordofones dedilhados ibéricos (vihuela e a guitarra barroca). Mas qual a origem desse procedimento e como ele pode ser observado nessa literatura específica? A ideia de relacionar um determinado repertório para cordofones com peças de valor pretensamente universal pode ser observada, no século XX, por exemplo, na maneira com que o violonista espanhol Andrés Segóvia organizou e elaborou seu repertório.

O pesquisador chileno ACHONDO (2020) aponta que Segovia se considerava um ponto de ruptura, de mudança na história do violão e com isso se auto impôs algumas “missões”:

Ele dotou o instrumento “com um repertório de alta qualidade, composto por obras que possuem valor musical intrínseco, originários das canetas de compositores habituadas à escrita para orquestra, piano, violino etc. Ele confrontou esse presente corrompido com o passado distante do violão. Ao conectar a vihuela com o alaúde, Segovia associou o glorioso passado espanhol com Bach: “com o auxílio de musicólogos profissionais, eu também me dediquei a resgatar encantadoras obras escritas para a vihuela e para o alaúde, entre as últimas, está uma magnífica coleção composta por Johan Sebastian Bach”. ⁴²(ACHONDO, 2020, p. 21-22)

Isso permitiria que Segóvia se separasse de um “passado imediato decadente” (ACHONDO, 2020, p. 20) e se estabelecesse como um artista que pertencia ao cânone universal. Mas como essa prática reverbera na historiografia do violão no século XXI?

Taborda vai, de fato, tratar dos diferentes espaços sociais pelos quais o instrumento transitava. Focando-se, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro no período entre 1830 e 1930, a autora evidencia a presença do instrumento em periódicos e nas vidas musical e cultural do país. Durante esse percurso histórico, a autora nos apresenta personagens que viriam, mais tarde, a serem estabelecidos como importantes nomes ligados ao repertório brasileiro para o instrumento (como Villa-Lobos, Canhoto e João Pernambuco).

Já Bartoloni vai tratar do violão na sociedade paulista, em especial a capital, também em fins do século XIX e início do século XX. O pesquisador demonstra como os movimentos europeus de imigração aliados à industrialização da capital permitiram o crescimento da classe operária e trabalhadora que integrava tanto os imigrantes quanto a população negra da cidade. A partir desse

⁴² *he endowed the instrument “with a repertoire of high quality, made up from works possessing intrinsic musical value, from the pens of composers accustomed to writing for orchestra, piano, violin, etc.” He contrasted this corrupted present with the guitar’s distant past. By connecting the vihuela with the lute, Segovia linked Spain’s glorious past with Bach: ‘Assisted by professional musicologists, I also dedicated myself to capturing delightful works written for the vihuela and the lute, among the latter is a magnificent collection composed by Johann Sebastian Bach.’*

recorte, Bartoloni vai apresentar personagens, o trânsito do instrumento entre classes sociais diferentes e o desenvolvimento de seu repertório, músicos e status social.

Ainda que esses sejam os focos das pesquisas, ambos optaram por, metodologicamente, oferecer um percurso histórico da organologia ou chegada do violão (ou vihuela/guitarra/viola) ao Brasil. O problema é que, em ambos estudos, mesmo se propondo a oferecer esse panorama, acabaram negligenciado justamente o repertório que, muito provavelmente, foi o embrião daquilo que viria a ser o foco de ambos os trabalhos.

Taborda, em seu primeiro capítulo, cita o vihuelista, Luys Milan (TABORDA, 2011, p. 25) e os guitarristas franceses Corbetta e Viseé (TABORDA, 2011, p. 39.), chegando a citar Gregório de Matos, mas sem mencionar nenhum dos gêneros musicais abordados por Budasz como Cumbeés, Cubancos, Sarambeque ou Fofa. Apenas nos é informado que Matos foi “um dos primeiros violeiros de renome do Brasil Colônia” e “que improvisava e entoava as cantigas do tempo em suas andanças pelo Recôncavo Baiano. Tinha talento não apenas para tocar o instrumento, mas também para construí-lo.” (TABORDA, 2011, p. 44.)

Mais adiante, ao tratar de João Pernambuco, a autora dirá que “não teria sido por acaso que tanto se tem divulgado a frase proferida por Villa-Lobos: ‘Bach não se envergonharia de assinar seus estudos.’” (TABORDA, 2011, p. 142) Tal afirmação também foi citada por Norton Dudeque no seu livro História do Violão (1994) que, por sua vez, a retirou do livro João Pernambuco: a arte de um povo, de José de Souza Leal e Artur Luiz Barbosa. A frase está na apresentação do livro, escrita por Moacyr Andrade, que a atribui a João Luís Ferrete. Não conseguimos, ainda, encontrar o registro original de Ferrete, mas isso pouco altera o fato de se tratar de um argumento anedótico e totalmente desnecessário. O fato de ser proferido por Villa-Lobos serve apenas para conferir uma “autoridade” e “credibilidade” (lembrando de todas as polêmicas e comportamentos questionáveis que envolvem o compositor carioca) e a comparação com Bach é meramente uma forma desnecessária de legitimar a obra de Pernambuco, muito provavelmente respondendo a um preconceito da época, se assemelhando ao que Segóvia fez com o repertório renascentista espanhol (inclusive, colocando-o ao lado da mesma figura, Bach)

Bartoloni é ainda mais sucinto e superficial no seu percurso histórico e também deixa por preencher a mesma lacuna que Taborda. Apenas parte de seu primeiro capítulo se dedica a esse período do instrumento, também citando Gregório de Matos e músicos espanhóis como Juan

Bermudo e Gaspar Sanz. (BARTOLONI, 2015, p. 34-36) Quando menos percebemos já estamos na São Paulo dos 1800's e tudo que Bartoloni nos informou é que “podemos dizer que a história do violão no período barroco girou em torno dos violonistas italianos e estes influenciaram direta ou indiretamente os violonistas de outros países” (BARTOLONI, 2015, p. 38), e que Gregório de Matos era um “produtor de lundus” e “crítico das mazelas e dominação colonial”. (BARTOLONI, 2015, p. 44.)

Não estou, com estas críticas, querendo diminuir ou esvaziar as pesquisas de Taborda e Bartoloni, pelo contrário. Ambas apresentam um conteúdo essencial, rico e criterioso para o entendimento, não apenas do violão brasileiro e sua música, mas das particularidades dos indivíduos e do ambiente em que estavam inseridos no final do século XIX e início do século XX. Elaborar uma narrativa que se inicia com a chegada dos cordofones dedilhados ao território, sem trazer à tona a questão colonial e como ela reverbera na música brasileira de séculos posteriores, acaba servindo apenas para proporcionar questionamentos acerca da real utilidade de tal opção metodológica.

Nos estudos de Bartoloni e Taborda, o que parece acontecer é uma espécie de vício do performer-investigador⁴³: uma tentativa, mesmo que inconsciente, de encaixar o repertório brasileiro do início do século XX dentro de uma grande tradição canônica, que tornaria a música produzida no país herdeira da música europeia. Isso se torna mais evidente no DVD produzido por Márcia Taborda⁴⁴, Viola e violão em terras de São Sebastião, e lançado de forma independente em 2017. Uma espécie de recital-palestra, extremamente bem produzido, artisticamente interessante e instigante por expor as diversas habilidades de Taborda como pesquisadora, em diferentes instrumentos e no canto. Entretanto, no programa musical, após a performance das variações sobre o Guárdame las vacas, de autoria de Luis de Narváez (1490-1547) a próxima música do repertório já está no século XX, a canção Isto é bom, do compositor Xisto Bahia.

Isso nos aponta que não é apenas na narrativa das pesquisas que esse sequestro acontece, ele possui reverberações diretas na performance. Trataremos disso no próximo tópico.

⁴³ Cabe mencionar que Humberto Amorim defendeu em 2015 seu doutoramento pela UFRJ onde apresentou e dialogou profundamente com a pesquisa de Budasz, mas com foco no Brasil colonial.

⁴⁴ O projeto, em sua íntegra, está disponível na internet, por meio do canal da própria artista e pesquisadora: <<https://www.youtube.com/watch?v=2JyqdB1FdGs&t=759s>>.

4.4 O barroco afro-brasileiro do século XVII cabe na Brazilian Guitar Music?

Como mencionado na introdução, meus estudos a respeito do rótulo Brazilian Guitar Music (BGM) me levaram a concluir que ele perpetua um estereótipo estético, ligado principalmente ao choro, e, também, a uma época específica do país, mais especificamente as primeiras décadas do século XX. (In CASTELLON, 2017) Entretanto, há também um aspecto fundamental que reforça a perpetuação de tal estereótipo: o mito da democracia racial.

O antropólogo Kabengele MUNANGA (2019), mesmo sendo um crítico ao mito da democracia racial, não deixa de reconhecer o legado de Gilberto Freyre ao mostrar “que negros, índios e mestiços tiveram contribuições positivas na cultura brasileira”. (MUNANGA, 2019, p.83.) Mas ao tecer sua crítica, Munanga aponta que

O mito da democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção de uma identidade própria. Essas características são “expropriadas”, dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes. (...) Freyre não privilegia na sua análise o contexto histórico das relações assimétricas do poder entre senhores e escravos, do qual surgiram os primeiros mestiços (MUNANGA, 2019, p. 93)

Acredito que isso se reflete, não apenas na historiografia violonística brasileira, mas se reflete por meio do BGM. Neste caso, a apropriação é feita não por uma “elite”, mas por uma lógica de mercado, de indústria cultural. É justamente a “profunda penetração” que esse mito tem na história recente do país que o tornou passível de absorção pela indústria cultural. Ao incluir, durante boa parte do século XX, o repertório que foi contemporâneo a esse mito em fonogramas (dito claramente: produtos) de performers ligados à música clássica (e, portanto, destinados à elite) temos uma variação do “discurso de uma cultura violonística nacional resgatada graças a uma erudição de concerto que introduz seus métodos, sua literatura, seu repertório e seus expoentes”, como aponta Fernando LLANOS (2016, p. 242).

Na verdade, Llanos vai além. O pesquisador aponta que esse tipo de narrativa acaba por estabelecer um cânone e aplicar uma “metodologia etnocêntrica e positivista para compreender os percursos do instrumento em nosso país, face aos avanços da modernidade” (LLANOS, 2016, p. 242). Com esta informação, podemos dizer que o ciclo vicioso do performer-pesquisador brasileiro se completa.

Se, como aponta Molina Junior (2005), o cânone violonístico se formou durante e a partir da Era do Disco” (2005, p. 45), ou seja, de produtos criados para fins comerciais, e estes, por sua vez, precisam dialogar com um público alvo (as elites e a ideia de “brasilidade” construída pelo mito da democracia racial), então a “metodologia etnocêntrica e positivista” adotada na historiografia do instrumento também refletirá as mesmas falhas narrativas. O ciclo se fecha ao observarmos que são essas pesquisas que serão difundidas e estudadas nos cursos de graduação e pós-graduação das universidades do país, onde se formam a maior parte dos violonistas-pesquisadores. Por meio desse ciclo entendo a ausência do repertório barroco afro-brasileiro, por exemplo, nos fonogramas dedicados à música brasileira para violão no contexto de nossos estudos de mestrado.

4.5 Uma arqueologia anacrônica

Existe uma relação entre a história da arte e a forma como a musicologia informa a performance musical. Ela está na maneira como ambas buscam construir suas interpretações. A primeira, dos fatos do passado; a outra, das músicas do passado. No caso da performance musical, esse argumento está melhor feito no texto *Authority and Tradition*, de Richard Taruskin (1996). Nesse texto, Taruskin tenta reforçar a ideia de que o movimento da performance historicamente informada (ou *historical informed performance*, HIP) tem como seu maior mérito não a historicidade, mas a *autenticidade*.

Já se falou do *text-fetishism* como uma marca das práticas canônicas. Essa seria a “exaltação de partituras em detrimento daqueles que as leem ou escrevem.” (Taruskin 1996, p 187). Essa exaltação pode ser feita em nome do próprio compositor ou em nome de uma força divina superior. Mas existe outra forma de mediação da autenticidade (e autoridade) que é a produção de edições de partituras.

De fato, ao elaborar a edição o musicólogo passa fazer a mediação entre o performer “subalterno” e a notação. O contato não é direto afinal. O que impõe uma obrigação “autêntica”, então, é a edição paternalista. Em última instância, a autoridade (...) não está com o compositor, não com a notação, mas com o Doutor Sabichão, o musicólogo” (TARUSKIN 1996, p. 187)⁴⁵

Acredito que essa necessidade pela “autenticidade” vem de uma herança do método historiográfico, assim como acontece na história da arte. O francês Georges Didi-Huberman aponta que a história da arte foi escrita partindo justamente dos mesmos métodos da história, esquecendo assim de sua própria particularidade. De acordo com Huberman, a “atitude canônica” (que chamarei de prática canônica) da história consistiria na “recusa do anacronismo” em favor das fontes “eucrônicas”. (HUBERMAN 2015, p. 19) Ou seja, aquelas fontes que supostamente poderão ajudar a reconstruir o passado como ele foi “de fato” por serem de alguma maneira contemporâneas a determinados fatos históricos. portanto, forneceriam um entendimento mais autêntico daquele período histórico.

Citando Marc Bloch, Huberman desmonta a ideia de que a História seja livre de anacronismos ou mesmo uma “ciência do passado”. Na verdade, o foco da história não seria o “passado” mas, sim, a memória.

Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica (HUBERMAN 2015, p.41)

O historiador da arte, portanto, defende que haja uma espécie de reconhecimento da inevitabilidade do anacronismo enquanto parte da própria metodologia historiográfica. Mas qual foi o ponto de partida para a reflexão de Didi Huberman?

O fato/objeto que motivou a reflexão de Huberman foi o “encontro” com um afresco do Beato Angelico, datado de 1440. Curiosamente, o pesquisador também se pergunta como a história da arte pôde, até então, ignorar um objeto tão curioso e quis entender o motivo de tal desatenção. A

⁴⁵ *In fact, by making the edition, the musicologist has undertaken to mediate between the “lesser” performer and the notation. Contact is not direct after all. What imposes an authentic “obligation”, then, is the covertly paternalistic edition. Ultimate authority (...) rests not with the composer, not with the notation, but with Papa Doc, the musicologist.*

detectada recusa do anacronismo, que pedia por uma fonte eucrônica para que os afrescos pudessem ser compreendidos a partir do passado, de fato, existia. Contudo, esse argumento da história é desmontado pelo autor, ao demonstrar que, não apenas a “autoridade eucrônica” não era exatamente contemporânea de Angelico, mas também possui uma formação cultural que era diferente da do monge. De certa forma, essa fonte também seria anacrônica, ainda que vagamente contemporânea.

Huberman critica a abordagem das imagens a partir de uma “noção estática – semiótica e temporalmente rígida”, mas nos convida a enxerga-las como “formas plásticas em perpétua transformação”. Para ele, uma imagem como o afresco de Fra Angelico é “sobredeterminada: ela abre várias frentes, poderíamos dizer, ao mesmo tempo. (Huberman 2015, pp. 22-24) Mas para confirmar o que ele chama de “fecundidade do anacronismo”, seria necessário um outro elemento estranho, uma “memória involuntária. No caso, para Huberman, o estranhamento que “rompeu o véu” para Huberman foi a memória de Jackson Pollock. (HUBERMAN 2015, 26) Entretanto, para esta Psicose não foi exatamente uma “memória involuntária” que proporcionou o “rasgar do véu”. Na verdade, foi uma “herança não reivindicada”, uma reminiscência que tem passado sem ser devidamente apreciada dentro do repertório do barroco afro-brasileiro.

Dentro de um dos códices pesquisados por Rogério Budasz, há peças que podem ser consideradas como “precursoras” de outras que chegaram a tempos atuais. São as danças chamadas de “Sarambeques” e “Rojão”. Para esta Psicose escolhi particularmente o Sarambeque de 7º Tom (S7T) que aparece no livro “Música no tempo de Gregório de Mattos” (2004).

O S7T é sobredeterminado. Não apenas pelas peças “eucrônicas”, os Zarambeques de guitarristas como Santiago de Múrcia, mas pela própria existência do Sarambeque de Ernesto Nazareth, como apontado pelo próprio Rogério Budasz (BUDASZ 2004 p. 35). Ou seja, este Sarambeque de Ernesto Nazareth realiza o papel “objeto estranho” que me faz questionar o Sarambeque de 7º Tom. Meu objetivo é que esta Psicose seja uma espécie de “arqueologia musical anacrônica” tentar reconstruir o S7T sob o filtro do Sarembeque de Nazareth.

Assim como Huberman deixa claro que não advoga por uma linha de influência direta entre Angelico e Pollock, também não estou dizendo que os dois Sarembeques tenham que, necessariamente, guardar alguma relação formal e estrutural. Aliás, pelo contrário. Sendo esta

uma Psicose, me permito encarar este experimento como uma visão ou delírio de enxergar o futuro do passado através do estranhamento com Nazareth.

É preciso esclarecer que me apropriei do material original do S7T de maneira livre. Ignorei deliberadamente a maior parte das soluções interpretativas de Budasz e fiz adaptações onde achei que seria pertinente. Também é importante esclarecer que a consulta dos materiais auxiliares serviu, mais que tudo, para me suprir de informações a cerca de células e padrões rítmicos, os quais pudesse me apropriar ou incorporar à minha interpretação. Vou apresentar, a seguir, algumas das informações que utilizei para a criação da Psicose. Após essa exposição, apresentarei algumas partes que considero ilustrativas do resultado “final” (lembrando que essa interpretação, assim como a primeira Psicose, sempre estará em processo.

4.5.1 Fonte original e o Zarambeque eucrônico

O Sarambeque de 7º Tom (S7T) que servirá de fonte para esta psicose pertence ao Códice de Coimbra, disponível na biblioteca da Universidade de Coimbra (identificado pela sigla P-Cug M.M.97 na partitura). A solução de Rogério Budasz oferece um compasso ternário simples, com uma estrutura rítmica base de semínimas (alguns ornamentos aparecem em colcheia). Uma característica recorrente é a ênfase no segundo tempo, particularmente em movimentos cadenciais como pode ser observado já nos primeiros compassos.

Figura 22: Primeiros compassos de "Sarambeque de 2º Tom", transcrição de Rogério Budasz. In: A música no tempo de Gregório de Mattos (UFPR, 2004)

The image shows three versions of the first few measures of a piece titled "Sarambeque de 2º Tom". At the top is the original handwritten tablature on a six-line staff, with numbers 0-7 indicating fret positions. Below it is a transcription in standard musical notation, consisting of two staves: the upper staff shows the melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and the lower staff shows the bass line with a bass clef and a 3/4 time signature. The transcription includes a dashed line indicating the continuation of the piece.

Acima pode-se observar a edição publica no livro “Música no Tempo de Gregório de Mattos” (2004). Nessa edição Budasz disponibiliza três versões de notação: a de cima é a tablatura original; a do meio é a transcrição das notas correspondentes; a terceira é a solução interpretativa de Budasz.

A solução do pesquisador se apoia em outros Sarambeques da época, como o presente no Códice Saldívar, de Santiago de Murcia.

Figura 23: "Zarambeques o Muecas", de Santiago de Múrcia. Códice Saldívar nº 4 (domínio público)

The image shows the handwritten musical notation for "Zarambeques o Muecas". It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some measures marked with "4" and "4" above them. The title "Zarambeques o Muecas." is written in a decorative cursive hand above the staff.

Aqui fica evidente a diferença entre as duas tablaturas. Enquanto a de Múrcia contém os ritmos (mínimas, semínimas e colcheias) e explora o uso do sistema de alfabeto (atribuição de letras a fôrmas de acordes), o códice de Coimbra oferece apenas os números das casas a serem pisadas.

Ofereço uma possível transcrição, ainda que rudimentar, do trecho acima para evidenciar a estrutura rítmica. Cabe lembrar que ambas as transcrições foram feitas pensando na chamada Guitarra Barroca e sua afinação reentrante.

Figura 24: Transcrição dos compassos iniciais de "Zarambeques o Muecas", por mim



4.5.2 As fontes Anacrônicas

A primeira fonte “anacrônica” a ser consultada foi o Sarambeque de Ernesto Nazareth. Logo nos primeiros compassos já ficam evidentes as diferenças entre o S7T e o de Nazareth. O compasso na fonte anacrônica é um binário simples e vemos que os padrões rítmicos são bem distintos. Além disso, cabe notar a indicação do compositor de que se trata de um “Tango”.

Figura 25: Compassos iniciais de "Sarambeque - Tango", de Ernesto Nazareth. (Domínio Público)

PREÇO 1,500

SARAMBEQUE

TANGO

Ernesto Nazareth.

PIANO

Scherzando
mf

Uma análise do material rítmico da peça de Nazareth mostrou que as principais células rítmicas utilizadas nas melodias e acompanhamentos são as seguintes:

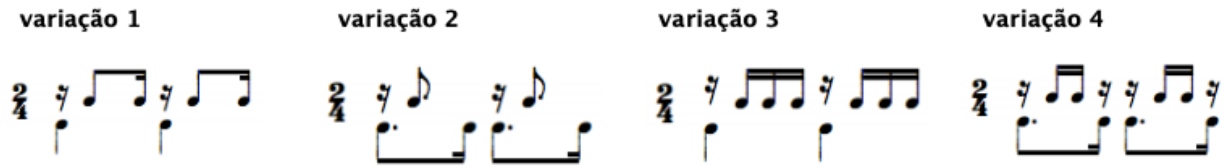
Figura 26: Células rítmicas recorrentes em "Sarambeque - Tango"

Melodia

Acompanhamento

Além dessas células, também aproveitei células típicas do acompanhamento do violão no “tango brasileiro” como apresentado por Mario Seve.

Figura 27: Células rítmicas utilizadas pelo violão no Tango Brasileiro, segundo Mário Seve. In: Fraseado do choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência. Dissertação (Mestrado em Música). Unirio, 2015



Esse conjunto de células rítmicas foram utilizadas como referência para criar uma espécie “Sarambeque anacrônico”.

4.6 Nazareth visita o triângulo atlântico

Agora exporei alguns dos resultados da “arqueologia anacrônica”. O processo foi muito simples, direto e, de certa maneira, semelhante ao processo da *Psicose nº1*. Primeiro, defini que gostaria de fazer referências ao Tango brasileiro, inclusive na forma (ABACA). Depois estabeleci diferentes características para as sessões.

Por exemplo, a parte A utilizou principalmente a variação 2 e alguns ajustes para criar um movimento harmônico mais diversificado.

Figura 28: Compassos iniciais de "Sarambeque de 2º tom", psicose realizada por mim



Comparando a figura 28 com a figura 22 é possível observar os recursos utilizados. Tanto a melodia quanto o baixo fazem referência ao material. O caminho do baixo (com a seta azul) busca preencher com uma baixaria tradicional do choro as notas mais graves presentes no material

original. Já na melodia, utilizei apenas uma alteração de notas (ré no lugar do fá#) no segundo compasso e também repeti notas para realizar o movimento cadencial (sol-fá#-sol).

No seguinte trecho tive que realizar alterações nas alturas das notas para poder criar uma cadência harmônica que tivesse maior contraste e soasse menos estática.

Figura 29: Compassos 11-16 de "Sarambeque de 7º Tom"



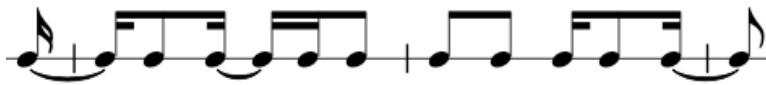
O conjunto de notas originais estão nos compassos 11 e 12. Neste último, a fim de criar uma linha menos repetitiva removi uma das notas. Nos compassos 13 e 14 transpus as notas uma segunda abaixo. Abaixo expus um quadro com os grupos de notas originais (à esquerda) e as notas que realmente foram utilizadas (à direita). As notas entre parênteses são aquelas que foram omitidas.

Figura 30: Material original de "Sarambeque de 7º Tom" e as modificações feitas para esta Psicose



Para não tornar este trabalho uma descrição formal, gostaria de apresentar mais dois pontos relacionados às fontes anacrônicas. A primeira é uma referência ao padrão rítmico conhecido como “Paradigma do Estácio”.

Figura 31: Paradigma do Estácio, como apresentado por Carlos Sandroni. In: Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001, p.35



Esta referência não é fortuita. Ela me ocorreu após uma consulta feita ao dicionário *Grove de Música*, onde buscava informações sobre sarembeques. De acordo com essa fonte sarambeque é “o mesmo que samba, na Bahia”. Essa breve pista me motivou a pesquisar diferentes levadas de samba para que pudessem ser integradas ao S7T em algum ponto.

Figura 32: Referência ao samba e ao paradigma do Estácio na Psicose nº 2

The image shows two staves of music. The top staff starts at measure 30 and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. The bottom staff starts at measure 35 and contains a similar complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

Por fim, para a parte C, escolhi utilizar um tipo de textura similar àquele presente na parte A do Sarambeque-Tango, de Nazareth (Figura 25). A figura da nota repetida e o acompanhamento característico como apontado por Mário Seve foram utilizados para caracterizar essa sessão da Psicose Nº2. Abaixo é possível observar o material original e a transcrição de Budasz.

Figura 33: Material original do "Sarambeque de 7º Tom" e transcrição de Rogério Budasz



Nos compassos 51 a 56 se transformou em:

Figura 34: Referência ao "Sarambeque - Tango" na Psicose nº 2

4.7 Delírio da Psicose Nº2: por “novas” histórias do violão no Brasil

“Sempre senti que é impossível se envolver direito com um lugar ou com uma pessoa sem se envolver com todas as histórias daquele lugar ou daquela pessoa. A consequência de uma história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes e não como somos parecidos.”

A epígrafe acima da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche sobre a sua busca pela elaboração dos diferentes e complexos aspectos e dilemas de uma africana em suas histórias podem muito bem ser aplicadas a nós, performers-pesquisadores brasileiros.

Ao seguir recontando a mesma história do violão brasileiro devemos nos perguntar: estamos, em nossos ofícios, contando as várias histórias do violão no Brasil ou estamos nos rendendo ao BGM? Não restam dúvidas que o mito da democracia racial, além de amplamente difundido na sociedade brasileira, é, também, muito palatável para outros públicos. É comercializável. Agora, como lidar com o repertório que é fruto de pessoas pretas que foram escravizadas e que tiveram negadas sua identidade e cultura? Esse repertório, e essas histórias, formam, também, nossa cultura hoje.

Não acredito que questões notacionais ou mesmo a mudança de meio instrumental sejam “desafios novos” ao performer. Vários violonistas tem se proposto a realizar difíceis transcrições de peças orquestrais ou pianísticas para o violão, ou, então, decifrando a complexa notação de obras contemporâneas. Não negamos, entretanto, que há novas tarefas que se impõem ao violonista-pesquisador. As questões estilísticas e rítmicas com certeza ganham importância. Mas como “reconstruir” esse repertório sem cairmos no risco de um pastiche? Os estudos da área acerca da música de comunidades afro-brasileiras tradicionais podem ajudar a informar e guiar o caminho e, ao mesmo tempo, garantir que todas as questões éticas ao lidar com uma cultura tradicional sejam respeitadas. Isso exigirá uma postura mais crítica e proativa, uma vez que esse conhecimento precisa ainda ser construído.

É importante ter em mente, também, que não se trata de uma busca por autenticidade a qualquer custo, como aponta Geoff Baker:

Uma performance pós-colonial requer a criação de algo novo, algo que corresponda às sensibilidades estéticas e políticas contemporâneas ao invés de reproduzir aquelas de tempos passados: a ênfase não é em como essas obras soaram originalmente, mas em como nós gostaríamos que soassem. ⁴⁶(BAKER 2008, p 444)

⁴⁶ *A post-colonial performance would entail creating something new, something that takes account of today's aesthetic and political sensibilities rather than reproducing those of an earlier period: the emphasis would be not on how these works originally sounded but on how we would want them to have sounded.*

Me alinho com Baker no sentido de buscarmos uma emancipação de práticas antigas e tradicionais. Acreditamos que elas não se adequam às “sensibilidades estéticas e políticas contemporâneas” e ainda prejudicam o ofício acadêmico, que, ao menos para nós, está comprometido com a transformação e elaboração de novas propostas de atuação do performer.

A “arqueologia anacrônica” proposta nesta Psicose Nº2 foi uma alternativa de alguém que não possui a vivência e o conhecimento necessários para incorporar elementos tradicionais sem que se configurasse uma apropriação cultural indevida. Essa possibilidade fica aberta àqueles que tenham uma relação realmente autêntica com essas culturas. Tal fato, entretanto, não afeta os principais objetivos deste experimento.

Primeiro, acredito que este tipo de trabalho irá trazer mais atenção a um repertório que está, ainda, longe de incorporar o repertório de performers brasileiros. A ideia de Ernesto Nazareth “visitar o triângulo” atlântico também chama a atenção para uma outra narrativa da construção da música brasileira. Sem querer diminuir o papel de chorões e sambistas do início do século XX e sua importância na construção de uma ideia de musicalidade brasileira. Mas o fato histórico nos prova que as músicas deste país possuem muitas de suas raízes em um histórico de relações interculturais de agressão. É como se esses agentes históricos pudessem ter sua voz, de alguma forma, diretamente presente em um gênero musical brasileiro moderno. O que afasta a possibilidade de um “simples pastiche” são as referências usadas a respeito do Sarambeque e suas origens. Ou seja, existe um fundamento para abordar esta Psicose como um trabalho de “arqueologia anacrônica”, pois é como se acertássemos o pássaro ontem com uma pedra atirada hoje.

CAPÍTULO 5 – Psicose nº 3

5.1 É uma evolução musical

Ao começar a ter ideias para a terceira e última psicose, ainda me encontrava de alguma forma insatisfeito com dois aspectos das psicoses anteriores. O primeiro diz respeito à relação dos produtos finais com a fundamentação teórica da primeira parte deste trabalho, particularmente ao referencial advindo dos IPS. Acredito que eles estão alinhados com o referencial, mas ainda não sentia que se havia feito uma síntese entre a linguagem da performance e a performance musical.

As duas primeiras psicoses geraram e podem continuar gerando partituras – ou seja, um arquivo. Consequentemente sinto que elas sempre poderão ser alvos de questionamentos – legítimos, aliás - acerca de sua fugacidade, de que tipo de produto são. Dessa forma, poderiam, inclusive, dizer que gerei um arranjo ou uma outra obra. Obviamente que, por motivos do formato deste trabalho, optei por apresentar retratos de primeiros resultados das psicoses. Entretanto, nada impede (ao contrário, me sinto compelido) a sempre mudar as abordagens dessas peças quando houver algum questionamento ou desejo que me leve a tanto. Mas ainda não deixei claro meu último problema.

O desenrolar de fatos que acontecem durante uma performance não apenas define aquela performance, mas é esse desenrolar que define a linguagem da própria arte da performance. Tomando a metáfora de Goehr, do “museu de obras musicais”, a definição de Renato Cohen pode ajudar a elucidar meu ponto:

a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance, alguém pintando esse quadro, já poderia caracterizá-la. (COHEN 2013, p. 28)

A passagem de Cohen relembra o conceito de repertório que apresentamos anteriormente neste trabalho.

O segundo ponto que ainda me incomodava se relaciona com o primeiro ao me permitir não apenas estar no comando do processo, mas como valorizar as minhas tomadas de decisão em tempo real, de criar algo que seja musicalmente interessante sem necessariamente buscar por unidade, mas apenas baseando-me no meu repertório de gestos, técnicas e subjetividades.

Tendo o acima exposto em mente, meu foco é que este projeto realizasse a síntese entre o IPS e a performance musical por meio de um evento que fosse singular e que, ao mesmo tempo, onde o processo de criação ficasse exposto e gerasse um resultado musical único dando um caráter indubitavelmente experimental para a performance.

Na MAO existem algumas experiências com obras que, em teoria, abrem espaço para performances diferentes a cada apresentação. Entretanto, há duas questões que diferenciam esta Psicose nº 3 dessas experiências. A primeira é que esta psicose não seguirá a hierarquia estabelecida pelas práticas canônicas, onde o performer é, muitas vezes, relegado apenas ao papel de reprodutor e a parte criativa fica a cargo do compositor. Outra diferença, pouco será limitada por uma partitura ou notação, todos os processos passarão, necessariamente, pela decisão do idealizador da performance, no caso, eu.

Um texto seminal que apresenta algumas dessas experiências é a “Poética da obra aberta”, do filósofo italiano Umberto Eco. Esse texto se torna pertinente não apenas por citar as obras de quatro compositores que buscaram ampliar a noção de obra, como também por deixar clara essa hierarquia entre compositor e o performer.

Os quatro exemplos de “obras abertas” citados por Eco são: *Klavierstück XI*, de Stockhausen; *Sequenza* para flauta, de Berio; *Trocás*, de Pousseur; e a terceira *Sonata*, de Boulez. Todas essas obras permitem que o performer interfira, ou melhor, tome decisões acerca dos caminhos formais da música. Mas o que define, de fato, a “obra aberta”? Eco vai construindo e revelando sua definição ao longo do texto. Em um primeiro momento, oferece uma definição que, para ele soa “vulgar” e “superficial”, mas é um bom ponto de partida. “São obras inacabadas”. Citando Pousseur, o filósofo prossegue dizendo que esse tipo de obra

tende a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo no centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura a sua (grifo meu) própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* (grifo do autor) que lhe prescreva os modos de organização da obra fruída (...) (ECO 2008, p. 41)

Mais adiante, ainda citando a obra de Pousseur, Eco admite que o intérprete “organiza e estrutura, no próprio campo da *produção* (grifo meu) e da *manualidade* (grifo do autor), o discurso musical. Colabora para *fazer* (grifo do autor) a obra” (ECO 2008, p. 50). No trecho citado, fica claro

que, para Eco, a performance de “obras fechadas” não faz parte do processo de “fazer” a obra (ou de *musicking*, no termo de Christopher Small).

Ainda assim, pareceria, pelos trechos citados, que, através da obra aberta, Eco coloca performer e compositor/autor no mesmo patamar, diluindo a fronteira da hierarquização das práticas canônicas. Ainda que essa terminologia (“autor”) já deixe claro uma separação entre a fonte detentora da originalidade. Ao falar da “obra em movimento”, finalmente fica claro que ainda existe uma hierarquia.

A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo a intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco a intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor.

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que e a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já, racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (ECO 2008, 62)

Ainda que reconheça que as obras-abertas são uma expressão estética da contemporaneidade me parece que os fundamentos sob os quais se sustentam essas experimentações formais possuem raízes bem profundas nas práticas canônicas, onde o performer é subserviente e tutelado pela partitura ou compositor. O performer não tem acesso ou relevância na gênese criativa. No máximo, e por meio de uma decisão “orientada”, pode ter um espaço maior na “manufatura” do produto final.

Outro texto pertinente para este trabalho é o ensaio “Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological perspectives”, de George Lewis. Nesse ensaio, Lewis elabora uma análise sobre a influência da questão racial sob as narrativas acerca do pioneirismo na experimentação com formas abertas na música americana partindo de dois exemplos: as inovações na improvisação do Jazz Bebop estadunidense, na figura de Charlie “Bird” Parker; e as teorizações e experimentações com música indeterminada, na figura de John Cage.

Ao longo do texto, Lewis expõe como a “Música indeterminada” de Cage e os experimentos do Bebop de Parker, ambos levaram a um tipo de abordagem da forma, ou improvisação, que oferecia um resultado musical único e singular. Lewis levanta as diferenças de cunho

epistemológico e ontológico que distinguem os dois tipos de abordagem, utilizando os termos “Euroológico” e “Afrológico” para elucidar as origens dessas diferenças.

Por meio dessa distinção, Lewis consegue, ao longo do ensaio, contrapor a maneira com que cada manifestação musical enxerga a experimentação, espontaneidade e liberdade nas abordagens de “obras abertas”. Enquanto nas visões “Euroológicas”, como a de John Cage, predomina a noção de que a improvisação jazzística (Afrológica) se baseia em padrões previamente conhecidos (Lewis 2004, p.178) e, ao mesmo, não possui objetivos bem estabelecidos, oferecendo uma liberdade anárquica ao performer. A associação com o termo “improvisação foi evitada e foram adotados outros termos como “indeterminação”, “intuitiva” para abordar a ideia de música feita na hora, que seguiria sempre o preceito estabelecido pelo compositor, geralmente visando “quebrar com os padrões estabelecidos” (LEWIS 2004, p.185).

Já para a música Afrológica, Lewis aponta que a liberdade e espontaneidade na música é apenas possível por meio de uma formação musical rigorosa (teórica, técnica e instrumental) e que é importante estar consciente do contexto cultural, musical e histórico no qual o performer está inserido (Lewis 2004, p. 191). Lewis ainda aponta que uma das grandes diferenças entre as abordagens Afrológica e Euroológica da obra aberta é que esta última parece “admitir que não possui uma pedagogia voltada à improvisação” ou

No mínimo, esse sistema é desenhado para compensar essa falta ao mitigar, para o performer, a aterrorizante possibilidade de ser livre para tocar àquilo que vier à cabeça”, seja oferecendo material para apoiar ou mesmo para suplantar o repertório criativo do performer. (LEWIS 2004, p. 193)⁴⁷

Esses são apenas alguns elementos que Lewis levanta para demonstrar como as práticas Euroológicas (Práticas Canônicas) constroem sua narrativa de superioridade e “vanguardismo” e mantém a hierarquia entre compositor e performer. Nesse sentido, não é absurdo pensar que esta psicose dialoga mais com o modelo Afrológico, levando em conta o contexto onde este experimento está se inserindo, acreditando na minha formação musical e tentando encontrar, também, uma voz

⁴⁷ *At the very least, they are designed to compensate for this lack by mitigating, for the performer, the “terrifying prospect of being free to play whatever comes to mind”, by providing material to supplement or even to supplant the performer’s own creative lexicon.*

própria de abordar, não apenas a música, mas ao erguer um questionamento acerca das práticas canônicas.

5.2 Origens e conceitos

Este experimento nasceu durante a disciplina... ministrada pelo professor Eduardo Campolina. O foco da disciplina era o estudo da metodologia estabelecida pelo pesquisador-artista Paulo de Assis em seu livro *“Logic of experimentation”* (2018) e entender seus fundamentos filosóficos, embasados pelos escritos de Deleuze e Guatarri. O objetivo é que, ao final da disciplina, conseguíssemos aplicar alguns dos conceitos para a elaborar um projeto de performance experimental.

Meu objetivo com esta parte não é expor a metodologia de Paulo de Assis em suas minúcias, não me interessa aqui seguir metodologias já estabelecidas, mas, sim, encontrar minhas próprias soluções.

Uma proposição interessante feita por Paulo de Assis é a de encarar a obra (*work*) musical não de uma perspectiva platônica e de identidade ou mesmo de uma perspectiva histórica contingente (como Lydia Goehr, por exemplo). Para Assis, ambas as perspectivas, ainda que divergentes, continuam definindo a obra como algo fixo. (ASSIS(b) 2018, 62)

Para o pesquisador, de uma perspectiva deleuziana, só pode haver a ideia de obra (*work*). Com esta perspectiva haveria duas imagens possíveis para as músicas: uma virtual (*virtual*) e uma atual (*actual*). Essas imagens são assim definidas por Assis:

O virtual é todo o conjunto de forças, energias, potenciais e intensidades que existem, que são reais, mas que ainda não foram concretizados no aqui-e-agora do momento presente. O atual são todas as forças, energias, potenciais e intensidades que estão acontecendo no aqui-e-agora em nossa presença. Não existe atual sem o virtual, nem nenhum virtual que não possa ser atualizado. (ASSIS(b) 2018, 54)⁴⁸

⁴⁸ *The actual are all the forces, energies, potentials, and intensities that are currently happening in the here-and-now of our presence. There is no actual without virtual, and no virtual that cannot be actualised.*

Para este projeto, entenderei a definição de Assis da seguinte forma: o virtual é a obra musical com todas as possibilidades de conexões que podem ser feitas e que podem afetá-la. O atual é a forma momentânea que a obra assume ao ser convertida em som durante uma performance. Talvez seja um uso mais livre da definição de Assis, mas acredito que retém a parte primordial que é a de que uma obra será tantas “obras quanto pessoas que estejam pensando nela”.

Além da ideia de obra, um outro conceito advindo das teorias de Deleuze e Guatarri me chamou atenção e foi inspiração para este trabalho. A partir da leitura do texto “Deleuze, música, tempo e forças não sonoras”, de Silvio Ferraz (2010), fomos apresentados ao conceito de modulação. Este conceito está conectado a outro mais amplo, que é o de ritornelo. O ritornelo nada mais é que a dinâmica na qual objetos e ideais se conectam. Essas conexões não precisam ser diretas ou mesmo obedecer a uma hierarquia, podendo uma dessas conexões se desfazer originando outra dinâmica de ritornelos.

Já modulação no sentido deleuziano tem um sentido diferente daquele usado tradicionalmente na harmonia musical. Sobre a modulação, Ferraz escreve

No contato de um com outro, os fragmentos se modulam. Ou seja, fazem nascer um ritmo, um vai e vem em que ora um, ora outro, seja o modulante e o modulado. Como a água do mar e o vento, a corrente marítima modula a água, mas o vento traz um novo campo de conexões e uma nova modulação surge do vento, e no contato com a areia da praia novas modulações. (FERRAZ 2010, p.72)

Então as modulações são os processos através dos quais os objetos dialogam dentro de um ritornelo e se transformam, assim gerando possibilidades de novas conexões e novas interações. A noção de obra e de ritornelo nortearam o projeto desde o início. Já modulação acabou se tornando uma ferramenta possível no decorrer do processo, como explicarei a seguir.

5.3 O ponto de partida

O meu ponto de partida para o projeto e, conseqüentemente, esta Terceira Psicose, foi uma das peças mais emblemáticas do repertório violonístico brasileiro: Sons de Carrilhões, de João Pernambuco. Busquei, deliberadamente, não criar relações mais óbvias com o choro carioca ou com o local de origem do compositor, assim escapando de tópicos e lugares comuns que

remetessem a diferentes tipos de brasilidades mais estabelecidas. Em um primeiro momento esta escolha me manteve estagnado. Tentando consultar diferentes edições da música me deparei com uma que me abriu possibilidades e possibilitou outras associações inusitadas.

Utilizando uma publicação estadunidense de Sons de Carrilhões obtive um novo referencial para estabelecer ligações. O título da música traduzido para o inglês, agora "*Sounds of Bells*", me remeteu imediatamente a uma música que me marcou muito durante minha adolescência, "For whom the bell tolls", da banda californiana Metallica. O título e a letra da música fazem referência ao livro homônimo do americano Ernest Hemingway. Agora com a música do Metallica e a livro de Hemingway pude estabelecer novas associações.

O livro de Hemingway se passa durante a guerra civil espanhola, o que me conectou com o quadro de Pablo Picasso, "Guernica". Esta relação foi importante. Pois foi a partir dela que a ideia de "modulação" ganhou sentido dentro deste experimento.

Figura 35: Guernica, de Pablo Picasso



Um marco do estilo cubista de Picasso, Guernica é um quadro icônico por retratar um bombardeio alemão durante a Guerra Civil Espanhola à cidade de Guernica, ponto de resistência do País Basco. Como é possível observar pela pintura, o cubismo se notabiliza pelo uso de formas básicas e simples e, no caso da pintura, por utilizar apenas pequenos traços específicos para as representações que busca criar.

Uma terceira associação feita a partir do livro e da música do Metallica foi com a música “Por quem os sinos dobram”, de Raul Seixas. Esta música é anterior à música da banda californiana e não alude diretamente ao livro, mas, sim, faz referência a um trecho das *Devoções para ocasiões emergentes* (1623), do padre anglicano John Doone. Mais precisamente a *Meditação XVII*⁴⁹ que aparece como epígrafe para o livro de Hemingway.

Agora com estas três referências musicais e ainda as referências advindas das artes plásticas minha ideia era encontrar partes (ritmos, células, frases) marcantes destas músicas que pudessem se modular e gerar novos materiais.

5.4 O ponto de virada: Brasil sintético e Inteligência artificial

⁴⁹ “Nenhum homem é uma ilha, completa em si mesma; todo homem é um pedaço do continente, uma parte da terra firme. Se um torrão de terra for levado pelo mar, a Europa fica menor, como se tivesse perdido um promontório, ou perdido o solar de um amigo teu, ou o teu próprio. A morte de qualquer homem diminui a mim, porque na humanidade me encontro envolvido; por isso, nunca mandes perguntar por quem os sinos dobram; eles dobram por ti.”

Figura 36: Arte da série "Brasil sintético", de Sandro Miccoli



A imagem apresentada acima faz parte de uma série chamada Brasil Sintético, de autoria do artista digital Sandro Miccoli⁵⁰. Me deparei com essa totalmente “por acaso” em uma rede social e minha conexão foi imediata. A obra retrata não apenas aquelas ideias mais comuns sobre o que é o Brasil (a natureza, as cores etc), mas também toda a turbulência política e social que o país atravessa principalmente desde as eleições de 2018 e durante a pandemia de Covid-19. No post, Sandro explica que se trata de uma mídia sintética, ou seja, gerada por inteligência artificial.

Esse foi o ponto de virada para que eu conseguisse levar o projeto adiante. Já não era mais necessário que *eu* criasse as modulações, agora elas poderiam ser geradas por inteligência artificial e, assim, haveria um elemento “surpresa” ao me deparar com a notação. Meu objetivo com isso era criar uma experiência na qual eu teria que reagir e tomar decisões no momento da performance.

5.5 Lidando com tecnologia

⁵⁰ O trabalho de Sandro pode ser visto em www.teia.art/sandromiccoli

Ao apresentar a ideia ao Sandro, eu tinha em mente que a notação das três diferentes partituras (*Sons de Carrilhões*, *For whom the bell tolls* e *Por quem os sinos dobram*) iriam interagir entre si e que outras células resultantes dessas interações/modulações seriam geradas para que eu reagisse a elas em tempo real. Isso acarretaria, evidentemente, um exercício de leitura à primeira vista e de decisão idiomática (imaginando que nem tudo seria tocável), mas não apenas. Minha ideia é que eu não ficasse restrito aos materiais gerados pela IA, mas que eles fossem pontos de partida e que pudesse improvisar com as ideias como bem entendesse, ignorando a inteligência artificial quando julgasse necessário. Mas tudo isso em uma partitura tradicional. Entretanto, o processo impôs outra realidade.

O primeiro passo para poder chegar no resultado que desejava era criar uma base de dados. Os dados seriam basicamente partituras das três músicas envolvidas. Escolhi trechos que fossem marcantes de cada uma delas, tentando dar a maior variedade musical possível para a base de dados. Essas partituras foram separadas pelo Sandro em figuras com três sistemas cada.⁵¹

Sandro utilizou esses sistemas para gerar permutações no software *Touchdesigner*. Essas permutações ainda consistiam nos trechos das partituras, sem nenhuma alteração. Foram gerados um total de 18 arquivos diferentes que totalizaram um total de 73440 permutações. Essas permutações seriam nossa base de dados que alimentariam a IA.

O próximo passo seria utilizar um algoritmo para que as imagens interagissem entre si e pudessem gerar novas partituras (esse processo é chamado de “treinamento”). A chamada “rede neural” utilizada por Sandro foi a *styleGAN 2*, da desenvolvedora *OpenAI*. Essa base de dados foi criada especificamente para gerar novas imagens a partir de base de dados pré-determinada. Foi neste estágio do treinamento que atingimos um problema.

Como disse, essa rede neural foi criada para gerar novas imagens a partir de uma base de dados. Entretanto, as imagens geralmente utilizadas são bastantes diferentes entre si. É assim que Sandro consegue realizar suas obras digitais, como a série *Brasil Sintético*. Outro exemplo é o site “*This person doe not exist*”⁵² que utiliza a mesma rede neural para gerar imagens de pessoas que, como o nome diz, não existem.

⁵¹ As partituras completas estão no anexo 3.

⁵² www.hispersondoesnotexist.com

O problema é que as partituras, apesar de conterem um grande número de informações para músicos treinados na leitura, são constituídas de muitas sutilezas enquanto figuras e continuam sendo muito semelhantes entre si para gerar novas imagens. Por conta disso a rede neural atingiu um ponto conhecido como “*gradient colapse*”. Nesse ponto o treinamento simplesmente encontra um “ponto de conforto” e passa a gerar imagens que são iguais entre si.

A solução encontrada pro Sandro foi adicionar imagens de outra base de dados, imagens em domínio público do site WikiArt⁵³. São gravuras de diversos estilos e períodos diferentes que ajudaram a dar maior diversidade à nossa base de dados original. Entretanto, o preço a se pagar foi a clareza da notação. Ainda assim, aquilo que parecia uma perda se revelou um ganho. Agora eu já não teria uma notação “fechada” e exata para me guiar, mas apenas um gerador de sugestões e deveria confiar no meu repertório de gestos para chegar a soluções musicais.

Figura 37: Exemplo de uma das "Partituras" geradas através do Touchdesigner



⁵³ www.wikiart.org

5.6 Por quem os carrilhões dobram

Com essa solução final do Sandro, foi possível então ter um “produto final”, ao menos do ponto de vista da geração das partituras. As imagens serão geradas no mesmo software *Touchdesigner* e a partir de um controle, posso pré-determinar a duração da performance, bem como a velocidade da transição entre as páginas e a geração dos sistemas.

Evidentemente, esta terceira psicose representa um grande salto estético, conceitual e, inclusive, tecnológico em relação às duas psicoses anteriores. Naturalmente esse salto impôs desafios a respeito de como “ensaiar” a peça, a fim de que ela não perca a espontaneidade, mas que também ofereça um discurso (mesmo que caótico). Essas questões são importantes, claro, mas acho que há algo maior que se pode comentar deste trabalho do que questões sobre preparação para a performance.

A oportunidade de parceria com o Sandro me conscientizou de como os debates dentro da performance musical ainda são muito conservadores, para não dizer retrógrados. Foram, no total, três encontros à distância com Sandro e um presencial. Ao longo desses encontros, Sandro me apresentou um verdadeiro mundo de arte digital. Um mundo onde questões de autoria, colaboração e formas de fazer e consumir arte são completamente diferentes. Por exemplo, o próprio Sandro cria obras que são mutáveis ao longo do tempo, sempre sendo geradas por IA (por isso o nome “arte generativa”). Outro ponto que me surpreendeu foi a existência de um circuito virtual de museus, em uma espécie de “metaverso”. Esses museus possuem obras digitais exclusivas de diversos artistas, de diversas partes do mundo e estão disponíveis para visitação, tudo a partir do seu computador.

Experiências que estão muito além da questão simplificada na indagação “posso mudar esta nota da partitura?”. Uma questão muito tacanha se colocada ao lado das potencialidades da colaboração com a tecnologia para a performance musical. Para lá das mídias digitais e de colaborações que se complementam, mas não se entrecruzam, a possibilidade de interagir com uma IA e gerar experiências únicas a cada performance é excitante. O campo se abre para colaborações e desenvolvimentos de tecnologia que permita, talvez, gerar outros tipos de notação ou formas de interação. No campo da difusão dessas performances (na forma de conhecimento arquivístico), cada acontecimento pode, potencialmente, ser visto como um produto diferente e

que pessoas poderiam ter acesso ao que foi gerado enquanto produto (em vídeo e áudio) de cada diferente performance. É como se cada performance gerasse uma “imagem” diferente, como no caso do Brasil Sintético do Sandro.

6. Considerações finais

As considerações finais de um processo como este só podem ser “finais” no sentido de encerrar um processo institucional, da minha vinculação com um programa de pós-graduação. Entretanto, não significa que os apontamentos feitos aqui são definitivos. Também não quer dizer que as conclusões apresentadas ou os questionamentos levantados possam resistir a um desafio temporal, visto a velocidade e a intensidade com que mudanças no campo social e cultural vem se impondo.

É importante salientar que este projeto se desenrolou, também, em meio a pandemia de Covid-19 e que muitas de minhas motivações, propostas e propósitos foram alvos de questionamentos feitos por mim mesmo. Por exemplo, qual a função de uma pesquisa artística em música no meio de um contexto como esses? Qual o valor desta pesquisa que justifique o investimento feito? Esses questionamentos se juntam a outras que levam em consideração o cenário político que promete se alargar no país após as últimas eleições. Será que a diversidade de ideias que apresento reverbera com a sociedade na qual me insiro? Será que este tipo de abordagem tem lugar, não apenas acadêmico e econômico, mas *político*? Poderia me estender em perguntas e mais perguntas e, acredito, que todas continuariam e continuarão sem resposta ao fim deste ciclo doutoral. Dito isso, gostaria de separar as palavras de conclusão desta tese em dois momentos, relativos às duas partes da estrutura da tese.

A respeito da primeira parte, do conceito de práticas canônicas e suas repercussões. Gostaria de deixar claro que as práticas canônicas não se baseiam apenas na “tradição” da MAO. Elas também fazem parte de um mercado e de uma indústria e que, portanto, movimento uma parte do setor econômico. Na minha dissertação de mestrado, defendida há cinco anos, acreditava que as novas ferramentas tecnológicas ajudariam a ampliar o escopo da “curadoria” de obras, possibilitando a intérpretes escolherem obras diferentes, com as quais se identificassem ou que gostariam de tornar “suas”. Mas isso não aconteceu até o momento.

Isso está ligado, primeiro, à inserção dentro de uma determinada indústria como mencionei acima, mas, também, à forma como o ensino, principalmente o superior, de música é estruturado.

Como ilustrado pelas listas de repertório do Festival Internacional de Campos do Jordão, o fato de existirem “obras obrigatórias”, que devem ser aprendidas obrigatoriamente como parte de

um processo de formação, diminui a possibilidade de abertura do repertório. É dizer, se você deve aprender os doze estudos de Villa-Lobos para determinados objetivos (festivais, cumprir programas de graduação ou de concursos etc), como vai ter tempo de explorar outros como os de Francisco Mignone ou os Ulisses Rocha? O que é curioso é que o foco deixou de ser o aprendizado e o domínio sobre o instrumento para se focar no aprendizado e domínio de obras específicas.

Sobre as obras mais exóticas, parece que está, de fato, existindo alguma mudança. Mas, ainda assim, é difícil pensar que uma gravadora ou algum patrocinador para vídeos em plataformas digitais se entusiasme promover um disco onde o exotismo brasileiro não seja o único chamativo. Mas é difícil tirar alguma conclusão sobre isso se os próprios intérpretes parecem contentes em não se afirmar ou afirmar essa necessidade quando possuem a oportunidade (como pode ser observado em últimos lançamentos de violonistas brasileiros disponível nos anexos). Mas, curiosamente, o número de violonistas brasileiros dispostos a apresentar um repertório autoral com relativo sucesso vem aumentando.

Thiago Colombo, Christian Dozza, Lucas Telles, Eloudie Bouny, Jean Charnaux entre vários outros vêm divulgando seu trabalho e apagando cada vez mais as divisas entre gêneros. O que me preocupa aqui não é apenas a capacidade criadora dos violonistas, mas, também, preservação de uma memória musical. Nesse sentido, o trabalho de musicólogos como Rogério Budasz, Humberto Amorim e Flavia Prando vem se destacando enormemente ao publicarem e divulgarem obras que construíram parte dessa cultura violonística e que ainda não acharam o seu lugar dentro das práticas canônicas.

Esses movimentos de expansão da produção musical autoral e da divulgação de repertórios que haviam sido negligenciados é positiva e motivo de entusiasmo.

A respeito da segunda da parte, das psicoses e seus/meus delírios. Realmente acredito que elas apontam para caminhos novos e que devem ser considerados como inevitáveis e fundamentais para a carreira de pesquisadores-artísticos.

Primeiro gostaria de falar do incrível resultado das parcerias com Lucas Telles e Sandro Miccoli. Esses produtos e parcerias artísticas são únicas o que, em si, já as tornaria válidas. Mas mais do que isso, a geração de conhecimento a troca pessoal e profissional com esses dois artistas expandiu meus horizontes. Com Lucas, comecei a fortalecer a crença de que um curso superior de violão não deve ensinar “obras”, mas a dominar o instrumento (um problema apontado logo

acima). Tal habilidade só se consegue por meio da exploração deliberada e criativa do instrumento, com o aluno se sentindo à vontade de intervir e experimentar com aquilo que ele tem em mãos. Evidentemente, isso exige uma atualização e expansão das habilidades, também, do corpo docente disponível nas universidades.

Essa exploração e experimentação não deveria ser apenas individual, mas em conjunto. Imaginar grupos de câmara que criam arranjos ou peças originais em conjunto, com todos aprendendo sobre processos de arranjo, orquestração, composição e sobre os instrumentos não apenas ajudariam a amalgamar o conhecimento como apontariam para uma parceria profissional potencial após concluída a graduação.

Já a parceria com o Sandro aponta para um mundo de parcerias inter-artes que ainda é pouquíssimo explorada pelas escolas superiores de músicas e, na minha experiência, tanto no Brasil quando nos EUA. Com o Sandro, aprendi sobre um universo artístico em expansão sobre o qual não sabia nada. Confesso que, inclusive, ao ser apresentado a verdadeiros museus digitais em uma espécie de “metaverso” artístico, passei a acreditar que a discussão sobre “interferir ou não em obras musicais” não apenas está atrasada como é retrógrada. Não apenas podemos como devemos. E devemos também encontrar formas de intervir com outras artes, de gerar novas experiências que re-interpretam obras que já foram demasiadamente exploradas pelas práticas canônicas.

Outro tópico sobre qual gostaria de falar é sobre a difusão do conhecimento acadêmico produzido pelas pesquisas em performance – em outras palavras, da divulgação científica dessa produção. Como mencionei anteriormente há um grupo de pesquisadores brasileiros se dedicando a divulgar repertórios negligenciados e, claro, os primeiros a notar esse repertório devem ser performers e pesquisadores. Mas acredito, também que é necessário criar canais para alcançar um público maior de não-músicos. Reitero que as redes sociais ainda podem ser de grande valia para divulgar não apenas o conteúdo artísticos (as músicas) mas também trazer o debate sobre música para o grande público. Assim, criando não apenas uma oferta, mas, também, uma demanda pelo conhecimento gerado nas universidades.

Acredito também que os currículos de ensino superior deveriam ser atualizados para absorver esses conhecimentos produzidos. Mesmo que seja difícil imaginar que um curso superior em música com ênfase em “violão” vá abordar diversas linguagens e o violão como instrumento,

acredito que um bom começo seja trazer obras como, por exemplo, as pesquisadas por Rogério Budasz para o currículo.

A produção violonística brasileira é riquíssima e pode ser ainda mais. Mas as práticas canônicas impedem que essa visão ultrapasse a bolha de conhecedores do assunto. Gostaria de deixar uma pergunta: será que o leitor desta tese acredita que recitais de violão, em cursos de música em universidades públicas brasileiras retratam bem a produção brasileira para o instrumento? Será que isso é importante.

Tenho minhas respostas que, com alguma sorte, já ficaram claras para o leitor. Mas como esta tese é, acima de tudo, a capacidade de fazer questionamentos e escolhas, deixarei que o próprio leitor chegue às próprias conclusões.

7. Referências bibliográficas

ACHONDO, Luis. *The Guitar's Apostle: Imaginaries and Narratives Surrounding Andrés Segovia's Religious Redemption of the Classical Guitar*. Journal of Musicological Research. v. 00, n. 00, p.1-24, 2020.

ADICHE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALCÁZAR, Miguel de (ed.). *The Segóvia-Ponce letters*. Columbus: Editions Orphee, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, [1928] 2006.

ASSIS, Ana Cláudia. *Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo*. Revista Música V.18, N.1: p.124-142, 2018.

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: rethinking music performance through artistic research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

AVELAR, Idelber. *Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo*. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro, v.11, n. 15, p. 113-150, 2009.

BAKER, Geoff. *Latin American baroque: performance as post-colonial act? Early Music*. Oxford University Press, v. 36, n. 3, p. 441-448, 2008.

BARBEITAS, Flavio; MARTINS, Pedro. *Antropofagia como método na canção tropicalista*. Contexto, nº 31, 2017: pp. 131-161.

BARTOLONI, Giacomo. *Violão: o instrumento da alma brasileira*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.

BUDASZ, Rogério. *The Five-course Guitar (viola) in Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*. Los Angeles, 2001. 402f. Tese (Doutorado em Musicologia). Thornton School of Music, University of Southern California, Los Angeles, 2001.

BUDASZ, Rogério. *A música no tempo de Gregório de Mattos*. Curitiba: DeArtes/UFPR. 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras 2008.

CASTELLON, Marco Ernesto Teruel. *Brazilian Guitar Music: identidade e estereótipo no repertório brasileiro para violão solo*. Belo Horizonte, 2017. 130f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2017.

CHIANTORE, Luca. *Undisciplining music: artistic research and historiographic activism*. Ímpar – Online academic journal for artistic research in music. V.1, N.2: p.3-21, 2017. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/impar/article/view/775>>

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COOK, Nicholas. *Beyond the score: music as performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005

FERRAZ, Silvio. *Deleuze, música, tempo e forças não sonoras*. Artefilosofia, nº 9, pp.67-76, 2010.

FIUZA, Alexandre Felipe. Dimensões do cotidiano no cancionário de João Bosco e Aldir Blanc. *Teoria e Cultura* v.13, nº2, 2018: pp. 175-187

FOSCHIERA, Marcos Matturro; BARBEITAS, Flavio Terrigno. O candombe uruguaio em obras para violão: elementos para uma performance culturalmente informada. *Revista Música* 20, nº 1, 2020: pp. 177-218.

GLUSBERG Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical Works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. *Mana* 9. N.1: pp.81-108, 2003.

HENNION, Antoine. *Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music*. In: *The Cultural Study of Music: a critical introduction*, 2nd edition. Ed. by Clayton Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton: Routledge, p.249-260, 2011.

KEHL, Maria Rita. *O bovarismo brasileiro: ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2018.

LEWIS, George E. *Improvised Music after 1950*. In *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, edited by Daniel Fischlin and Ajay Heble,. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004, pp. 163-172.

LLANOS, Carlos Fernando Elias. *Violão e identidade nacional: a "moral" do instrumento*. *Revista Tulha, Ribeirão Preto*, v. 2, n. 2, p. 227-250, 2016.

LOCKE, Ralph P. *Musical Exoticism: images and refletions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009

MOLINA JÚNIOR, Sidney José. *Performance musical como desleitura*. Anais do décimo quinto congresso da ANPPOM. p.1175-1181, 2005.

MOLINA JÚNIOR, Sidney José. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: indentidade nacional versus identidade negra*. 5ª ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Anais do V Congresso Latino-Americano IASPM*. 2002.

PEREIRA, Flavia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. Tese (Doutorado em Musicologia) Escola de Comunicação e artes, Universidade de São Paulo, 2011.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3ª ed. Londres: Routledge, 2013.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2018.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown, Connecticut, EUA: Wesleyan University Press, 1998

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TARUSKIN, Richard. *Tradition and authority*. In: *Text & act: essays on music and performance*. Oxford: Oxford University Press, p.173-201, 1996.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press, 2003

WEBER, William. *The history of musical canon*. In: *Rethinking Music*. Ed. by Nicholas Cook, and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, p.336-355, 2001.

ZANON, Fábio. *Música como profissão*. In: *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. Org. de Sônia Albano de Lima. São Paulo: Musa Editora, p.102-127, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Referências de partituras

MÚRCIA, Santiago de. Zarembeques o Muecas. In: Códice Saldivar nº4. Domínio público. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Códice_Sald%C3%ADvar_No.4_\(Murcia,_Santiago_de\)](https://imslp.org/wiki/Códice_Sald%C3%ADvar_No.4_(Murcia,_Santiago_de))

NAZARETH, Ernesto. *Sarambeque (Tango)*. Domínio público. Disponível em <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/works/view/172>

PERNAMBUCO, João. Sons de Carrilhões. In: *11 famous chôros*. EU: Chanterelle Verlag, 1992.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Chôros nº 1, Simples e Valsa concerto nº 2 op. 8*. Critical edition by Frédéric Zigante. Paris: Editions Max Eschig, 2014

VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for solo guitar*. Introduction by Frederik Noad. Paris: Editions Max Eschig, 1990.

Referências Online

SANDOW, Greg. *Blog pessoal*. Disponível em: <<http://gregsandow.com/my-blog/>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Repertório do Festival de Campos do Jordão 2017.

<<http://festivalcamposdojordao.org.br/arquivos-festival-2017/repertorio-bolsistas-festival-campos-do-jordao-2017-v2.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Repertório do Festival de Campos do Jordão 2018.

<http://festivalcamposdojordao.org.br/arquivos-festival-2018/repertorio_atualizado.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Repertório do Festival de Campos do Jordão 2019.

<<http://www.festivalcamposdojordao.org.br/wp-content/uploads/2019/04/2019-festival-campos-repertorio-admissao.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Repertório do Festival de Campos do Jordão 2021.

<<http://www.festivalcamposdojordao.org.br/wp-content/uploads/2020/11/2020-51festival-repertorio-8-11.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Anexo 1

Psicose nº 1: Chôros nº 1 (Nem tão típico assim)

Choros nº1

H. Villa-Lobos

arranjo: Lucas Telles e Marco Teruel (2019)

$\text{♩} = 62-72$

metálico *natural*

4

6

10

13

16

18

20

sol - polegar parte superior do timpo (próximo a escala)
 * si - médio parte inferior do timpo (próximo a escala)
 mi - polegar lateral superior

2

Musical staff 22: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. It features a sixteenth-note triplet (marked '6') and a dynamic marking of *ff*.

Musical staff 27: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. It includes a dynamic marking of *f*, a *molto rall.* instruction, a *mp* marking, and a rehearsal mark *h.XXIV*.

31 ♩=64 sempre a tempo

Musical staff 31: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* and includes the word *segue*.

Musical staff 33: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes.

Musical staff 36: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 2/4 time signature. It features a sixteenth-note triplet (marked '6') and a triplet of eighth notes (marked '3').

Musical staff 39: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes.

Musical staff 42: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 2/4 time signature. It features a sixteenth-note triplet (marked '6') and a triplet of eighth notes (marked '3').

Musical staff 44: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 2/4 time signature. It features a sixteenth-note triplet (marked '6') and a triplet of eighth notes (marked '3').

3

46

49

52

54

sfz

56

fff

sfz

59 *lento e calmo*

Meno mosso *rall.*

63

como uma cadência

molto accel.

66

4

Anexo 2

Psicose nº2: Sarambeque de 7º Tom - Nazareth visita o triângulo atlântico

Sarambeque 2º Tom

"Nazareth visita o triângulo atlântico"

Reconstrução: Marco Teruel

Anônimo (P-Cug M.M. 97, f.59r)

Andante

Guitar

5

Gtr.

9

Gtr.

13

Gtr.

17

Gtr.

21

Gtr.

25

Gtr.

2

29 Gtr.

34 Gtr.

39 Gtr.

43 Gtr.

47 Gtr. *rit.*

52 Gtr.

56 Gtr.

61 Gtr.

65 Gtr.

68 Gtr.

3

Anexo 3

(Partituras que serviram para alimentar a base de dados da Psicose nº 3: Por quem os carrilhões dobram)

3.1 Sons de Carrilhões

Sons de Carrilhões



3.2 For whom the bell tolls

For whom the bell tolls

The musical score is written in 4/4 time and consists of six staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score is characterized by frequent triplet patterns, indicated by a '3' above the notes. The first staff (measures 1-3) features a melodic line with eighth notes and a bass line with triplets of eighth notes. The second staff (measures 4-6) continues the melodic line with eighth notes and includes a triplet of eighth notes. The third staff (measures 7-9) features a melodic line with eighth notes and a bass line with triplets of eighth notes. The fourth staff (measures 10-12) features a melodic line with eighth notes and a bass line with triplets of eighth notes. The fifth staff (measures 13-15) features a melodic line with eighth notes and a bass line with triplets of eighth notes. The sixth staff (measures 16-18) features a melodic line with eighth notes and a bass line with triplets of eighth notes. The score concludes with a double bar line.

3.3 Por quem os sinos dobram

Por quem os sinos dobram

