

# **Performance, Corpo e Ação na Composição Musical**

*Mauro Rodrigues*

**Universidade Federal de Minas Gerais  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem  
Linha de Pesquisa: Artes Cênicas – Teorias e Práticas**

Belo Horizonte

2012

# **Performance, Corpo e Ação na Composição Musical**

*Mauro Rodrigues*

Tese de doutoramento no Programa de Pós-  
Graduação em Artes na área de  
concentração “Arte e Tecnologia da  
Imagem”  
Linha de Pesquisa: Artes Cênicas – Teorias  
e Práticas  
Universidade Federal de Minas Gerais

Orientador  
Prof. Fernando Antonio Mencarelli

Belo Horizonte

2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno MAURO RODRIGUES Número de Registro 2008700148.

Título: **Performance, Corpo e Ação na Composição Musical**

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Orientador - EBA/UFMG

Profa. Dra. Tatiana da Motta Lima Rams – titular – Unirio/RJ

Prof. Dr. Maurício Andrade Rocha – titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Artur Andrés Ribeiro – titular – EMU/UFMG

Prof. Dr. Mauro José Sá Rego Costa – titular – UERJ

Belo Horizonte, 31 de agosto de 2012

*Dedico este trabalho a Wilson Rodrigues (in memoriam) e Margarida de Carvalho Rodrigues, causa primeira da minha existência nessa vida.*



## **Agradecimentos**

Como pesquisador eu assino este trabalho, porém, tenho a consciência de que ele não é uma construção individual e solitária, apesar das muitas horas de “eu comigo”. Este trabalho, como qualquer obra (autoral ou coletiva), está inserido em um contexto que o anima. Há um legado que é cultural, pode ser mítico, histórico ou situacional, e há uma ação criativa que pode operar com e através desse legado. Assim, agradeço por tudo que me foi dado.

Neste percurso, há momentos em que me vejo frente a um imenso não saber, que segue rondando minha presença e exercendo sua misteriosa pressão. Para suportar essa visão e sua pressão, ter um lugar de acolhimento e repouso foi fundamental. Agradeço a minha família por me proporcionar esse lugar, a Valéria Dias dos Santos, minha companheira de longa data, e as minhas filhas Ágata Santos Rodrigues e Gabriela Santos Rodrigues.

Agradeço aos companheiros do Instituto Gurdjieff por criarem e sustentarem as condições de trabalho interior, a um tempo, de maneira firme e suave, em especial a Marcel Horande (in memoriam) e Nathalie de Etievan (in memoriam).

Agradeço ao Fernando Antonio Mencarelli pela paciência e incentivo na orientação, abrindo para mim novas perspectivas e possibilidades na academia, ele sempre generoso em sua competência e amizade.

Agradeço a todos os músicos que em algum momento nos deram a graça de sua companhia e camaradagem.

Agradeço ao Esdra Expedito Ferreira, o Neném, pela parceria.

E finalmente agradeço ao leitor por sua atenção.

## **Resumo**

Este trabalho estuda a relação entre a performance e a composição, assim como a performance musical como um processo de transformação no qual o corpo tem lugar central. Isto se dará a partir de uma abordagem transdisciplinar, recorrendo à teoria e a reflexão no campo das artes cênicas, especialmente na etnocenologia e estudos da performance, não se furtando ao diálogo com áreas correlatas como as ciências cognitivas, a neurociência, a musicologia, filosofia e a antropologia, como fontes de consulta, confronto e inspiração. A música tem papel central na tese e sua aparição se dará através do exemplo, de composição e performance, da *Suíte para os Orixás*, peça originalmente concebida, em parceria com o músico Esdra Expedito Ferreira, o “Neném”, para grupo e orquestra de cordas, que será estudada do ponto de vista da sua composição e performance, sublinhando os processos de transformação daí decorrentes.

## **Abstract**

This paper studies the relationship between performance and composition, as well as the musical performance as a process of transformation in which the body has a central place. This will be from a transdisciplinary approach, drawing on theory and reflection in the field of performing arts, especially in ethnoscenology and performance studies, not stealing dialogue with related areas such as cognitive science, neuroscience, musicology, philosophy and anthropology, as sources of advice, confrontation and inspiration. The music plays a central role in the thesis and its appearance will be through the example of composition and performance of *Suite para os Orixás*, musical piece originally conceived in collaboration with musician Esdra Expedito Ferreira, “Neném”, for group and string orchestra that will be studied in terms of their composition and performance, emphasizing the processes of transformation as a result.

## Sumário

Introdução.....	10
I – encruzilhada.....	11
II – primeiros contatos .....	13
III – interlocuções .....	15
IV – a <i>Suíte</i> .....	18
V – a estrutura do texto .....	20
Capítulo I – conceitos .....	22
Corpo I – veículo .....	23
Corpo II – autopoiese e linguagem .....	25
Corpo III – contemplação.....	28
Corpo IV – essência e personalidade .....	33
Corpo V – a carruagem .....	38
Corpo VI – indução e <i>entrainment</i> .....	40
Performance I – a palavra performance .....	44
Performance II – a perspectiva dos estudos da performance (performance studies).....	45
Performance III – <i>poíesis</i> .....	49
Performance IV – contato e partitura de ações.....	53
Performance V – visível, invisível e sagrado .....	60
Ação I – a palavra ação .....	63
Ação II – trabalho sobre si .....	64
Ação III – ação musical.....	69
Ação IV – <i>axé</i> .....	73
Ação V – ritornelo e território .....	77
Capítulo II - histórias .....	79
O sonho .....	80
Neném – o ogã alabê.....	81
Primeiros experimentos.....	85
Primeiras transcrições .....	90
Primeira audição – I Festival Internacional de Arte Negra (FAN).....	94
Compor, orquestrar e performar, um processo contínuo.....	97

Rumos Itaú Cultural – Vertentes e Tendências .....	99
Novas performances, mais revisões .....	101
Tim Concert.....	106
Gravação do CD .....	108
Circulação Prêmio BDMG.....	121
Circulação Natura Musical.....	125
Minas Experimental.....	126
Circulação “conexão vivo”.....	131
Capítulo III – análises .....	134
Introdução.....	135
Análise da partitura musical .....	139
Análise da Performance .....	145
Do visível .....	146
Do invisível .....	151
<i>Pemba</i> .....	156
<i>Pemba</i> – uma explicação.....	157
<i>Pemba</i> – partitura musical.....	159
Improvisação da <i>Pemba</i> .....	168
<i>Pemba</i> – do visível.....	169
<i>Pemba</i> – do invisível.....	178
<i>Ogum</i> .....	182
<i>Ogum</i> – uma lenda .....	183
<i>Ogum</i> – partitura musical .....	184
Improvisação da flauta.....	196
Ponte de bateria e percussão.....	197
<i>Ogum</i> – do visível.....	200
<i>Ogum</i> – do invisível .....	210
<i>Xangô</i> .....	215
Uma lenda de <i>Xangô</i> :.....	216
<i>Xangô</i> – partitura musical .....	218
Improvisação de <i>Xangô</i> .....	227
<i>Xangô</i> – do visível .....	243
<i>Xangô</i> – do invisível .....	251

Últimas Considerações.....	257
I – ser e saber – contato.....	258
II – ação – um ato de contato.....	262
III – retirar impedimentos .....	265
IV – liminaridade e transformação .....	266
V – composição .....	267
Referências bibliográficas .....	274
Bibliografia Complementar .....	278

## **Introdução**

## I – encruzilhada

Neste trabalho será investigado o processo de composição e performance em música e as possibilidades de diálogo entre essas atividades, onde uma atualiza a outra. A abordagem não será só a de músicos, mas no intuito de explorar o extenso campo da palavra performance, tal aproximação se dará especialmente pela via das artes cênicas, abrindo-se a perspectivas de áreas correlatas. Se o primeiro movimento é de ampliar para a área de música, o território da performance, o movimento seguinte é de delimitar um campo nesse vasto território, que é o da performance, e nele aprofundar a reflexão. O processo de compor surgirá então, como uma possibilidade de criar estruturas que viabilizam a performance, e essa como a possibilidade de alterar e criar estruturas. Composição e performance, no contexto em que serão abordadas, estarão em um processo recursivo<sup>1</sup> de transformação.

Música e performance são, portanto, palavras chave para o trabalho, e são plurais porque podem designar cada uma, coisas diversas, músicas e performances. Teóricos têm tentado uma definição para o fenômeno musical, gerando conceitos que geralmente se referem a contextos culturais, com os quais o pesquisador (observador) está relacionado. Algumas vezes como um estrangeiro, procedendo a uma tradução do agente local ao seu próprio contexto. Outras vezes como agente local, operando com a concepção e compreensão do contexto mesmo da manifestação. Ou ainda alguma coisa no meio do caminho como uma combinação entre esses pontos, quando um agente local, tornando-se estrangeiro, incorpora outros contextos<sup>2</sup>. Seja como for, o que se pode observar é que música é o nome de muitas manifestações, que talvez tenham em comum a matéria “som”, articulada de tantas maneiras quanto os usos que dela se faça.

Assim como a palavra música, a performance também abarca coisas, eventos e campos diversos. A ideia de performance aplicada a um amplo leque de eventos do

---

<sup>1</sup> Maturana ilustra a diferença entre repetição e recursão de maneira esclarecedora e simples. A operação  $\sqrt{a} = a'$  eu posso repeti-la muitas vezes, e a resposta será sempre  $a'$ . No entanto quando submeto o resultado da primeira operação à mesma operação  $\sqrt{a'} = a''$  e assim sucessivamente,  $\sqrt{a''} = a'''$ , este é um processo recursivo. (MATURANA, 2006: 72)

<sup>2</sup> Êmico e ético são categorias criadas pelo pesquisador Kenneth Pike que expressam essa ideia de agente local e estrangeiro. “Para Pike, uma unidade êmica [...] é um item físico ou mental ou um sistema tratado pelos autóctones como relevante para seu sistema de comportamento [...]”. Já o ético é “[...] uma abordagem por um estrangeiro a um sistema autóctone, no qual o estrangeiro traz sua própria estrutura – seu próprio êmico – e parcialmente impõe suas observações sobre a visão nativa, interpretando o autóctone tomando como referência sua posição estrangeira” (Pike *apud* CARDOSO, 2006: 86).



campo artístico, cultural e político é moderna e está ligada a uma disciplina que floresceu na segunda metade do século XX, os “estudos da performance” e mais recentemente a “etnocologia”. Carlson<sup>3</sup> pontua o conceito de performance como sendo “essencialmente contestado”, o que implica uma discussão contínua e sofisticada que não almeja um acorde final, mas uma ampliação do próprio conceito, determinada sua operação com maior acuidade. Bião<sup>4</sup> ao referir-se à etnocologia comenta duas das vocações desse campo. Uma seria “de caráter epistemológico, sobre sua posição de encruzilhada entre as artes e as ciências e entre a teoria e a prática”, outra “de caráter pragmático” que ele considera mais polêmica, porque se resume na “possível integração do âmbito profissional das artes do espetáculo” com manifestações da “tradição cultural local e em suas experiências e expressões de música, dança e representação”.

Neste trabalho música e performance estão ligadas a um contexto de música brasileira, entre as matrizes europeias e africanas, entre o popular e o erudito, entre o tradicional e o inovador, numa confluência que também chamarei de encruzilhada, utilizando a bela metáfora da pesquisadora Leda Martins<sup>5</sup> para o cruzamento de culturas que teve lugar nas Américas, resultando em mestiço e dinâmico saber. Nessa encruzilhada é que surge a “*Suíte para os Orixás*”<sup>6</sup>, como exemplo de um processo recursivo de composição e performance.

Nas interações de caráter oral, onde a representação gráfica não existe ou não tem papel determinante, a performance aparece como a principal ferramenta de construção e transmissão do conhecimento. Mesmo nos contextos onde o letramento tem papel central, decifrar as representações gráficas é vivenciar os fenômenos ou eventos a que elas se referem, que estão também pendentes de uma experiência anteriormente vivida como seu substrato, e ao fazê-lo se constitui também em uma espécie de performance<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> CARLSON, 2010: 11.

<sup>4</sup> BIÃO, 2012: 09.

<sup>5</sup> MARTINS, 1997: 28.

<sup>6</sup> Neste trabalho ao se referir à *Suíte para os Orixás* no corpo do texto, na maioria das vezes será usada apenas a expressão *Suíte*.

<sup>7</sup> Zumthor desenvolve esta tese em *Performance, recepção e leitura* (ZUMTHOR, 2007), e vem de lá a inspiração para tal afirmação.

## II – primeiros contatos

A experiência de fascínio (na falta de um nome melhor) que uma performance pode aportar se apresentou para mim muito cedo. Por volta dos quatro anos de idade eu frequentava uma creche e lá se desenvolviam diferentes atividades artísticas, e uma delas me fascinava especialmente. Era uma bandinha tocando instrumentos de percussão. A atividade despertava em mim certo estado, que desde então tem se manifestado recorrentemente em minha vida. Nessa mesma época outro evento que me levava a esse mesmo lugar, ou pelo menos parecido<sup>8</sup>, era ver o “Bafo da Onça” passar. O “Bafo” é um bloco carnavalesco do bairro da Tijuca, mais precisamente no Catumbi, local da cidade do Rio de Janeiro onde nasci e morei na infância. O Bafo era, para mim naquele momento, muito poderoso. A sensação começava quando ele ainda estava longe, seu grave era o primeiro a chegar e eu era imediatamente tocado por ele, e daí em diante, era como que obrigado a acompanhá-lo.

Em casa, meu pai ouvia música cotidianamente. Ele era fascinado pela reprodução mecânica que começava a ser algo comum. Tinha um equipamento monofônico Garrard e uma caixa que era um grande móvel (maior na infância) também de um grave poderoso. Ouvia-se de tudo, mas principalmente música brasileira, tipo Pixinguinha e os Oito Batutas, Carmem Miranda, Orlando Silva (ainda em 78rpm), mais tarde bossa nova e música americana, principalmente jazz. Aí veio o estéreo e com ele o rock e minha adolescência. Comecei a tocar violão e depois guitarra, a estudar música e ouvir de tudo um pouco, sempre aberto (para não dizer ansioso, acho que ainda não conhecia isso) às insinuações desse estado singular que é ao mesmo tempo, semelhante, e sempre diferente, novo.

Outra situação marcante, já na juventude, era assistir os artistas que ouvia em disco, no rádio e televisão. Nessa fase, alguns eventos foram determinantes, diria até definitivos, no sentido de que foram definidores da minha aproximação com a música e com a arte por tabela. Milton Nascimento, Gal Costa, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, protagonizaram performances que mudaram minha vida e determinaram, pela sua força, o rumo a seguir. O estado de conexão através da música que esses eventos colapsaram em mim era a um tempo diferente para cada um, mas ao mesmo tempo

---

<sup>8</sup> Graus de semelhança são padrões que ligam (BATESON, 1986: 16/17).

semelhante. Aportou cada um, digamos assim, uma vibração singular, característica da sua estética (para dizer o mínimo e de forma imprecisa), porém todos despertavam em mim uma vida (conexão com uma presença) que era, arrisco dizer, muito semelhante.

Essa conexão com a música se pudesse chamar assim, passou a ser uma guia<sup>9</sup>. Com o tempo e a prática fui percebendo que era mais fácil ela acontecer quando havia interação com o outro, fosse tocando ou simplesmente ouvindo, também uma espécie de performance em que a participação é passiva, mas a conexão pode ser muito ativa. Foi inclusive numa situação dessas que decidi (ou será que a vida decidiu por mim?) que iria abraçar a vida de músico. Isto ocorreu assistindo uma apresentação do músico Hermeto Pascoal, durante um solo do trompetista Márcio Montarroyos. A conexão que se realizou foi tão vigorosa que tenho a impressão que é ela que opera em mim ainda hoje, como uma espécie de iniciação, como se fora um rito de passagem. Algumas vezes essa conexão ocorreu na solidão, e nessa condição, muitas vezes quando estava a ouvir uma gravação. A reprodução mecânica pode ter muitos usos e sentidos, mobilizando imaginários e criando expectativas diversas, como por exemplo, quando ela faz parte de uma cadeia onde os elos são os do comércio e criam a expectativa de consumo. No entanto, esse tipo especial de conexão a que me refiro, tem uma estreita relação com o silêncio e uma qualidade singular de presença e de atenção. Não raramente ela ocorre quando estou praticando ou simplesmente tocando sozinho. Nesses preciosos momentos, pode nascer uma composição, como uma espécie de testemunha dessa possibilidade. Tal composição, muitas vezes, ainda guarda em si o poder daquela conexão, e isso pode durar muito tempo. Pode inclusive ser uma ponte para que algo semelhante ocorra em outros momentos e com outras pessoas.

É a performance de músicos atuais que permite ouvir, na composição como estrutura conservada, o legado musical que vem de outro tempo e espaço. Se a composição é algo especial por possibilitar a conservação de uma estrutura sentida e pensada, preparada no passado e atualizada na performance, a improvisação é mágica, pois sua criação parece estar totalmente atada ao presente. Ouvir reproduções, mas principalmente, estar presente a performances, despertou em mim o interesse pela composição, uma estrutura, que ativada cria no momento, uma duração, que viabiliza uma conexão, certo estado não habitual (liminar) para dizer o mínimo, assim como o

---

<sup>9</sup> Não se trata de forçar um determinado estado, mas de estar aberto à sua emergência.

interesse pela improvisação, como um processo mais fluido ainda, de compor no momento.

### **III – interlocuções**

Por um lado, há o legado musical cuja história mergulha em um passado imemorial, ao qual o músico se liga em um longo processo de aprendizado e criação, tornando-se uma espécie de depositário desse legado. Por outro, a possibilidade de uma ação criativa que aponta para o futuro, que só pode ocorrer nessa faixa contínua de duração que chamamos de presente. A música, em performance, é uma ação onde o corpo tem um papel central. É através do corpo que as impressões chegam ao ser e se manifestam em produção. Recepção e produção, recursivamente. O corpo é um instrumento de passagem, de tocar um instrumento e de ser tocado como um instrumento. Ele precisa ser treinado e o músico (artista, performer) deve fazê-lo. Mas isso não é suficiente, a performance envolve mais.

Viver de música e na música revelou-se uma possibilidade de “contato” com uma natureza sempre presente, ainda que nem sempre manifestada. A música revelou-se em mim como uma ponte. Reconheço nessa singular natureza um sabor que é da infância, que tem a ver com o jogo. A arte reporta a essa qualidade, não gratuitamente ou mecanicamente, mas como uma possibilidade de trabalho, numa espécie de empreendimento (do espírito). Dessa natureza emana algo de sagrado, de uma memória que é ancestral e aproxima-nos do incognoscível, do desconhecido (invisível).

O campo musical, no qual estou envolvido, exige desenvolvimento e domínio de habilidades, o que implica um trabalho regular e profundo com o ofício. Pode ser profissional, nos termos como entendemos ordinariamente esse conceito, envolvendo produção e subsistência em formas aceitas atualmente em nossa sociedade. Mas pode ser também, profissional no sentido de que a excelência do ofício é posta a serviço desse contato. Nesse sentido o ofício está inserido em uma tradição que é passada de geração a geração de formas diversas. Herda-se a música como experiência vivida, mas também como teoria e poesia. Há um conteúdo que é aportado pela tradição, através dos mestres por um lado e pelos próprios instrumentos musicais, em sua constituição física e as possibilidades que eles abrem. Carregam consigo a história de muitas vidas (antepassados musicais) dedicadas a desenvolvê-los em interação com a prática musical

(performance), seja do ponto de vista técnico, para atender demanda da composição ou da situação, seja como instrumento de trabalho sobre si. Nesses aspectos, é singular a interação do instrumento com o corpo, cada instrumento<sup>10</sup> e cada corpo (a voz nesse caso é um instrumento muito especial e referência de interação para todos os outros, pelo simples fato de estar no próprio corpo).

Em diversos momentos, foi a experiência vivida em uma performance que viabilizou uma nova direção. É que nesses momentos algo se revelou cristalinamente, um talento, uma qualidade, uma possibilidade. Esse tipo de acontecimento toca em um lugar que confronta o indivíduo com um tipo de obrigação e urgência que parece não estar apenas no social ou no cultural, mas no contato com uma natureza íntima e profunda. Isso me levou a buscar compreender o que é isso que ocorre na performance. Assim, no domínio das artes cênicas encontrei, seguindo a trilha de Stanislavski, Grotowski, Peter Brook e Thomas Richards, dentre outros, um vasto rol de práticas, ideias e conceitos a serem explorados que se revelaram como um eixo norteador para o meu percurso.

Vejo que estou a utilizar “palavras de trabalho<sup>11</sup>” como “performance” e “trabalho sobre si” por exemplo, sem delimitar ou esclarecer o seu significado. Não o farei aqui, não é o momento. Aproveito apenas para tentar aclarar o conceito de palavras de trabalho. Tais palavras são como chaves para a compreensão do texto e da ação, para penetrar no que é dito, porque elas designam experiências específicas que guardam semelhança entre si. Cada vez que elas aparecem, a situação (o contexto) a que elas se referem nos faz intuir, pelo menos, uma camada do seu significado. É como aquela experiência de comunicação em uma língua na qual o vocabulário é ainda pequeno, e o significado das novas palavras vai se delineando enquanto são utilizadas e

---

<sup>10</sup> Instrumentos analógicos e digitais têm uma natureza de interação muito diferente. Nos primeiros a interação é direta e o instrumento responde à qualidade e intensidade dos movimentos do corpo, de sua ação sobre o instrumento. No ambiente digital a resposta vem não do movimento do corpo em seu contato com o instrumento, mas de uma representação numérica, que pode ser a leitura de um movimento, ou simplesmente uma ordem qualquer.

<sup>11</sup> *Les Mots Pratiqués* (palavras praticadas) é o nome da tese da pesquisadora Tatiana Motta Lima onde ela “examina a relação entre a terminologia de Grotowski e as suas investigações práticas” (LIMA, 2008: resumo). Segundo Lima as palavras que designam conceitos construídos a partir de experiências compartilhadas no trabalho, correm dois riscos, tanto a “volatização dos termos quanto da canonização da terminologia” (LIMA, 2008: 13). Palavras de trabalho são essencialmente palavras praticadas e correm o mesmo risco. Tratarei de delimitar o contexto onde elas operam, o seu território, para na medida do possível aclarar seu funcionamento.

principalmente à medida que as experiências as quais se referem vão sendo compartilhadas e reconhecidas nas palavras.

Em arte, entre o legado e a criação, entre a tradição e a inovação, entre estas duas pontas da mesma vara, abre-se um território amplo. No diálogo entre os diversos domínios desse território é que surgem problemas, alternativas e perguntas que levam para além da especialidade. Colocar-me, como artista e pesquisador, nesse local de transdisciplinaridade é um desafio. Nesta posição devo abrir-me a outros domínios, e em especial ao das artes cênicas, porque se trata de performance. Porém, devo considerar domínios correlatos como antropologia, ciências cognitivas, etnociências, filosofia, neurociência, musicologia e sociologia. Neste território de cruzamentos são muitas as possibilidades de interação com autores e obras. Nessa situação vou sendo guiado pela orientação acadêmica, e além dela, pela intuição de uma possibilidade de diálogo desses domínios com a minha própria experiência na música.

Maturana e Varela lançam luz sobre a questão das emoções e o papel delas na produção de conhecimento, na recursão, no surgimento e desenvolvimento da linguagem como coordenação das ações. Avançando um pouco, por aí fomos levados a investigar na neurociência seguindo Edelman e Searle o seu modelo para o funcionamento do sistema nervoso, como neste domínio é compreendida a recepção, a percepção e a cadeia de conexões e recursão (reentrada) no sistema cognitivo. Investigamos também, seguindo Patel, a constituição de uma sintaxe musical, especialmente em um sistema onde as escalas têm papel fundamental, como é o caso na música que nasceu na encruzilhada que é a cultura brasileira. Na etnomusicologia, o trabalho sobre “entrainment” de Clayton, Sager e Will<sup>12</sup> possibilitou um avanço na compreensão do que ocorre quando a performance é em grupo, e a explorar uma visão que se aproxima do conceito de “indução” que aparece em Grotowski e Richards, assim como a questão do “contato”. O trabalho lança mão de uma abordagem que o aproxima da neurociência. Outros pesquisadores entrarão na conversa, às vezes com uma abordagem mais sociológica, outras vezes mais antropológica, sempre tendo como pano de fundo a manifestação musical.

---

<sup>12</sup> Para a conexão com estes conceitos, especialmente as partes onde o conceito de *Entrainment* é construído (pg.6,7) e onde é descrita a metodologia de análise (pg. 26,27). (CLAYTON, SAGER e WILL, 2004).

Serão também, referenciais importantes as ideias e principalmente as práticas de Gurdjieff e alguns de seus mais relevantes alunos, como Thomas De Hartmann, Jeanne de Salzman, Nathalie de Etievan, dentre outros. O meu envolvimento com o “trabalho de Gurdjieff” é antigo, passando pelas ideias, mas principalmente pela prática no cotidiano e pelas impressões aportadas em especial pelo trabalho com os movimentos e com a música<sup>13</sup>. A afinidade entre Grotowski e Gurdjieff, de suas ideias, me deu a oportunidade de estabelecer um diálogo que ajudou a avançar em alguns pontos. Onde um para o outro avança e a semelhança valida o movimento de um e de outro.

#### **IV – a *Suíte*<sup>14</sup>**

Este trabalho está focado, como exemplo de composição e performance, em um longo processo que envolveu o surgimento da “*Suíte para os Orixás*”. Isso se iniciou em 1991 quando começamos a trabalhar em parceria, eu e o Neném (Esdra Expedito Ferreira), músico baterista formado no candomblé e ainda segue aberto, ou seja, ainda seguimos compondo e apresentando essa música. Tenho com o Neném uma longa relação musical, iniciada na década de oitenta. Nessa época, em nossa vida profissional, além de acompanhar cantores e compositores da música popular brasileira, iniciamos nossas experiências com a performance de música instrumental. Nesse campo, juntos fomos aprendendo as manhas e artimanhas da composição e principalmente da improvisação.

A *Suíte para os Orixás* é uma música composta a partir dos cantos e ritmos das nações de *Jêje*, *Keto* e *Angola*. A peça foi originalmente escrita para orquestra e um grupo composto de flauta, percussão, teclados percussivos e contrabaixo, tendo uma versão para o grupo sem cordas e outra para o grupo e orquestra sinfônica. A proximidade e a conexão com a tradição do candomblé do Neném trouxeram elementos inusitados para o nosso trabalho. De um lado limites que funcionaram como aspectos geradores de estrutura, dando direção e forma. De outro a abertura a um universo singular no âmbito de um trabalho criativo com música, e de certa forma, além dela.

---

<sup>13</sup> Gurdjieff e Thomas De Hartmann compuseram em parceria um impressionante número de peças musicais para os movimentos e também para apreciação. Dessa música aparentemente simples emana uma força que se tornou uma referência para minha relação com a música de uma forma geral. Tal influência manifesta-se na arquitetura musical do compositor e do improvisador, mas de forma mais contundente no que tange a atitude frente à música.

<sup>14</sup> *Suíte*: Conjunto de peças instrumentais, dispostas ordenadamente e destinadas a serem executadas em uma audição ininterrupta. (SADIE, 1994: 915).

Foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o legado africano em nossa terra, na cultura de uma forma geral e na música em especial. Aí o diálogo está focado em pesquisadores como Juana Elbein dos Santos, Reginaldo Prandi, Pierre Verger, Ângelo Nonato, Glauro Lucas, Leda Maria Martins, dentre outros. O contato com os textos desses pesquisadores ajudou a compreender o que já havia sido feito em nosso trabalho musical, e a reconhecer, no que concerne à pesquisa, lacunas que vão sendo preenchidas, espero, com sua ajuda.

A composição da *Suíte* tem sido (porque ainda está operando) um longo processo. Ao tratar de recuperar os seus passos, neste trabalho, surgem momentos em que as forças que operam revelam-se pela análise, vistas em perspectiva e com algum afastamento de tempo e espaço. O afastamento é uma questão. Noutros momentos acontece o contrário, as forças que operam tornam-se visíveis exatamente no momento em que operam. O esforço é não estar “identificado” com os processos. Essa é a forma possível de estar “afastado” e poder viver e ver os processos.

Os processos não são lineares, há crises e crítica. Eles não são constantes e vem em vagas, às vezes com mais ou menos intensidade e qualidade. Há momentos em que é necessário empurrar, outros, parar ou apenas surfar neles. Empurrar está sempre ligado a prazos e metas. Parar é interromper um processo mecânico que tende à horizontalidade. Surfar é sair da frente, não ser um impedimento.

Interessa-me compreender na *Suíte*, a composição e a performance, identificando as forças e os processos que elas propiciam. O farei a luz de conceitos e ideias que foram tomando forma ao longo deste trabalho, e na medida do possível, esses conceitos e ideias terão sua gênese descrita e suas fontes localizadas.

Foram realizadas diversas entrevistas com o Neném, além das gravações originais do trabalho de recolher material para a composição. Essas entrevistas muitas vezes se tornaram uma conversa, onde eu cumpro às vezes dois papéis, o de pesquisador e o de entrevistado. Fiz também entrevistas com alguns dos músicos que têm participado das últimas performances, inclusive nas performances que foram registradas em áudio e vídeo e utilizadas nas análises.



## V – a estrutura do texto

Essa música, a sua criação e performance implicam uma interação que envolve domínios musicais de tradições diversas. Trata-se, portanto, de uma produção que reúne elementos da praxe orquestral de tradição europeia e os ritmos e cantos de tradição afro-brasileira basicamente. Outros territórios poderão aqui e acolá insinuar-se na composição. Essa diversidade vai sendo mediada pela tradição de música popular no Brasil, que em sua história, tem ocupado esse espaço de interseção e síntese de fontes distintas. São atitudes diversas que se relacionam na encruzilhada, que é nossa cultura. O surgimento do projeto, o seu contexto, a pesquisa e recolhimento do material gerador, o processo de composição e performance da *Suíte*, enfim sua história, será abordada no segundo capítulo, que chamarei de “Histórias”.

Estas histórias estarão pontuadas por idéias que terão sido apresentadas antes, no primeiro capítulo que chamarei de “Conceitos”, cuja formulação seguirá, principalmente, uma teoria radicada nas artes da performance. Aí é que deverá tomar forma, dentre outros, o conceito de “ação musical”. A ideia de ação musical surgiu por uma analogia com ação física, como esse conceito foi sendo construído (e reconstruído) em Stanislavski e Grotowski. A expressão “ação física” foi assumindo diferentes conotações no decorrer do trabalho destes diretores (e de tanta gente que assumiu a expressão e o conceito). Além de Grotowski, com a ajuda de Turner e Schechner serão abordados os temas do ritual e da liminaridade, ideias muito úteis e esclarecedoras de situações recorrentes desde a composição até a performance da *Suíte*.

O terceiro capítulo será dedicado às análises da composição e da performance. Serão abordados os processos de criação, composição e instrumentação, analisados a partir das partituras e transcrições musicais. Tratar-se-á da relação da música composta a partir do ritornelo (de *orixás*) que construímos em nossa interação e das soluções musicais que daí decorreram. Para a análise da performance lançaremos mão da construção de uma “partitura de ações musicais”. Serão tomadas como referência as gravações da *Suíte* realizadas em áudio e vídeo, assim como os registros iniciais dos cantos, os ritmos e as histórias que foram o material gerador da composição. Será o local onde a teoria musical fará sua aparição mais significativa, sempre buscando o diálogo com as ideias desenvolvidas até então.

O último momento será o das considerações finais, apontando as possibilidades de continuidade do trabalho de pesquisa e sua repercussão na performance, na composição, entendidas como processo, assim como no trabalho didático/acadêmico. Para tanto se procederá a uma espécie de revisão e síntese, tratando de sublinhar as conexões possíveis do que terá sido dito.

Um último comentário. É comum em textos acadêmicos como este pretende ser, a utilização da primeira pessoa do plural para as manifestações do autor. Neste texto, em nome da clareza, usarei a primeira pessoa do singular para descrever ou fazer referência a processos que são dessa pessoa, o plural para processos coletivos, ora de um grupo (geralmente de músicos) com quem estou envolvido, ora da parceria com o Neném.

## **Capítulo I – conceitos**

## Corpo I – veículo

O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles. [...] se é verdade que tenho consciência do meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não-percebido para o qual todos os objetos voltam sua face, é verdade pela mesma razão que o meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio do meu corpo.<sup>15</sup>

Quando Merleau-Ponty diz “o corpo é um veículo do ser no mundo”, há na palavra veículo uma espécie de cruzamento. Por um lado é o corpo o que me permite interagir, com o meio e/ou com o mundo. A questão é que há uma primeira pessoa explícita quando ele diz “meu corpo”. Isso implica que algo ou alguém, por assim dizer, habita o corpo, tem consciência dele “através do mundo” e utiliza o corpo como um veículo para, pelo menos, mover-se no mundo. Há um aspecto da vida que permite a existência de um corpo, toda sua biologia, e há um aspecto da vida que habita e o utiliza como veículo de interação. Não são vidas ou seres diferentes, mas uma condição sob a qual a vida é possível, uma experiência cotidiana e ao mesmo tempo extraordinária. No cotidiano me esqueço do corpo e, no extremo, até de minha própria existência. Sou “o termo não-percebido para o qual todos os objetos voltam sua face”. No extraordinário, a maravilha da vida emerge na presença do corpo e no corpo, como uma espécie de lembrança de mim, e “tenho consciência do mundo por meio do meu corpo”.

Esse algo ou alguém que emerge no corpo e o utiliza como um veículo, para estar no mundo, deveria ser constituído de uma materialidade tal que não poderia atuar no mundo sem o corpo. Isso significa que estão implicados no corpo diferentes dimensões de materialidade. Talvez seja no corpo que se poderia reconhecer de forma intensa o problema da física em abordar o mundo como matéria ou energia, partícula ou vibração. Meu braço quando o movo, ocupa um determinado espaço, o percebo como matéria, mas a intenção de movê-lo, além do mecanismo fisiológico, eu posso compreendê-la como energia, vibração.

Habitando este “veículo”, por um lado “tenho consciência de meu corpo através do mundo” na medida em que os objetos do mundo, em suas diversas faces, o tocam

---

<sup>15</sup> MERLEAU-PONTY, 2006:122.

continuamente. Por outro “tenho consciência do mundo por meio de meu corpo”, através dele eu poderia dar a volta nos objetos e tomar contato com suas várias faces. O corpo media a relação do indivíduo com o mundo. Há forças que vêm do mundo, ferem os sentidos do indivíduo pelo corpo, são digeridas em um processo metabólico e o indivíduo as devolve ao mundo em ações que resultam desse processo. Isso pode envolver circuitos periféricos do organismo, como reações instintivas e motoras, que podem não ir muito além da coluna vertebral, mas podem também envolver circuitos mais profundos, mobilizando outros locais, em um grau de interação e recursão bem mais complexo. Há circuitos de interação que mobilizam qualidades diversas de materialidade ou de energia. Com efeito, assumir que pensar é diferente de sentir que é diferente de intuir. Esses processos aparecem à observação, constituídos de maneira tal que mostram qualidades diversas e ainda diferentes do processo de funcionamento instintivo do corpo. Ao mesmo tempo, todos eles estão implicados.

Os movimentos (e as posturas, que são também um tipo de movimento, ação) que o corpo assume podem ser, segundo Merleau-Ponty, de dois tipos. Um tipo que ele chama de concreto, que corresponde às ações que estão inseridas em um espaço físico e de certa forma determinadas por ele. São as ações que têm por direção os objetos que nos oferecem sua face (sejam vivos ou inertes). Outro tipo que ele chama de abstrato e são de cunho reflexivo, no qual o espaço em que as ações estão inseridas é virtual. Não obstante, todo movimento está inserido em um contexto com o qual está indissoluvelmente involucrado, ele ocorre em interação com um determinado meio, que ele chama de “fundo”, o que significa dizer que todo movimento tem um fundo. A distinção entre um movimento concreto e um movimento abstrato se resumiria no seguinte.

O fundo do movimento concreto é o mundo dado, o fundo do movimento abstrato, ao contrário, é construído. [...] O movimento abstrato cava, no interior do mundo pleno no qual se desenrolava o movimento concreto, uma zona de reflexão e de subjetividade, ele superpõe ao espaço físico um espaço virtual ou humano.<sup>16</sup>

Quando movo meu braço, posso entender isso como uma série de articulações, contrações, sinapses, etc., mas o que este movimento significa depende de um contexto, um “espaço virtual ou humano”. Os dois movimentos coexistem em diálogo. Um corresponderia a ocupar um determinado espaço, sendo também moldado por ele, outro

---

<sup>16</sup> MERLEAU-PONTY: 2006:160-161.

corresponderia a habitar esse espaço impregnando-o de “reflexão e subjetividade”. Se por um lado posso decompor e analisar o movimento do meu braço em impulsos elétricos, respostas motoras, contração muscular, etc., por outro o reconstituo em sua integridade no seu significado. É no espaço virtual e humano que reside a possibilidade de uma atuação no espaço físico em uma ação que se dá através do corpo, e é interagindo no espaço físico que o indivíduo desenvolve sua possibilidade de reflexão e subjetividade. Há circularidade.

## Corpo II – autopoiese e linguagem

Devido à capacidade de retirar do mundo o alimento e transmutá-lo em substâncias necessárias à sua existência, o corpo é o local de um equilíbrio muito fino e delicado de recriação constante de si, processo a que Maturana e Varela chamaram de autopoiese, ou organização autopoietica<sup>17</sup>. Uma unidade de organização autopoietica tem como característica ter sua estrutura, ou seja, seus componentes, dinamicamente relacionados em uma rede contínua de interações, que os biólogos chamam de metabolismo. O metabolismo produz componentes e todos eles integram a rede de transformações que os produzem, há circularidade e recorrência.

Nos sistemas de primeira ordem, os unicelulares, sua organização está constituída em duas instâncias. Existe uma dinâmica que corresponde ao metabolismo e uma fronteira, que corresponde à membrana celular. Nos sistemas de segunda ordem, os metacelulares, essa organização é semelhante. Há a transformação dinâmica que ocorre sem cessar entre seus componentes, entre si e com o meio, em interações recorrentes, que corresponde ao seu metabolismo, assim como uma fronteira, que corresponde aos limites de seu corpo. Apesar de serem diferenciados estruturalmente, os sistemas de primeira e segunda ordem têm sua organização idêntica<sup>18</sup>, baseada na interação circular e recorrente entre a dinâmica (metabolismo) e a fronteira (limites do corpo). Para os metacelulares, Maturana diz que eles têm uma clausura operacional em sua organização, onde “sua

---

<sup>17</sup> “Quando falamos de seres vivos, já estamos supondo que há algo em comum entre eles, do contrário não os colocaríamos na mesma classe que designamos com o termo “vivo”. O que não está dito, porém, é qual é a organização que os define como classe. Nossa proposta é que os seres vivos se caracterizam por – literalmente – produzirem de modo contínuo a si próprios, o que indicamos quando chamamos a organização que os define de organização autopoietica”. (MATURANA e VARELA 2001:52)

<sup>18</sup> “Entende-se por **organização** as relações que devem ocorrer entre os componentes de algo, para que seja possível reconhecê-lo como membro de uma classe específica. Entende-se como **estrutura** de algo os componentes e relações que constituem concretamente uma unidade particular e configuram sua organização.” (grifo do autor, MATURANA e VARELA, 2001: 54).

identidade está especificada por uma rede de processos dinâmicos, cujos efeitos não saem desta rede<sup>19</sup>”, ou seja, sua operação, como unidade, está enclausurada nos limites de seu corpo<sup>20</sup> e como tal se abre às interações com o meio.

Os sistemas vivos existem em dois domínios operacionais: o domínio de sua composição, que é onde sua autopoiese existe e de fato opera como uma rede fechada de produções moleculares, e o domínio no qual eles existem como totalidades em interações recursivas<sup>21</sup>.

Segundo Maturana estes domínios não se misturam, não há entre eles, nos seres vivos (e nas entidades compostas em geral), uma relação de efeito e causa. Sua relação não é causal, porém gerativa, ou seja, a resposta do sistema está sujeita a singularidade de sua estrutura, e às mudanças estruturais que ele pode sofrer na interação com o meio. A dinâmica destas mudanças é determinada pela conservação da autopoiese, em outras palavras, pela conservação da vida no ser em sua corporalidade<sup>22</sup>.

Há ainda a possibilidade de que sistemas metacelulares mantenham entre si e com o meio uma interação recorrente, que é ao mesmo tempo fundamental para sua ontogenia como unidades de segunda ordem, e para sua organização, como uma unidade de terceira ordem, em outras palavras, em uma sociedade. Tal associação constitui uma espécie de corpo social que mantém seu acoplamento estrutural recorrente. Tal acoplamento é possível pelo desenvolvimento, nos sistemas de segunda ordem, de um sistema nervoso mais ou menos complexo.

O sistema nervoso surge como mediador entre o sistema sensorial e o sistema motor, “acoplando pontos nas superfícies sensoriais com pontos nas superfícies motoras<sup>23</sup>”. O sistema nervoso conecta estas partes de diversas formas. Tão mais complexo e circular é o circuito, mais complexas são as respostas. Há em diversos pontos do circuito um tipo de seleção/escolha, o processo é estocástico. Pode-se observar que há ações onde o circuito é mais direto, como quando seguramos um copo que vai cair, e

---

<sup>19</sup> MATURANA e VARELA, 2001: 101.

<sup>20</sup> Maturana nomeia tal fenômeno de “clausura operacional” (MATURANA e VARELA, 2001).

<sup>21</sup> MATURANA, 2006: 176.

<sup>22</sup> Maturana evita a palavra corpo, talvez porque ela sugere a dicotomia entre corpo e espírito, e a explicação que ele desenvolve é agnóstica e científica, sempre buscando as bases biológicas para a cognição e a linguagem. Quanto às células e os seres unicelulares, ele utiliza o termo “sistemas de primeira ordem”. Para os seres metacelulares, onde as células mantêm sua autopoiese e entram em um acoplamento estrutural recorrente, ele os designa como “sistemas de segunda ordem”. Neste texto introduzimos a palavra corpo abrangendo ambas as significações e tendendo a expandir ainda mais o seu campo semântico, poderíamos dizer metaforicamente, até.

<sup>23</sup> MATURANA e VARELA, 2001: 182.

o fazemos instintivamente. Por outro lado há ações que são estudadas, que envolvem além da memória, o pensamento, as emoções e os sentimentos, de tal forma que nessas ações o circuito é mais complexo e está permeado de um elevado grau de circularidade e recursão.

Segundo Maturana, como observadores podemos descrever fenômenos de interação ontogênica como estando impregnados de sentido, ou seja, como *descrições semânticas*, “como se o determinante da coordenação comportamental assim produzida fosse o significado que o observador pode ver nas condutas, e não no acoplamento estrutural dos participantes<sup>24</sup>”. O que é singular nos seres humanos é que tais condutas, o observador pode tomá-las como objetos, e assim procedendo começa a fazer descrições das descrições<sup>25</sup>, como coordenação das coordenações de ações. Essa reflexão recursiva, quando ocorrem descrições que tratam outras descrições como se fossem objetos ou elementos do domínio das interações, é, para Maturana, o que caracteriza a linguagem.

Nessa perspectiva, linguagem é um fenômeno anterior à língua. Há linguagem em todas as manifestações humanas e a língua é uma de suas vertentes mais refinadas, tendo gerado a escrita, impregnada de intelectualidade e representação. A linguagem é um instrumento poderoso de interação, fundamental para a constituição e a preservação de um corpo social na espécie humana. Para Maturana, o surgimento da linguagem só seria possível em um ambiente de interação estruturalmente recorrente, ou seja, em uma situação onde a cooperação entre os indivíduos fosse o fundamento de sua interação.

[...] para que se desse um modo de vida baseado no estar juntos em interações recorrentes no plano da sensualidade em que surge a linguagem, seria necessária uma emoção fundadora particular, sem a qual esse modo de vida na convivência não seria possível. Esta emoção é o amor. O amor é a emoção que constitui o domínio de ações em que nossas interações recorrentes com o outro fazem do outro um legítimo outro na convivência. Por isso a linguagem, como domínio de coordenações consensuais de conduta, não pode ter surgido na agressão, pois esta restringe a convivência, ainda que, uma vez na linguagem, ela possa ser usada na agressão. Finalmente não é razão que nos leva a ação, mas a emoção<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> MATURANA e VARELA, 2001: 229.

<sup>25</sup> “O Fundamental, no caso do homem, é que o observador percebe que as descrições podem ser feitas tratando outras descrições como se fossem objetos ou elementos do domínio de interações. Ou seja, o próprio domínio linguístico passa a ser parte do meio de possíveis interações. Somente quando se produz essa reflexão linguística existe linguagem”. (MATURANA e VARELA, 2010; 233)

<sup>26</sup> MATURANA 2005:22-23.



Assumo que aceitar o outro como um verdadeiro outro é uma das condições para uma interação criativa. Isto não implica concordância e unanimidade, mas outrossim, aceitar a diversidade, ainda que não se concorde com seu ponto de vista, a não negação do outro é que permite uma interação criativa.

### **Corpo III – contemplação**

Que a cultura é “uma rede fechada de conversações que é tanto aprendida como conservada pelas crianças que nela vivem<sup>27</sup>” é uma afirmação do Maturana que me surpreendeu, abrindo um interessante caminho de reflexão. A ideia parece óbvia, afinal é nos primeiros anos da vida do indivíduo que ele começa a assimilar o legado (cultura) da sua comunidade. No entanto, isto ocorre de uma forma singular nas crianças, em condições que nunca mais se apresentarão ao indivíduo.

Na espécie humana, durante a vida embrionária intrauterina existem processos biológicos de divisão e diferenciação celular que estão determinados pela filogenia. O embrião segue, em diversas fases, um roteiro de desenvolvimento que está pré-determinado. Atualiza-se aí, neste processo de desenvolvimento do feto, toda a história da vida neste planeta. É como se o feto, durante o processo de divisão e diferenciação celular, reconstituísse essa história até o nascimento como um ser humano. Recém-nascido, o indivíduo ainda percorrerá um longo processo de maturação até a idade adulta.

A infância humana tem características singulares de receptividade e criação que se abrem em sucessivas fases em que determinados processos devem ocorrer. O recém-nascido, na espécie humana, diferentemente de outros mamíferos e dos animais de forma geral, nasce sem estar pronto. Terá que desenvolver ainda partes no seu corpo e criar em si muitas conexões e habilidades em um longo processo até a sua completa maturação biológica e, sobretudo psíquica, tornando-se um adulto. Se no aspecto biológico a ontogenia tem um papel fundamental no desenvolvimento do potencial delimitado pela filogenia (para poder voar o homem precisou inventar um instrumento), no aspecto psíquico as possibilidades de desenvolvimento são ainda mais abertas e complexas.

---

<sup>27</sup> MATURANA, 2006:181.

O recém nascido [...] deve empreender um trabalho formativo que, no campo psíquico, lembra o realizado para o corpo no período embrional. Ele tem um período de vida que não é já o embrião físico e não é semelhante ao que apresenta o homem por ele formado. Esse período pós-natal, que se pode classificar de "período formativo" é um período de vida embrionária construtiva que torna a criança um Embrião Espiritual. A humanidade tem, pois, dois períodos embrionais: um é pré-natal, semelhante ao dos animais, e o outro é pós-natal, exclusivo do homem. Desta maneira se interpreta aquele fenômeno que distingue o homem dos animais: a longa infância<sup>28</sup>.

Neste exercício de comparação entre o embrião biológico e o embrião espiritual salta à vista uma força que ordena as fases do desenvolvimento embrionário e a diferenciação celular em períodos definidos por uma inteligência que é como uma presença, revelando-se por sua ação. Montessori chama a esta força de "guia"<sup>29</sup>. Como embrião espiritual, nos primeiros dias de vida, a criança abre os olhos e com eles começa a trabalhar. Ela não pode movimentar-se, sua estrutura óssea e muscular ainda não esta pronta, nem as conexões nervosas que lhe permitiriam o movimento, portanto, "sua atividade é unicamente a da psique, que absorve as impressões dos sentidos. [...] A criança não é passiva. Recebe, sem dúvida impressões, mas é também uma ativa pesquisadora do ambiente: é ela mesma que procura essas impressões<sup>30</sup>". Por trás desta atividade, por trás do olhar da criança há a força de uma guia. Esta guia representa para o embrião espiritual força similar à que diferencia e ordena as células no embrião biológico. Segundo Montessori:

A criança observa o que a rodeia e a experiência demonstrou-nos que é levada a absorver cada coisa. De resto não absorve somente por meio da máquina fotográfica da vista, mas produz-se nela uma espécie de reação psico-química, de modo que as impressões se tornam partes integrantes da sua psique<sup>31</sup>.

Piaget argumenta que as estruturas cognitivas não nascem com o indivíduo a não ser a habilidade de construir relações, segundo ele única característica inata, de maneira que cada nova informação atualiza não só o que se aprende, mas também as formas como isto se dá. No entanto sugere, como Montessori, uma similaridade com a epigênese biológica.

[...] tudo se passa pois como se quanto mais os sistemas cognoscitivos forem complexos em seus sistemas de organização e de auto-regulação, tanto mais

---

<sup>28</sup> MONTESSORI, (s.d.) *Mente Absorvente*: 53.

<sup>29</sup> *Ibidem*: 89.

<sup>30</sup> *Ibidem*: 89.

<sup>31</sup> *Ibidem*: 90/91.

sua formação depende de um processo sequencial comparável ao de uma epigênese biológica<sup>32</sup>.

Na observação do desenvolvimento das crianças que fazem Montessori, Piaget e outros educadores como Lievegoed e Stainer, seu relato coincide em organizá-lo em tempos e eventos semelhantes, que de forma geral é de três períodos, e do ponto de vista do desenvolvimento biológico seriam mais ou menos coincidentes na seguinte organização: o primeiro período entre o nascimento e a troca de dentes; o segundo entre a troca de dentes e a puberdade; e o terceiro entre a puberdade e a maioridade<sup>33</sup>. Poderíamos ainda organizar a coisa em dois períodos, a infância e a adolescência, com uma passagem entre uma coisa e outra.

Gurdjieff, um dos pesquisadores do comportamento humano que temos estudado ao longo desses anos, em seu livro *A Vida só é real quando eu sou*, apresenta uma descrição bastante particular dos períodos de formação do ser humano que coincide com essa organização. Tal descrição traz dados que se alinham às descrições dos educadores citados, apresentando, no entanto, algumas informações originais em relação àquelas descrições. Reproduzo trechos do referido texto:

O psiquismo geral de todo homem quando atinge a sua maturidade – o que se produz em geral para o sexo masculino aos vinte anos e, para o sexo feminino, desde o início do décimo terceiro ano – consiste em três totalidades de funcionamento, que não têm entre si quase nada em comum.

As manifestações dessas três totalidades de funcionamento independentes na presença geral de um homem que atingiu sua maturidade desenvolvem-se simultaneamente e sem interrupção.

A formação, no homem, dos diversos fatores a partir dos quais se elaboram essas três totalidades de funcionamento, começa e termina em diferentes períodos de sua vida.

Como já foi estabelecido há muito tempo, os fatores que constituem no homem a primeira totalidade de funcionamento constituem-se – a menos que sejam tomadas certas medidas especiais – exclusivamente durante a infância: nos meninos até a idade média de onze anos, e nas meninas, somente até os sete anos.

Os fatores que determinam a segunda totalidade de funcionamento começam a se formar nos meninos a partir dos nove anos e nas meninas desde a idade de quatro anos, durante um tempo variável conforme o caso e que dura aproximadamente até a maioridade.

---

<sup>32</sup> PIAGET, 2003: 29.

<sup>33</sup> LIEVEGOED, 2001:13.

Quanto aos fatores da terceira totalidade, começam a constituir-se no momento em que o homem alcança sua maioridade e só continua a se formar atualmente<sup>34</sup>, nos homens comuns, até a idade de sessenta anos, e nas mulheres até a idade de quarenta de cinco anos<sup>35</sup>.

Como se pode observar, os períodos são parecidos, sendo que surge uma distinção do que ocorre para homens e mulheres, o que pode ser determinado pela biologia, mas também pela interação na cultura. Em nossa sociedade, atualmente observa-se ainda que durante a infância as meninas têm um desenvolvimento precoce em relação aos homens, com idade menor seu interesse normalmente foca eventos e objetos que aos meninos interessaria em idade um pouco maior. Também a possibilidade de constituir “algo”, uma terceira totalidade, a partir da maioridade é um aspecto que não tinha aparecido nas descrições anteriores, dando a entender que na vida do indivíduo, “algo” ainda segue em formação, mesmo depois da maturidade.

Seguindo na descrição ele apresenta uma questão de polaridade dos fatores que constituem cada totalidade.

Para a formação dos fatores da primeira totalidade contribuem, de um lado, como ‘fonte anodo’, as impressões exteriores acidentalmente recebidas, [...] como ‘fonte catodo’, os resultados dos reflexos do organismo, principalmente daqueles órgãos que apresentam uma particularidade hereditária.

Para a formação dos fatores da segunda totalidade contribuem, como ‘fonte anodo’, as impressões recebidas sob certa pressão, tendo por característica terem sido intencionalmente implantadas de fora, e, como ‘fonte catodo’, os resultados de impressões similares anteriormente percebidas.

Os fatores da terceira totalidade de funcionamento originam-se dos resultados da ‘contemplação’, isto é, dos resultados obtidos do ‘contato voluntário’ das duas primeiras totalidades, contato para o qual os resultados da segunda totalidade servem como fonte anodo’ e os da primeira totalidade de ‘fonte catodo’<sup>36</sup>.

Aqui surgem alguns pontos a discutir. A primeira questão que salta é o conceito de polaridade emprestado da eletricidade sob os nomes de anodo, representando a polaridade ativa e catodo, representando a polaridade passiva. A fonte anodo corresponde, na eletricidade, ao polo que cede os elétrons, é de onde parte o movimento,

---

<sup>34</sup> O texto de Gurdjieff é de 1930, portanto refere-se às condições de vida existentes naquele momento. No entanto, considerando a perspectiva de que o conhecimento que Gurdjieff apresenta ao mundo ocidental é como ele mesmo diz um conhecimento “chagado até nós do fundo dos tempos” (Gurdjieff, 1985: 14), Há que se considerar, que apesar da notável transformação tecnológica das últimas décadas, as condições da vida interior do homem no sec. XXI ainda encontra ressonância muito forte com as do início do século XX.

<sup>35</sup> GURDJIEFF, 2000: 176-79.

<sup>36</sup> GURDJIEFF, 2000: 176-79.

ela é ativa. A fonte catodo é a que recebe a carga, é onde há passividade. Estas energias são opostas e complementares, atraindo-se mutuamente. Portanto sempre que aparece a expressão “fonte anodo” ela sinaliza uma força de qualidade ativa, similar ao fluxo dos elétrons. Por outro lado, quando aparece a expressão “fonte catodo” ela expressa uma força de qualidade passiva, implica receptividade.

Outra questão diz respeito ao conceito de “contemplação” bastante singular que Gurdjieff apresenta, ou seja, do contato voluntário entre partes da primeira e da segunda totalidades. Tentarei avançar aqui amarrando o que foi dito sobre as fases de amadurecimento do ser humano, ainda que elaborada fora do sistema científico ocidental, pois são proposições originais de Gurdjieff desenvolvidas a partir de uma pesquisa de práticas e conhecimentos tradicionais orientais, minha experiência pessoal no Instituto Gurdjieff me ajuda a reconhecer a operacionalidade dessas proposições. Por isso, farei menção a elas ao longo do trabalho.

Nos primeiros anos de vida a criança absorveria o mundo, não sob a forma de representação, mas em uma espécie de transformação psicofísica em que o mundo penetraria nela. No entanto, a criança não seria passiva, ela buscaria o mundo e ao mesmo tempo não se oporia a ele, não se separaria dele, de tal maneira que o mundo fluiria para o interior da criança. A criança seria totalmente receptiva, como se houvesse uma total confiança<sup>37</sup>. Portanto, essa fluência das impressões do mundo para dentro do ser corresponderia a uma força ativa (anodo) que o mundo exerce sobre o ser. O corpo em formação é a estrutura que a criança tem para receber estas impressões, e o faz como pontuou Maturana, em clausura operacional, que corresponde à polaridade catodo. Como resultado desta interação se constituiria uma natureza de ser que teria um aspecto de hereditariedade<sup>38</sup> por um lado e um aspecto de mundo por outro. Como mundo, neste primeiro momento, entende-se não só a família, mas também as condições ambientais onde nasceu como a luz, umidade, temperatura, paisagem sonora, etc. Tal natureza, constituída neste primeiro momento, eu associo ao que Grotowski e Gurdjieff denominam “essência” (e no citado texto de Gurdjieff, como “primeira totalidade”).

---

<sup>37</sup> Observação compartilhada pelos educadores citados.

<sup>38</sup> Há na hereditariedade o aspecto que Montessori chamou de “guia”, que se manifestaria primeiramente no desenvolvimento embrionário, pela diferenciação celular e depois nos períodos sensíveis, e tem relação com o que Gurdjieff formula como “os resultados dos reflexos do organismo, principalmente daqueles órgãos que apresentam uma particularidade hereditária”.

Na constituição da segunda totalidade, contribuiria como fonte anodo toda a educação e toda pressão que a sociedade exerce no indivíduo, particularmente acentuada na vida urbana contemporânea pela imensa quantidade de informação a que se está sujeito. Como polaridade catodo, estariam impressões recebidas anteriormente. A segunda totalidade, eu associo ao que constitui o que Gurdjieff e Grotowski denominam personalidade. Neste âmbito encontraríamos tudo que se aprende e tudo que se recebe na cultura como representação do mundo. O que há de interessante nessa forma de entender essas duas naturezas é que uma vez constituídas, elas seguem existindo e, na idade adulta, a relação entre elas deveria ser mediada por uma presença, na constituição da terceira totalidade.

Na constituição da terceira totalidade, a essência (primeira totalidade) funcionaria como fator anodo, e a personalidade (segunda totalidade) como fator catodo. A contemplação ou o “contato voluntário” entre as duas primeiras totalidades corresponderia, portanto, à emergência de algo entre estas duas forças, um estado capaz de concilia-las. Isto não poderia se dar de forma mecânica, não está posto na biologia e nem é uma exigência para a manutenção da autopoiese dos indivíduos, mas implicaria o exercício de uma vontade, de tal maneira que determinadas condições deveriam ser criadas para sua ocorrência.

## **Corpo IV – essência e personalidade**

Existe similaridade entre a descrição dos primeiros períodos da vida de um ser humano, com o que Gurdjieff, Grotowski e Thomas Richards descrevem como sendo a “essência”. Segundo Thomas:

A que quis se referir Grotowski com a palavra essência? “Essência” pode estar relacionada com organicidade, mas é uma noção diferente. Essência é o que vem de você, o que é seu, o que não foi colocado em você por seus pais, pela educação ou pela sociedade. Normalmente nós podemos encontrar a essência mais em evidência durante a infância. Com o tempo, educação e a formação, entretanto, a pessoa constrói outro aspecto fundamental, que é feito, entre outras coisas, de hábitos físicos e emocionais além de padrões de pensamento, de formas aprendidas de relacionar-se com o mundo que são práticas e necessárias no sentido de confrontar a situação pessoal com o “mundo como ele é”; isso é constituído por tudo aquilo que a pessoa incorporou de fora. Porém essa camada de nós mesmos não é necessariamente o que encontramos na essência, e algumas vezes as duas

esferas podem ter desejos, gostos, e vontades que são opostas e contraditórias<sup>39</sup>.

Aqui se poderia reconhecer como uma característica da “essência”, força semelhante a que Montessori designa por “guia” no “embrião espiritual”, e cuja manifestação já havia se insinuado durante a fase de embrião biológico como responsável pela reprodução diferenciada das células. Essa força não está determinada, no embrião biológico e no embrião espiritual, por fora, pelas condições que encontra no mundo, ainda que o embrião sofra influência do mundo exterior ao útero através da mãe, mas é algo que aparentemente vem de outro lugar e é própria de cada indivíduo.

A psicologia e a educação têm considerado como linear a sucessão das fases no desenvolvimento humano. Assim à infância se sucederia a adolescência e depois viria a fase adulta. Esta seria uma espécie de ordem natural das coisas. O indivíduo humano estaria marcado pelo desenvolvimento sucessivo destas fases e sua formação seria cumulativa. A criança se tornaria um adolescente e este um adulto. Portanto, não se considera que aspectos diferentes se formam em cada fase, e principalmente que estes aspectos seguem existindo depois de formados. O interessante na descrição que fazem Grotowski e Richards é que eles apontam para algo mais do que uma diferença de intensidade entre a essência (que começa seu desenvolvimento na infância) e esse “outro aspecto fundamental” (que começa seu desenvolvimento mais ou menos na adolescência). Trata-se de uma diferença de qualidade. A essência, depois de iniciar seu processo de constituição, continua vivente enquanto esse outro aspecto, que Gurdjieff nomeia “personalidade”, se forma na interação recursiva com o meio e segue também existindo. A diferença é de natureza, a tal ponto que chegam a ter “desejos, gostos e vontades que são opostas e contraditórias<sup>40</sup>”. O que significa que elas coexistem no tempo e no espaço. Portanto a essência, o ser que se constitui em cada um de nós

---

<sup>39</sup> RICHARDS, 2008: 110.

Texto original: *What did Grotowski refer to with the world 'essence'? 'Essence' can be related to organicity, but it's a different notion. Essence is what comes from you, what is ours, what is not put in you by your parents, by education, or society. Normally we can find essence more in evidence during the youth. With time, education, and upbringing, however, a person constructs another fundamental aspect, which is made up, among other things, of learned physical and emotional habits and thought patterns, of learned ways of relating with the world that are useful and necessary in order to confront one's personal situation in 'the world as it is;' it's made up of all that a person has incorporated from outside. But this layer of ourselves is not necessarily a reflection of what we find in essence, and sometimes the two spheres can have desires, tastes, and wishes that are opposed and contradictory*

<sup>40</sup> Montessori também observou no desenvolvimento dos três períodos de seu modelo, a possibilidade de o que “o tipo de mentalidade que cada um representa é tão diferente dos outros dois ao ponto de dar a impressão de se tratar de indivíduos diferentes”(MONTESSORI, *Mente Absorvente*: 162).

durante a infância segue vivente não apenas como memória, mas como uma presença de determinada qualidade, cuja natureza é a receptividade e o silêncio é seu habitat natural.

A essência: etimologicamente se trata do ser (being), da seridade (be-ing). A essência me interessa porque não tem nada de sociológico. É isso que não é recebido dos outros, aquilo que não vem do exterior, que não é aprendido. Por exemplo, a consciência (no sentido de "the conscience", a consciência moral) é algo que pertence à essência, e que é de todo diferente do código moral que pertence à sociedade. Se tu infringes o código moral, te sentes culpado, e é a sociedade a que fala em ti. Porém se fazes um ato contra a consciência, sentes remorso – isto é entre tu e tu mesmo, e não entre tu e a sociedade<sup>41</sup>.

Para Grotowski era bem clara a distinção de qualidade entre a essência, que não tem nada de sociológico, e o que é aprendido (e nomeado) em interação com a sociedade. Aqui ele fala de uma consciência moral que é ainda diferente da moralidade como a entende Piaget (como um código e um tipo de contrato social), que em sua observação (de Piaget) surge a partir dos doze anos, ou seja, quando o social começa a ter um peso significativo na vida do indivíduo. Para Grotowski a consciência moral seria ainda anterior, por estar ligada à essência e por esta (a essência) se constituir na infância<sup>42</sup>, de uma maneira que Montessori descreveu como "seguir a guia".

Ao nomear essa natureza do ser humano pelo termo essência, Grotowski resgata um conceito que não está radicado no pensamento ocidental (Egito, Grécia, Europa), não estando em relação direta com a vasta discussão na filosofia ocidental em torno deste termo. Segundo Mora, nessa matéria, "as respostas dadas ao problema da essência dependeram em grande parte do aspecto que se tenha sublinhado, [...] se foi o aspecto lógico (conceitual), ou o aspecto metafísico (real) <sup>43</sup>". Nesta perspectiva Grotowski insere-se no conceito do metafísico, pois trata a essência como algo real. Porém, com relação ao termo essência, Grotowski alinha-se a Gurdjieff e de uma forma de pensar e sentir que está mais próxima do oriente (Índia, China, Ásia)<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> GROTOWSKI, 1996: 77.

<sup>42</sup> Segundo Gurdjieff o desenvolvimento da essência pode prosseguir se "condições especiais" forem estabelecidas. Tais condições permitiriam que a essência seguisse recebendo impressões mesmo depois da constituição da personalidade.

<sup>43</sup> MORA, 2001:227.

<sup>44</sup> Ocidente e oriente são denominações muito vastas e pouco precisas, no entanto há uma diferença, "cada um de nós pode sentir que existe uma cultura ocidental, ou digamos euro-americana, e que existe a complexidade cultural asiática (GROTOWSKI, 1996:62)". Grotowski teve uma formação no pensamento oriental, especialmente o indiano, muito precoce, de tal maneira que isto parece estar por trás de muitos dos seus conceitos, ainda que ele declare seu teatro como radicado na cunha ocidental. Gurdjieff nasceu numa região do Cáucaso onde a tradição do ocidente (cristã) encontrava-se com as tradições do oriente



Por outro lado, há um campo muito importante para mim onde utilizo diretamente um termo de Gurdjieff. É quando falo da essência. Não há dúvida de que ali há algo onde, pelo menos, penetrei na definição da palavra<sup>45</sup>.

Há em relação às palavras de trabalho e alguns conceitos de Grotowski um parentesco com as palavras de trabalho e os conceitos de Gurdjieff. Há nos dois uma profunda conexão com o oriente e certa forma de pensar e sentir com esse acento.

Quando tive em mãos certos materiais, comprovei, com efeito, uma utilização similar de certos termos como, por exemplo, “mecanicidade”, “associações”. Em outras partes, os termos diferem, porém, sem dúvida estão lá “máscara social”, a “personalidade”... e, se poderia seguir e seguir! O que provavelmente seja mais importante mencionar é a complexidade da natureza humana, que abarca o corpo, e a interioridade – talvez com algo mais que realizar ou fazer – em direção ao que chamo hoje de “verticalidade<sup>46</sup>”.

Grotowski não teve contato direto com Gurdjieff e/ou seu trabalho. As informações que obtive foram de caráter livresco, como ele mesmo afirma, no entanto, é notória a afinidade de seu pensamento e até certa medida, a prática. Sim porque, o conhecimento que estes homens desenvolveram tem um caráter eminentemente prático, não obstante estar oferecido em forma de ideias, que também são. Mesmo sem uma conexão direta, arrisco afirmar que eles tiveram interesses e fontes comuns. Portanto, recorro a Gurdjieff para avançar nesta questão da essência<sup>47</sup> e na relação possível com o desenvolvimento do “embrião espiritual” rumo ao “homem cósmico<sup>48</sup>” ou “ser responsável<sup>49</sup>”.

Gurdjieff não está inserido em um ambiente acadêmico, portanto será com cuidado que suas ideias serão trazidas a esta discussão, sempre comparadas e apoiadas

---

(dervixes e islâmicas). Empreendeu viagens à Ásia na busca por um conhecimento antigo que ele intuía ainda existir lá. Foi um dos primeiros buscadores a apresentar este conhecimento no ocidente, dando-lhe uma forma compreensível para a mente ocidental. Isto é bastante nítido na sua música; ao mesmo tempo em que encontramos nas melodias um acento que é tipicamente oriental, foi toda escrita para um instrumento tipicamente ocidental, como é o piano, onde as melodias são harmonizadas, um conceito bem estranho à música oriental (indiana ou chinesa, por exemplo).

<sup>45</sup> GROTOWSKI, 1997: 119.

<sup>46</sup> GROTOWSKI, 1997: 117.

<sup>47</sup> Como são muitos pontos de contato, haverá momentos em que o diálogo entre Grotowski e Gurdjieff será um recurso precioso para avançar em lugares onde as descrições e explicações de um ou de outro são propositalmente imprecisas ou obscuras, muitas vezes para preservar algo de que só através da experiência pode realmente ser tocado.

<sup>48</sup> “Homem cósmico” é também um termo cunhado por Montessori para designar o homem realizado em sua formação (MONTESSORI, *Mente Absorvente*).

<sup>49</sup> “Ser responsável” seria, na linguagem utilizada por Gurdjieff, o homem que tendo cumprido seus “deveres esserais”, ou seja, os deveres para com sua essência é capaz de responsabilizar-se por outros seres.

em fontes mais próximas da academia. Em seus escritos quase nunca se refere aos conceitos e ideias de forma direta, aparecem quase sempre em uma via indireta. Na maioria das vezes, quando se refere às ideias e conceitos mais diretamente, isto aparece na forma de reconstituições que seus alunos fizeram de suas palavras. Neste caso há que se considerar que as palavras e as ideias que elas expressam, a forma que elas tomam está dirigida para as necessidades e demandas daquele grupo de pessoas. Em seus escritos, elas aparecem, muitas vezes, sob a forma de histórias e metáforas, que ele ouviu em algum dos inúmeros locais por onde passou. Ouspensky citando uma fala de Gurdjieff:

Lembremos que o homem é constituído de duas partes: essência e personalidade. A essência no homem é o que lhe pertence. A personalidade no homem é o que não lhe pertence. O que não lhe pertence significa: o que lhe vem de fora, o que aprendeu ou o que reflete; todos os traços de impressões exteriores deixados em sua memória e nas sensações, todas as palavras e todos os movimentos que lhe foram ensinados, todos os sentimentos criados por imitação, tudo isto é o que não lhe pertence, tudo isso é personalidade<sup>50</sup>.

A descrição da essência aqui é bem próxima da que Grotowski faz. O que Richards se refere como “outro aspecto fundamental”, Gurdjieff nomeia “personalidade”. Grotowski também assume as palavras e a similaridade, e a descrição que Richards faz, coincide com a de Gurdjieff. Portanto, considero que estas são palavras de trabalho para eles, e designam aspectos, que além de teoria, são vivências práticas coincidentes no seu trabalho, ou seja, elas designam os mesmos eventos (fenômenos). Assim como a palavra essência, a palavra personalidade tem significados diversos, dependendo do campo do conhecimento em que ela é utilizada, seja na psicologia, na sociologia, no direito ou na biologia. Dentro de um mesmo campo, por exemplo, a psicologia, elas podem assumir nuances diferentes de acordo com a linha a que está filiado o discurso. Portanto, neste trabalho, sempre que aparecerem, elas estarão alinhadas com o sentido com que Gurdjieff, Grotowski e Richards lhes deram.

Para Gurdjieff, a essência inicia sua constituição durante os primeiros anos de vida, antes da constituição da personalidade. Nos períodos de formação que alguns pesquisadores/educadores observaram, de zero a sete anos, mais ou menos, é o período em que literalmente a criança absorve o mundo. A individualidade ainda não é uma entidade no sentido de sentir-se separada do mundo. No entanto, essa vida que absorve

---

<sup>50</sup> Gurdjieff apud OUSPENSK, 1989: 188.

o mundo constituirá uma natureza que será uma referência para o resto da vida, de uma qualidade única, que resulta de literalmente absorver o mundo. Isto é bem distinto do que ocorrerá depois da puberdade, quando começa a constituir-se outra natureza que se confronta com o mundo, mas não é capaz de absorvê-lo. Pelo contrário, separa-se dele e constitui uma segunda individualidade. A primeira formação corresponde à formação da essência, já a segunda corresponde à formação da personalidade. Isto coincide com a descrição dos educadores citados para os fenômenos ocorridos durante as fases de desenvolvimento do embrião espiritual ao homem cósmico, como designa Montessori.

## **Corpo V – a carruagem**

Grotowski apresenta uma correlação ternária de forças no ser humano que assume a seguinte nomenclatura: “corpo, coração e cabeça”<sup>51</sup>. Além da localização física precisa, estas partes representam qualidades de energia diversas que se manifestam no homem. Tal divisão ternária também aparece em Gurdjieff. No corpo encontramos toda a parte responsável pela existência do indivíduo, trata-se do corpo biológico, incluindo a parte instintual (respiração, circulação e digestão) a sexual (reprodução e criação de outro ser), assim como a parte motora (coordenação de movimentos). O coração representa a parte emocional, a motivação para a ação. A cabeça representa a parte intelectual: “a função do pensamento é situar e explicar, porém não é a de viver a experiência”<sup>52</sup>. Ainda que, reconhecendo a complexidade do corpo e de cada um desses centros, poderíamos dizer que essa tríade indica vórtices de força. É possível abarcar as diferenças de natureza e qualidade entre estas partes/funções, mas para isso é necessário um cuidadoso “trabalho sobre si”. Grotowski evitou verbalizar a teoria sobre a questão, para ele a prática era o primeiro passo, no entanto em diversas passagens faz alusão a estes centros energéticos.

Quando nos acercamos de aspectos mais complexos do trabalho supostamente interior, evito na medida do possível, qualquer verbalização. Evito por exemplo verbalizar a questão dos centros energéticos que podemos localizar no corpo. [...] Está claro que se pode descobrir de maneira precisa a presença de centros energéticos no corpo, desde os que estão mais vinculados à sobrevivência biológica, aos impulsos sexuais, etc., passando por centros cada vez mais complexos (ou há que dizer mais sutis?)<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> GROTOWSKI, 2007: 232.

<sup>52</sup> SALZMANN, 2011:87. Mme. Salzmann foi secretária de Gurdjieff e responsável pela organização do trabalho após seu falecimento.

<sup>53</sup> GROTOWSKI, 1997: 121/122.

Gurdjieff em várias passagens alude à questão dos centros. Assim como Grotowski, para ele a questão mais importante era também a prática, o contato, de tal forma que suas explicações estão sempre dirigidas ao público do momento como uma direção de trabalho para aquele momento (algo similar ocorre com as palavras de trabalho em Grotowski). Em algumas passagens ele fala de funções quando quer referir-se à atividade dos centros. A vantagem disso é que a observação é dirigida às ações e não à topografia corpórea dos centros. Assim se poderia ver não apenas teoricamente, mas em forma de contato, que no homem atuam diversas funções: o instinto (funcionamento dos órgãos de circulação, digestão, respiração), o sexo (criação), o motor (movimento coordenado dos membros, andar, dançar, manufaturar, e em certa medida dos órgãos, como na fala e no canto em relação à respiração), o emocionar (estados emocionais e motivações que são disposições corporais de ação, motivação) e o pensar (habilidade de imaginar, associar ideias, conceitos, o pensar por formas). É possível ver, mesmo cotidianamente, que a qualidade de cada uma destas funções é singular. Elas estão em conexão, mas são distintas. É mais ou menos claro que pensar e emocionar não são a mesma coisa. São domínios diversos do *fluir* de nossas interações com o meio.

As funções estão constantemente em diálogo. Há na Índia uma metáfora comparando o homem a uma carruagem<sup>54</sup>. O sistema da carruagem é composto de diferentes partes que têm diferentes funções e o conjunto deve funcionar harmoniosamente para ser efetivo. Nesta metáfora, a carruagem corresponde ao corpo físico, o cocheiro corresponde ao intelecto, os cavalos correspondem às emoções. Há entre estas partes conexões, o cocheiro tem as rédeas dos cavalos que por sua vez estão atrelados ao carro. Há o amo que viaja na carruagem, que corresponde ao eu (*self*), que deveria ser o dono<sup>55</sup>. O cocheiro sob as ordens do senhor deveria buscar o melhor

---

<sup>54</sup> A metáfora aparece no Katha Upanishad: “1-III-3. Know the Self to be the master of the chariot, and the body to be the chariot. Know the intellect to be the charioteer, and the mind to be the reins.” Aparece também no Bagvad Gita (cap. III): “o corpo pode ser comparado a uma carruagem sob a qual a alma individual – como passageiro, proprietário e desfrutador [...] Os cinco sentidos são os cavalos desta carruagem. A Inteligência é o condutor desta carruagem.” Gurdjieff apresenta da seguinte maneira: Segundo antigo ensinamento, cujos traços subsistem em numerosos sistemas de ontem e de hoje, quando um homem atinge o mais completo desenvolvimento que lhe seja possível em geral, ele se compõe de quatro corpos. [...] Na linguagem cheia de imagens de certos ensinamentos orientais, o primeiro é a carruagem (corpo), o segundo, o cavalo (sentimentos, desejos), o terceiro, o cocheiro (pensamentos) e o quarto, o Amo (Eu, consciência, vontade) (OUSPENSKY, 57/58)

<sup>55</sup> O dono ou o amo, como aparece algumas vezes nas imagens de Gurdjieff, intuo, tem conexão com o que Brook chama de qualidade. Grotowski e Stanislavski falam de uma presença, ou na imagem do

caminho além de cuidar do carro, alimentar os cavalos, mantê-los saudáveis e certificar-se de que estão bem atrelados e que compreenderão (obedecerão) suas ordens. Neste sistema é importante não apenas cada uma das partes, mas também a conexão entre elas.

Cada uma destas funções nos apresenta uma “visão” diferente do mundo, como uma abordagem própria da função. Cada um de nós poderia observar em si uma espécie de centro de gravidade em torno do qual percebemos o mundo, como característica de nossa interação a cada momento. Para uns através do corpo, de forma mais instintiva e física, outros com o coração pelo filtro do mundo emocional, e outros com a cabeça pelo filtro do intelecto (usando as palavras de Grotowski, corpo, coração e cabeça).

## **Corpo VI – indução e *entrainment***

Grotowski e Richards referem-se à possibilidade de uma interação entre o performer e a(s) testemunha(s) (assistência), na qual a testemunha, no momento em que o performer atinge determinada qualidade (vibratória no caso dos cantos), poderia desenvolver em si processos parecidos (no extremo, idênticos) com os que estão ocorrendo no performer. Isto se daria, por “indução”, em um processo que seria similar à indução elétrica, quando um fio por onde passa uma corrente elétrica é colocado (em contato) próximo fisicamente a um outro sem nenhuma carga, este é induzido pela carga do primeiro e por ele também passa a fluir uma carga. Outro exemplo, também usado, é o da ressonância sonora. Um som de uma determinada altura, quando emitido é capaz de fazer vibrar um outro objeto, que, sensível a esta vibração, passa do estado de repouso ao de vibração (movimento). Isto ocorre se tal objeto está afinado, e aí reside sua sensibilidade, na mesma frequência ou em qualquer outra que seja harmônica ao do som emitido, ou seja, que corresponda à série harmônica da qual a primeira faz parte.

Em ambos os casos os objetos a serem excitados estão em repouso. Ainda que seja uma bonita imagem para um processo que efetivamente pode ocorrer, não corresponde ao tipo de interação que ocorre entre performer e testemunha. A testemunha não é um objeto em repouso. Poderíamos considerá-los, performer e testemunha, como unidades autopoieticas<sup>56</sup> em interação, onde uma seria mais ativa e

---

elevador rústico a ação do ator de ir ao encontro de energias mais finas e sutis e trazer algo delas de volta ao corpo instintual (GROTOWSKI, 2007: 234).

<sup>56</sup> Seguindo Maturana e Varela.

outra mais passiva. Elas têm, digamos assim, polaridades diferentes. Do ponto de vista da física e da matemática poderíamos considerá-los, performer e testemunha, como dois (ou mais) sistemas complexos em interação, como osciladores complexos<sup>57</sup>.

Dois osciladores independentes, ou seja, cada um tem um ciclo de frequência próprio (e não estando em contato continuam oscilando cada qual em sua frequência), quando colocados em contato, tendem a entrar em acoplamento. O fenômeno foi identificado por primeira vez pelo físico holandês Christian Huygens em 1665, que era construtor de relógios de pêndulo, sua invenção. Ele observou que dois relógios colocados em um suporte comum entravam em um tipo de sincronia. Desde então muitos outros fenômenos similares foram observados, mas só recentemente pesquisadores se debruçaram efetivamente sobre a questão, conduzindo pesquisas relevantes sobre o fenômeno, também conhecido como *entrainment*. Uma síntese das pesquisas conduzidas aparece no artigo de Clayton, Sager e Will, *In Time With The Music*<sup>58</sup>. *Entrainment* é um fenômeno que ocorre todo o tempo entre os seres vivos, mas não só. Ocorre entre todos os tipos de osciladores que encontramos na natureza. O referido estudo tem foco especial nos seres humanos e nas interações musicais, especialmente vistas como sociais, e da sua aplicação em etnomusicologia.

Há o ritmo circadiano. São aqueles grandes ciclos rítmicos que a natureza impõe aos organismos, como a alternância entre dias e noites, marés, estações etc. Neste caso um ritmo, que é determinado pelo movimento dos astros no céu, impõe-se aos seres vivos e revela a capacidade destes de adaptarem-se a tais condições. Estes ritmos controlam (*entrain*) alguns ciclos fisiológicos como a variação diária de temperatura, assim como o sistema endócrino. Há, por outro lado, o ritmo ultracardiano. São ciclos rítmicos menores de vinte e quatro horas, que podem ter a duração de milissegundos até algumas horas, como o sono REM<sup>59</sup>, por exemplo.

---

<sup>57</sup> *Entrainment* de ritmos biológicos é uma matéria complexa. Como visto, com o objetivo de moldar o comportamento destes sistemas matematicamente, nós precisaremos considerar o acoplamento de osciladores cuja interação é não linear e potencialmente caótica. (CLAYTON, SAGER, WILL, 2004: 5)

<sup>58</sup> CLAYTON, SAGER, WILL, 2004.

<sup>59</sup> **Rapid eye movement.** There are, of course, numerous examples of ultradian biological rhythms, so it is not possible here to do more than cite a couple of examples and draw out some features of ultradian rhythm research that are of interest to ethnomusicologists. One of the important findings of chronobiology was the discovery of cycles of rapid eye movement (REM) in sleep, with a period in the order of 90 minutes. Slightly more controversial is the hypothesis that this 90-minute cycle continues throughout the day – in wakefulness as well as in sleep – a pattern known as the Basic Rest-Activity Cycle. (CLAYTON, SAGER E WILL, 2004: 7).

*Entrainment* pode ocorrer entre indivíduos, de formas muito variadas, como entre músicos que interagem, entre performers e testemunhas (audiência), mas pode ocorrer do indivíduo consigo mesmo (*self-entrainment*), ou seja, “o caso em que dois ou mais sistemas oscilatórios do corpo, como respiração e padrões de ritmo cardíaco, tornam-se sincronizados<sup>60</sup>”. Este fenômeno foi observado na relação entre as ondas cerebrais medidas em EEGs (*electroencephalograms*), na possibilidade de acoplamento entre as diversas bandas de frequência como a delta, a theta, a beta e a alfa. Nestes casos foi observada uma gama variada de estados alterados de consciência<sup>61</sup>.

No *entrainment*, os osciladores apesar de estarem acoplados, mantêm sua individualidade como tal. A sincronia não é total e nem automática. Alguns fatores são determinantes na possibilidade de *entrainment*.

Primeiro, nem todos os osciladores serão acoplados (arrastados): geralmente observa-se que, por exemplo, os períodos dos osciladores autônomos precisam estar bastante próximos para que o acoplamento (arrastamento) possa ocorrer.

Segundo, osciladores podem acoplar (*entrain*) de forma mais ou menos forte e mais ou menos rápida (ritmos transitórios ocorrem durante o processo). [...]

Terceiro, podemos distinguir dois aspectos que não precisam necessariamente ocorrer simultaneamente. Um é a frequência ou tempo do *entrainment*, [...] O outro é o acoplamento de fase, [...].

Quarto, O fenômeno de *entrainment* pode ficar ainda mais complexo pelo fato de que os osciladores podem acoplar-se em estados outros do que o de exata sincronia<sup>62</sup>.

A grande maioria de trabalhos desenvolvidos sobre *entrainment* em música diz respeito ao aspecto rítmico. Temos uma capacidade única, apenas observada na espécie humana, de sincronizar (*entrain*) com um pulso externo. Os animais exibem diversas formas de acoplamento (*entrainment*) rítmico, mas este tipo, a sincronia com um pulso externo, é unicamente observada na espécie humana. Esta talvez seja uma das

---

<sup>60</sup> *Ibidem*: 7.

<sup>61</sup> CLAYTON, SAGER, WILL, 2004: 9.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

First, not all oscillators will entrain: it is generally observed that, for instance, the periodicities of autonomous oscillators need to be fairly close to each other for *Entrainment* to happen

Second, oscillators may entrain more or less strongly and more or less quickly (partially entrained or transient rhythms are exhibited during the *Entrainment* process). [...]

Third, we can distinguish two aspects of *Entrainment* that need not necessarily co-occur. One is frequency or tempo *Entrainment*, [...] The other is phase *Entrainment*, or phase-locking. [...]

Fourth, the phenomenon of *Entrainment* is further complicated by the fact that oscillators may entrain in states other than exact synchrony.

habilidades fundamentais para a sociabilidade na espécie humana, uma vez que a grande maioria, senão todas as atividades humanas envolvem ritmo (categorização de tempo e espaço).

Voltando à questão da indução em Grotowski e Richards, encontro que é bastante pertinente pensar como uma espécie de entrainment, pela complexidade do fenômeno. Não se trata de ritmo, no sentido de um pulso externo como entre músicos ou dançarinos, que já seria suficiente para caracterizar o fenômeno. Deve haver essa sincronia que do corpo, mas parece haver também, uma sincronia mais profunda envolvendo, para usar palavras de Grotowski, o coração e a cabeça. Os osciladores envolvidos são centros de energia ligados à potência física (corpo), ao pensar (cabeça) e ao emocionar (coração). Richards faz também uma descrição instigante de “inner action” (ação interior) em *Heart of Practice*<sup>63</sup>. Trata-se de uma transformação energética que envolve a cabeça, o coração e a vitalidade em um processo de interação entre estas partes. Estes centros energéticos têm qualidades específicas e sua interação pode ser compreendida como se eles fossem osciladores em entrainment.

---

<sup>63</sup> RICHARDS, 2008: 32/33



## Performance I – a palavra performance

Performance é uma palavra muito extensa de significados que abarcam eventos e conceitos muito diversos, dependendo do domínio onde ela é empregada. Sua utilização moderna remonta ao verbo inglês *to perform*, que significa “realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão<sup>64</sup>”. Em sua etimologia regressa a uma palavra do francês antigo, *parfournir* que significa completar, realizar completamente. O prefixo *par* de origem latina, indicativo de intensidade, e a palavra *fournir*, significando “prover, fornecer, providenciar”. Performance diz respeito a um ato consumado, uma ação, uma experiência. Pode ser a ação de uma máquina e neste caso é associada à eficiência da máquina, do trabalho que esta desenvolve, como a performance de um computador ou de um carro. Pode ser também uma ação humana nos mais variados campos; no esporte, a performance de um atleta; um vendedor, sua performance de vendas. Nesses casos geralmente a performance é acompanhada de uma avaliação, performance boa ou má, ela é vista e avaliada. Avaliação implica critérios, que podem ser estabelecidos em relação a uma meta ou um objetivo claro, como nestes casos. No entanto, quando a performance está associada a uma atividade artística, os critérios começam a ficar impregnados de uma significativa camada de subjetividade. A razão de ser da avaliação e da crítica começa a turvar-se e a ceder o primeiro lugar à fruição. A avaliação e a crítica vêm após a experiência, sob a pena de se tornarem um impedimento à própria experiência, o que é comum de acontecer pela ativação de um tipo de hábito mecânico e não percebido de negar<sup>65</sup> (o outro e a si mesmo). A performance no campo das artes poderia levar portanto, à outra atitude livre da mecanicidade, em direção a uma presença no momento.

Em arte especialmente, o sentido da palavra performance tem adquirido diversidade e profundidade. É neste contexto que se torna relevante a contribuição de alguns teóricos como o Richard Schechner, Victor Turner, Paul Zumthor, Marvin

---

<sup>64</sup> Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. Nova York: Gramercy Books, 1989, p. 1070.

<sup>65</sup> Aqui voltamos a questão que Maturana coloca muito bem, da aceitação do outro como um “legítimo outro” para haver uma interação criativa, capaz de gerar linguagem. Para Maturana seria uma condição básica para a convivência social. A emoção que fundamenta esta convivência é o amor. “*A emoção fundamental que torna possível a história da hominização é o amor. [...] O amor é a emoção que constitui o domínio de condutas em que se dá a operacionalidade da aceitação do outro como legítimo outro na convivência, e é esse modo de convivência que conotamos quando falamos do social*” (MATURANA, 2005: 23)

Carlson, dentre outros, cujos trabalhos sobre performance abarcam um espectro amplo incluindo disciplinas como antropologia e sociologia. Por outro lado também contribuem para este campo os trabalhos de Grotowski, Peter Brook, Eugênio Barba e Thomas Richards, dentre outros, no que diz respeito às suas encenações (performances), assim como os textos por eles produzidos, nos quais nos apresentam pensamentos sobre a performance que foram também sendo desenvolvidas em diálogo com seus percursos criativos.

## **Performance II – a perspectiva dos estudos da performance (performance studies)**

Schechner vê a performance de uma perspectiva abrangente e radical quando afirma que todo objeto pode ser compreendido como performance. Sua perspectiva, neste caso, é a de quem observa o fenômeno procurando identificar uma estrutura suficientemente aberta para abarcar a vasta gama de possibilidades do que seria uma performance, abarcando situações muito diferentes, desde atos cotidianos até representações teatrais, passando pela música, pelos esportes, finanças etc.

Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance, uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos<sup>66</sup>.

Schechner relaciona a performance a quatro instâncias, “o ser, o fazer, o mostrar-se fazendo e explicar as ações demonstradas<sup>67</sup>”. São quatro camadas do fenômeno. “Ser é a existência em si mesma<sup>68</sup>”. Ele enumera diversas dualidades que apontam para as diversas possibilidades do ser.

“Ser pode ser ativo ou estático, linear ou circular, expandido ou contraído, material ou espiritual. Ser é uma categoria filosófica apontando para qualquer coisa que as pessoas teorizem como realidade última<sup>69</sup>”.

“Fazer é a atividade de tudo que existe<sup>70</sup>”, equivale a colocar o ser em ação. O ser nesta asseveração de Schechner é uma categoria. Para o ser entrar em ação é

---

<sup>66</sup> SCHECNER: 2003.

<sup>67</sup> Ibidem

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem

<sup>70</sup> SCHECNER: 2003

necessário que ele, como entidade, seja mais que um conceito. Fazer coloca o ser em ação, do virtual ao atual, de conceito a metafísico<sup>71</sup>, em relação com o meio, o contexto onde se dá a ação. Então, fazer é ação e nela o ser revela-se. “Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação<sup>72</sup>”. Sublinhar a ação implica conhecê-la muito bem em seu processo, estar preparado para ela. Se na ação o performer exhibe sua performance, tal situação envolve uma preparação, como a que ocorre em um ensaio ou no estudo, onde o trabalho com a repetição e imitação são fundamentais. Fazer e mostrar estão sempre num *continuum*. Mostrar implica alguém que presencia a ação. Estar presente a uma ação é algo que pode ser tomado externamente, em relação ao espaço, à presença de outros, pode ser uma audiência, mas também o companheiro de trabalho (*partner*), assim como estar presente a si mesmo, permitindo que a própria performance também seja uma impressão recebida, contingente à ação. “Explicar ações demonstradas é o trabalho dos *Estudos da Performance*<sup>73</sup>”. Esse é para Schechner, o papel da academia (nesse campo, tal papel é uma fronteira vazada entre arte e ciência), “explicar ações demonstradas é um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo como performance<sup>74</sup>”. As explicações de maneira geral (e especialmente na academia) passam pelos critérios de validação de uma determinada comunidade. São, portanto válidas para aquela comunidade específica, ainda que em alguns casos as explicações, pareçam tornar-se a verdade.

Na linha das explicações, Schechner propõe o conceito de *comportamentos restaurados*, “ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar<sup>75</sup>”. Os comportamentos restaurados abrangem todas as ações que o homem pode realizar e que estão baseadas na repetição e combinações de padrões. Um comportamento restaurado é um padrão que permite o fluxo da vida. As pessoas em geral, e os músicos em particular, estão todo tempo lidando com o treinamento destes padrões que lhes permita uma ação. Para os músicos, a composição e performance, incluindo a ação de improvisar, está permeada de comportamentos restaurados. As

---

<sup>71</sup> Segundo Mora, “as respostas dadas ao problema da essência dependeram em grande parte do aspecto que se tenha sublinhado e, em especial, se foi sublinhado o aspecto lógico (conceitual), ou o aspecto metafísico (real), ou porventura uma combinação deles” (MORA, 2001: 227). “Ser” é uma categoria que está intimamente ligada à essência e que aqui passa pela mesma dualidade, entre o aspecto conceitual e o real, que nesse caso torna-se também metafísico.

<sup>72</sup> SCHECNER: 2003

<sup>73</sup> Ibidem

<sup>74</sup> Ibidem.

<sup>75</sup> Ibidem.

pessoas, por exemplo, quando falam, improvisam a maior parte do tempo, a fala é essencialmente improvisação e está ela também permeada de comportamentos restaurados.

Entendo que os comportamentos restaurados são processos que determinam uma fluência contida por uma estrutura. Entre a estrutura e a fluência pode ser que ocorra uma emergência, uma presença, e isto é apenas uma possibilidade. Como na metáfora do rio, tendo as margens como estrutura e a água como fluência, o rio, assim como a presença, é uma emergência. O desafio é ser o rio, sentir sua vida além das margens e da água, é como sentir uma presença, além da estrutura e da fluência (margens e água, estrutura e fluência pertencem a “tipos lógicos” distintos do rio e da presença).

A interação do performer está constituída por padrões que não são outra coisa que comportamentos restaurados, ou combinações de pedaços de comportamento. Reconhecemos um padrão pela sua repetição. O padrão implica memória, um determinado circuito que é recorrente. A memória, para Bergson, está constituída de imagens que, a todo o momento, vêm participar da percepção atual, entornando camadas de passado no presente.

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida<sup>76</sup>

Estes padrões, os comportamentos restaurados, são como os circuitos de recategorização. Tais circuitos, mobilizados por uma sensação transformam-se em percepção, que a esta se ligam como respostas motoras. Os próprios circuitos podem ser categorizados e emergir como descrições e mais além como descrições das descrições, como recategorizações. A memória implica estruturas de recursão (categorizações e recategorizações) que se conservam (até como estruturas quimicamente estáveis). Sua conservação é, no entanto, aberta pela interação do momento. As *imagens da memória* de Bergson e os *comportamentos restaurados* de Schechner referem-se, talvez de maneiras diferentes, aos mesmos eventos. Estes sobrevivem ao momento, e ao mesmo tempo em que nele são criados, também interferem como estruturas conservadas, nas

---

<sup>76</sup> BERGSON, 1990:09

palavras de Bergson, “*a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida*”.

Quais descrições seriam estas que gerariam o aspecto da linguagem que chamamos música? Assumo que na raiz destas descrições estão as categorias com que uma comunidade organiza, alinha, percebe os eventos. No indivíduo, segundo o modelo de Edelman<sup>77</sup>, o processo de categorização é ainda anterior à percepção. Neste modelo, quando os nervos aferentes são excitados, eles levam este impulso que é uma sensação. A percepção desta sensação implica um circuito circular de mapas neuronais que categoriza recursivamente. Uma comunidade compartilha categorizações na medida em que a interação dos indivíduos é recorrente. Estas categorias correspondem às descrições de que fala Maturana. As categorias e descrições são compartilhadas e validadas na cultura – sociedade – comunidade. Assim em um determinado contexto música corresponde a um determinado universo de descrições e categorizações que podem ser diversas pelo seu uso. Portanto existem tantas manifestações que se poderia chamar de música quanto o uso que delas se faz.

O que Maturana chama de descrições das descrições, Edelman denomina recategorização. Implica um sistema circular e complexo. Maturana sintetiza o fenômeno uma vez que uma descrição da descrição é também uma descrição, e desta maneira o processo não tem fim. Para Edelman recategorização é um processo recursivo, ocorre todo o tempo e segue ocorrendo. Piaget<sup>78</sup> tem uma intuição similar quando argumenta que as estruturas cognitivas não nascem com o indivíduo, a não ser a habilidade de construir relações, uma característica que ele considera inata, de maneira que a cada nova informação ou conhecimento, esse atualiza não só o que se aprende, mas também as formas como isto se dá.

Essa perspectiva sugere que a memória seria algo em constante construção. Não haveria portanto, um local onde a memória pudesse ser armazenada, mas um circuito de interações que mantem-se ativo todo o tempo em uma espécie de equilíbrio dinâmico entre o domínio de sua composição, onde a autopoiese existe e opera como uma rede fechada de produções moleculares e o domínio no qual a existência se dá como totalidades em interações recursivas.

---

<sup>77</sup> EDELMAN, 1989: 110-118

<sup>78</sup> PIAGET, 2007

### **Performance III – *poíesis***

Há uma relação estreita entre a poesia e a música, enormemente explorada nas cantigas e canções<sup>79</sup>. A relação entre a sonoridade das palavras, seu contorno melódico e os impulsos rítmicos que sua enunciação gera, sempre foram elementos importantes no trabalho de compositores e poetas<sup>80</sup>. Nas formas de tradição oral, em que as cantigas são muito antigas, tal relação, provavelmente, esteve presente no momento de sua criação e foi sendo decantada pelo tempo que a tradição lhe reservou. Zumthor tem o foco de suas reflexões posto na performance poética e desenvolve seu pensamento nesse contexto. Portanto, assumo que a análise que ele faz da performance aporta uma reflexão importante para a análise do material musical deste trabalho, material este essencialmente fundado em cantigas ancestrais de nosso legado afro-brasileiro. Ele define performance como:

[...] a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias<sup>81</sup> (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição<sup>82</sup>.

A ação é “complexa” pois pode ser descrita como um sistema de interação entre muitos osciladores, e que tem uma duração. Locutor, destinatário e circunstâncias, são três instâncias da performance que definem seu estatuto. Envolve situações distintas de trabalho. O locutor tem seu ofício, a articulação, projeção, ressonância da voz, etc. Mas tem também um trabalho mais profundo que é deixar-se tocar pela própria ação, o que ela move dentro de si. Este conteúdo é transmitido na performance como uma impressão que o destinatário recebe como uma força de determinada qualidade. Para o performer o ofício seria o veículo que possibilitaria tal passagem. A passagem é pelo ofício, através dele, mas é a força que está por detrás dele, que toca o destinatário. Tal força toca de maneiras distintas, mobiliza no destinatário circuitos que são do indivíduo (e de mais ninguém), mas também das categorias (descrições) que compartilha nessa

---

<sup>79</sup> “Cantigas” é como o Neném se refere aos cantos dos orixás, e “canções” diz respeito à música popular. Um está no domínio do tradicional e outro do popular. Adotaremos neste trabalho essa nomenclatura.

<sup>80</sup> Luiz Tatit, 1996.

<sup>81</sup> De outra forma aparecem aqui os três níveis de trabalho consigo mesmo, com o grupo e com o espaço, 1ª, 2ª e 3ª linhas de trabalho. Uma outra forma de aproximação destas instâncias, como círculos contidos um no outro, da pessoa em direção ao espaço.

<sup>82</sup> ZUMTHOR, 2010: 31

comunidade e cultura. Essas condições de convivência, que são as circunstâncias, definem e ao mesmo tempo são definidas pela interação social.

A “mensagem poética” é uma questão. Sendo poética<sup>83</sup> está ligada à palavra. A poesia (*poíesis* – ação de fazer algo<sup>84</sup>) a qual a mensagem poética se refere, no entanto, pode acontecer antes, ao lado e/ou depois da palavra, quer dizer em outro espaço (dimensão). A poesia lança mão do que encontra a sua disposição para se atualizar em forma. Neste sentido, ela é um impulso anterior à palavra. Pode ser palavra, mas o que a palavra carrega transborda sua substância, por assim dizer. A liberdade da linguagem com relação à palavra culmina (ou começa) no canto, que modula a palavra com um impulso (poético) que vem de um lugar anterior à língua (e de certo modo, mas preciso do que elas, a palavra e a língua, que a este lugar fazem referência a sua maneira). O canto poderia conectar a palavra e o que dela transborda. É nesse transbordamento que Zumthor situa as “formas não linguísticas<sup>85</sup>” da poesia.

Na performance, está diretamente implicado o corpo de cada indivíduo assim como “aquele, mais dificilmente discernível, porém bem real, da coletividade que se manifesta em reações afetivas e movimentos comuns<sup>86</sup>”. Este corpo, o da coletividade, nem sempre se apresenta visível. O indivíduo apenas começa a percebê-lo quando se sente parte de algo maior, até no extremo, senti-lo como se fora si mesmo. O desafio para o indivíduo, neste caso, consiste em atualizar esta conexão com o corpo da coletividade sem esquecer-se de sua existência como individualidade. É o que ocorre quando um músico em performance, interagindo com outros músicos, segue sua partitura<sup>87</sup>, mas ouve a música toda como se fosse sua. O que o toca não é sua partitura específica, mas a música da qual ela faz parte. Isto significa incluir as ações dos outros, aceita-las, no extremo, como suas. Poderíamos também identificar esse corpo maior nas

---

<sup>83</sup> Poética: 1. arte de fazer versos. 2. teoria da versificação. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

<sup>84</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

<sup>85</sup> Aqui estamos diante do velho dilema de definir o que é linguagem. Dialogando com Zumthor, entendo que para ele linguagem é algo distinto do que é para Maturana, por exemplo. No corpo deste trabalho assumo a linguagem como a entende Maturana, e na citação, quando Zumthor usa a palavra “linguísticas”, se refere a algo que diz respeito à língua simplesmente.

<sup>86</sup> SCHEUB, 2010: 86

<sup>87</sup> Partitura aqui assume um significado mais amplo, não se trata da partitura musical, mas uma partitura de ações, de que trataremos mais detidamente a frente. Assim a partitura coloca o congadeiro, o ogã, o ritmista da escola de samba e o concertista da música erudita em um mesmo território onde todos são músicos em ação. Da mesma maneira, a palavra música adquire um significado amplo, quase metafórico, apontando para algo que ocorre quando os músicos entram em ação.

manifestações comunitárias rituais como no congado ou no candomblé, ou em rituais laicos como na escola de samba e blocos carnavalescos<sup>88</sup>.

Zumthor, citando Dell Hymes<sup>89</sup>, faz uma análise apontando quatro traços da performance, cuja síntese apresentamos na sequência<sup>90</sup>.

1. A performance se refere à realização de um material tradicional conhecido como tal, performance é reconhecimento;
2. A performance situa-se em um contexto ao mesmo tempo “cultural e situacional” e aparece como “emergência”, e assim “ultrapassa o curso comum dos acontecimentos”;
3. Hymes classifica três tipos de atividade do homem: comportamento (*behavior*) como tudo que é produzido por uma ação qualquer; conduta, que é o comportamento submetido a normas socioculturais e performance, como uma conduta pela qual o sujeito assume “aberta e funcionalmente” a responsabilidade;
4. A performance modifica o conhecimento, não é apenas um meio de comunicá-lo, em outras palavras, performance produz conhecimento.

No item um (performance refere-se à realização de um material tradicional conhecido como tal, performance é reconhecimento), como reconhecimento, entende-se como algo que é conhecido pelo indivíduo e compartilhado por determinada comunidade ou grupo de indivíduos. Tal conteúdo vive, está em estado virtual, como as imagens na memória (Bergson). Para serem atualizadas, estas imagens precisam se apoiar em uma percepção atual, um evento do “aqui e agora”. Esta relação implica performance. É a performance que atualiza tal conteúdo, renovando-o, dando vida a esta imagem, na verdade acrescentando-lhe algo de novo que a percepção atual lhe traz. Este é o tema das tradições que se renovam e por isso se perpetuam, e especialmente, na oralidade. Por esta via a tradição é renovada e atualizada por um evento do “aqui e agora”, uma ação que tinha essa finalidade, a de trazer para o momento um conteúdo da

---

<sup>88</sup> Outra maneira de tomar consciência deste corpo é sentir sua falta. Quando o indivíduo está habituado a viver em um ambiente onde este corpo se manifesta e faz parte de sua vida, ao interagir em um ambiente onde esta conexão não se dá, sente a falta deste corpo. Isto provavelmente corresponde à sensação de ser estrangeiro, por exemplo.

<sup>89</sup> HYMES, Dell. 1973.

<sup>90</sup> ZUMTHOR, 2007: 31



memória, fazendo-o atual, revelando em interação com esse “aqui e agora”, o conhecimento que ele guardava.

No item dois (performance situa-se em um contexto ao mesmo tempo “cultural e situacional” e aparece como “emergência”, e assim “ultrapassa o curso comum dos acontecimentos”), a performance como emergência ocorre no confronto entre o cultural, que implica a memória de um tipo de contrato social, ainda que inconsciente, e a situação atual, que está conectada às impressões que o indivíduo recebe no “aqui e agora”. Em performance, a emergência de algo que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos cotidianos é como um choque, um “despertador”. Tal evento aporta uma qualidade não habitual. Somos levados (indução, entrainment) a realizar conexões, que cotidianamente, não se dariam. Certas condições são estabelecidas e outras suspensas para que as conexões não cotidianas tornem-se possíveis. Estas condições estabelecem um lugar fora do lugar e um tempo fora do tempo, uma situação de margem, de liminaridade<sup>91</sup>.

No item três (comportamento (*behavior*) como tudo que é produzido por uma ação qualquer; conduta, que é o comportamento submetido a normas socioculturais e performance, como uma conduta pela qual o sujeito assume “aberta e funcionalmente” a responsabilidade), Zumthor, seguindo Hymes, elabora uma espécie de escala de ações. Partindo do que ele chama de comportamento, que seria qualquer ação possível, ele vai afinando o conceito em direção ao que chama de conduta, quando esse comportamento é submetido a algumas regras ou condições. Nesse ponto o comportamento entrando na cultura se transforma em conduta. O material bruto do comportamento é processado pelas normas socioculturais e transformado em uma conduta aceita no contrato social que a cultura, enquanto legado, atualiza. A submissão a normas socioculturais exige o indivíduo de responsabilidade. No entanto é como se existisse em cada indivíduo uma necessidade de ser responsável, que é a sua possibilidade de “acordar”, despertar da condição submissa, ainda que continue vivendo na cultura sob as regras de um contrato social. A este despertar corresponderia a performance, quando o sujeito assume “aberta e funcionalmente” a responsabilidade.

---

<sup>91</sup> TURNER:1882: 24.

Aparece um interessante paradoxo. Em diálogo com as observações de Gurdieff, poderíamos dizer que submeter-se a certas normas rituais, por exemplo, liberta o indivíduo de sua própria personalidade. Ou seja, dos hábitos adquiridos e não percebidos que engendram situações de mecanicidade onde a personalidade torna-se um impedimento cotidiano e ordinário ao contato com a essência. Por outro lado assumir a responsabilidade implica buscar tal contato. Nesta aparente contradição, a solução fica mais clara se a obediência e a submissão dizem respeito à personalidade cuja atividade deixa de ser um impedimento ao contato, mas torna-se instrumento de contato. Então a consciência assume a responsabilidade. Uma presença que emerge do contato e que pode sustenta-lo.

No item quatro (performance modifica o conhecimento, não é apenas um meio de comunicá-lo, em outras palavras, performance produz conhecimento), recorro a uma outra passagem do próprio Zumthor: “A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuta<sup>92</sup>”. Pode-se ter uma imagem, uma representação para determinada forma, como aquela que a partitura (nas artes musicais e/ou mesmo em alguns casos nas artes cênicas) pode dar. Isto permanece em um plano virtual. Enquanto aí, não há ação e a forma não existe atualmente, é apenas uma imagem, uma promessa e sua atuação se limita a isso. A ação efetivamente começa a existir quando a forma se atualiza em matéria perceptível. É quando afeta o sujeito. É na performance que a forma se atualiza e o sujeito é tocado. Mas a performance tem duração e isso implica instabilidade, movimento e mudança. De tal maneira que na performance, a cada instante ela se per-forma, se renova. A cada performance, a história das interações na duração cria forma e realiza sempre outra forma. A performance produz conhecimento na medida em que sua ação é transformadora.

#### **Performance IV – contato e partitura de ações**

Ao lado do trabalho teórico, outros pesquisadores colocaram ênfase na prática e seu trabalho esteve associado à experiência como fundamento e à reflexão como direcionamento. Dentre estes encontramos Grotowski. Sua abordagem da performance é uma referência importante para este trabalho, ainda que os campos não sejam exatamente os mesmos.

---

<sup>92</sup> ZUMTHOR, 2007: 33

Grotowski faz referência a uma longa cadeia das *performing arts* que vai desde a “arte como espetáculo” até um outro extremo, que corresponde à última fase de seu trabalho, cunhada por “Arte como Veículo”. Para Grotowski, na arte como espetáculo, a montagem é realizada na perspectiva da visão que aparece na percepção do espectador. O ator trabalha em aspectos diversos de sua relação com a personagem e o jogo com os atores, de tal forma que o trabalho que o ator desenvolve se dá em função da personagem e do jogo, segundo as indicações do diretor. Em muitos casos o material sobre o qual o ator trabalha, a sua partitura de ações e o subtexto que lhe dá vida, incluem aspectos invisíveis ao público. Para este, o sentido emerge da montagem que o diretor faz deste material.

Grotowski apresenta a seguinte metáfora para a performance:

Performance é como um grande elevador operado pelo ator. Os espectadores estão neste elevador, a performance transporta-os de uma forma de evento para outra. Se o elevador funciona para o espectador, isso significa que a montagem está bem feita<sup>93</sup>.

O ator, na performance, não poderá levar os espectadores a outra forma de evento, a outro lugar, se não tiver certa intimidade com os mecanismos do elevador, pelo menos. O elevador, que é a performance, está implicado nas condições estabelecidas pela montagem. Estas condições incluem o trabalho sobre si do ator, o jogo dos atores, sua relação e o trabalho de interação do grupo, e deste com o espaço, como ele é tratado, incluindo a assistência. De fato Grotowski fez experimentos nestas três direções, no trabalho do ator, no jogo e no espaço.

“Se o elevador funciona para o espectador, isso significa que a montagem está bem feita”. Funcionar neste caso significa ser eficaz e invocar com isso uma determinada transformação. Para tanto é necessário que certas condições sejam estabelecidas para a audiência. O trabalho com o espaço é uma destas condições. Grotowski fez diversos experimentos com o espaço no sentido de incluí-lo na experiência do espectador em contato com a materialidade da cena.

---

<sup>93</sup> GROTOWSKI, Jerzy (1995:124-125) in SCHECNER, Richard and WOLFORD, Lisa. Grotowski Sourcebook. Routledge, 1997, London and New York. (pág. 369). Tradução livre do texto original: *Performance is like a big elevator of which the actor is the operator. The spectators are in this elevator, the performance transports them from one form of event to another. If this elevator functions for the spectator, it means that the montage is well done.*

O Parateatro<sup>94</sup> revelou-se uma experiência radical nesta direção. Era essencialmente uma estrutura de ações que incluía a participação ativa de pessoas que não eram profissionais do teatro. No princípio o grupo de base trabalhava com rigor e abria-se à participação de poucas pessoas quando estava pronto para esse encontro. Acontecia então, segundo Grotowski, “coisas no limite do milagre<sup>95</sup>”. O desenvolvimento deste trabalho foi incluindo, a cada vez, um número maior de participantes. No entanto, chegou um momento em que “certos elementos funcionavam, mas o conjunto caía bastante facilmente em uma sopa emotiva entre as pessoas, ou uma espécie de animação<sup>96</sup>”. Os relatos desse momento apontam para a evidência de que os estados de consciência que surgiam nestas situações correspondiam a uma horizontalidade, limitados (os estados de consciência) à mecanicidade das associações dos hábitos do corpo, da emoção e dos padrões mecânicos de pensamento. Tais manifestações, brotando de um movimento associativo e mecânico, pertencem à esfera do aprendido, da subjetividade por um lado, e dos hábitos de interação por outro. Estes eventos não correspondiam à busca de uma matéria sutil, busca esta que interessava a Grotowski. Nesse momento ficou evidente a necessidade do domínio do ofício de ator.

O interesse pelo trabalho com o ator, com sua preparação e as possibilidades de transformação que se abrem neste processo, desde o início, foram um foco especial de trabalho para Grotowski. A constatação de que o diletantismo nesta área não poderia funcionar fica evidente no Parateatro. Grotowski retoma o trabalho específico com profissionais aprofundando o trabalho sobre si com o ator que foi se tornando o centro de gravidade da sua pesquisa. As descobertas durante os ensaios eram fundamentais, essa observação vinha desde as primeiras montagens.

[...] Os ensaios não são apenas a preparação para a estreia; são o terreno, o campo de descobrimento de nós mesmos, de nossas capacidades e da superação de nossos limites. Os ensaios são uma grande aventura se se trabalha seriamente<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> Parateatral é a denominação dada por Grotowski a uma de suas fases de pesquisa e criação.

<sup>95</sup> GROTOWSKI, 2007: 230.

<sup>96</sup> Ibidem: 231

<sup>97</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *De la compañía teatral a el arte como vehículo*. Máscara – publicación trimestral de teatro – Escenología, A.C. ano 3 nº 11,12. México D.F. 1993. Tradução livre do texto original: [...] *Los ensayos no son sólo la preparación del estreno; son el terreno, el campo del descubrimiento de nosotros mismos, de nuestras capacidades y del superamiento de nuestros límites. Los ensayos son una gran aventura si se trabaja seriamente.*

Esta grande aventura, que eram os ensaios é talvez um dos fatores que teria levado Grotowski a afastar-se gradativamente da arte como espetáculo. Buscando o que ele chamava de “os outros elos da cadeia”, ele criou, após a fase parateatral, o Teatro das Fontes, onde o foco do trabalho era a pesquisa sobre o que “precede as diferenças”. Tratava-se de encontrar o que é comum aos seres humanos, independente de sua formação, enquanto aquilo que é aprendido na interação social, na cultura. Nesta fase o trabalho era feito principalmente na solidão, na relação com o ambiente natural, “os sentidos e os objetos”, a “circulação da atenção”, eram as palavras de ordem. Este trabalho, que lhe parecia muito promissor, teve de ser interrompido quando ele foi obrigado, por questões políticas, a deixar a Polônia. A crítica de Grotowski a estas fases, o Parateatro e o Teatro das Fontes, ainda que interrompido, era de que havia o perigo de manter-se no plano da horizontalidade, no nível das forças vitais, corpóreas e instintivas. Nessa fase as realizações não se tornaram sempre uma pista para alçar voo em direção à verticalidade. Nessa direção foi que Grotowski empreendeu o projeto cunhado por Peter Brook com o nome de “Arte como Veículo”.

Arte como Veículo é como um elevador muito primitivo, ele é uma espécie de cesto puxado por uma corda, com a ajuda do qual o atuante se eleva rumo a uma energia mais sutil, para descer *com ela* ao corpo instintual. Essa é a *objetividade* do ritual. Se a Arte como Veículo funciona, existe essa objetividade e o cesto leva aqueles que fazem a *Action*.<sup>98</sup>

Na Arte como Veículo o trabalho está diretamente relacionado à transformação energética que ocorre durante a performance, em que os participantes estão submetidos à determinada condição. Chegar a este ponto radical implicou um percurso que talvez tenha se iniciado a partir da observação de que as descobertas realizadas durante os ensaios, no âmbito da arte como espetáculo, eram muito promissoras em seu poder transformador. Na Arte como Veículo a ação tem como centro de gravidade o ator. O que interessa são as transformações pelas quais o ator passa durante a ação. Grotowski coloca a coisa em termos de energias que transmutam, a partir do corpo do performer, o denso em sutil e de volta à densidade do corpo instintual. Esta transformação energética é determinada pela ação em um processo interior de extrema precisão e objetividade. Tal transmutação implica um ‘trabalho sobre si’, parafraseando Grotowski, e através dele, Stanislavski (e Gurdjieff). Grotowski se refere à *Arte como Veículo* como um processo que existiu na antiguidade e cujo conhecimento se perdeu no campo da arte

---

<sup>98</sup> GROTOWSKI, 2007: 234.

como espetáculo. Ele fala da objetividade do ritual, um outro nome para sua pesquisa, onde “os elementos da Ação são os instrumentos de trabalho *sobre o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes*<sup>99</sup>”.

Então é preciso estabelecer determinadas condições para que tal objetividade possa operar. Tais condições nunca foram abertamente reveladas por Grotowski. Houve um relativamente longo período de reclusão quando a assistência foi abolida. Houve encontros esporádicos, na maioria das vezes, com grupos que eram convidados a testemunhar os opus. Um aspecto a ser considerado, é que o período de reclusão de Grotowski na Arte como Veículo coincide com a preparação do legado, ou seja, a continuidade de seu trabalho e pesquisa no qual Thomas Richards, assistido por Mario Biagini, assume um papel central. Grotowski era bem consciente dos limites que lhe estavam impostos especialmente no que dizia respeito a sua saúde. Este parece ter sido, portanto, um período de preparação dos *doers e leads* (líderes) do processo interno dos atuantes. Aos poucos este trabalho foi sendo novamente aberto à assistência.

No universo grotowskiano existem alguns conceitos que são, no âmbito deste trabalho, particularmente interessantes porque os encontramos na prática do trabalho com música (e especialmente na *Suíte*), e sua formalização tem permitido uma investigação mais profunda em nossa atividade. A música como legado é algo muito antigo. O músico recebe este legado e geralmente tem uma ideia pouco abrangente da extensão do que recebe. Isto é algo parecido com o aprendizado da língua materna. Todos nós temos esta experiência, recebemos este legado e isso acontece de uma forma tão natural que, cotidianamente, quase não nos damos conta de sua extensão. Ao trazer estes conceitos para a prática musical, nos aproximamos de um impulso primordial, essencial, que permeou o surgimento desta expressão dentro da linguagem<sup>100</sup>, como uma de suas possíveis formas.

Um destes conceitos é o de contato. Segundo Tatiana Motta “pode-se dizer que existem várias camadas de compreensão desse conceito, mas que, de forma geral, estar em *contato* significava estar *em relação com*<sup>101</sup>”. Estas várias camadas do conceito dizem respeito, basicamente ao objeto do contato, e nesse aspecto se poderia dialogar

---

<sup>99</sup> GROTOWSKI, 2007: 232 (itálico do autor)

<sup>100</sup> Aqui nosso entendimento de linguagem alinha-se com o que propõe Maturana, discutido anteriormente no tópico Corpo II.

<sup>101</sup> LIMA, 2008: 177. (itálico da autora)

com Brook dizendo que o contato pode ser basicamente em relação ao trabalho sobre si, ao trabalho com os companheiros e em relação ao espaço.

O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com os seus colegas e com o público<sup>102</sup>.

Com relação ao trabalho sobre si, o contato passa pelo corpo. Em Grotowski o corpo assumiu diversos estatutos que iam de um local de impedimento até o seu oposto, o instrumento do “milagre”. Como local de impedimento, o ator, identificado com o próprio corpo, com as habilidades desenvolvidas, seduzido por elas, cairia no narcisismo, este era o perigo<sup>103</sup>. Para estar livre o ator deveria oferecer-se em uma espécie de sacrifício, confissão ou anulação, que no primeiro momento estava exatamente centrada no corpo, como se ele fosse o impedimento, ou como se através dele se pudesse trabalhar sobre o impedimento, que é um pouco diferente. Nesta outra perspectiva o corpo se transforma em um instrumento de ação, de trabalho sobre si. Nesta linha do trabalho com a vida interior, o que faz falta é o contato com a natureza passiva, a essência. O que Grotowski chama de “infantilismo consciente<sup>104</sup>” é um caminho para este contato, porque é na essência que reside a receptividade que possibilita o jogo, a possibilidade de uma espécie de presença que emerge do contato entre essência e personalidade (contemplação segundo Gurdjieff).

Aqui o contato com o companheiro começa a ser fundamental. Diríamos que a presença que emerge do contato voluntário entre aspectos da personalidade e da essência, viabiliza, permite o contato com o companheiro. A personalidade, o mundo do aprendido, não é mais um impedimento, mas passa a ser um instrumento a serviço de uma meta comum. Em um grupo musical é evidente quando esta porta se abre<sup>105</sup>. Neste momento há a circulação de uma energia sutil que une. Para os músicos não importa mais quem produziu tal ou qual som, todos são a música, o som que cada um produz cala no outro senão da mesma forma, pelo menos de uma forma muito similar. Passa-se

---

<sup>102</sup> BROOK, 2010: 26.

<sup>103</sup> Na abordagem de Gurdieff, se poderia dizer que se trata de um contato com a personalidade e só com ela, com o mundo do aprendido, com o que não é seu.

<sup>104</sup> GROTOWSKI, 2007: 44

<sup>105</sup> Em muitos momentos aparecem neste trabalho citações e exemplos do funcionamento de ideias e conceitos com referência à atividade musical. Por um lado trata-se de uma atividade que envolve e, portanto, compartilha processos relativos à performance. Por outro, sendo a música o meu campo de atuação é de onde posso colher experiências que ilustrem na prática as ideias colocadas.

nesta situação um fenômeno que Grotowski nomeou em algumas situações como indução, que de certa forma coincide com a noção de *entrainment*.

Neste processo, o grupo passa a ser responsável pelas condições necessárias para que o próprio processo ocorra. Nesse momento o contato com o espaço é fundamental. Se poderia dizer que a ideia de espaço permite várias abordagens. Poderia ser o público, poderia ser o espaço físico, mas poderiam ser também as condições para que a produção seja sustentada, tanto fisicamente, no que diz respeito ao visível quanto não fisicamente no que diz respeito ao invisível.

Partitura de ações é outro conceito importante. A expressão partitura é em primeiro lugar da música, do código que se estabeleceu na tradição europeia de representar e comunicar uma determinada camada de ação musical. Ele representa, em sua forma mais acabada, com mais ou menos precisão, as alturas, as intensidades, as durações, os ritmos e os timbres de uma determinada obra ou passagem. Estas podem ser comunicadas aos músicos do futuro, desde que eles compartilhem do código, e possibilita que um grupo de músicos tocando juntos, possa atingir um alto grau de organização, e em certo sentido de uma determinada camada ou nível de contato, em um tempo relativamente curto. A partitura está sempre no plano horizontal. O processo interior que ocorre quando há contato, é outra coisa, ele está na verticalidade. O teatro apoderou-se desta metalinguagem como uma maneira de registrar e/ou estruturar a ação. Como na música, a partitura permanece no nível da horizontalidade, como um roteiro, necessário, porém não suficiente. A partitura de ação pode incluir elementos que criam as condições para que determinada fluência seja direcionada ou viabilizada. No momento seguinte ela poderia indicar uma ação (física) considerando que determinados fenômenos tenham realmente ocorrido. Mas pode ser que realmente eles não tenham ocorrido e, portanto, seguir a linha de ações (ou a partitura) torna-se a possibilidade de que novas condições sejam estabelecidas no momento seguinte. A partitura de ações envolve muito mais diversidade de material do que a partitura musical, que normalmente se limita ao código. Ocorre que os músicos quando ensaiam, estão preparando uma partitura de ações que completa a do código. Os contatos são preparados e muitas vezes entram na partitura musical sob a forma de anotações. No entanto, mesmo quando não há partitura musical escrita, há uma não escrita, oral, onde



uma partitura de contatos estará incluída, mesmo que não seja consciente ou formalizada.

Em minha experiência de músico, quando uma partitura de ação está operando, o que ela aporta ao processo permite e direciona diversos tipos de contato. O trabalho sobre si envolve um tipo de contato que se poderia chamar de interior, situação em que o músico deve estar atento (em contemplação<sup>106</sup>) aos movimentos de interação e circulação de energia entre o corpo, a cabeça e o coração, na realização da sua partitura de ação. Em um grupo é preciso colocar este nível de contato em relação com outro, o trabalho com o companheiro. A atenção inclui o outro e juntos produzem um trabalho que só assim poderia ocorrer. Por esta via o grupo pode constituir um corpo, ao qual Zumthor se refere como o “corpo da coletividade”, incluindo não só os companheiros, mas tudo o que os cerca, colocando um terceiro nível que constitui o contato com o espaço e a audiência, quando há uma.

### **Performance V – visível, invisível e sagrado**

Uma performance inclui ações que podem ser vistas (percebidas) porque constituem-se de uma matéria densa, que manifesta-se no mundo físico sob a forma de objetos, movimentos e vibrações que nos ferem os sentidos e produzem sensações. O som é uma matéria dessa qualidade. No entanto o que estas impressões suscitam, seja na forma de pensamentos, emoções e intuições, delimita outro território que chamaremos de invisível, que além dos pensamentos e emoções, pode incluir áreas muito mais difíceis de definir. Brook refere-se a estes territórios, o visível e o invisível quando fala de um teatro rústico e um teatro sagrado. Admitir o sagrado significa aceitar a “existência do invisível que é preciso tornar visível”, no caso do teatro (e da arte em geral), “o essencial é admitir a existência de um mundo invisível que é preciso tornar visível. O invisível tem diversos níveis”. Há o nível, mapeado pela psicologia, da zona invisível do inconsciente. O teatro sagrado implica a existência, no invisível, de algo que vai ainda mais além da psicologia. Segundo Brook:

Teatro sagrado implica a existência de algo mais, abaixo, em volta e acima, uma outra zona ainda mais invisível, ainda mais distante das formas que

---

<sup>106</sup> Contemplação aqui com o significado que lhe atribui Gurdjieff (GURDJIEFF: 2000:178), e diz respeito ao contato voluntário entre partes da segunda e primeira totalidades, entre personalidade e essência, atribuição da terceira totalidade, a consciência.

conseguimos identificar ou registrar, e que contém fontes de energia extremamente poderosas.

Nesses campos de energia quase desconhecidos existem impulsos que nos guiam para a qualidade. Todos os impulsos humanos direcionados para o que chamamos, de modo impreciso e canhestro, de qualidade provêm de uma fonte cuja verdadeira natureza é totalmente desconhecida, mas que somos perfeitamente capazes de reconhecer quando se manifesta em nós ou nos outros. Ela não se comunica por sons ou ruídos, mas através do silêncio. É o que chamamos – já que temos que usar palavras – de sagrado<sup>107</sup>.

Para viver o físico, o psicológico e o sagrado, é preciso desenvolver uma corporalidade cuja matéria corresponda às ações nestes níveis. Para cada um destes aspectos, é preciso que haja uma densidade de corporalidade distinta. Poder-se-ia, portanto, considerando as experiências e ideias de Brook e Gurdjieff, categorizar dimensões de corporalidade, porque não se trata de diferença de intensidade, mas de qualidade.

Dimensões de corporalidade.

- Corpo físico – nível da “densidade do corpo”, corpo instintual.
- Corpo psicológico – pensamentos, emoções, movimentos associativos destas funções.
- Corpo sutil – contato com uma fonte desconhecida, a qualidade, através do silêncio.

No físico é que ocorrem as funções que mantêm o corpo vivo, estão no domínio da biologia, corresponde ao que Maturana chama de autopoiese. O físico tem a ver com a respiração, a circulação, a digestão e a motricidade (movimento), como processos constituintes da autopoiese. O funcionamento do sistema nervoso implica uma complexidade de conexões entre a afecção e o movimento, de tal forma que as respostas motoras vão se tornando muito complexas, envolvendo certa psicologia; pensamentos e emoções. Então surge a possibilidade de uma conexão com uma energia desconhecida, que está além do pensamento e da emoção. Tal conexão exige uma espécie de alinhamento das funções nos dois níveis, do físico e do psicológico. Brook se refere a esta conexão e ao que emerge dela pelo termo qualidade. “Nesses campos de energia quase desconhecidos existem impulsos que nos guiam para a qualidade<sup>108</sup>”. Como em Grotowski, trata-se de uma via de retirar impedimentos, estabelecendo condições que

---

<sup>107</sup> BROOK, 2010: 49.

<sup>108</sup> Ibidem.

permitam que os impulsos, que se originam destes campos de energia, nos guiem em direção a qualidade.

## Ação I – a palavra ação

Ação etimologicamente vem do latim *actio*, “ato de colocar em movimento, de fazer, de realizar”, de *agere*, “fazer<sup>109</sup>”. Colocar em movimento envolve um tipo de equilíbrio dinâmico, ou desequilíbrio relativo para se passar de um estado a outro. Para andar é preciso transferir o peso de um membro a outro produzindo uma queda na direção do passo, aplicando uma força que provoque este desequilíbrio de pesos. O movimento concreto de andar tem também uma dimensão de movimento abstrato<sup>110</sup>. Em nossas ações como andar, há momentos em que elas passam de funcionais a expressivas. Então as ações ficam impregnadas de vida e esta vida cria um local, um ambiente, uma atmosfera (um território). Para ser expressiva, uma ação precisa estar no corpo, dando a ele o contorno de uma atitude. Nesta ação no corpo, além do motor e do instintual, são mobilizadas outras funções, o pensamento e a emoção. Um funcionamento orgânico (Grotowski) das funções (Gurdjieff) levaria à qualidade (Brook).

Em performance, buscar diretamente as emoções revelou-se ineficaz. Não é possível controlar as emoções, concluiu Stanislavski. Por outro lado, os pensamentos também são fugidios e com muita facilidade transformam-se em devaneio e a atenção, enredada por a ele, fica sem direção. Uma possibilidade orgânica seria mobilizar emoções e pensamentos através do corpo, na ação física. Este foi o caminho pesquisado por Stanislavski na busca de uma ação que chamava de verídica. Thomas Richards descrevendo o exercício demonstrado por Cieslak<sup>111</sup> de encarnar uma criança chorando comenta:

Não foi buscar o estado emocional da criança, senão que com seu corpo recordou as ações físicas de criança. Stanislavski é citado deste modo “não me fales de sentimentos. Não podemos fixar os sentimentos; tão somente fixar ações físicas<sup>112</sup>”.

---

<sup>109</sup> <http://origemdapalavra.com.br/palavras/acao/>

<sup>110</sup> MERLEAU-PONTY: 2006.

<sup>111</sup> Ryszard Cieślak (1937-1990). Ator polonês, figura central do Teatro-Laboratório (Teatr Laboratorium) de Jerzy Grotowski.

<sup>112</sup> RICHARDS: 2005: 33. Versão em espanhol. Non fue a buscar el estado emocional del niño, sino que con su cuerpo recordó las acciones físicas del niño. Stanislavski es citado de este modo: “no me habléis de sentimientos. No podemos fijar los sentimientos; tan sólo podemos fijar acciones físicas.

## Ação II – trabalho sobre si

No início de seu trabalho, Stanislavski acreditava ser possível o acesso direto à lembrança das emoções e dos sentimentos vividos, e sua utilização no trabalho do ator. No entanto, observou que não era possível controlar e fixar as emoções (e os sentimentos). Portanto, nos últimos anos de suas pesquisas, direcionou o foco de seu trabalho para as ações físicas. A lembrança de movimentos e atitudes do corpo, ações vividas em um determinado momento, o ator toma como matéria para trabalhar, e então, a partir deste material, desenvolve as ações físicas. Trabalhando atentamente com estas ações, com cada pequeno detalhe do movimento, da tonicidade, etc., o ator cria em seu corpo um outro corpo que corresponde às circunstâncias dadas para a personagem e a partir daí, pode ser que se expresse a complexidade do ‘ser’ dessa personagem.

No universo de Stanislavski a palavra ocupa um lugar central. A palavra oferecida pelo texto do dramaturgo será, pois, impregnada de conteúdo que o trabalho do ator aportará. A palavra vem grávida de sentido, isto é assunto da cultura e da linguagem. No processo criativo ela mobiliza, na memória do ator, imagens, sensações, visões interiores que vem dar luz a seu sentido. Então, o ator se envolve em um processo de *visualização*<sup>113</sup>. Neste processo as palavras vão despertando imagens e situações que vêm enriquecer o subtexto. Na vida cotidiana reagimos com naturalidade às palavras e às imagens que elas evocam. Sua conexão imediata com o mundo que nos cerca, seja ele real ou imaginário, possibilita essa fluência. Na encenação isto se torna mais complexo. O mundo da personagem deve ser criado passo a passo à custa do que o *trabalho sobre si* do ator e o *trabalho sobre a personagem* aportarem. Seus instrumentos de trabalho são os se mágicos e as visualizações que conduzem ao subtexto, e a memória das ações passadas. Nesta direção, a palavra é o motor do processo.

Ainda que influenciado por Stanislavski com relação às ações físicas, Grotowski criou uma linha de pesquisa original que nomeou de “teatro pobre”, onde os grandes

---

<sup>113</sup> “Visualização” era para Stanislavski um termo impreciso. Em alguns manuscritos encontram-se anotações que manifestam esta insatisfação com a precisão da palavra. A questão é que parece que a visualização está associada a imagens visuais. No entanto, se considerarmos as imagens com o sentido que Bergson (em seu texto *Matéria e Memória*) dava a elas, isto vai expandir seu significado abarcando, como queria Stanislavski, outras representações como as táteis e auditivas. Bergson foi contemporâneo de Stanislavski, não encontrei ainda notícia de sua relação, mas é notável uma sintonia de seu pensamento, especialmente no que toca à memória.

recursos cênicos foram praticamente abandonados focando a pesquisa em um forte “trabalho do ator”. Os treinamentos físico, plástico e vocal passariam a ocupar um lugar importante em suas montagens. No registro de algumas delas ainda na fase de espetáculos, pode-se ver uma cenografia essencial, incomum, e a poderosa presença dos atores. Com relação à voz, é notável que em muitas situações a enunciação do texto é feita apoiada em um jogo de alturas, que revela melodias modais, remetendo a uma tradição que é ancestral e anterior ao desenvolvimento da semântica tonal<sup>114</sup> na música europeia. A presença destas melodias modais na enunciação do texto não é mimese e manifesta uma intencionalidade, uma presença no ator, que extrapola a palavra incluindo algo de musical.

Antes de ser homem do teatro, Grotowski já tinha interesse por assuntos diversos que iam da filosofia oriental à antropologia. No teatro, sua busca o aproximou dos rituais de tradições muito antigas, que ele pesquisou viajando a diversos lugares, como Índia e Haiti. Teve também grande influência de Stanislavski. A ação física, como em Stanislavski, segue sendo um dos principais instrumentos de trabalho, mas o que ele busca com ela diz respeito muito mais à transformação do ator do que à enunciação do texto. Portanto, mesmo partindo de princípios semelhantes, os resultados obtidos são diversos e às vezes bem contrastantes. Em Grotowski, o ‘trabalho sobre si’ que o ator<sup>115</sup> empreende, será, muito mais, retirar bloqueios para a fluência de uma força criativa do que agregar algo, habilidades ou conteúdos de conhecimento.

“Essa é uma técnica do “transe” e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos extratos mais íntimos do seu ser [...] A formação de um ator no nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a este processo psíquico [...] O nosso, portanto, é um caminho negativo, não um acúmulo de habilidades, mas uma eliminação de bloqueios”<sup>116</sup>.

Transe seria algo ligado a um empenho interior que permitiria um fluir das ações em que a atenção não seria fragmentada. Trata-se de um determinado estado que emerge no momento em que a resistência ao fluir da atenção<sup>117</sup> cai. Resistência como sendo tudo aquilo que é um impedimento a esse fluir da atenção, e que se revela no corpo, na

---

<sup>114</sup> A questão do modal e do tonal será mais amplamente discutida no capítulo de análises musicais, por se tratar de um instrumento importante de análise.

<sup>115</sup> Grotowski passou a utilizar o termo atuante ao invés de ator, em função da dinâmica deste processo.

<sup>116</sup> GROTOWSKI, 2007:106

<sup>117</sup> Concentração é a palavra de Grotowski, que muitas vezes significava transe, ou estava ligada ao conceito. Aqui utilizo atenção, e a ideia de uma atenção não fragmentada como um possível sinônimo.

forma de posturas habituais permeadas de tensões físicas, que estão associadas a padrões também habituais de pensar e emocionar. Trabalhar na via negativa seria trabalhar para retirar tais impedimentos. Portanto, a noção de transe em Grotowski, ainda que esteja datada, restrita sua utilização a um determinado período de seu percurso, traz uma ideia de fluência e não-fragmentação da atenção importante para a performance, e que foi assumindo outros nomes, ao mesmo tempo em que propiciou o desenvolvimento de outros conceitos como organicidade, verticalidade, contato, dentre outros. O surgimento destas “palavras de trabalho” está sempre ligado a experimentos e nascem para nomear descobertas. Assim referem-se a eventos atuais de cada processo, algumas delas ficam e vão sendo renovadas a cada vez que seu objeto ressurgir, e outras, a crítica ao processo faz com que sejam abandonadas.

### Segundo Grotowski

“o material e as técnicas que apareciam espontaneamente durante a preparação do espetáculo eram muito mais promissores do que a aplicação de pressupostos teóricos que eram na realidade muito mais função da minha personalidade que do meu intelecto”<sup>118</sup>.

Esta declaração mostra como ele operava a crítica no confronto com os experimentos nos ensaios e no trabalho com os atores, reconhecendo os pressupostos teóricos que eram muito mais função da personalidade como menos funcionais e mais duros. Esta distinção entre personalidade e intelecto é instigadora. Na personalidade está o universo de ações aprendidas, que agindo por si, o fazem como reação mecânica a estímulos externos, que assumem uma determinada forma. Grotowski para referir-se a estes aspectos quando eles tornavam-se um impedimento à ação, solicitava que os atores encontrassem nomes ou expressões para eles, que eram as fórmulas da personalidade. A personalidade como entidade não é em si um impedimento, constitui-se uma natureza do homem na qual está tudo o que foi aprendido, todo o ofício que é fruto de um treinamento, por exemplo. Quando nela se cristalizam atitudes e reações pré-concebidas, que reagem mecanicamente (as fórmulas da personalidade funcionavam com recordatórios) nas interações com o mundo, estas atitudes tornam-se um impedimento para um contato com a essência e a constituição de uma *presença*. Grotowski e Gurdjieff usavam uma mesma palavra para se referir e este estado de

---

<sup>118</sup> GROTOWSKI, 2007:107

impedimento, *identificação*<sup>119</sup>. Em Gurdjieff o *trabalho sobre si* é que poderia levar a um estado de não identificação. Neste trabalho sobre si o relaxamento físico tem um papel central, não para estar apartado do mundo em um tipo de isolamento, mas pelo contrário, para permitir que as impressões do mundo possam entrar. Isto corresponde ao princípio da via negativa de retirar os impedimentos. Em Grotowski tal descoberta poderia levar à *introspecção*<sup>120</sup>, um dos elementos importantes para a constituição do *transe*<sup>121</sup>. Isto corresponderia a colocar-se diante destas atitudes e posturas que as fórmulas nomeavam, e esta posição relaxaria a força de impedimento que tais atitudes e posturas têm sobre o fluxo da atenção, o que em Gurdjieff corresponderia a aproximar-se a um estado de não identificação. Pode-se dizer que o impedimento e/ou as resistências correspondem a uma horizontalidade, que mantém a atenção presa a um nível associativo mecânico. Voltando à citação, a aplicação de pressupostos teóricos a partir da personalidade levaria a uma ação horizontal de inércia e mecanicidade. O intelecto aqui não é o que habitualmente nomeamos, mas refere-se a um pensar de outra qualidade. Para poder se contrapor às formas da personalidade, à mecanicidade de seus processos, o intelecto, a que se refere Grotowski, deve ser algo mais luminoso, diferente

---

<sup>119</sup> “Já falamos suficientemente do significado do “nascimento”. Nascer é apenas outra palavra para designar o começo de um novo crescimento da essência, o começo da individualidade, o começo do aparecimento de um “Eu” indivisível. Mas para ser capaz de chegar a isso ou, ao menos, de entrar nesse caminho, o homem deve morrer: quer isso dizer que deve libertar-se de uma grande quantidade de pequenos apegos e identificações que o mantêm na situação em que se encontra atualmente. Em sua vida está apegado a tudo, apegado a sua imaginação, apegado a sua estupidez, apegado até aos seus sofrimentos que a outra coisa qualquer. Ele deve libertar-se desse apego. O apego às coisas, a identificação com as coisas, mantêm vivos no homem milhares de “eus” inúteis.” (GURDJIEFF apud OUSPENSKY, 1989: 251)

<sup>120</sup> Introspecção como instrumento para colocar-se diante do impedimento, aproxima-se muito do conceito de organicidade que Grotowski apresentaria mais tarde. O trabalho com as ações realizadas a partir da introspecção e do transe já constituíam uma busca pela organicidade.

<sup>121</sup> As palavras de trabalho de Grotowski aparecem e estão ligadas a processos que pertencem a uma determinada fase de sua pesquisa. Algumas são abandonadas e outras são revitalizadas. Introspecção e transe são palavras que ficaram circunscritas a um período e foram depois criticadas pelo próprio Grotowski. No entanto para aquele momento as palavras indicavam uma busca que parecia corresponder ao processo em questão. Introspecção corresponderia a um recolhimento da atenção que possibilitaria estar diante das atitudes que as fórmulas da personalidade nomeavam. Transe corresponderia a um estado de funcionamento orgânico em que tais posturas, como impedimentos teriam menos força sobre a ação. Na introspecção, o relaxamento físico tem um papel central. A questão é a que tipo de relaxamento corresponde a atitude de introspecção. No trabalho de Gurdjieff, às situações externas é preciso responder com certa tonicidade, a cada uma de acordo com o necessário. Retirar impedimentos (tensões) é encontrar a tonicidade justa para a resposta à situação. Portanto o relaxamento tem o objetivo de permitir que a atenção circule organicamente, algo bem diverso de um estado astênico, pelo contrário, trata-se de estar totalmente desperto e disponível. Assumo que um relaxamento desta natureza é que favoreceria a introspecção e ao transe. Especialmente o conceito de transe nos será caro neste trabalho, porque corresponde a um estado de disponibilidade peculiar ao contato com a essência e em certa medida a um conceito que aparecerá mais a frente na fala do Neném, o *transe de ogã*.



das formas de pensamento habituais quando limitadas pela identificação, mas de um pensar ativo e livre. Em outras passagens ele se refere a *awareness*.

Poder-se-ia dizer também que *awareness* está relacionado com o intelecto, porém neste caso se trata de outro intelecto. Nele há um encontro com o coração, um encontro na esfera da alma, da emoção, porém desta vez distinto da nossa mescla de projeções, repulsões e afetos; pertence à mesma esfera, porém muito mais elevada, e nesse ponto não existe diferença perceptível entre essa alta “psique” e este alto “intelecto”; os dois aspectos estão então muito vinculados e são quase idênticos<sup>122</sup>.

Contraopondo-se à horizontalidade ele aponta a necessidade de uma verticalidade, que compara com a coluna vertebral no corpo humano, que daria suporte a ação. Para Grotowski o alinhamento entre *o corpo, o coração e a cabeça* é fundamental para a verticalidade que surge, portanto, como um processo contingente e necessário à atividade criadora, e à busca de uma *alta conexão*. Grotowski utiliza a imagem de um elevador primitivo, com o qual o atuante se eleva rumo a uma qualidade energética mais sutil para depois regressar ao nível mais denso trazendo consigo tal qualidade. Esta seria a *objetividade* do ritual.

O “trabalho sobre si” que Grotowski propõe é diverso daquele de Stanislavski. Para Grotowski o texto deixa de ser o foco do trabalho que passa a ser o trabalho interior, do ator/atuante e do diretor, do crescimento como revelação. Segundo Brook:

Stanislavski queria obter a qualidade dentro do “naturalismo” do comportamento cotidiano, Grotowski buscava alcançar alguma coisa mais oculta. Enquanto Stanislavski queria trabalhar a partir do impulso concreto, como aquele de querer se assentar sobre uma cadeira, por exemplo, Grotowski queria encontrar a impulsão de um gesto absolutamente desconhecido, um gesto que não poderíamos encontrar em nenhum outro lugar na vida cotidiana, nem na linguagem das tradições orientais ou europeias. Grotowski queria alcançar o impulso puro. Ora, um impulso, ele sabia, não é visível; ele deve ser portado por alguma coisa, e este portador, este veículo, é o corpo humano. Assim ele buscava, de maneira sempre mais precisa e detalhada, através de uma entonação, dos movimentos, dos gestos, a relação entre energias internas do corpo e as suas expressões exteriores<sup>123</sup>.

Por esta via o trabalho com a voz vai tomar outra direção. A sonoridade, a ressonância no ambiente e no corpo adquire uma nova dimensão. A primazia do verbo cede o espaço à sonoridade do enunciado na busca de uma especial *qualidade vibratória*. A partir do *Teatro das Fontes* os cantos de antigas tradições, especialmente os da linha afro-caribenha, passam a ser um dos principais focos do trabalho. Estes

---

<sup>122</sup> GROTOWSKI, textos organizados por Bruno de Panafieu. Editora Ganesha, Venezuela, 1997:120

<sup>123</sup> BROOK, 2011: 68-69

cantos têm a propriedade de estarem radicados na organicidade. *É sempre um canto-corpo, não é nunca o canto dissociado dos impulsos da vida que correm através do corpo*<sup>124</sup>. As qualidades vibratórias estão além da melodia como sucessão de notas e além das palavras. *Mesmo se as palavras não são compreendidas, é suficiente a recepção das qualidades vibratórias*<sup>125</sup>. Isto reporta à magia do encantamento, à força de, como diz o povo do santo<sup>126</sup>, “firmar o ponto (canto)”.

### **Ação III – ação musical**

Tanto em Stanislavski quanto em Grotowski o trabalho do ator sobre si mesmo é essencial. Stanislavski desenvolveu o trabalho com as “ações físicas”. Ele percebeu a importância do corpo do ator no processo, de como as experiências da personagem deveriam estar incorporadas. Neste sentido, ele buscou na memória do ator, em sua experiência pessoal, ações que pudessem ser trabalhadas na composição da personagem. Viu que não era possível, no entanto, fixar as emoções, mas apenas as ações físicas que lhe dariam suporte. Grotowski seguiu seus passos e levou o trabalho do ator sobre si até o ponto de abandonar o espetacular com o intuito de aprofundar o trabalho (do ator) sobre si. O processo atinge sua forma mais acabada na fase que Peter Brook cunhou de *Arte como veículo*.

O trabalho com a voz em Stanislavski e Grotowski tomou rumos diversos. Partindo da palavra Stanislavski chegou a uma ação vocal em que a musicalidade do texto nasce da palavra e do que ela é capaz de mobilizar no ator pela força do texto e do subtexto. Uma ação que diríamos verbal. Em Grotowski a musicalidade da palavra nasce no corpo do ator, da organicidade dos impulsos. Grotowski levou a palavra a uma região onde a sonoridade, a sua qualidade vibratória, implica a ação vocal. Neste sentido ela transborda a língua (e a palavra) invadindo um campo que poderíamos chamar de musical. Portanto, uma ação musical. Não é sem razão que os cantos tradicionais, cuja origem remonta a um tempo mítico, tenham se tornado uma importante matéria de trabalho para Grotowski. Gonçalves faz uma análise comparativa da palavra em Stanislavski e Grotowski. Ele não fala de ação verbal, mas descreve a relação de cada um destes encenadores com a palavra e sua sonoridade.

---

<sup>124</sup> GROTOWSKI, 2007:237

<sup>125</sup> Ibidem: 236

<sup>126</sup> Uma maneira de chamar os adeptos do Candomblé e da Umbanda, onde “santo” refere-se às entidades e deidades como são, por exemplo, os orixás.

Vislumbra-se então o trabalho de Stanislavski como uma tentativa de realçar uma *musicalidade para a ação vocal* através da análise da ação, da compreensão do subtexto do autor e da utilização dos matizes sonoros da voz para reforçar as intenções e movimentos que o texto sugere. Grotowski, por outro lado, busca criar uma *musicalidade na ação vocal* pelo contraponto que tem por um lado o texto, e por outro a vocalidade, que nasce e tem como referência tanto as ações, associações e memórias do ator como a aceitação do corpo como potencialidade orgânica<sup>127</sup>.

Vendo e ouvindo os atores de Grotowski, em registros das montagens assim como das *actions*, em plena “ação musical”, sinto-me tentado a investigar o que existe de semelhante no trabalho sobre si do ator em relação ao trabalho sobre si do músico.

Buscando paralelos ilustram-se as similaridades e as diferenças. A primeira similaridade é talvez a evidência de que é necessário um trabalho sobre si. Isto quer dizer que, como o ator, o músico precisa de uma preparação que envolve um trabalho com o corpo, as emoções e a cabeça, que aparecem implicados na performance.

Para o ator e o músico a aproximação ao mundo emocional é sempre uma questão. Muitas vezes no afã de realizar tal contato o performer “força a porta” como se fosse possível o contato com algo tão sutil e volátil quando o mundo emocional a partir de uma atitude assim pretensiosa. Tal pretensão está no campo da ilusão ao supor um tipo de controle da vontade sobre as emoções e a capacidade de fixá-las de algum modo. Thomas Richards se refere a essa situação com a expressão “bombar” estados emocionais.

Normalmente, quando um ator pensa em intenções, pensa que se trata de “bombar” um estado emocional de dentro de si. Não é isso. O estado emocional é muito importante, porém não depende da vontade. Não quero estar triste: estou triste. Quero amar essa pessoa: odeio essa pessoa, porque as emoções não dependem da vontade. De maneira que quem condicionar as ações através dos estados emocionais cria confusão<sup>128</sup>.

Para o músico a situação é idêntica e bombar emoções resulta em uma ação confusa, como se fora uma caricatura de algo (ou de si mesmo). A ação não parte do centro, mas da periferia e permanece em um nível de horizontalidade. Aqui também é evidente o trabalho na via negativa, ou seja, retirar os impedimentos a este contato com

---

<sup>127</sup> GONÇALVES: 2011: 113.

<sup>128</sup> RICHARDS, 2005: 66. Tradução livre para este trabalho, segue abaixo o texto original.

Normalmente, cuando un actor piensa en las intenciones, piensa que se trata de “bombar” un estado emocional de dentro de sí. No es eso. El estado emocional es muy importante, pero no depende de la voluntad. No quiero estar triste: estoy triste. Quiero amar a esa persona: odio a esa persona, porque las emociones no dependen de la voluntad. De manera que quien intenta condicionar las acciones a través de los estados emocionales crea confusión.

o mundo emocional ou talvez algo ainda mais profundo e passivo<sup>129</sup> em si mesmo. Neste contexto, o contato com a emoção não se daria diretamente, mas através da ação física, pela porta do corpo. Segundo Gurdjieff, o trabalho dos centros é interdependente e simultâneo.

[...] os três centros principais – intelectual, emocional e motor – são interdependentes e que, num homem normal, trabalham sempre simultaneamente. [...] Que significa essa simultaneidade? Significa que um determinado trabalho do centro intelectual está ligado a um certo trabalho dos centros emocional e motor, isto é, que uma certa espécie de pensamento está *inevitavelmente* ligada a uma certa espécie de emoção (ou de estado de ânimo) e a uma certa espécie de movimento (ou de postura) e que uma desencadeia a outra<sup>130</sup>.

A coordenação motora que corresponde ao movimento e às posturas do corpo seria a matéria sobre a qual um trabalho direto seria possível. E, através dele, um trabalho indireto sobre os outros centros. Tal dinâmica parece estar em conformidade com a opção de Stanislavski de iniciar o trabalho com as pequenas ações, seus detalhes, assim como a ênfase que Grotowski deu ao corpo e à precisão das ações como porta de entrada e campo de pesquisa (nunca de manipulação).

Sem a pretensão de afirmar universalidades, diríamos que em diversos contextos, naquilo que se poderia nomear como música e músicos, o corpo tem um papel central<sup>131</sup>. Ser um músico geralmente envolve habilidades que o corpo precisa aprender e desenvolver como ofício. O ofício do ator também tem no corpo o seu instrumento primeiro de trabalho e na voz a sua expressão sonora. A expressividade através do corpo e particularmente do aparelho fonador e seus ressonadores são temas de trabalho e pesquisa constantes. Com esses instrumentos o ator desenvolve suas ações físicas. O músico precisa adquirir uma habilidade motora na relação com um (seu) instrumento, e este, ao final de um longo trabalho, acaba por tornar-se uma extensão do seu corpo, mesmo no caso da voz, que é um instrumento que já nasceu no corpo, tal habilidade precisa ser desenvolvida<sup>132</sup>. Até o regente e o compositor poderiam

---

<sup>129</sup> Grotowski faz referência à passividade do ator como um estado de receptividade, abertura, silêncio. Neste tipo de passividade se pode reconhecer uma qualidade que ocorre do contato com a essência.

<sup>130</sup> OUSPENSKY: 1989: 393.

<sup>131</sup> As manifestações musicais mediadas por instrumentos digitais instauram outra relação com o corpo onde a ação física nem sempre se espelha em sonoridade, como no caso dos instrumentos analógicos.

<sup>132</sup> Importante frisar que a ideia de desenvolvimento não é conflitante com a via negativa. No contexto de músicos, o desenvolvimento do ofício é principalmente tornar o corpo disponível para uma ação, no que ela tem de específico e particular, como tocar um instrumento musical. Durante este desenvolvimento, o aprender a tocar, surgem obstáculos sob a forma de posturas e tensões, em que o trabalho é exatamente soltar, como na via negativa.

considerar os músicos como seus instrumentos, e em relação a estes precisariam também desenvolver certa habilidade. No entanto o sucesso de tal empresa, ainda que necessária, não é suficiente. Tocar um instrumento é um tipo de ação física do músico. Como para o ator, é o estudo meticuloso dessas pequenas ações e sua performance criam as condições para que um determinada emoção possa surgir. Não é certo que isso vai ocorrer, mas o caminho pode ser aberto pela ação física para o ator assim como pela ação musical para o músico.

Pensar também tem um papel neste ato. O pensamento daria a direção como o cocheiro deveria fazer na atrelagem da carruagem. Mas qual a direção? O que parece uma direção é, na maioria das vezes, uma imagem que o próprio pensamento produz. A imagem toma o lugar da meta, e a direção que o pensamento dá, nessa situação, aponta para a própria imagem. Esta imagem pertence ao mundo conhecido, é uma repetição, e mantém a ação restrita a essa instância, própria da personalidade. Isso produz um círculo vicioso, uma prisão. Como libertar o pensamento, e ao sujeito pensador?

Necessito ser suficientemente livre para desfazer-me de tudo e perguntar sem esperar uma resposta. Compreendo que não saber, desfazer-me de tudo, é a mais elevada forma de pensar e que se viesse uma resposta ela seria falsa. Há que estar sem responder e aprender a ver, ver sem julgar, sem pensamentos, sem palavras. Ver é um ato extraordinário que exige uma atenção desconhecida. É o fator que liberta, e que aporta um espírito novo, um pensar novo. A atenção é a energia essencial do homem. E essa energia só pode aparecer quando uma pessoa constantemente se ocupa de ver, de escutar de perguntar-se, nunca de saber. Devemos dar uma atenção total à pergunta que nos ocupa. A atenção não será total se buscarmos uma resposta. A atenção total é o processo de meditação<sup>133</sup>.

Aqui aparece uma ideia, e mais do que isso uma atitude fundamental no trabalho de Gurdjieff, o estado de pergunta. Tal estado permitiria que uma pergunta trabalhasse internamente confrontando o indivíduo com o não saber e a possibilidade de estar, nesse momento, livre da ditadura das imagens e das associações mecânicas. Não se trata de negar o conhecido, mas de estabelecer um espaço para uma presença silenciosa e uma maneira nova de o pensamento funcionar. Salzmann chama a isto de ver. É um ver que

---

<sup>133</sup> SALZMANN: 2011:90. Jeanne de Salzmann era a secretária de Gurdjieff e sua principal aluna. Quando ele faleceu deixou-lhe a incumbência de reunir e organizar os vários centros do trabalho. Pianista de formação, Salzmann trabalhou com Dalcroze antes de conhecer Gurdjieff. Tornou-se depois a principal instrutora de movimentos no “trabalho”. Produziu juntamente com Peter Brook o filme *Encontros com homens notáveis*, baseado no livro homônimo de Gurdjieff, e diversos filmes com os registros dos movimentos. Durante toda sua atividade escreveu em seus cadernos textos referentes às ideias do trabalho, mas principalmente como indicações de trabalho interior para os grupos sob sua responsabilidade. Estes textos foram recentemente reunidos e publicados em inglês e espanhol.

deveria estar livre das imagens e representações do conhecido na medida em que é ver sem julgar, sem pensamentos, sem palavras.

Na ação musical, de uma maneira simples, insinuam-se esses complexos processos em que estão implicados o corpo, as emoções e o pensamento. Na ação musical também se revela a necessidade de uma interação orgânica entre essas funções. O seu equilíbrio sendo dinâmico, nunca é exatamente o mesmo, e propicia uma presença que é sempre nova. A memória e o conhecido estão também presentes e sustentam uma identidade, por exemplo, a de estar a cada vez tocando uma mesma música, ainda que nunca seja igual. No extremo, a impressão de que sou a mesma pessoa, ainda que esteja em constante mutação. Conciliar as habilidades construídas e conservadas na personalidade e o contato com a natureza passiva e receptiva da essência é sempre um desafio.

#### **Ação IV – *axé***

Desenvolver ou possibilitar que determinada “presença” se manifeste no performer (ator, músico ou alguma outra categoria que se queira criar), ou através de suas ações, tem sido uma busca no trabalho dos pesquisadores referidos, especialmente em Stanislavski, Grotowski, Richards e Brook, que neste trabalho constituem um eixo de herança e desenvolvimento de um determinado legado, ao qual se poderia juntar como figura marginal<sup>134</sup>, a poderosa interveniência de Gurdjieff. Este legado de busca de uma determinada presença levou Grotowski a utilizar como ferramenta de trabalho sobre si, os cantos de tradições muito antigas, e especialmente as da tradição afro-caribenha, em um trabalho desenvolvido com a colaboração da artista e pesquisadora Maud Robart. A força que se manifesta nessas ações musicais está intimamente ligada à tradição religiosa africana e sua forma nas diásporas. Grotowski buscou nessa tradição os elementos que “funcionavam” e os colocou em operação em sua pesquisa. Essa força que se manifesta na ação assim realizada, na tradição afro-brasileira poderia ser associada ao conceito, ou princípio denominado *axé*.

---

<sup>134</sup> Marginal no que tange sua aceitação na academia, mas poderia dizer central do ponto de vista da essência deste trabalho. Mas também a margem como lugar de liminaridade, que rompe com o estado habitual das coisas.

É comum encontrar em textos etnográficos a ideia de que os orixás em sua origem africana representavam forças naturais e impessoais. Segundo Prandi, com o correr do tempo, estes “espíritos da natureza passaram a ser cultuados como divindades, mais tarde designados como orixás<sup>135</sup>”. Contudo, na antiguidade e mesmo na África dos dias de hoje, não foi possível encontrar um panteão idêntico em sua hierarquização. Regiões diversas cultuam orixás diferentes com qualidades similares ou o contrário, a mesma entidade pode ter qualidades contrastantes. Segundo Verger “o culto ao orixá seria o culto a um ancestral divinizado, que, em vida, teria estabelecido vínculos com forças da natureza ou adquirido o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização<sup>136</sup>”. Assim cada família, aldeia e região tem um panteão próprio que seria mais comum na medida em que as interações destes núcleos fossem mais constantes, sob a forma de trocas, comércio, guerras ou casamentos.

Trazidos para o Brasil como escravos, os negros de diversas localidades e famílias tinham em comum a degradante situação de estarem na condição de trabalho forçado em uma terra distante. Possuíam muitas vezes tradições e línguas diferentes que eram seus instrumentos de sobrevivência às condições adversas. Esta talvez seja uma das razões que explicaria a notável resistência dessas tradições em um ambiente tão diverso da sua terra natal. No caso do candomblé, passou-se a se cultuar no Brasil, em um mesmo terreiro, uma grande diversidade de entidades, que não se encontram assim juntas na África. Esta nova configuração do panteão e os desdobramentos na tradição, as transformações que foram gradativamente sofrendo no Novo Mundo assim como o que permaneceu, têm relação direta com as condições a que foram submetidos os negros em cada local.

Para os iorubas vivemos em dois mundos, o *aiê* e o *orum*. O *aiê* é o lugar onde existimos, nós seres humanos encarnados<sup>137</sup> e todo o mundo material. O *orum* é o “outro mundo” onde vivem os espíritos, os *orixás* e os antepassados, um mundo mítico em contraposição ao mundo atual do *aiê*<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> PRANDI, 2005:102.

<sup>136</sup> VERGER, 2002:18.

<sup>137</sup> Na tradição nagô e na maioria das outras etnias africanas, a reencarnação faz parte da vida.

<sup>138</sup> Esta concepção não tem paralelo com a terra e o céu do cristianismo, apesar de ter em comum o aspecto de dualidade. Na concepção nagô o *orum* não é um local de expiação nem de bem aventurança, mas é simplesmente o “outro mundo”, que envolve o *aiê* penetrando-o inclusive. Na ética ioruba de bem e

Os *Nàgô* concebem que a existência transcorre em dois planos: o *àiyé*, isto é, o mundo, e o *òrun*, isto é, o além. O *àiyé* compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que o habitam, particularmente os *ará-àiyé* ou *aráyé*, habitantes do mundo, a humanidade.

O *òrun* é o espaço sobrenatural, o outro mundo. Trata-se de uma concepção abstrata de algo imenso, infinito e distante. É uma vastidão ilimitada – *ode òrun* – habitada pelos *araòrun*, (...) seres ou entidades sobrenaturais<sup>139</sup>.

Houve um tempo em que estes mundos não estavam separados, os homens podiam ir ao *orum* e os orixás virem ao *aiê*. Existem histórias (*itan*<sup>140</sup>) mais ou menos elaboradas que contam como um homem invadindo desrespeitosamente o *orum* provocou a cólera de *Olorun* (entidade suprema) e este soprou interpondo seu hálito (*ofurufu*) que constituiu o *sanmo* (céu) separando os dois mundos. Desde então os orixás para vir ao *aiê* precisam de um “cavalo<sup>141</sup>” para montar e os humanos não podem ir ao *orum* e de lá voltarem com vida.

A intuição de que há “este mundo” e o “outro mundo” aparece em muitas tradições religiosas e filosóficas, ainda que não tomem formas semelhantes. Provavelmente tal intuição tem relação direta com a questão da vida e da morte. Há, entretanto, na concepção ioruba da existência uma continuidade entre vida e morte. As ações dos homens neste mundo teriam repercussão no outro mundo. Todos os objetos no *aiê* (visível) teriam seu duplo no *orum* (invisível/sagrado). Para que toda a existência se dê, ela é permeada de uma força sobrenatural, o *axé*. Santos dá a seguinte interpretação.

É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem *àse*, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. [...] Mas esta força não aparece espontaneamente: deve ser transmitida. Todo objeto, ser ou lugar consagrado só o é através da aquisição de *àse*<sup>142</sup>.

O *àse*, como toda força, pode diminuir ou aumentar. Essas variações estão determinadas pela atividade e conduta rituais, deveres e das obrigações – regidos pela doutrina e prática litúrgica – de cada detentor de *àse*, para

---

mal, as ações que os homens realizam em sua vida na *aiê* tem repercussão neste nível, ou seja, o mal que se faz aqui, aqui se paga, não há um local de expiação como o inferno cristão.

<sup>139</sup> SANTOS, 2007:53. Sendo a tradição *Iorubá* essencialmente oral, sua transcrição no nosso texto será feita segundo um abasileiramento de sua escrita. Dos Santos por outro lado usa a notação internacional do ioruba “principalmente aquela que é empregada nos institutos especializados na Nigéria”.

<sup>140</sup> *Itan* são todos os tipos de conto, especialmente os mitos, recitações transmitidos oralmente pelos sacerdotes, os *babalaôs* e *ialaorixá*.

<sup>141</sup> “Cavalo” no candomblé e na Umbanda é como se costuma designar o médiun que recebe a entidade incorporada.

<sup>142</sup> SANTOS, 2007: 39.



consigo mesmo, para um grupo de *olòrisà* a que pertence e para o “terreiro”<sup>143</sup>”.

Interesse especial desperta a constatação de que nesse contexto ritual também surgem as três instâncias do “trabalho”: o trabalho consigo mesmo, com os companheiros e para o próprio trabalho, como já haviam aparecido, neste texto, em Brook e Gurdjieff. Cultivar o *axé* implica um conjunto de ações rituais que envolvem esses três níveis, que ocorrem na liminaridade, em condições especiais, nas quais o som tem um papel fundamental, tanto nas evocações cantadas ou enunciadas, quanto no ritmo dos tambores. A palavra enunciada é portadora de *axé*, assim como o som dos instrumentos rituais. A emissão de um som implica uma presença e a qualidade dessa presença está relacionada ao seu *axé*<sup>144</sup>.

As cantigas de origem afro-brasileira nos rituais de candomblé cumprem uma função importante de conexão do visível com o invisível. Nessa tradição tudo se faz cantando e tocando. A ação musical estabelece uma conexão entre os dois mundos, o *aiê* e o *orum*. O som cumpre o papel de condutor de *axé*, especialmente nos instrumentos de rituais quando “preparados”<sup>145</sup>, que só podem ser tocados pelos *ogãs alabes*<sup>146</sup>. As próprias cantigas também são portadoras de *axé*. A potência do *axé* destas ações musicais revela-se, no entanto, em performance no trabalho com as três linhas, o individual, o coletivo e o local, o contexto em que a performance ocorre. Tocar um instrumento é a síntese/símbolo de um padrão arquetípico de jogo de forças, a ativa, a passiva e a conciliadora. Por exemplo, no caso do tambor, o instrumento mais importante na orquestra do candomblé. São três elementos, como ilustra Santos – “Toda formulação de som nasce de uma síntese, como um terceiro elemento provocado pela interação ativa de dois tipos de elementos gerativos: a mão ou a baqueta percutindo no couro do tambor”<sup>147</sup>. Nesta interação triádica, o terceiro elemento, o som, é uma emergência. O som é uma emergência na performance e está em um nível lógico distinto e superior à mão/baqueta e à pele do tambor. Tal nível corresponde à presença do músico, emerge como manifestação dessa presença. A mão corresponde à energia

---

<sup>143</sup> SANTOS, 2007: 40.

<sup>144</sup> “No ciclo de iniciação da noviça, um dos ritos de fundamento é o de abrir a fala, que consiste em colocar um *àse* na boca e sobre a língua da *iyàwo*, que permitirá à voz do *òrisà* se manifestar durante a possessão”(SANTOS, 2007: 47)

<sup>145</sup> Os instrumentos preparados recebem uma combinação específica de substâncias e de palavras em uma série de rituais periódicos destinados à conservar e fortificar o seu *axé*.

<sup>146</sup> *Ogãs alabes* são os músicos preparados na tradição da casa que têm autorização de tocar para os orixás.

<sup>147</sup> SANTOS, 2008: 48.

ativa, carrega os padrões aprendidos na interação com o meio. Muda de atitude de acordo com um repertório aprendido de mudanças possível que pode ser posto a serviço da ação. O tambor corresponde à energia passiva. Sua natureza, em repouso, é o silêncio. Ela é convidada, chamada à interação. Só quando é convidada revela-se sonora, mas o som que se revela já é outra coisa, não é ela mais. O som não é o tambor. Ela doa a si mesma em total confiança nesta interação. No entanto é o ofício aprendido quem pode servi-la e fazer, nessas condições, que a energia passiva encarnada no tambor, ao fundir-se com a ativa, encarnada na mão do músico, as duas juntas em sua interação transmitem-se em som, uma emergência na performance. Este esquema corresponde simbolicamente à interação entre a personalidade (a força ativa do ofício) e a essência (a força passiva do instrumento) para a constituição da terceira totalidade, uma presença (o som) que encarna a força conciliadora e está em um nível lógico superior.

## **Ação V – ritornelo e território**

Território é uma metáfora largamente empregada, “o mapa não é o território<sup>148</sup>”. Esta fórmula, aparentemente óbvia de Korzybski, implica reconhecer que o que percebemos do mundo não é exatamente o mundo. Há algo lá fora, disso não há dúvida, mas o que está lá fora é algo misterioso, com o qual interagimos constantemente arriscando descrições que compartilhamos com os semelhantes, muitas vezes crendo ser a verdade. Criamos um ritornelo<sup>149</sup>. Nele nos sentimos relativamente seguros, mas o mistério que há lá fora segue existindo, em alguns momentos de maneira perturbadora. Se por um lado é uma ameaça a nossa (aparente ou ilusória) certeza, por outro é um

---

<sup>148</sup> “O mapa não é o território” é uma expressão atribuída a Alfred Korzybski, um engenheiro, filósofo e matemático polonês que publicou esse conceito num encontro da American Mathematical Society em 1931. (PARZIANELLO, 2008).

<sup>149</sup> I. Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando ... a canção salta do caos a um começo de ordem no caos... Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos.

II. Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado .. Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças da terra não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado.

III. Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado aonde vêm acumularem-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação.

Não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa, o Ritornelo. (DELEUZE e GUATARRI. 2007: 116)

chamado a criar. Neste contexto conhecer o mundo implica (re)criar a si mesmo. O que cada indivíduo faz, o faz a partir de um ritornelo com o qual opera um mundo, percorre um determinado território, aquele que habita no momento.

As cantigas que o Neném apresentou, têm esta característica. Por um lado são simples e acolhedoras porque criam uma terra. Por outro são ameaçadoras porque se abrem ao cosmo, ao desconhecido.

Na terra, estão compostas em uma hierarquia de alturas e durações que correspondem às categorias de nossa interação. Tal categorização é cultural, compartilhada na comunidade em que crescemos, de acordo com as descrições que nós acordamos em aceitar. Nas melodias percebemos um centro de gravidade que é a fundamental em torno da qual as outras notas giram, as melodias são modais.

No cosmo as cantigas se abrem a um contato com forças desconhecidas. Seguir por esta abertura implica aceitar o desconhecido porque há o conhecido. Não se trata de negar o que conheço, mas colocá-lo a serviço da busca, da abertura, mas ao mesmo tempo, ter uma terra para voltar e nela atuar trazendo nos vestígios de um cosmo (caos), um novo ritornelo.

O que construímos em nossa interação musical na *Suíte* são ritornelos compartilhados pelos indivíduos em seu trabalho juntos. Os limites do território são demarcados por nossas ações na medida em que elas passam de funcionais a expressivas. A *Suíte* é um território percorrido pelos ritornelos que construímos em nossa recorrente interação musical. Mas há nesse território ainda uma abertura, a possibilidade de um contato com o que vem do cosmo.

## **Capítulo II - histórias**

## O sonho

Uma noite de novembro de 1991 eu tive um sonho com música. A música era com uma orquestra de cordas, flauta e bateria tocando uma peça de duração longa. Uma música maravilhosa que deixou uma impressão muito forte. Inspirado por ela eu procurei o Neném, o Esdra Exedito Ferreira, e propus a ele uma parceria. Compor juntos uma música para flauta, bateria e orquestra de cordas. Ele apresentaria os ritmos e sobre esse material eu trabalharia. Um projeto meio absurdo e improvável naquele momento. Implicava um trabalho imenso, sem nenhuma perspectiva de produção real. No entanto, ele aceitou a proposta e me devolveu o desafio: compor tendo como base, material gerador, as cantigas<sup>150</sup> e os ritmos dos orixás.

Naquele momento, apesar de já ter tocado com o Neném em diversos projetos, e termos juntos uma já longa história de interação musical, eu não sabia que ele era “povo do santo”, profundo conhecedor das cantigas e ritmos da tradição afro-brasileira dos orixás. Ele cresceu no terreiro de candomblé de Santa Joana D’arc de sua tia Maria Paulina, *Ialaorixá de Oxóssi*, e desde criança foi preparado para ser *ogã alabê*, aquele que tem permissão para tocar para os orixás. Portanto, apoiado em sua autoridade aceitei o desafio.

O primeiro passo foi gravar as cantigas e os ritmos que o Neném ia trazendo. Fizemos isso em três seções. As gravações foram feitas em fita magnética. O local foi sua casa na Rua Itajubá, em um barracão de fundos com um pequeno quintal, onde havia a sombra de um frondoso maracujá. Ele ia gravando as cantigas, a maioria nos dialetos de origem africana e outros apenas vocalizados. Gravava estas cantigas às vezes acompanhando-se ao atabaque e às vezes a capela. Depois tocava os ritmos, em alguns casos, decompondo a polifonia rítmica, tocando cada padrão rítmico separadamente. É que os toques emergem da superposição de diferentes frases, padrões realizados em diversos instrumentos da orquestra do candomblé. A polifonia rítmica é uma das características destes toques.

---

<sup>150</sup> Em nossas conversas, todas as vezes que o Neném se referiu às melodias dos pontos para os orixás ele utilizou a palavra “cantiga”. Dessa maneira ele parece querer marcar a palavra dando à “cantiga” uma conotação mágica. Verger também se refere aos cantos como cantigas. Em sua etnografia sobre o culto dos orixás e voduns ele divide essas invocações em orikis e cantigas (VERGER, 2000). Portanto sempre que for me referir aos cantos e melodias referentes aos orixás, também usarei a palavra “cantiga”.

## Neném – o ogã alabê

Para compreender o processo que gerou o material que serviu de referência para a composição a quatro mãos, será interessante focar o momento em que o Neném inicia seu aprendizado da tradição. O processo de aprendizado dos toques e das cantigas pelo qual Neném passou até tornar-se *ogã alabê*<sup>151</sup> foi longo. Iniciou aos quatro anos, idade com a qual passou a viver, em períodos alternados, sob a tutela de sua tia Maria Paulina de Souza, sua futura mãe de santo. Na década de 50, Maria Paulina tinha um terreiro no Alto Colégio Batista. Aí Neném teve o primeiro contato com o candomblé. Na década de 60, o terreiro mudou-se para o Alto dos Pinheiros onde se instalou em um grande terreno recebido em doação.

[...] só que daí a gente já estava indo para o Alto dos Pinheiros, mais mato ainda, não era nem favela não, era mato mesmo, que ela ganhou um lote lá. Lá, na verdade, é que eu comecei a me interessar pelo atabaque<sup>152</sup>.

Foi aí, no terreiro no Alto dos Pinheiros, que o Neném teve sua iniciação nos ritmos e cantigas do candomblé. Primeiro tocando nos baldes, junto com os outros meninos, que eram muitos, e que Maria Paulina criava. Não era permitido aos meninos tocar nos atabaques<sup>153</sup>. Então eles assistiam às seções e observavam os *ogãs* tocando e cantando, e iam praticando, cantando e tocando nos baldes. Até um dia em que faltou um *ogã* e sua tia o convocou para assumir o *rumpi*<sup>154</sup>.

Comecei a tocar no rumpi, depois fui pro ilé. Aí comecei a apreender as cantigas em Ioruba, comecei a me interessar, a gente aprendia de ouvido mesmo, ouvia aqueles ogãs de fora que minha tia às vezes contratava pra fazer as grandes festas do ano, a festa de Oxóssi sempre tinha que fazer, que Oxóssi era o orixá dela, sempre tinha festa de Iemanjá, aquelas normais, tradicionais, de Iansã... Então, por exemplo, ah... vamos tocar pra Oxóssi, vai vir cá um especialista em Oxóssi, entendeu (?), um cara que cantava em vários, eh..., vários dialetos. Cantava em nações de Oxóssi, cantava em Keto, cantava em *Jêje*, cantava em Angola<sup>155</sup>.

---

<sup>151</sup> *Ogã alabê* é aquele que tem permissão para tocar para os Orixás. A formação de um *ogã alabê* passa por uma série de etapas, incluindo as deitadas, que são passagens pela camarinha, ritual ao qual se submetem os iniciados. (comunicação pessoal com o Neném)

<sup>152</sup> Entrevista com Neném em 24/01/2010.

<sup>153</sup> Os atabaques, sendo instrumentos sagrados do ritual, só podiam ser tocados pelos ogãs. (comunicação pessoal com o Neném)

<sup>154</sup> São três os tambores descritos pelo Neném (comunicação pessoal), o *rum*, o *ilé* e o *rumpi*, que é o menor deles (Neném, comunicação pessoal). Ângelo Nonato os descreve em sua tese de doutorado chamando o *ilé* de *lé*. (CARDOSO: 2006)

<sup>155</sup> Entrevista com Neném em 24/01/2010.

A partir de então o Neném se interessou vivamente pelo atabaque e passou a dedicar todo tempo disponível à sua prática.

Ai fui..., comecei a tocar..., comecei a tomar gosto mesmo, de verdade, e comecei a ir pra lá de dia, assim eu ficava tocando de dia, treinando, como se fosse estudar, coisa que os meninos não faziam.<sup>156</sup>

Foi durante esses momentos de prática que o Neném iniciou um processo que seria a semente do seu estilo de tocar como músico profissional, assim como do futuro trabalho de composição. É que nesses momentos, além de praticar os ritmos e as cantigas rituais, ele também se exercitava criando outros ritmos, derivando os originais, a partir de visualizações.

Então eu ficava tocando até seis horas da tarde todo dia, tocando mesmo. E fui descobrindo outras coisas além dos ritmos, [...] Além dos ritmos tradicionais do candomblé, eu fui aprendendo outras coisas por minha conta. Coisas que me vinham na cabeça. [...] era coisa assim, eu imaginava o orixá, pela dança dele lá, completamente diferente do que era no ritual, você tá entendendo com é que é? Às vezes pela feição da pessoa, como a pessoa ficava, eu achava que não tinha muito a ver aquele ritmo, eu tocava outro...  
<sup>157</sup>

No ritual, o *ogã* toca para o orixá em sintonia com sua dança. O tambor “*run*”, que é o mais grave, vai variando ou improvisando<sup>158</sup> de acordo com as nuances desta dança, interagindo com o dançarino e com toda a atmosfera que se instala nesse momento. Esta é uma tradição que envolve uma interação muito fina entre o músico (considerando o *ogã* como tal) e a entidade, durante o ritual. Explorando esse espaço de liberdade é que o Neném desde criança desenvolvia, em suas vespertinas visualizações da dança dos orixás, variações e improvisações a partir dos ritmos rituais originais. Tal processo de treinamento e de estudo, como ele mesmo diz, foi se dando a partir dos ritmos e cantigas tradicionais, como ele os recebia na tradição de seu terreiro, assim como naqueles locais por onde viajaria com sua tia.

Esses outros ritmos que não eram rituais, começaram a compor uma espécie de repertório de padrões e a dar origem à história de uma prática criativa que se tornaria referência em sua ação musical como músico profissional e compositor. Nestes momentos de prática no terreiro de sua tia, sua casa, o que esta música significava para

---

<sup>156</sup> Entrevista com Neném em 24/01/2010.

<sup>157</sup> Entrevista em 24/01/2010.

<sup>158</sup> A respeito de “improvisação” nos terreiros durante o ritual, há alguma discordância. Alguns pesquisadores preferem considerar que não há improvisação, mas apenas variação nesta atividade. As variações fariam parte de um código já estabelecido entre as entidades, sua dança e os *ogãs*.

o Neném, este significado ia ganhando outros novos contornos dentro de uma atmosfera diversa daquela do ritual, porém ainda muito próxima. As construções sonoras míticas e rituais, ao serem deslocadas para uma atmosfera de prática criativa, faziam emergir novos significados. Ao lado do mítico e do tradicional, se abria outro campo, outro território de interação musical, que não tinha naquele momento outra função que o estímulo à prática como aprendiz de ogã.

Neste período Maria Paulina começa a levar o Neném para acompanhá-la em suas viagens a Salvador, ao terreiro da Mãe Neném em Amaralina.

Ela foi feita em Amaralina, na casa da Mãe Neném, já faleceu também, contemporânea da Mãe Pequeninha, importantíssima na Bahia, também, da parte de Keto e Angola. E eu, quando minha tia percebeu que eu estava dedicando demais, tocando bem, cantando já, ela começou a me levar nas viagens em que ela ia pra Bahia, porque ela fez o santo em várias, assim, ela não foi lá e fez o santo não, ela foi lá pelo menos umas cinco vezes fazer isso. Ela ia, ficava um tempo lá na camarinha e eu ficava morando no terreiro com os meninos lá, tocando atabaque<sup>159</sup>.

Desta forma Neném começou a receber impressões também destes lugares, que são fundamentais para o desenvolvimento da tradição das religiões afro-brasileiras como o Candomblé. As cantigas e os ritmos que aprendia nestas viagens, ele ia introduzindo no terreiro da Maria Paulina em Belo Horizonte. Algumas vezes estas cantigas e ritmos eram posteriormente corrigidos por ogãs e pais-de-santo que vinham a Belo Horizonte a convite da Maria Paulina, ou durante novas viagens que ele fazia com ela. Por outro lado ver os ogãs mais experientes tocando era muito importante na sua formação. Trata-se da essência da tradição oral, aprender com quem sabe. Logo Neném percebeu que mesmo entre os ogãs mais experientes havia certa diferença de toques.

Você tocar mesmo no tambor, Maurinho, é sério, tem muita jogada de tapa, de soltar a mão, pra sair aquele som bonito, redondo. São anos de prática, de muita observação, de ver muitos outros ogãs tocar, [...] Tem ogãs alabês que tocavam o rum, o tambor grande, que tocavam linguagens completamente diferentes do que a gente tocava. Tinha coisa que a gente não entendia. – “Como que esse cara tá tocando? A gente não toca assim”. Era a maneira dos tapas, do jeito de tocar no tambor, aquilo era particular. O cara tocava daquele jeito. E soava o ritmo, mas de um outro jeito, de uma outra maneira, e que dava também. Isso é que aconteceu, eu menino aprendi vários tipos disso, graças a Deus, observando os caras. Os ogãs Domício, Durval, o João, ogãs da melhor espécie, como se fosse um Miles Davis, grandes músicos, e eram completamente diferentes.

---

<sup>159</sup> Entrevista em 24/01/2010.



Referir-se ao mesmo objeto ou força de maneira diferente em estilo, mas como uma mesma categorização, é característica da oralidade. No caso das tradições afro-brasileiras, que se desenvolvem em performance, o conhecimento é inscrito no corpo que canta, toca e dança. O corpo determina e é determinado na inscrição que nele se dá. Assim cada corpo tem sua forma de expressar o objeto, a força, a entidade, que é categorizada como sendo a mesma e ainda assim, o corpo o realiza de forma singular em uma determinada performance. Assim o Domício tocava determinado ritmo que era reconhecido (categorizado) como tal, mas ao mesmo tempo era um jeito diferente de tocar, “de uma outra maneira, e que dava também” .

Como ogã, Neném foi predestinado<sup>160</sup> a ser tocador, músico de tambores, depositário de uma tradição de percussão brasileira<sup>161</sup>, onde seu berço candoblecista estará sempre presente. Sua paixão pela bateria o levou aos “bailes da vida”, onde iniciou sua vida profissional como músico, além de ser uma escola de música popular. Aí aprendeu os vários ritmos e estilos de música popular<sup>162</sup>. Em pouco tempo, seu talento e sua formação singular o fizeram despontar como músico competente e criativo. O desenvolvimento de sua carreira o levou a trabalhar com relevantes nomes da música brasileira. De *ogã-alabê* a músico profissional, do ritual para o profissional/espetacular, essa é uma passagem importante, significativa. A partir de sua conexão com a tradição dos orixás, seu conhecimento de ogã e a intimidade com ritmos e tambores, ele vai encontrar um lugar na música como profissão. Esse movimento representa metaforicamente a mítica passagem entre *orum* (o mundo sobrenatural, o mundo dos orixás) e o *aiê* (o mundo natural, o mundo dos homens), e a função de ponte que música tem neste sistema.

---

<sup>160</sup> “Ele pegou no meu pulso assim, da mão esquerda, fechou os olhos assim, virou pra Maria Paulina e falou pra ela assim – “Fala com ele”. Aí ela pegou e falou comigo assim, minha tia já tava falando meio abaianado – “Meu filho, deixa eu te falar uma coisa, o Jaci é um vidente e tudo, ele enxergou aqui que o fulano de tal, outro ogã lá, tem um orixá muito rico, muito interessante, muito inteligente, e ele vai crescer muito com esse negócio de tambor, vai ser um cara muito respeitado, não sei o que” [...] Ele falou sério. Olhou pra mim e falou isso, falou comigo assim – “Essa pessoa que a gente tá falando é você, você é que vai ser assim, você é que vai seguir, você é que vai ter essa responsabilidade de seguir levando o som dos atabaques pro mundo”, não esqueço isso nunca mais”. (Relato da primeira entrevista – 24/01/2010 – na pg. 7).

<sup>161</sup> Como elo da corrente de uma tradição da percussão brasileira, o Neném, como mestre, segue influenciando uma geração de músicos, fazendo assim uma passagem importante, que dá a essa tradição um lastro poderoso, na medida em que está radicada em um conhecimento ancestral do ritmo.

<sup>162</sup> Entre o baile e o ritual, em comum há a conexão e a sensibilidade de tocar ligado na dança.

## Primeiros experimentos

Em nosso projeto a quatro mãos, no processo de composição da *Suíte*, o material pelo qual iniciei minha aproximação e que a princípio tomei como referência foi uma série de gravações do Neném tocando os ritmos no tambor, cantando as melodias e contando as histórias dos mitos aos quais estes ritmos e cantigas se referiam. Para ele o processo foi diferente, o que para mim era um material novo, nele, estava inscrito no seu corpo e em sua memória. É que essa vivência se iniciou em sua infância, sendo determinante na sua ligação com a música. No entanto, o material que ele apresentou nestas gravações, algumas vezes, não era exatamente aquele executado nos rituais, mas outro, em que ele já havia trabalhado e compreendido no campo da música como criação e composição, especialmente no aspecto rítmico. Mesmo nos momentos em que a cantiga e o toque correspondiam, em sua forma, aos originais, na gravação já estavam deslocados do contexto ritual tradicional. Portanto, este material apareceu para mim, em nosso trabalho juntos, com um significado já transmutado, deslocado para o domínio da nossa interação musical.

Em nosso trabalho juntos, durante a produção dos registros e depois na composição e orquestração, em nenhum momento deste processo houve a preocupação com o rigor de uma pesquisa acadêmica. Os registros não foram feitos durante os rituais, mas fora deste contexto, realizados com o intuito, um tanto vago naquele momento, de que eles seriam um material significativo e inspirador no processo de criar uma música. No entanto, nada foi feito sem o consentimento de ordem superior na hierarquia do terreiro de Santa Joana D'arc. Neném teve o cuidado de consultar sua tia Maria Paulina, Ialaorixá de Oxóssi.

A Maria Paulina estava viva na época. Foi a pessoa que me criou, e a minha mãe de santo. Então eu fui perguntar pra ela – eu tenho um colega que chama Mauro Rodrigues, flautista, a gente toca muito junto e tal, ele me procurou e perguntou se a gente podia fazer um som de coisa é... do candomblé. [...] Ela falou – isso já foi feito, existe, tem vários ogãs, inclusive pais-de-santo que gravaram [...] ela falou assim – então não tem problema vocês gravarem, tocarem, é música também. Agora, meu filho, respeito é uma coisa muito séria, vocês vão tocar louvores muito antigos, de civilizações... muito antigas<sup>163</sup>.

Então, a despeito de não haver, naquele momento, da minha parte uma conexão clara com a academia, houve durante todo o processo de criação um cuidado muito

---

<sup>163</sup> Entrevista com Neném em 25/03/2011.

natural, principalmente por parte do Neném, cuidado de quem conhece a natureza das forças com que está lidando e de como deve proceder diante delas.

Para trabalharmos na composição, antes de nos lançarmos nesta arriscada empresa, eu fiquei algum tempo ouvindo os ritmos e as cantigas gravados com o Neném, tratando de senti-los até considerá-los meus, me apropriar deles. Não é bem uma questão de posse, mas de desenvolver uma intimidade com eles, intimidade esta radicada no corpo no primeiro momento, mas avançando em uma compreensão que é do coração e da mente também. Antes disso, qualquer ação seria falsa. De fato algumas cantigas e ritmos se abriram com mais facilidade que outros. O primeiro foi Oxóssi. Começar com ele fora também uma indicação da Maria Paulina.

A gente começou com um *Oxóssi* chamado “*Odé*”. Eu era um dos ogãs lá da casa dela, a casa de santo chamada Joana D’arc que é Nanã, que cantava para ele [...] E nessa casa para o *Odé* aparecer, descer, é sério, sério mesmo, eram poucos os ogãs que cantavam aquilo. Que é aquela primeira cantiga: *Odé-ala-Odé...* (Neném cantarola o início da cantiga). [...] Ela não pediu pra fazer isso não, mas como eu cantava isso, ela falou – porque você não começa com o *Odé*. Ele te protege muito, muito... foi por isso<sup>164</sup>.

A indicação era justa. Da minha parte foi o primeiro ritmo que realmente compreendi. Talvez dos toques de candomblé o *Ijexá* e suas diversas variações seja um dos mais conhecidos (fora do âmbito religioso do candomblé), uma vez que na música baiana mais divulgada comercialmente (rádios e discos) ele é uma base rítmica recorrente. Foi também a primeira melodia, a primeira cantiga em que senti a intimidade e a liberdade suficientes para poder trabalhar na composição. Nos registros do Neném cantando, tocando e contando histórias, havia um em que ele descrevia o ritmo como uma chamada dos caçadores se reunindo e pedindo licença para entrar na floresta, e eles vinham de vários lugares diferentes, havia então essa imagem (visualização). Havia também o arco e flecha, os instrumentos de Oxóssi.

[...] Então o que eu vou cantar aqui é o seguinte, quando os *Oxóssi* iam se reunir lá entre eles lá, eles iam caçar, sair à caça, então eles faziam uma cantiga, eh... os tambores tocavam e eles vinham de tudo quanto é parte da mata, cada um tem sua região né, tem uns que são mais assim de mata fechada, outros mais da relva assim e tal, então eles vinham todos para se juntar, então eles cantavam assim, isso é em *Keto* tá.

*Odé amalodé*  
*Odé amalodé*  
*Agoalerê*

---

<sup>164</sup> Entrevista com Neném em 25/03/2011.

*Odé* quer dizer *Oxóssi*. É o nome dele. *Agoalerê* é “dá licença, que a gente tá chegando”. Já entendeu, isso aí cê já entendeu, né<sup>165</sup>.

O pedido de licença abriu o trabalho de composição. A visualização e o material recolhido de Oxóssi trouxeram os parâmetros musicais para o desenvolvimento da composição não só de sua dança, mas uma referência para toda a *Suíte*. Como os outros temas, a cantiga de Oxóssi é modal<sup>166</sup>. Isto sugeriu, no âmbito do código musical, um pensamento polifônico, que é também coerente com a polirritmia dos toques. Linhas melódicas que interagem. Pensamento que permearia toda a composição. A ação da caça, que é o talento de Oxóssi, aportou um campo da improvisação, um lugar onde o risco e a interação são maiores, mas ainda lá existe uma estrutura, que é determinada primeiramente pelas qualidades do orixá, compreendidas no meu caso, principalmente através da cantiga e do ritmo, pela natureza da força que eles inspiravam, além das indicações do Neném.

Por um lado havia o filtro da minha própria memória, as imagens do passado que, segundo Bergson, vêm recobrir o presente a todo o momento colorindo os objetos atuais da percepção. Por outro, havia a “qualidade vibratória” das cantigas e dos ritmos, construída em um tempo mítico, expresso com muita sabedoria nas palavras da Maria Paulina. “*Agora, meu filho, respeito é uma coisa muito séria, vocês vão tocar louvores muito antigos, de civilizações...muito antigas.*” As imagens da memória se ocultando no objeto, confundindo-se com ele. O conhecido e nomeado recobrando a percepção furtivamente. Por outro lado uma forte impressão de estar diante do desconhecido, a qualidade vibratória oferecendo-se para ser desvelada. O confronto entre um pré-conceito e o desconhecido.

Quando a primeira versão da dança de Oxóssi e sua orquestração estavam prontas, pedi ao maestro Marco Antônio Maia Drumond para experimentar a dança com a orquestra do Sesiminas<sup>167</sup> onde é o regente titular. Ele aquiesceu ao meu pedido e

---

<sup>165</sup> Transcrição da gravação onde o Neném toca, canta e conta histórias, em maio de 1992 (data imprecisa).

<sup>166</sup> A explicação e aprofundamento de termos musicais técnicos com “modal”, será feita no capítulo “Análises”. Adianto que sigo aqui uma divisão do fenômeno musical proposta por Wisnik (WISNIK 1999) que é de três termos: o Modal o Tonal e o Serial.

<sup>167</sup> Serviço Social da Indústria de Minas Gerais.

fomos eu e o Neném a um ensaio da Musicoop<sup>168</sup>, em sua sala no Sesiminas, para a primeira leitura. Esse primeiro experimento com a orquestra foi muito animador. Tocamos para Oxóssi e recordo-me de termos saído do ensaio, eu e o Neném, com a certeza de que o projeto iria vingar. A parte de orquestra era já muito parecida àquela versão que seria registrada anos mais tarde em CD<sup>169</sup>. Também era evidente que estávamos confrontando duas tradições diversas, a erudita representada pela orquestra e a popular, naquele momento representada pela bateria e pelas cantigas e improvisações que a flauta assumia. Estes dois instrumentos eram o embrião do que mais tarde viria a se tornar o “grupo”, com contrabaixo, vibrafone e percussão. Esse grupo e suas ações, não só nessa dança, mas em toda a *Suíte*, foi surgindo, sendo construído essencialmente durante as performances posteriores. Especialmente as partes de percussão, os atabaques e os detalhes de timbres percussivos, foram concebidos, portanto, mais tarde. Essas partes estão essencialmente radicadas na tradição oral e nos sons dos instrumentos dos orixás<sup>170</sup>. Os percussionistas raramente escrevem partituras musicais, na maioria das vezes fazem roteiros, que são como partituras de ação.

As partes do grupo têm uma dinâmica de vida diferente das partes da orquestra. Enquanto a orquestra muda se e somente quando é escrita, a parte do grupo vai se alterando durante as performances, assumindo novas formas de acordo com sua interação, especialmente nos momentos de improvisação e/ou variação, influenciando a forma geral das danças e em última análise determinando as transformações da música (escrita e reescrita) para a orquestra.

Desta primeira experiência com bateria, flauta e orquestra, nos fizemos um registro em fita magnética. Ouvindo esta gravação confirmamos a boa impressão que tivemos no ensaio, mas constatamos que era essencial que houvesse um contrabaixo tocando com a bateria e com a flauta, interagindo neste nível. Já se faziam evidentes as diferentes camadas de interação e de ação musical que começavam a emergir do confronto entre tradições musicais diversas e seu possível diálogo. O casal bateria e

---

<sup>168</sup> A MUSICOOOP é uma cooperativa de músicos e constitui uma orquestra de cordas. O Sesiminas é o principal mantenedor da orquestra, contratando um número regular de concertos que permite a sua sustentabilidade. Nestes concertos ela é a orquestra de cordas do Sesiminas. O maestro Marco Antônio Maia Drumond é seu regente titular pelo Sesiminas, não fazendo parte da cooperativa. Assim a orquestra, como cooperativa, tem liberdade para realizar outros projetos, independentes do Sesiminas.

<sup>169</sup> *Suíte* para os Orixás: 2006

<sup>170</sup> Instrumentos dos orixás são instrumentos que se referem cada um, cada som, especificamente a um orixá, eles representam seu *axé*.

baixo é fundamental nas levadas de música popular e sua presença no conjunto instrumental que estava ainda em formação na *Suíte* traria um sabor, certo tempero que sentíamos necessário. A falta que sentíamos estava ligada a uma vitalidade do corpo, talvez fruto da relação com a dança que estas cantigas têm, mas também a uma tradição que vem do baile, do grave que move o corpo.

Fizemos um segundo experimento com a orquestra do Sesiminas. Dessa vez fomos eu o Neném e o baixista Ivan Corrêa. Já havíamos decidido que o contrabaixo na seção rítmica era fundamental. Preparamos o que viria a ser a dança de Oxum. Esta sim sofreu, após este experimento, muitas modificações. Naquele momento eu havia escrito a música de orquestra tomando como base o toque *barra vento*. Este foi um engano básico da minha parte. O toque de Barra Vento é mais apropriado para Iansã. Oxum e Iansã na mitologia Ioruba são rivais na preferência de Xangô.

Inclusive não tem nada ver mesmo. Porque na lenda, Oxum e Iansã não se combinam de jeito nenhum. Até por que elas disputaram Xangô, então o ritmo é o oposto uma da outra<sup>171</sup>.

Nesta oportunidade ficou evidente a impertinência. As combinações de ritmos e cantigas são uma tradição milenar e têm um sentido profundo (sua qualidade vibratória) que deve ser respeitado. Oxum voltou para a prancheta e a primeira providência foi trocar o toque *barra vento* pelo certo, um *ijexá*. Nesta dança também entrariam outras cantigas que não estavam naquele primeiro momento e diversas outras modificações na forma e na harmonia, além do toque. Neste ensaio experimentamos uma nova versão para Oxóssi com o contrabaixo e um novo final. Fizemos um registro em fita magnética. Estes registros, ainda que de qualidade duvidosa, foram fundamentais para as decisões que tomaríamos com relação à instrumentação e à forma das peças e da *Suíte* de maneira geral, enfim, no desenvolvimento da composição. Eles nos possibilitaram um “afastamento” da performance e como resultado, uma crítica e uma avaliação menos apaixonada de como estavam operando as características e os aspectos dos respectivos santos ali evocados além do equilíbrio da orquestração.

---

<sup>171</sup> Entrevista com Neném em 25/03/2011

## Primeiras transcrições

Nesta etapa já havíamos feito a maioria dos registros das cantigas, dos toques e das histórias, o que seria o material de trabalho para a composição. A transcrição deste material foi e segue sendo um problema. Do ponto de vista melódico, os intervalos das cantigas estavam bem claros e definidos dentro da escala diatônica comum ao nosso ouvido (ocidental). Talvez porque as cantigas, na voz do Neném, já tivessem assimilado esta configuração intervalar, de forma que elas não apresentavam do ponto de vista das alturas, uma dificuldade intransponível para sua transcrição no código musical ocidental, pelo contrario, as alturas e os intervalos estavam bem definidos e foi relativamente fácil categorizá-los como intervalos da escala de sete sons a que estamos habituados em nossa praxe como músicos. Conversando sobre isso com o Neném, em uma das entrevistas, eu perguntei como era a questão da afinação das cantigas nos rituais de sua casa, se havia a mesma precisão de entoação de alturas que a praxe da música como profissão de espetáculo exige. Sua resposta:

Não de músico, mas, por exemplo, tem lugares que parece que se reúnem umas pessoas que têm uma afinação melhor do que as outras, cê tá entendendo como é que é? E tem pai de santo, como eu vi minha tia fazer, que ensina a pessoa a cantar, ela para, não na seção, uma outra hora, de dia por exemplo, vai fazer a preparação de uma festa, ela pega e convoca as iaôs, que ela vê que estão cantando muito mal, e fica cantando durante o dia, enquanto elas estão preparando os chás, decorando o centro, fazendo a comida do santo. Então ela vai cantando e ensinado pra pessoa, ela fazia era assim, como que a pessoa ia cantar se ela estava destoando demais [...].

[...] tem gente que não sabe cantar, a mãe de santo começava a cantar num tom e elas entravam em outro completamente diferente, até porque isso parte de quem tá cantando, agora cê vai saber uma coisa importante, quem ensina os filhos de santo a cantar, os filhos de santo cantam bem a partir de quem propõe a zuela, a partir de quem canta primeiro, se é o ogã ou se é a mãe de santo. Se um dos dois não canta bem, os filhos de santo não vão cantar bem. Isso é verídico, cê tá entendendo? Minha tia era um absurdo, cê tá louco, cantava muito mesmo. E ensinava mesmo sem saber absolutamente nada de música, aprendia essas coisas porque via a mãe dela fazer lá, lá na Bahia [...] <sup>172</sup>.

No entanto, a parte rítmica das cantigas trazia flutuações que o código não era capaz de expressar. O impulso rítmico e o gesto que dele resultava não podiam ser reduzidos à matemática do código, ou melhor, grafá-los implicava uma redução aos limites do código. Não era possível expressar com o código a liberdade e a organicidade

---

<sup>172</sup> Entrevista com Neném em 22/01/2010.

que o canto do Neném apresentava. No entanto, para escrever para a orquestra de cordas, incluí-la no conjunto e assim desenvolver a composição era preciso fazê-lo.

Com relação aos toques a situação era muito mais séria, a tal ponto que, naquele momento desisti de grafar os mais complexos. Para evoluir no trabalho de compor recorri ao Neném, pedindo que ele gravasse os toques em um sequenciador (MC50 Roland) e um teclado (M1 Korg), utilizando sons eletrônicos. Dessa forma ele mesmo foi obrigado a fazer a redução necessária à transcrição. Assim, nós produzimos trilhas eletrônicas onde começaram a aparecer os padrões rítmicos básicos de cada toque. Este registro eletrônico era uma espécie de escrita, e a redução que o Neném foi obrigado a fazer aproximou sua performance da possibilidade de representação pelo código musical. De fato o que era uma redução do toque original acabou se tornando uma fonte muito rica de padrões rítmicos a serem utilizados na criação de música para orquestra. Revelou-se, portanto, uma passagem, uma abertura para o diálogo entre fontes<sup>173</sup> muito distintas. De um lado a organicidade das variações e ornamentos dos toques e de outro a sua redução às possibilidades de escrita do código e, por conseguinte, a possibilidade de compor nesta “língua” incluindo a orquestra.

Este diálogo, neste momento, ainda não é tranquilo, pelo contrário, ele é permeado de uma tensão fronteira de territórios, são como que músicas diferentes tocadas simultaneamente. Um território seria o da orquestra e outro seria o do conjunto que chamaremos grupo. A situação de estarem juntos exige de cada parte uma atenção, uma espécie de boa vontade de seguir juntos. Tal conflito é bastante sensível na relação que cada, digamos assim, comunidade, tem com o pulso rítmico. Para a orquestra, da forma como ela interage com o pulso, o grupo onde acontecem os toques parece estar correndo. Para o grupo que conduz os toques, a orquestra parece estar atrasando. A tensão gerada pelo conflito não é constante. Ela varia de acordo com a complexidade do ritmo, sua tonicidade, velocidade e acentuação. Há momentos de coincidência, ainda

---

<sup>173</sup> “Diálogo entre fontes muito distintas” refere-se à captura de pedaços funcionais de uma ou outra tradição e recombiná-los em um terceiro evento. Ao proceder a captura, não é a tradição, como forma, que é trazida, mas uma operação funcional que na tradução se torna expressiva em outro contexto. É um processo arriscado. O pedaço funcional com que se trabalha, fora do seu contexto tradicional, pode não funcionar muito bem. Este é o primeiro risco. Depois a mistura destes pedaços pode também não funcionar muito bem, o segundo risco. Por outro lado, a possibilidade de que funcione existe, é a história de muitas “criações” dos homens. Nas músicas e manifestações culturais no Brasil, que são muitas, este tem sido em geral, o processo de sua formação. Acredito que a possibilidade de sucesso resida na força que busca uma forma, e não o contrário. A escolha do pedaço funcional atende a esta força, sua existência é geradora e mobilizadora. É ela que arrasta os pedaços e tem o fogo que poderia fundi-los.



que a atitude não seja idêntica. Há momentos de descolamento quase total, em que cada comunidade parece seguir seu próprio caminho. Entre estes extremos há uma diversa gama de variações<sup>174</sup>. No entanto, de alguma forma eles estão juntos. Poder-se-á aprofundar tal discussão na seção de análises, onde estas camadas aparecerão de maneira mais clara, e de como a composição pode ou não incluí-las.

Depois de registrar o Neném tocando e cantando os toques e as cantigas dos orixás, passamos à fase de transcrição. Transcrever foi um passo importante para compor e orquestrar. As transcrições geraram o material com o qual criamos desenvolvimentos, variações, harmonizações, rearmonizações, contrapontos, dentro de uma linguagem de música ocidental. Portanto, o objetivo das transcrições era encontrar um padrão eficiente e simples o suficiente para representar a cantiga, de tal forma que a performance, desde que realizada com a atitude correta, ou seja com a atitude de firmar (o ponto), possibilitasse emergir sua qualidade vibratória. Também, outro objetivo foi servir de material de trabalho para a composição. Teve início então uma interação recursiva entre composição e performance, um envolvendo o outro a medida que o trabalho ia avançando. Assim, em tese, o processo de compor só se esgotaria quando o de performance também parasse. As diversas camadas de interação<sup>175</sup> que a estrutura da *Suíte* propõe, do grupo até a orquestra, são mais ou menos permeáveis a este processo. Algumas são mais duras e outras mais moles.

Nessa etapa do processo de composição, que foi lento e gradual, fomos aos poucos criando um corpo de cantigas, ritmos, formas e harmonias, e além deles ritornelos que permearam toda a composição como uma espécie de subtexto. A partir do reconhecimento do Neném, iniciamos um trabalho de recriação das danças, deslocando-as do seu conteúdo religioso tradicional para um outro que era uma espécie de conteúdo laico musical, e que durante o processo foi encontrando seu lugar nas salas de concerto, nas salas de ensaio e nas salas e estúdios de gravação.

O processo de transcrição se deu em três fases:

---

<sup>174</sup> Na interação entre orquestra e grupo, as especificidades de cada conjunto fez surgir nuances, que à medida que foram aparecendo, foram sendo incorporadas à composição. Por exemplo, situações onde o uníssono rítmico e melódico era desejável e possível (Oxóssi), onde era desejável, mas impossível (apresentação dos temas em Katendê), e onde não era desejável (acordes no final da versão sinfônica de Iemanjá e pedais em Xangô e Nanã).

<sup>175</sup> São três as camadas de escritura/leitura que concorrem na *Suíte*: a do código musical estrito, a do código musical flexível e a da oralidade. Nas análises elas serão abordadas de forma mais demorada.

1. O registro do material a ser transcrito
2. A transcrição em si, a emergência ou redução do material a uma fórmula simples que representa o padrão gerador, o modelo ou padrão rítmico básico<sup>176</sup>.
3. O confronto da leitura da transcrição, explorando as possibilidades de sua interpretação, com a memória viva, no caso o conhecimento e o reconhecimento do Neném.

O caso das transcrições que o Neném mesmo realizou, via midi, é singular. Ele está tocando um instrumento eletrônico com muito menos possibilidades expressivas, se comparado ao toque no tambor. Neste caso toda a complexidade do toque foi reduzida à possibilidade do instrumento midi. A leitura midi do sequenciador é digital, portanto a escrita da performance do Neném já foi reduzida eletronicamente, digitalizada em um taxa de amostragem relativamente baixa, comparada ao movimento contínuo (analogico) do instrumento real. Tal transcrição fica matematicamente reduzida, tal qual a escrita tradicional no código musical. Nesse formato a transcrição midi é susceptível a técnicas de composição muito similares a aquelas que podem ser aplicadas à partitura musical. Portanto, para desenvolver o trabalho de composição as duas formas de transcrever, a tradicional usando o código e a via midi, foram fundamentais e até complementares. Há registros analógicos em fita magnética onde o Neném canta acompanhado de trilha eletrônica, que ele mesmo realizou via midi. Neste caso os três passos do processo de transcrição se confundem. O registro via midi já é uma espécie de transcrição. Para fazer o registro o Neném já havia procedido a uma redução aos limites impostos pelas condições de transcrição (via midi), porém mantendo o reconhecimento do toque.

As técnicas de composição aplicadas a cada uma das danças serão abordadas em detalhe no capítulo das análises. Porém, é importante ressaltar o diálogo entre a composição e a performance, que a partir desta interação, vai sendo renovado, sendo a composição e a performance constantemente atualizadas.

---

<sup>176</sup> Glaura Lucas ao transcrever os ritmos das caixas de congado identifica padrões rítmicos básicos que chama de modelo sobre os quais são realizadas as variações que são os *floreios ou enchimentos*. (LUCAS 2002:152,154).

## **Primeira audição – I Festival Internacional de Arte Negra (FAN)**

O primeiro Festival internacional de arte negra, o FAN, aconteceu em Belo Horizonte no ano de 1995, finalizando as comemorações do “Tricentenário de Zumbi dos Palmares”. O projeto foi desenvolvido pela então “Secretaria Municipal de Cultura” durante todo o ano e realizou-se no período de 23 de novembro a 03 de dezembro. Em folheto promocional, a então secretária de cultura Maria Antonieta Antunes Cunha anuncia que o FAN “reunirá em Belo Horizonte as mais ricas e variadas expressões da cultura e arte negra, no plano internacional”. A programação do primeiro FAN foi extensa e eminentemente espetacular, abrangendo uma grande diversidade de áreas e dentro delas uma grande diversidade de estilos, em comum a conexão com os motivos e a tradição negra, na sua também imensa diversidade. Foram aproximadamente cento e quatro ações entre música, teatro, dança, artes plásticas, fotografia e debates.

*A Suíte para os Orixás* teve sua primeira audição neste evento, dentro do painel de projetos especiais, a convite da curadoria de Gil Amâncio. Foi uma oportunidade que surgiu, momento onde foram criadas as condições institucionais que viabilizaram o projeto. Nós, eu e o Neném, vínhamos trabalhando na criação da música desde 1992, de forma esporádica, porém contínua, de acordo com as possibilidades de nossa agenda. Quando no primeiro semestre de 1995 surgiu a possibilidade de uma estreia da peça, aceleramos o processo. Trabalhamos muito nas estruturas, de um lado a transposição dos toques para o set de percussão incluindo a bateria e de outro a escrita para a orquestra. Trabalhávamos juntos em alguns momentos e separados, comparando, avaliando e desenvolvendo estruturas. Porém, até os primeiros ensaios não tínhamos realmente a dimensão do que poderia vir a ser a peça, e nem uma ideia clara dos problemas e soluções que deveríamos encaminhar. A primeira coisa que se evidenciou foi a necessidade de mais percussão, a imperiosa necessidade do trio de tambores. Então a instrumentação para a estreia ficou assim. Um set de percussão com bateria, e mais três percussionistas, que se revezariam nos atabaques e em outros instrumentos, muitas vezes ligados ao orixá (instrumentos de fundamento). Baixo elétrico e flauta comporiam o grupo, que era ao mesmo tempo a base rítmica e os solos das cantigas. A este grupo se agregaria a orquestra de cordas.

Se por um lado, a composição vinha sendo trabalhada com muito cuidado durante um período relativamente longo, criando as estruturas e as formas, especialmente, no que tange a escrita para a orquestra. Por outro lado, a parte de percussão incluindo os tambores estava apenas começando a ser criada. Aí o processo foi diferente, ele esteve totalmente relacionado à performance, ou seja, uma partitura de ações da percussão foi sendo desenvolvida em performance, e só viria a ter uma forma mais ou menos estável à medida que as apresentações e principalmente os registros fossem se sucedendo. Para a estreia faríamos poucos ensaios com a orquestra, portanto, era preciso que a parte do grupo estivesse mais ou menos estruturada quando isso ocorresse. Neném escolheu os percussionistas, o Moura<sup>177</sup>, seu primo do terreiro, ogã também, o Bill Lucas, também conhecedor de alguns toques tradicionais de candomblé e da tradição caribenha, e a Daniela Rennó, mão boa no atabaque e na marimba de vidro. Foi dela inclusive a iniciativa de introduzir a sonoridade da marimba de vidro em alguns trechos da *Suíte*, o que mais tarde viria a se desdobrar em partes de vibrafone para toda a peça. Completando o grupo estávamos eu na flauta e o Ivan Corrêa no baixo elétrico. Fizemos alguns poucos encontros onde o Neném foi mostrando os toques e as nuances de cada dança, apenas o suficiente para tornar a coisa possível. Nada foi escrito, a partitura de ações dos percussionistas dependia de seu conhecimento dos toques e de uma atenção à forma (estrutura) em que a música da orquestra estava escrita. Vimos que aí, no tocante à parte da percussão, a composição estava apenas começando. Não era possível avançar muito nestes encontros porque a forma da música, sua estrutura estava determinada pela parte de orquestra. Portanto, só nos ensaios com a orquestra foi realmente possível avançar neste aspecto da composição.

Nos primeiros ensaios com a orquestra eu e o Neném nos sentíamos muito divididos. Eu tinha que estar muito atento às partes de orquestra, nas articulações, dinâmicas e arcadas, que não estavam totalmente escritas e iam sendo definidas durante

---

<sup>177</sup> Lembrando a primeira apresentação que fizemos da *Suíte*, me vêm à mente também os conceitos do Keil, de “*embodied meaning – significado incorporado*” quando se refere à sintaxe da composição e da música escrita, de tradição europeia em contraposição dialógica a “*engendered feeling – sentimentos engendrados*” quando se refere à música improvisada e à espontaneidade da tradição do jazz. É que naquela apresentação, o Neném, sentindo a necessidade de um peso maior nos atabaques, decidiu chamar o Moura, que era também ogã da casa da Maria Paulina, como ele mesmo, conhecedor dos toques e das cantigas que estavam na roda. Acontece que na *Suíte*, estas duas formas de relação com a música estão todo o tempo em diálogo, em contraponto. Lá estávamos a orquestra no *e.m. – s.i.* e o grupo improvisando como no jazz no *e.f. – s.e.*, e o Moura em outro mundo, em pleno candomblé. Ele não conseguia acompanhar as curvas e as nuances que a música apresentava (sintaxe). Perdido entre uma coisa e outra, seguia sempre direto, como se fora candomblé mesmo, e para ele era.

o ensaio. Por outro lado, o Neném precisava estar atento às partes de percussão que iam sendo desenvolvidas em diálogo com este trabalho. Resultava que nem eu nem ele estávamos livres para tocar e nossa atenção estava nestas questões, mais do que em nossa própria performance. Estávamos em um processo de montagem.

A dinâmica do trabalho com orquestra é o contrário do que precisávamos para compor as partes de percussão. A partitura musical tem certa afinidade com uma determinada visão da ciência, onde se crê ser possível isolar um determinado fenômeno, um trecho, e trabalhar nele, praticamente independente do resto (da música). Nos ensaios de orquestra essa é uma prática bem comum, foca-se determinada passagem, onde aparece alguma dificuldade e trabalha-se no trecho. Isto não fazia o menor sentido para os percussionistas, para eles o “compasso 25” não existia, e aquela parte da música só tinha existência no fluir da peça, a música nessa camada de interação é muito mais anímica. Então não era possível participar desta maneira de ensaiar, que a orquestra ia desenvolvendo. Portanto, estes primeiros ensaios foram praticamente para a leitura das partes de orquestra. Nossos problemas de composição das partes de percussão, tínhamos que resolvê-los de outra forma. Seguimos a máxima, “o que não tem solução, solucionado está”. Quando a orquestra passou a tocar a sua parte com mais fluência, o Neném pode conduzir melhor o trabalho com a percussão, da seguinte maneira, cada percussionista tocava o que sentia e ele ia orientando, cortando, sugerindo, mostrando e a gente, enfim, ia construindo uma partitura de ações possível, em uma espécie de laboratório orientado e conduzido pelo Neném, principalmente.

Chegamos à estreia em uma condição de alguma instabilidade. Havia passagens cuja orquestração eu ainda não podia dar como acabada e muitas indefinições nas partituras de ações dos percussionistas com relação à forma, aos timbres e dinâmicas. Porém, os toques em si correspondiam. Assumo que apesar de todas estas imperfeições e dúvidas, alguma coisa aconteceu, funcionou. Um aspecto que me chamou muito a atenção foi, no conjunto da obra, como uma dança ia se encaixando na outra. Na performance, o conjunto que constitui a sucessão das danças, a unidade que isso produz e a força que daí emana, ainda não havíamos experimentado com a intensidade que ocorreu na apresentação, acho inclusive que foi a primeira vez que tocamos a peça sem interrupções. A sequência das danças havia sido previamente indicada e decidida em uma ordem ou um tipo de hierarquia que veio do terreiro, através do Neném. Em

nenhum momento se tratou de uma escolha dos compositores, mas de uma obediência a esta indicações. Essa atitude, a obediência às indicações que correspondem à qualidade de cada orixá, permeou todo o trabalho de composição e performance, até mesmo nas improvisações. Então ao abrir com *Exu*, emendado na *Pemba* e em *Ogum*, havia uma fluência na sequência de toques e cantigas que determinava certa atmosfera, delimitava um território, e assim por diante em toda a *Suíte*.

## **Compor, orquestrar e performar, um processo contínuo**

O desafio de uma data de estreia no FAN mobilizou nossa ação de compositores e de performers. Em alguns meses levamos a cabo a finalização de uma primeira versão completa da *Suíte*. O processo, no entanto, não havia se esgotado. A estreia da peça marcou um novo ciclo. Era evidente que ainda havia muito que fazer para que a *Suíte* correspondesse ao que intuíamos ser sua realização. Compartilhávamos um sentimento de responsabilidade para com o processo que evidentemente entrara em um novo patamar. Estávamos diante de um problema que se colocava mais ou menos assim. Não seria possível ter uma orquestra a nossa disposição para seguir no desenvolvimento que intuíamos. A relação com a orquestra, uma orquestra qualquer, sempre se daria nos termos em que ela trabalha, dentro de sua rotina, sua praxe, sua disponibilidade e de seus parâmetros musicais. Também não passava em nosso pensar e sentir, propor outra coisa. Parecia-nos já uma grande abertura que alguma orquestra aceitasse participar de um projeto como o nosso em qualquer tempo, e isso era o suficiente para uma relação de trabalho. Por outro lado precisávamos que a música escrita para a orquestra, que em grande parte, determinava a forma da música, estivesse presente em nossos futuros experimentos. Até então, para desenvolver a composição, havíamos trabalhado com a abstração que a partitura oferece e com as simulações midi, que funcionavam como uma espécie de maquete musical. No entanto, a experiência com a orquestra nos mostrou que na performance, as impressões que são realizadas (produzidas) nesta interação, vão determinando e sendo determinadas pela própria interação. Ainda que a música esteja escrita e representada em uma partitura, a ação musical é ainda outra coisa, que transborda o limite da determinação que a partitura (musical ou de ação) pretende. Neste ponto, nossa ideia de composição começou a extrapolar, de uma maneira naturalmente determinada pelas circunstâncias, aquela que tínhamos e que é compartilhada em nosso meio musical. Nela o compositor determina estruturas que o performer deve obedecer,

em diversos níveis ou planos, que são atravessados pelo arranjo, que é o que viabiliza a performance<sup>178</sup>. Para nós, a composição passou a incluir a performance. Isso implicou em um processo contínuo de composição, enquanto houvesse performance, e por consequência uma constante revisão das partes.

Uma solução já se insinuara no trabalho com a orquestra, no momento em que incluímos a marimba de vidro no ambiente de improvisação em *Iemanjá*. Sua função era essencialmente a de um instrumento de percussão, mas a qualidade de ter alturas determinadas o colocava em condição de dialogar com o baixo e a flauta como a orquestra o faria. Foi aí que surgiu a ideia de começar a escrever para a marimba como se fora para a orquestra. Acontece que para escrever para um instrumento, qualquer um, é preciso conhecê-lo. Este conhecimento pode ser teórico, como aquele que se adquire nos livros de orquestração. É sem dúvida muito útil, mas não é suficiente. É preciso ter a sensação de como o que se quer escrever soará no respectivo instrumento, e isso é um conhecimento do corpo. Nenhum livro aportará isso, só a experiência. Tocar um pouco do instrumento ajuda. Ver e ouvir atentamente alguém tocando também. Eu já havia experimentado esse processo, primeiro com os instrumentos que toco, depois com aqueles que são mais comuns no meu cotidiano musical. Uma experiência muito interessante foi tocar na orquestra da Escola de Música da Ufmg por alguns anos, durante minha graduação em flauta. Sempre que ouvia algo que soava bem, tratava de verificar como estava escrito na grade. Esse hábito me ajudou muito com relação à escrita para cordas. Foi possível desenvolver uma sensação associada às ações, timbres e alturas, que é uma compreensão do corpo. Agora era preciso desenvolver isto em relação aos teclados em questão. Iniciamos um trabalho com a Daniela Rennó, que havia participado da estreia. Começamos a experimentar transpor e em alguns casos reduzir as partes de orquestra para a marimba. Aos poucos fomos descobrindo que a marimba oferecia outras possibilidades que as cordas não tinham.

Não havia nesta época uma demanda externa, uma meta clara para o trabalho, de tal forma que o seu desenvolvimento era lento e esporádico. A Daniela foi estudar no exterior e a criação de partes para teclado parou. Algum tempo depois o interesse pelos instrumentos de teclado foi reativado. Foi quando conheci e comecei a desenvolver projetos com o Fernando Rocha, percussionista e recém-contratado como professor de

---

<sup>178</sup> O arranjo como uma ação que viabiliza a performance é uma ideia que primeiro recebi assim formalizada através do Ian Guest em um curso curto de arranjo.

percussão na Escola de Música da Ufmg. Desenvolvemos uma interação a partir de standards de jazz e de música brasileira, com espaço para improvisação e arranjos onde eu comecei a explorar as possibilidades do vibrafone e da marimba, sempre com as preciosas dicas do Fernando. Neste processo, que incluía também ver e ouvir peças originais para estes instrumentos sendo tocadas, eu tive a possibilidade de desenvolver uma sensação física com relação a eles, além da informação que os manuais de orquestração oferecem.

## **Rumos Itaú Cultural – Vertentes e Tendências**

Foi então que surgiu em 2001 o projeto “Rumos Musicais – Tendências e Vertentes” do Itaú Cultural. O projeto tinha o objetivo de fazer um mapa da música produzida no Brasil, naquele momento, e que acontecia ao largo da grande mídia e da indústria do entretenimento. O País foi dividido em 10 regiões. Houve um edital, foram feitas inscrições e foram selecionados diversos projetos por um conselho curador. Os projetos selecionados foram registrados em uma série de CDs denominada “Cartografia Musical Brasileira”. A *Suíte* foi selecionada como um dos projetos representativos de Minas Gerais, estado que mereceu um CD inteiro. Cada participante poderia gravar duas faixas na coleção. Gravamos uma faixa intitulada *Exu, Pemba e Ogum* onde estas danças aparecem emendadas, e uma segunda faixa com a dança *Oxóssi*.

Para preparar esta gravação realizamos um trabalho de revisão das partes de cordas, de percussão (partitura de ações) e desenvolvemos as novas partes de vibrafone e marimba para as danças que seriam gravadas. Não era possível, por questões técnicas e orçamentárias gravar com uma orquestra de cordas. Neste registro o grupo incluía o Esdra Neném Ferreira na bateria. Na percussão, além do Neném, estavam Fernando Rocha e Ricardo Cheib, sendo que o Fernando Rocha tocou os teclados (vibrafone e marimba). Eu toquei flauta e Ivan Corrêa o contrabaixo elétrico. A orquestra de cordas foi reduzida a um quinteto de cordas com Edson Queiroz no primeiro violino, José Augusto de Almeida no segundo violino, Carlos Aleixo na viola, Firmino Cavazza no violoncelo e Fausto Borém no contrabaixo acústico.

Fizemos ensaios separados, o grupo e o quinteto. O grupo, agora com o vibrafone, já não dependia das cordas para tocar as danças. O vibrafone, o contrabaixo e a flauta dividiam as partes que na primeira versão estavam a cargo da orquestra de



cordas, não todas as partes, mas o suficiente para determinar a forma. Ensaiar o grupo separadamente permitiu desenvolver o trabalho sobre as interações, as dinâmicas, articulações, a partitura de ações e contatos. Foi possível avançar muito nas partituras dos percussionistas, que na primeira versão apresentada no FAN não tiveram a oportunidade de amadurecer. Por outro lado, sem a condução da seção rítmica e as melodias (que estavam quase todas na flauta), o ensaio com as cordas ficou muito fragmentado, era apenas possível tocar trechos das peças. Avançamos nas questões técnicas como as de articulação, dinâmicas e afinação.

Os dois conjuntos, neste projeto, nunca se encontraram presencialmente. As gravações foram feitas em períodos diferentes, em um tipo de montagem. Primeiro foi gravado o grupo e depois as cordas. Foi interessante constatar que essa maneira de trabalhar afirmava um determinado aspecto de cada conjunto e ao mesmo tempo mascarava o conflito que aparecia do confronto entre eles. Para o grupo a questão mais importante, além do desenvolvimento das interações, foi constatar que era possível, com alguns ajustes, realizar a música sem a orquestra. Na gravação, a parte de orquestra reduzida a um quinteto perdeu peso e densidade. Ainda que no estúdio tenha sido possível chegar a um equilíbrio de intensidades, controlado artificialmente (como é a tendência de quase tudo que se faz no estúdio), tal equilíbrio não sendo de massa, não tinha a qualidade de timbre de uma orquestra, não correspondia ao som pretendido pela escrita e nem a nossa expectativa com relação à sonoridade.

A partir deste registro o projeto entra em outro círculo de produção. O registro produz um documento que facilita o acesso, pelo menos virtual, e a música começa a encontrar seu público em locais mais afastados do círculo local. Naturalmente aparece a demanda por um trabalho de contatos, negociações, e propostas que a princípio eu mesmo vou assumindo.

Então começaram a surgir novas oportunidades de apresentação para a *Suíte*, e por motivos econômicos e logísticos, sem a participação de uma orquestra de cordas. Como alternativa, foi preciso desenvolver partes de vibrafone para toda a peça, além de adaptar as de flauta e de baixo, para ocupar o espaço e a função das cordas. Aos poucos foram surgindo outras ações musicais que correspondiam à natureza da cada um destes instrumentos. Sendo o vibrafone um instrumento essencialmente percussivo e sua origem africana (balafon), sua presença e sonoridade aportaram uma qualidade que

rapidamente se incorporou à música, como se já fizesse parte do território que a *Suíte* delimitara. Fizemos apresentações em Belo Horizonte, Curitiba e São Paulo que foram muito bem recebidas. Entre nós crescia a confiança e o apreço por esta nova configuração. Sem a orquestra havia mais espaço para variações na forma, nos tempos, nas improvisações, e principalmente mobilidade para tocar mais vezes. À medida que a partitura de ações ia amadurecendo, mesmo nos ensaios, começava a surgir com mais intensidade e clareza a qualidade vibratória de cada dança e do todo especialmente a emergência de uma organicidade na sequência das danças.. Nesse momento sentimos que o trabalho estava em um novo patamar.

Quando iniciamos o processo de compor a *Suíte*, eu tinha uma intuição do que poderia vir a ser, que estava balizada pelo sonho que me motivou a procurar o Neném. Não era a forma, nem as notas e acordes, mas uma impressão muito forte, uma marca que o sonho fez e que era também uma direção, ainda que imprecisa. O Neném ao trazer os Orixás, as cantigas e os ritmos, incluiu no projeto um imaginário longamente constituído (em um tempo mítico) que ele aprendeu desde criança, em sua formação de *ogã alabê*. O projeto, no primeiro momento parecia absurdo, mas ao mesmo tempo despertou em nós uma espécie de responsabilidade por sua existência. Era como se ele já existisse, tivesse uma vida que nos cobrava sua realização. Nossa obrigação era fazer a passagem de uma intuição virtual para uma realização atual. Era, naquele momento e o é ainda hoje, uma obrigação compartilhada. Creio que este espírito, digamos assim, permeou a relação de todos que se aproximaram e viram-se envolvidos no projeto. A percepção de um novo patamar é a impressão de que um corpo estava finalmente tomando forma para que essa vida, para a qual nossa intuição apontava, pudesse viver. Havíamos constituído uma estrutura que permitia certa fluência e o conjunto começa a mostrar-se vivo.

## **Novas performances, mais revisões**

Nos anos seguintes fizemos algumas apresentações com este formato reduzido da *Suíte* em projetos de música e festivais. Não foram muitas apresentações, mas o suficiente para manter o grupo em atividade. Desenvolvíamos também projetos paralelos que nos mantinham conectados em pedaços, por assim dizer. Uma gravação

com o Neném e o Ricardo, um concerto com o Fernando e o Neném, outro trabalho com o Ivan e o Fernando, e coisas do tipo.

Como parte do trabalho de produção, neste período nós chegamos a aprovar projetos nas leis de incentivo estadual e federal, mas não captamos. Além do nosso despreparo para a captação de recursos, encontrávamos empresários também despreparados para o mecenato. Não havia, e não há ainda hoje na grande parte das empresas, uma política de ações para a cultura, e em seu lugar havia uma desconfiança com o processo de renúncia fiscal. Em nosso caso encontrávamos, ainda que um pouco disfarçado, o preconceito em associar a marca da empresa a alguma coisa relacionada à religião afro-brasileira do candomblé e aos orixás.

Em 2004 tive a oportunidade de gravar um disco com a poetisa Adélia Prado onde compus trilhas e interlúdios para os poemas que ela ia declamando. Todos os poemas eram sobre amor. Toda a música foi escrita para uma orquestra de cordas. Neste trabalho reencontrei o maestro Marco Antônio Maia Drumond e a orquestra Musicoop. Deste contato surgiu o convite para montar mais uma vez a *Suíte* com a orquestra do Sesiminas sob a regência do maestro. O concerto se daria daí a algumas semanas dentro de uma programação regular de apresentações da orquestra no teatro Sesiminas. Então iniciei mais uma revisão das orquestrações atualizando-as com a forma que a peça havia assumido no trabalho com o grupo. Neném ainda sentia a falta de mais um percussionista para dar massa aos atabaques e compor, ainda que de maneira um tanto estilizada, o trio de tambores, onde a bateria cumpria o papel do *run*, o tambor do *ogã alabê*, que varia e improvisa<sup>179</sup> de acordo com o contexto e principalmente com a dança

---

<sup>179</sup> Os pesquisadores desenvolvem concepções nem sempre acordadas sobre os limites entre variar e improvisar. Cardoso, no âmbito da música no candomblé argumenta: “Ao se comparar improvisação e variação uma diferença básica se apresenta: um improviso não precisa, necessariamente, de uma “origem”. Uma performance improvisada pode ser uma variação, mas pode também não ser. Já a variação está epistemologicamente ligada a algo precedente. Uma variação é um objeto temporalmente secundário – quem varia, o faz em relação a algo, caso contrário não seria uma variação”(CARDOSO, 2006: 113). E segue em suas considerações. “O improviso, na música instrumental do candomblé, deve ser entendido, principalmente, como a liberdade que o músico tem de eleger a ordem em que as frases serão executadas. Ainda assim essa escolha é limitada, visto que o alabê tem que dialogar com o orixá, seguindo e conduzindo a dança”. (CARDOSO, 2006, 115). Durante o ritual religioso, o músico (alabê) está em contato com as circunstâncias, e a variação e improvisação que ele desenvolve está a elas relacionada. Ao migrar os toques e as cantigas para o território da *Suíte*, amplia-se muito o campo de variações. A habilidade do Neném de estar em contato com o improvisador e de dialogar com ele, tem seu fundamento no aprendizado de alabê e de certa forma reproduz a disposição ao contato com o orixá incorporado, sua dança. As variações/improvisações que o melodista vai fazendo são sua referência e com elas ele vai dialogando. Há locais na composição, onde a abertura para criar novas melodias é maior. Nestas janelas de improvisação, a ação musical dos improvisadores pode ter diversas configurações.

do orixá. Convidamos o percussionista, cantor, ator e bailarino Guda Coelho, que a partir deste concerto incorporou-se ao grupo. Com a entrada do Guda sentimos que finalmente as partes de percussão encontraram sua melhor forma. Guda trabalhou muito tempo com o grupo da *Marlene Silva*, bailarina e coreógrafa, uma das precursoras da dança afro-brasileira, com o *Batuquerê* e com a *Cia. Será Que* da qual é um dos fundadores. Ele trouxe para a exatamente o que Neném sentia falta, mais densidade nos tambores, dentro de uma tradição afro-brasileira, na verdade é mais do que isso e ao mesmo tempo difícil de explicar, ele aportou uma qualidade que nos faltava. Para este concerto, diferentemente da primeira vez que tocamos com a orquestra, pudemos preparar o grupo com uma partitura de ações bem desenvolvida para a percussão.

Fizemos um ensaio de leitura com a orquestra e mais dois com a orquestra e o grupo. Fizemos dois ensaios com o grupo separado da orquestra. As partes de vibrafone e flauta ficam um pouco diferentes quando tocamos com a orquestra, de tal forma que revisada (mais uma vez), a orquestração produziu novas partituras. Os ensaios com o grupo realizamos na sala de percussão da Escola de Música da Ufmg, onde já estava montado o material necessário, principalmente a percussão, que agora já era bem volumosa. Para os ensaios com a orquestra utilizamos a sala de orquestra do Sesiminas.

Nos ensaios do grupo com a orquestra, novamente se apresentaram as diferenças de concepção em relação ao tempo, e a atitude frente à música, ou seja, o conflito entre as origens de cada praxe musical. Um ponto é que os conjuntos não se equilibram acusticamente. O grupo emite mais som que a orquestra, mais decibéis, e nos ensaios era preciso “segurar a mão”. Os atabaques são instrumentos poderosos, criados no mato, seu território natural, podemos pensar que a bateria é sua versão submetida ao confronto com a religião protestante anglo-saxônica<sup>180</sup>. Do outro lado, sob a pressão do grupo, a orquestra começava a perder a referência de articulação e timbre. Com relação ao tempo pulsado, era preciso que eu sustentasse um contato constante com o maestro, menos para receber a sua regência, mais para que pulsássemos junto o tempo com o grupo.

---

Entendo que quando Cardoso se refere a falta de uma “origem”, ele está se referindo a algum material temático da cantiga ou do padrão rítmico. No entanto, toda criação, mesmo aquela do momento tem uma origem, está radicada na atmosfera do momento (alguns músicos falam de “clima”) cuja constituição é complexa, e envolve a emergência sob a forma de “avatares”, de padrões previamente preparados, que podem ter ou não conexão com o material temático.

<sup>180</sup> “Hear That Long Snake Moan” de Michel Ventura (VENTURA:1985) ou em:

<http://www.sjsu.edu/people/mira.amiras/courses/c10/s2/Michael%20Ventura%20Hear%20that%20Long%20Snake%20Moan.pdf>

Também havia partes de improvisação com duração mais ou menos determinada (mais ou menos indeterminada, seria mais preciso), onde o grupo tocava sem a orquestra por longos trechos, e o retorno da orquestra estava totalmente condicionado a este contato entre eu e o maestro. As partes de vibrafone funcionavam muito bem. Como muitas delas dobravam partes da orquestra, o vibrafone era também um ponto de contato sonoro do grupo com a orquestra.

Para o concerto, com o propósito de equilibrar os conjuntos, eles foram amplificados e mixados. Faríamos um registro em áudio e a TV Minas faria um registro em vídeo. Era uma oportunidade de fazer um bom registro do concerto. A preparação da amplificação e da mixagem é uma rotina trabalhosa e muito conhecida do grupo, obrigatória para as apresentações de música popular, em que os instrumentos nem sempre se equilibram acusticamente (muitas vezes misturam-se elétricos, eletrônicos e acústicos) e devem trabalhar juntos. Porém, é praticamente inexistente nas salas de concerto. Amplificar um conjunto tão heterogêneo como o grupo e a orquestra é um trabalho delicado e complexo. Envolve o posicionamento de muitos microfones, o que por si já é um problema, além de sua equalização e mixagem. Contratamos o Murilo Corrêa que faz isso muito bem. Como a “passagem de som” era bem complexa e demorada, marcamos para o período da manhã a montagem e passada do grupo e para a tarde a montagem e passagem da orquestra e no final da tarde um ensaio geral, já com o posicionamento das câmeras e luz. Nosso mapa previa a orquestra no fosso, a meio corpo. Uma providência que atendia basicamente a duas necessidades. A primeira é que correspondia mais ou menos ao posicionamento em que ensaiamos, de tal forma que eu mantinha o contato com o maestro, estando todo tempo diante dele como nos ensaios, só que o grupo em plano um pouco mais elevado, como na ópera. O segundo ponto é que tirava os microfones da orquestra da “linha de tiro”, digamos assim, da emissão sonora do grupo. De certa forma, este posicionamento isolava acusticamente os dois conjuntos, permitindo maior controle da mixagem. Nossa audição dependeria de uma boa monitoração. Não sem contratempos conseguimos levar o trabalho a bom termo.

No concerto a minha impressão mais forte foi a de foco. Senti que estávamos muito concentrados, e eu particularmente tinha a embocadura muito focada e compreendi que isso tinha relação direta com o pedido sempre recorrente do Neném de “firmar” (firmar o ponto). A exigência de manter o foco na embocadura, atenção ao

timbre, à afinação, à articulação, é uma maneira de incluir o corpo. Ao mesmo tempo buscando ter o intelecto como uma testemunha e o coração como uma energia que impulsiona, colocava-se a exigência de um tipo de atenção abrangente e inclusiva que não podia ser sustentada automaticamente. Tratando desta forma surgiu uma presença silenciosa, o que talvez seja a maneira possível de descrever a situação. Neste estado, o treinamento de músico, a habilidade como ofício, ficava a disposição desta presença, não se impondo a ela, mas estando ao seu serviço. Assumo que tal presença silenciosa tem relação com a essência, com sua qualidade receptiva, talvez algo próximo ao que Grotowski nomeou em determinado momento “infantilismo consciente<sup>181</sup>”, como uma abertura ao jogo, em contato com algo que reporta à infância, o que parece ser uma maneira de expressar que há contato com a essência. No grupo a circulação que o jogo possibilita era muito sensível, cada um havia se preparado a sua maneira para o evento, e o jogo aproximava nossa performance a uma espécie de “ritual laico”. Era sensível esta interação incluindo a orquestra e também o público, este como um corpo que de também se fazia presente. Essa impressão foi a princípio subjetiva e depois compartilhada em comentários que fizemos entre nós, o grupo e alguns músicos da orquestra. Houve contato com pessoas do público, mas a impressão mais forte foi mesmo durante o concerto.

A *Suíte*, dentro da vasta cadeia das artes como performance, tem o perfil espetacular, inclui a apresentação pública como uma parte singular do processo. Singular porque numa apresentação pública são criadas condições bastante específicas de trabalho, liminaridade, que colocam os artistas/músicos/performers em uma situação que só ali acontece. Tem relação com o que Peter Brook diz sobre as três instâncias ou linhas de trabalho, a primeira é consigo mesmo, a segunda com o companheiro e a terceira com o espaço, no caso com o público. Pode estar relacionada à sustentabilidade do trabalho assim como sua conexão com o mundo, seja ele *Aiê* (visível) ou *Orum* (invisível).

No final, podemos dizer que o concerto e o seu respectivo registro foram bem sucedidos. Para mim o mais importante foi que este evento nos mostrou que o trabalho

---

<sup>181</sup> Grotowski dá o exemplo de um diálogo dado com o ator de cabeça para baixo, plantando uma bananeira. A posição em si não representa algo, mas está muito mais ligada a uma espécie de brincadeira infantil, na direção de certa presença ou espontaneidade que pode emergir do contato com a essência. (GROTOWSKI, 2007: 44)

estava maduro para um registro fonográfico mais cuidadoso, e para dar continuidade ao processo, este deveria ser nosso próximo passo.

## **Tim Concert**

Em 2004 tínhamos um projeto aprovado na lei estadual de incentivo a cultura (CA 1281/001/2004). Desta vez havia um captador, a *Artbhz*, uma produtora encabeçada pelo empresário Lúcio Oliveira. A *Artbhz* propôs então o programa TIM CONCERT, uma espécie de cooperativa de projetos aprovados na lei estadual de incentivo à cultura, gerenciada pela *Artbhz* e patrocinada pela Tim e pela Motorola. A proposta do programa era de circulação destes projetos, durante o ano de 2005, em Belo Horizonte e mais sete cidades do interior do estado (Juiz de Fora, Montes Claros, Uberaba, Governador Valadares, Poços de Caldas, Divinópolis e Uberlândia). A produção de infraestrutura e divulgação seria compartilhada, bancada pela contrapartida dos projetos, que correspondia a doze por cento dos valores patrocinados. Cada projeto bancaria os próprios cachês e outros gastos de produção como alimentação, estadia, deslocamento, etc. Nosso projeto não era de circulação, era de gravação do CD e um concerto de lançamento. No primeiro momento recebemos a proposta de alterar o objetivo do projeto fazendo uma readequação para circulação. Tínhamos claro nosso objetivo de realizar o registro fonográfico, ele é que poderia abrir novas possibilidades para nós, então não aceitamos a proposta. No final das negociações fomos incluídos com uma proposta próxima à original, um concerto e a gravação, contribuindo com nossa contrapartida para a cooperativa de infraestrutura, e assim foi.

A primeira ação foi a apresentação, antes mesmo da gravação. No dia dois de outubro tocamos no palco montado para o evento na Praça do Papa, em Belo Horizonte, juntamente com Marcus Viana, Juarez Moreira, Rai Medrado, Clovis Aguiar e Cleber Alves. Foi a primeira vez que nos apresentamos em praça pública. Até então havíamos tocado em salas de concerto com a orquestra ou em teatros com o grupo, nunca dividindo o palco com outras artistas no mesmo evento. Era para nós uma condição nova e pouco confortável, não havia tempo suficiente para a passada de som, nem espaço para o recolhimento e a preparação que nos era tão cara. Havia no ar uma grande agitação, vendia-se bebida e comida, enfim, o evento todo era uma grande festa. Nesta

noite choveu forte, ventou, trovejou, foi difícil tocar<sup>182</sup>. As qualidades sutis que reconhecíamos dos orixás em cada dança, estavam praticamente reduzidas à forma de uma memória. A vida que preenchia tal forma tinha uma qualidade agressiva e nervosa. Meio que apartados da força que nos era conhecida, tratamos de lidar com o que se apresentava. Restava-nos apenas nossa própria competência, e apoiados no ofício, seguimos. A sutileza e delicadeza que eu reconhecia como sendo o contato com a essência estavam transmutadas em caos. Como bons músicos, bastante conhecedores do próprio ofício, tocamos.

Para mim ficou como uma revelação, que a relação com o espaço, com o público e as condições em que nos encontrássemos, tanto as que estivessem estabelecidas entre nós, os músicos, quanto aquelas a que a plateia estivesse submetida, tinham total relação com o que acontecia na performance. Em tempo, ia se desenvolvendo em nossa percepção a habilidade de prever, em uma espécie de intuição, o que estava por acontecer, menos para a manipulação ou algum tipo de controle, mas para simplesmente estar presente. Em minha experiência, o que vinha obscurecer esta percepção eram as manifestações automáticas, algo como a ansiedade, a prisão a uma imagem, pensamentos pré-concebidos, às vezes associados à vaidade ou ao medo e em última análise a uma espécie de “sono<sup>183</sup>”. Sempre algo que, não visto, se tornava um impedimento. Portanto, ter o aspecto ofício bem preparado era fundamental, mas não suficiente. A necessidade do domínio do ofício era algo que sabia já há tempo, no entanto isto ganhava uma nova dimensão, como que encontrava um lugar mais justo. Se durante os anos de preparação como músico, tal aspecto ocupava quase todo espaço, nesta etapa ele encontrara o seu, dando lugar a outros aspectos. Na *Suíte*, a preparação

---

<sup>182</sup> Reconhecer nas manifestações naturais a força dos orixás é algo comum no candomblé. É também uma forma de reconhecer o poder destas forças frente à insignificância do homem. Neném já havia comentado que alguns ambientes não seriam muito propícios para uma performance da *Suíte*. Bares, por exemplo, seria um destes ambientes. Segundo ele nestes lugares encontra-se “coisas estranhas” que no caso da *Suíte* teriam uma influência de acordo com sua natureza (comunicação pessoal). É que para a música instrumental, improvisada e de alguma forma filiada à tradição jazzística, este tipo de espaço tem sido, até historicamente, um local importante de prática e difusão. São geralmente espaços menores, que possibilitam um contato mais íntimo com o público. Por outro lado essa praxe permite aos músicos manter uma performance regular, fundamental para um grupo. Portanto, é ainda hoje, praxe para músicos deste estilo, como nós, tocar em bares. Naquele momento já havíamos recusado convites para esse tipo de performance com a *Suíte*, seguindo a indicação expressa do Neném.

<sup>183</sup> Sono é uma palavra do trabalho de Gurdjieff. Refere-se a um estado de consciência onde as ações são mecânicas e automáticas, ainda que o estado seja de vigília. Está relacionado à qualidade da atenção. Por exemplo, estou lendo e minha atenção está no texto, de repente um pensamento qualquer atrai minha atenção. Enquanto penso nisso, mecanicamente sigo lendo, e literalmente acordo da leitura mecânica uma ou duas páginas depois. O estado em que li mecanicamente é uma espécie de sono.



que eu deveria empreender incluía o ofício, mas ia além. Via que estar em função, seja estudo, ensaio ou apresentação, igualmente, não submetido à pressão que o ambiente ou as associações automáticas internas exerciam, e ainda assim relacionado a elas, era minha responsabilidade. Nos momentos em que isto era possível, eu me sentia muito mais presente à situação como ela se apresentava, e este estado me aproximava de uma abertura às “qualidades vibratórias” do que iria tocar e ao “contato”. Havia menos identificação<sup>184</sup> com a situação.

## Gravação do CD

Decidimos gravar no início de 2005, durante os meses de janeiro e fevereiro. Nesta época os músicos e os estúdios estão mais disponíveis e poderíamos trabalhar mais concentrados. No segundo semestre de 2004 o Fernando Rocha afastou-se da universidade para um doutoramento no Canadá. Para o seu lugar convidamos o percussionista Sérgio Aloutto, que havia sido aluno do Fernando na graduação. Desde que entrou passamos a ensaiar em sua casa aonde tem uma sala grande com todo o material de percussão constantemente montado. Este lugar logo foi adotado como sendo “nosso terreiro”. Foi lá que fizemos os diversos ensaios de preparação para a gravação.

Escolhemos o estúdio Bemol para a gravação. Temos uma história antiga com o estúdio, um apreço pela sonoridade da sala, pelo som de bateria, da percussão e de maneira geral da captação dos instrumentos acústicos. A Bemol é o estúdio mais antigo da cidade, inaugurado em maio de 1967 pelo empreendedor Dirceu Cheib, passou por todas as mudanças de tecnologia sempre atualizando o equipamento e principalmente o conhecimento no assunto. Além da experiência do Dirceu Cheib tem o Ricardo Cheib, seu filho e um dos músicos da *Suíte* e engenheiro de som. O sistema usado foi o Pro-tools para Windows. Um sistema digital de alta performance. Usamos um HD externo para toda a gravação.

Os músicos foram Esdra Neném Ferreira na bateria e percussão, Ricardo Cheib na percussão, Guda Coelho na percussão, Sérgio Aluotto nos teclados, tímpanos e

---

<sup>184</sup> Identificação é uma palavra de trabalho para Grotowski que coincide com Gurdjieff, pois se refere ao mesmo fenômeno. É necessário dizer que tal percepção se desenvolveu em mim não apenas no trabalho com a *Suíte*. Ela é fruto de um longo percurso onde o trabalho de Gurdjieff, com os grupos, os movimentos, a música e outros diversos aspectos do seu trabalho, que operando, possibilitam a emergência de tal percepção.

percussão, Ivan Corrêa no contrabaixo, eu na flauta. As cordas foram Edson Queiroz no primeiro violino, Rudi Berger no segundo violino, Cleusa de Sane Nébias na viola, Firmino Cavazza no violoncelo e Patrícia Aparecida da Silva no contrabaixo acústico. Como músicos convidados estavam Guto Ferreira na percussão, Carlos Ernest Dias no oboé (Oxóssi e Nanã), Kiko Mitre no contrabaixo (Oxóssi) e Renato Motta (Xangô e Oxalá). Além dos músicos, fizeram parte da equipe o Dirceu Cheib (o patriarca), o Ricardo Cheib, eu fiz a direção e como assistente de direção de estúdio, o Marcos Filho, que naquele momento era meu aluno em algumas disciplinas na Escola de Música da Ufmg. O Marcos, durante sua graduação em composição, desenvolveu um especial interesse pelo nosso trabalho. Além de um excelente conhecimento das coisas de estúdio e tecnologia, tem um ouvido privilegiado e sua contribuição foi muito importante no trabalho de produção musical do CD.

Nosso plano era gravar com o máximo de interação possível. Todos tocavam nas tomadas, porém só se podia utilizar como sons definitivos, por questões técnicas, a bateria, o contrabaixo e a flauta. A percussão e o vibrafone, que eram os outros sons/instrumentos das tomadas, teriam necessariamente que ser regravados. Em três períodos de quatro horas cada um, nós tínhamos já todas as bases com este trio. O Ivan refez apenas alguns trechos do contrabaixo e eu refaria no final as partes de melodia, para ter melhores condições acústicas e técnicas (sala e microfones), além de trabalhar sobre as bases completas. Minhas improvisações, em sua maioria, ficaram as gravadas na base conservando assim a interação que havia ocorrido na performance. Por questões técnicas cheguei a investir tempo em refazer algumas partes de improvisação. Na maioria dos casos desisti. Apesar da qualidade da captação ser melhor quando refazia a gravação, a qualidade da interação era muito melhor nas tomadas originais. As interações nas improvisações e em outros momentos também serão abordadas em mais profundidade no capítulo de análises da composição e da performance.

A bateria, gravamos captando cada peça com um microfone, bumbo, caixa, tambores e ximbau e mais dois microfones posicionados acima do instrumento captando principalmente o som dos pratos. O contrabaixo foi gravado em linha, usando um pré-amplificador e entrando direto na mesa. A flauta, nas bases foi gravada com um microfone de lapela<sup>185</sup>. Na gravação final, onde foram refeitos os trechos de obrigação

---

<sup>185</sup> Sony SM58B - condensador

melódica, foram usados dois microfones, um mais próximo do bocal captando com clareza os ataques e articulações e captando o som do corpo do instrumento e um pouco do ambiente. Vibrafone e percussão, como eram apenas guias, não mereceram nesta etapa muitos cuidados na captação, apenas o suficiente para estarem presentes, mesmo porque a sala onde cada um deles estava não era propícia para uma boa captação. Estávamos todos em ambientes isolados acusticamente, monitorados e com contato visual parcial. O isolamento acústico era uma das metas da gravação, nos possibilitaria ter um material livre das interferências de uns instrumentos nos outros, e essa foi nossa opção. A meta era ter maior controle da equalização e da paisagem na hora de mixar.

Nas bases, as primeiras partes a serem refeitas e completadas foram as de teclados, o vibrafone e a marimba. Usamos dois microfones posicionados acima das teclas, próximos o suficiente para captar com clareza os ataques bem definidos e o corpo do som, ao mesmo tempo dando liberdade para a manulação<sup>186</sup> e o movimento com as baquetas. Os teclados é que definiram a altura referência da afinação, 442hz para o Lá3, desde a gravação das bases. Muitas partes da orquestra eram dobradas por eles, de tal forma que além da afinação, eram também uma referência de tempo, fraseado e articulação para as cordas.

A estratégia para gravar as cordas foi dobrar o quarteto muitas vezes até soar uma orquestra. Gravamos com dois microfones e o quarteto posicionado em semicírculo à frente do par. Os microfones estavam ligeiramente afastados. Era como se eles escutassem o som do quarteto como os ouvidos do regente. Para criar a impressão de massa que correspondesse ao timbre de uma orquestra, dobramos o quarteto três vezes, cada vez com um posicionamento um pouco mais afastado dos microfones, abrindo o semicírculo, ocupando a posição que deveriam estar dentro de um naipe de orquestra virtual. Dobramos os violinos ainda mais duas vezes, tomando o posicionamento correspondente a cada dobra. O Rudi tinha dois violinos, de tal forma que ele e o Edson foram também variando as combinações de instrumentos. O contrabaixo acústico, gravamos separado do quarteto e não houve dobras. A gravação das cordas, para os músicos do quarteto foi um trabalho pesado. Eles tocaram toda a peça três vezes e os violinos ainda mais duas. Foi um diligente trabalho de músicos, e ainda, além disso, de escultores. Estávamos a esculpir uma sonoridade, construindo seu corpo, sua densidade,

---

<sup>186</sup> Manulação é uma expressão corrente entre os percussionistas, palavra ainda não dicionarizada e que se refere à escolha da mão que excita um instrumento de percussão, com ou sem baqueta.

sua cor, através da repetição, como que em camadas. Neste processo, a primeira camada é muito importante, ela é uma guia para as outras. Nelas as intenções precisam estar muito claras, as articulações, intensidades, durações, cores, etc. As dobras vão seguindo estas linhas já propostas, reforçando seu traço. Mas para isso é preciso que as intenções sejam as mesmas. Tocar exatamente a mesma coisa sempre é um pedido muito exigente. Havia uma partitura sendo lida, e nela estavam indicadas as ações com o rigor possível. A dificuldade era como manter vivo o interesse por tocar sempre a mesma coisa. Cada tomada tinha, digamos assim, sua singularidade. Não há como escapar disso, uma vez que são instantes diferentes, únicos e singulares das nossas vidas. Então o jogo era fazer de cada uma destas tomadas uma espécie de traço, ou pincelada que ia encorpendo o som, construindo determinada qualidade de timbre. Essa ação é bem diversa da que se buscou nas tomadas das bases, onde a interação tinha limites muito mais amplos e permeáveis à variação e improvisação. Nas bases, a partitura (de ações) determinava essencialmente qualidades, mas o repertório de ações que levariam a estas qualidades era muito mais aberto do que as partituras musicais das cordas. Uma vez gravada, a tomada da base fixava estas ações e era sobre este material que as cordas iam esculpindo o seu.

A próxima gravação foi a da percussão, e também foi organizada em etapas. A partitura da percussão estava estruturada em momentos permeados de obrigações<sup>187</sup>, com possibilidades de variações ou ainda com janelas de improvisações, onde a interação com a base gravada se dava de forma mais livre, interagindo cada vez de uma maneira um pouco diferente. A primeira etapa de gravação da percussão foi a dos atabaques, fundamental para todo trabalho, uma vez que os atabaques são instrumentos tradicionais do candomblé, eles são o começo de tudo, junto com as cantigas. Para esta gravação o Neném trouxe os instrumentos do terreiro de sua tia. Estes atabaques são sagrados e consagrados aos toques e aos ritos dos orixás, somente tocados nos rituais e só em casos excepcionais podem sair do terreiro. Esta saída é cercada de cuidados, preparativos e oferendas que o *ogã* (o músico) e a *ialaorixá* (a mãe de santo) devem fazer, na ida e na volta.

---

<sup>187</sup> Obrigação é uma palavra de trabalho de músicos. Indica que as ações, naquele momento são determinadas com precisão, como a partitura musical tradicionalmente faz. A palavra circula em um meio de músicos e de música popular onde a partitura não costuma ser tão precisa e, no entanto, naquele momento específico, ela deveria ser.

O trio de atabaques foi tocado pelos percussionistas tendo o Neném ao *run*, o Guda ao *ilé* e o Ricardo ao *rumpi*. Nas bases ainda restava da gravação das primeiras tomadas de percussão o som de tumbadoras, que são origem afro-caribenha. Ao substituí-los pelo som dos atabaques, que são afro-brasileiros, surgiu uma qualidade singular, especialmente aqueles atabaques. Eles têm menos ressonância e sustentação, sendo seu timbre um pouco mais escuro. Os atabaques tornaram-se um contraponto excepcional ao som das cordas. Ambos, os atabaques e os instrumentos de cordas, tinham a qualidade de madeira ressoando um oscilador, a pele e a corda respectivamente. Ao mesmo tempo demarcavam territórios distintos, quase antagônicos. Gravar os atabaques separados com a participação do Neném foi muito importante. Era preciso que o *ogã alabê* tocasse o *run*. Assim tudo que ainda estava pendente com relação aos toques, articulações e dinâmicas, nestas seções de gravação encontrou sua forma, a partitura evoluiu significativamente neste processo. Gravado depois, o agogô também foi de enorme importância, nele soam as claves, uma espécie de padrão, que é uma marca para cada toque e o identifica. O agogô faz parte, junto com os três tambores, da orquestra tradicional do candomblé.

Depois dos atabaques e do agogô, o quarteto instrumental, veio uma camada de detalhes com palhas, triângulos, caxixis, pandeiros, e mais uma infinidade de sons. Estes sons estão relacionados com os “instrumentos de fundamento”. Cardoso assim descreve os instrumentos de fundamento:

Fundamento, no candomblé, pode ser denominado como a base do conhecimento transmitido de geração em geração [...] Por extensão, os instrumentos de fundamento representam a essência da força do próprio orixá; esses instrumentos simbolizam o poder da divindade. Um exemplo dessa força [...] vem da ligação desses instrumentos com o fenômeno da possessão. Enfim, o fundamento, em geral, faz parte do tabu dessa religião

<sup>188</sup>

No terreiro, durante os rituais, estes instrumentos de fundamento estão associados cada um a uma divindade e ao fenômeno de possessão. Neném ao trazer estes sons para a *Suíte* os desloca de sua função ritual e os apresenta como símbolos do *orixá*, sua força, seu *axé*. Em nossa interação tornam-se timbres resultantes de uma ação musical que está associada ao santo como, por exemplo, ferros batendo para Ogum, a água correndo para Oxum, palhas para Nanã, e assim por diante. Destas gravações participaram os percussionistas e eventualmente, todos os músicos do grupo.

---

<sup>188</sup> CARDOSO, 2006: 47

Há na dança de Xangô um momento em que ocorre uma espécie de responsório, onde um coro responde, junto com as cordas, à cantiga que a flauta entoia. Estas vozes foram gravadas durante as tomadas da percussão e dela também participaram todos os músicos do grupo. Nesta seção de gravação foi que o Renato Motha, depois de ter nos apoiado nestes corais fez o solo de voz em Xangô, nos dois últimos chorus. Além desta intervenção, o Renato e o Guda gravaram em momentos precisos e determinados algumas saudações em Ioruba, trazidas pelo Neném.

Na *Suíte* os ritmos, as cantigas, os timbres, a composição e a performance constituem ritornelos que reportam aos orixás, a princípio por indicação do Neném. Então em nossa interação, passamos a reconhecer nestas ações musicais a expressão das qualidades dos seus respectivos orixás. Para o Neném isso era a continuidade de sua vida de *ogã alabê*. Em diferentes ocasiões ele afirmou que tocar na *Suíte* e no terreiro, para ele era uma mesma coisa, ele estava tocando para os orixás. Para ele, tal ação a cada momento colocava em movimento o passado recobrando o presente<sup>189</sup>, atualizando seu imaginário de *ogã*. Em nossa interação musical na *Suíte*, trabalhando juntos na busca das qualidades como ele indicava, nós íamos construindo (e reconstruindo nos momentos de trabalho) o imaginário coletivo da *Suíte*. Um território que torna nossa interação rica de significados, que se tocam em pontos de contato, que é onde nos encontramos e construímos algo comum e coletivo. Primeiro isso foi, e ainda continua sendo, muito forte em nossa parceria de compositores e para o grupo que trabalha junto, porque ainda é um processo em operação.

Nesta etapa da gravação já tínhamos praticamente todos os sons definitivos captados. Chagara o momento de fazer as flautas. As partes de flauta abarcavam as cantigas, as partes orquestrais e as improvisações. Cada uma destas subdivisões das partes de flauta tinha uma característica específica, implicando atitudes diferentes, mixagens diferentes, e até microfones diferentes.

Na gravação das guias, as bases sobre as quais fomos trabalhando, em todas eu gravei a flauta. Destes primeiros registros utilizamos apenas algumas improvisações, cuja interação com a seção rítmica era tão intensa que não foi possível reproduzir nem

---

<sup>189</sup> As imagens da memória recobrando a percepção atual é uma ideia central na filosofia de Henri Bergson. Pode-se aprofundar o conceito em “Matéria e Memória, ensaio sobre a relação do corpo com espírito”.

substituir o que já estava gravado. Então este ficou sendo o padrão de sonoridade para as improvisações. Como eu havia gravado com um microfone de lapela, neste caso a cápsula fica muito próxima ao bocal onde existe um atrito muito intenso da coluna de ar com o metal do instrumento. Nesta região todas as articulações e ataques são muito explícitos, e a cápsula capta menos o som do corpo do instrumento. Resulta um som muito articulado de uma textura densa, como aquele de quando alguém fala ou cochicha no ouvido. Com pouca ressonância do corpo do instrumento e do ambiente, era naturalmente um som mais agressivo, o que não chegava a ser um problema para o caso das improvisações. De certa forma era até desejável.

As outras partes, gravamos com dois microfones em canais separados. Como descrito anteriormente, um posicionado mais próximo ao bocal e outro mais afastado captando a ressonância do corpo do instrumento e um pouco da sala. Nas partes que eram melodias das cantigas, no equilíbrio dos microfones, era mais presente o microfone que estava próximo. Assim era mais clara a dicção das frases, como eram articulados o legato, estacato, os vários tipos de ataque e a qualidade e quantidade dos harmônicos produzidos na embocadura. O microfone de ambiência, que estava mais afastado mascarava um pouco a explosão dos ataques e tornava o som do instrumento mais homogêneo nas diferentes regiões. Assim era possível ter um som articulado e homogêneo, que me parecia bom para as cantigas. Para as partes orquestrais, a meta era fundir o som da flauta na orquestra, dando um colorido diferente às linhas da orquestra em determinados momentos. Neste caso, a mixagem dos microfones foi inversa. Colocando mais presença no microfone de ambiência, aparecia mais o som da sala que é muito presente na gravação das cordas e assim fundir a flauta nas cordas, pois estavam no mesmo ambiente.

Minha maior dificuldade nesta etapa era corresponder às duas funções bem distintas que cumpria durante a gravação. Uma era dirigir e a outra tocar. Neste ponto, especialmente, foi fundamental a presença do Marcos Filho. Nós já vínhamos trabalhando juntos desde as primeiras seções de gravação, na verdade até antes um pouco, quando iniciamos o planejamento da gravação e em alguns ensaios. Então, havíamos desenvolvido uma compreensão muito próxima, porque compartilhada, da sonoridade de todo o projeto. Apoiado pelo Marcos eu pude me concentrar melhor no papel de músico. Quando estas duas funções estão encarnadas na mesma pessoa, cria-se

uma situação de conflito entre tocar e ao mesmo tempo dirigir, avaliar. É difícil saber quando parar ou quando refazer uma tomada. Ter uma pessoa de confiança e competente dirigindo e orientando a gravação, naquele momento foi uma tranquilidade para mim e me senti mais livre obedecendo a suas indicações. Este é um dos casos em que se observa o paradoxo de que a obediência traz liberdade.

Foi durante as seções de flauta que o Carlos Ernest Dias gravou o oboé na introdução de Oxóssi e em Nanã. Há algum tempo o Neném falava do som de oboé nestas danças, para ele era o som da solidão e da velhice, características destes orixás, respectivamente. Isto era algo como “sons de fundamento”, um parente laico dos “instrumentos de fundamento”. Refere-se à qualidade do som, seu timbre, e sua relação com o orixá, neste caso, explicitamente associados pela intuição do Neném.

A próxima etapa foi a mixagem. Dela participaram Dirceu Cheib, Ricardo Cheib, Marcos Filho e eu. Antes de iniciar a mixagem propriamente dita foi feito um trabalho de edição. Era preciso decidir o nível de interferência que este trabalho teria na música tocada. O que era claro é que precisávamos limpar os canais. Numa gravação como a que fizemos, com muitos canais e muitas tomadas, eles ficam naturalmente repletos de ruídos antes e depois dos sons que se quer realmente registrar. Mas era preciso distinguir com clareza quais momentos deveriam ser de limpeza total nos canais ou simplesmente pausas. O exemplo mais claro disso aconteceu na passagem entre *Exu* e *Pemba* e depois para *Ogum*. Estas danças são emendadas, mas estão indexadas em faixas diferentes. Entre uma faixa e outra há um pequeno silêncio, no entanto limpar todos os canais neste momento produzia uma sensação estranha. É que no silêncio havia uma intenção que se expressava no ruído de fundo dos canais, isso mostrava que havia algo ali e que sua intenção era silenciosa. Quando limpávamos totalmente os canais a sensação de presença silenciosa se transformava em nenhuma presença, um silêncio de morte, não havia nada ali. Portanto era preciso tomar muito cuidado com as interferências de edição, para que elas não obscurecessem as intenções.

Outro exemplo de (não) interferência da edição foi que nas improvisações da flauta, principalmente aquelas das primeiras tomadas, onde a interação entre os músicos é intensa, em alguns momentos havia notas com a altura (afinação) um pouco imprecisa. Era possível afina-las precisamente, mas experimentando fazê-lo, o que ocorria é que o



sentido era alterado a ponto de fazer toda a passagem soar falsa. Esse tipo de edição nós optamos por não fazer, deixando as coisas como estavam.

Por outro lado houve outro tipo de edição, bem radical, que funcionou muito bem. Podemos chama-la de composicional. Não se tratava de ajustar, mas de criar sonoridades através da edição e com elas interferir na estrutura. Por exemplo, no começo de Nanã há um longo fundo de palhas que inicia a dança e sobre este fundo vão entrando, cada um a seu tempo, a orquestra, o solo de contrabaixo e o oboé. Quando fomos mixar observamos que o fundo de palhas não tinha a dinâmica, as nuances, nem a densidade que corresponderiam à passagem e, além disso, os sons gravados não preenchiam todo o trecho. Então copiamos dali mesmo e de outros lugares a matéria “som de palhas” e fomos criando os sons que faltavam, superpondo tomadas diversas em canais diferentes, preenchendo aquele espaço (duração). O resultado foi que criamos várias camadas de palhas com intensidades e densidades diversas, o que funcionou muito bem como fundo. O que parece interessante frisar é que a manipulação das palhas foi uma ação musical, ela criou um lugar, um ambiente. Não se tratava simplesmente de consertar algo mascarando intenções, mas de criar uma nova matéria sonora capaz de receber ou acolher uma intenção. Foi, portanto, uma performance de um tipo eletroacústico, que resultou em uma estrutura. Aparte estes aspectos mais ou menos criativos, o trabalho de edição em sua maior parte foi essencialmente técnico.

Na mixagem, além da timbragem que é equalizar os sons, uma espécie de acabamento, é também o momento de criar e ocupar espaços. Trata-se de realizar um delicado equilíbrio entre as quantidades que se manifestam principalmente na intensidade dos sons, as qualidades que se manifestam nos timbres, e na espacialização que resulta da combinação destes dois fatores com a aplicação de efeitos que emulam espaço e posicionamento. Na espacialização que realizamos também contribuíram de forma determinante o posicionamento dos microfones e a dinâmica de interação entre eles. Por exemplo, ao especializar as tomadas de cordas o posicionamento virtual do quarteto coincidia o mais possível com seu posicionamento atual (real) no momento da tomada. Assim ficava preservada a interação entre os microfones, ou seja, a imagem sonora que cada um captou. Idem para os outros instrumentos como a bateria, o vibrafone e as percussões. Os ambientes emulados também procuraram corresponder à natureza de cada instrumento assim como seu o território. Aí têm influência diversos

fatores como o tamanho do ambiente simulado, sua forma, os materiais que o constituem, as reflexões que nele ocorrem reforçando ou mascarando determinadas frequências, com repercussão direta nos timbres e intensidades, além do posicionamento. Todos estes parâmetros podem ser emulados nestes simuladores de ambiência. Nossa meta foi dar a cada som seu ambiente natural, por exemplo, às cordas algo como uma sala de concerto de câmara, para os tambores um espaço amplo, como no mato, com pouca reverberação para que os ataques ficassem bem definidos. Ao mesmo tempo era preciso fazer com que todos os instrumentos estivessem juntos e interagindo, ao menos virtualmente.

A organização geral da imagem foi a seguinte, o grupo e a orquestra tocando um de frente para o outro. Para o ouvinte o ponto de audição é o grupo, ele está dentro do grupo. Os sons de cada instrumento estão organizados espacialmente na perspectiva de quem toca. Nesta perspectiva ouvimos a bateria como o baterista a ouve enquanto toca. Os atabaques também estão especializados desta maneira. A paisagem da bateria e dos atabaques é virtualmente ampliada indo de um extremo a outro da paisagem. As frequências graves estão no meio e embaixo, basicamente o baixo e o bumbo da bateria. As frequências agudas, como os pratos, estão espalhados neste amplo espectro da esquerda a direita, mas estão mais acima. Os efeitos e as vozes formam uma espécie de cortina um pouco mais profunda que os tambores, que aparecem em primeiro plano. A flauta um pouco mais profunda que as percussões, variando um pouco com a sua função, se mais solista ou mais orquestral. Na fronteira com as cordas estão os teclados, também extremamente abertos na paisagem, de tal forma que o som tem um caminho da esquerda para a direita que corresponde do grave para o agudo do instrumento.

Já para a orquestra a perspectiva do ouvinte é de quem esta em frente à orquestra como na sala de concerto, o ouvinte não está dentro da orquestra. Ele ouve a orquestra como o grupo a ouviria (virtualmente). A orquestra está em arco num plano mais profundo. Está organizada espacialmente com os primeiros violinos à esquerda do ouvinte, ao seu lado em direção ao centro estão as violas, continuando o arco à direita do ouvinte os violoncelos e na extrema direita os segundos violinos. Esta é uma organização pouco comum para a orquestra de cordas. Na gravação, estando os agudos nos extremos da paisagem, isso ajuda a ampliar o horizonte dela, além de liberar a região central para a flauta e o oboé. A orquestra está mais longe, seu ambiente é mais

reverberante, como a sala de concerto. O oboé está no centro, no mesmo ambiente das cordas e funde-se com elas habitando o mesmo território.

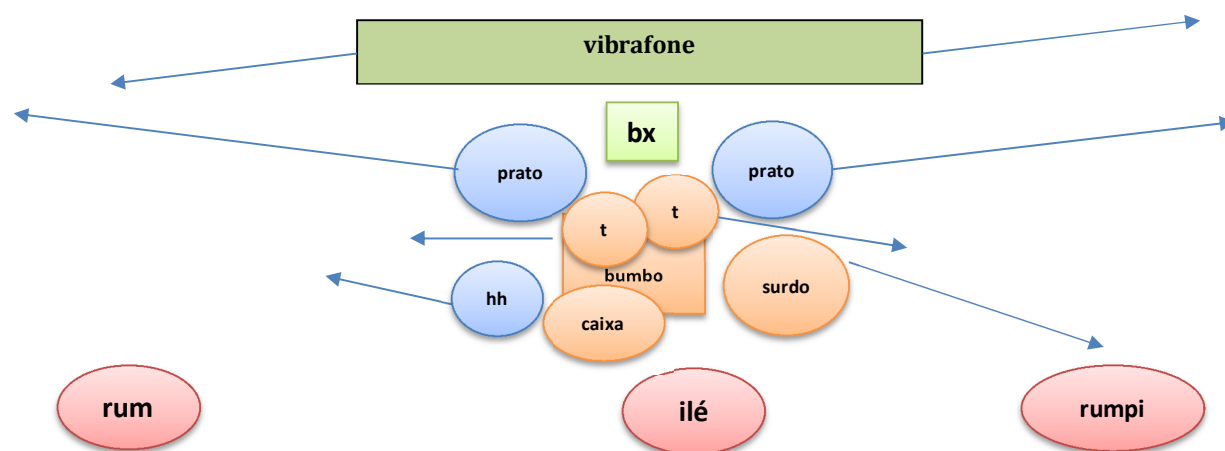
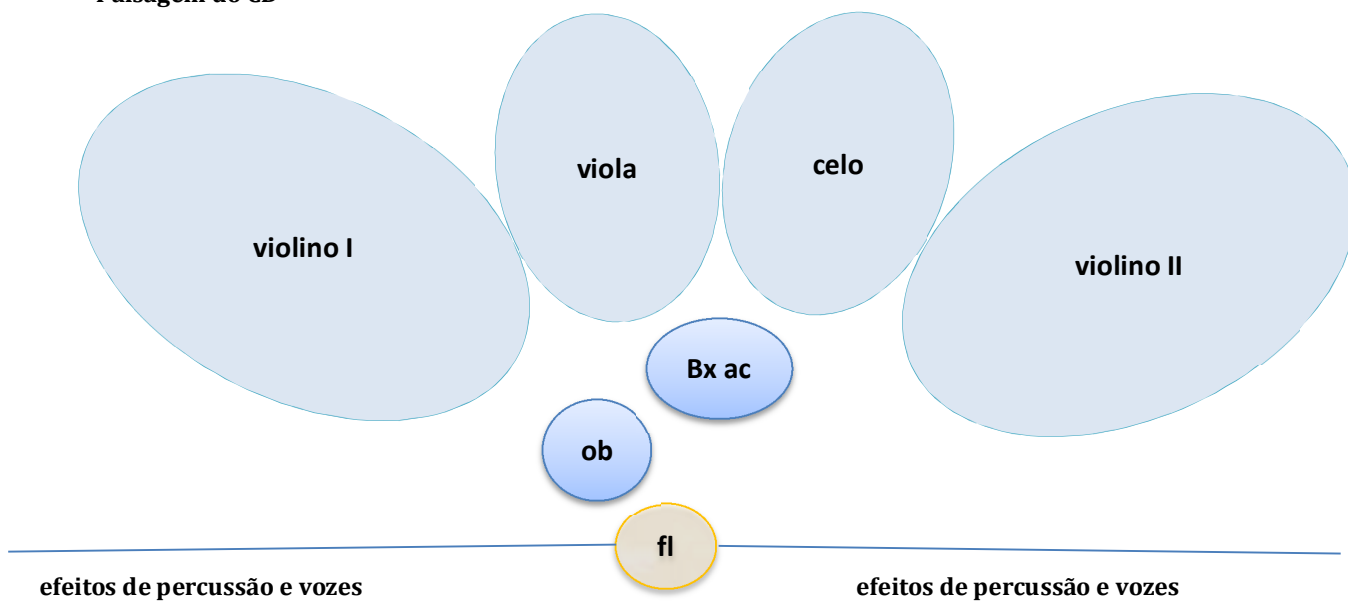
A imagem sonora assim constituída corresponde à microfonação, o entanto ela foi expandida, ampliada nos seus parâmetros horizontal, vertical e de profundidade. Assim os sons têm mais espaço e soam mais distintos, mais definidos em seu timbre e no ponto focal de sua emanção. Colocar um conjunto de frente para o outro foi um conceito não previamente pensado, foi acontecendo durante o trabalho, a cada decisão que tomávamos. Ao mesmo tempo colocou o ouvinte em uma posição bem definida, dentro do grupo e fora da orquestra, que reflete a posição de quem estava mixando.

É, de toda maneira, um ponto de audição virtual porque dentro do grupo não se ouve assim. Posso ouvir desta forma apenas o instrumento que estou tocando, mas não os outros instrumentos. Neste lugar que criamos para a audição é como se o ouvinte estivesse tocando todos os instrumentos do grupo e ouvindo a orquestra, o que só é possível virtualmente. A audição da orquestra corresponde à posição do ouvinte sentado na sala de concerto. De toda forma a coisa funciona mais como um conceito para a mixagem do que uma experiência atual para o ouvinte, simplesmente porque a monitoração é estereofônica, ou seja, são apenas dois canais e nesta situação o ouvinte não pode ser envolvido pelo som como o seria em um sistema quadrifônico ou multifônico, onde a espacialização é atual. O ouvinte na audição estereofônica está diante da paisagem, se a audição é por monitores colocados no ambiente. A situação muda um pouco quando a monitoração é feita com fones auriculares, neste caso a paisagem fica mais definida e o ouvinte entra mais nela, fica mais envolvido por ela sendo drasticamente reduzida a interferência do ambiente.

### Monitoração



Paisagem do CD



A masterização foi feita no estúdio Bemol. Este foi um processo muito simples, realizado com plug-ins do programa de edição Sound Forge. Nestes procedimentos pudemos abrir mais a paisagem, dar um pouco mais de presença e homogeneidade ao sinal do conjunto de peças. É que durante a captação sonora em suas várias fases cada peça vai ficando com um nível de sinal próprio, um pouco diferentes entre si. Para finalizar o trabalho é preciso colocar todas as faixas mais ou menos no mesmo nível.

No longo processo que percorremos até então, na gravação do CD foi quando se fixou uma forma. A gravação foi um processo onde muitas decisões foram tomadas com relação à composição e à orquestração. No tocante à orquestra de cordas, novas partes foram criadas, orquestrações refeitas, e partes suprimidas. No que diz respeito à percussão, foi o momento onde pudemos trabalhar com detalhe em todas as passagens utilizando uma vasta gama de sons. Para o grupo, gravar depois de um longo percurso de performances e ensaios, criação e recriação de partes, permitiu chegar a este momento com uma partitura de ações e contatos já bem desenvolvida. A referência, e de certa forma a pergunta a ser respondida para balizar nossas decisões, sempre era se isto, que neste trabalho chamo de partitura de ações, funcionava.

Durante a gravação, o que significa funcionar? Na performance, o trabalho do músico está apoiado na estrutura, que é a composição. Emergem momentos de interação e contato com o companheiro, apoiado no contato com a vida que pulsa no centro. Se há fluidez é porque a estrutura, que é a partitura (de ações) criou as condições para isso, e o performer estava preparado para surfar nesta fluidez, em uma palavra, funcionou. Captar um momento assim no estúdio é ouro.

Durante o processo de gravação cada performance registrada é posteriormente ouvida. Para o músico, quase sempre este não é um momento fácil, mesmo que depois o material gravado se revele uma preciosidade. Tem a questão do ponto de audição. Na sala da técnica ouve-se outro som, diferente daquele da própria performance (principalmente se tratar-se de um instrumento acústico), e isso por si já produz um certo estranhamento<sup>190</sup>. Por outro lado e de certa forma ligado a este aspecto, é que a impressão desta audição nem sempre coincide com a impressão do momento da

---

<sup>190</sup> Esse estranhamento, bastante comum, é aquele de quando se ouve a própria voz gravada. O ponto de audição é diferente. A voz tem para seu emissor um componente que é interno ao corpo como ressonador. Os microfones captam apenas o som que emitido, sua propagação. A distância da fonte sonora também interfere na quantidade de harmônicos percebida o que resulta mudança no timbre.

performance. Não significa que não funciona, mas que o performer, agora ouvinte, terá que aceitar e validar as manifestações que surgiram e a vida que elas expressam. Pode-se até descartar a tomada, refazer, lapidar buscando uma expressão mais pura de algo que apenas se insinua, ou simplesmente mascarar algo que se mostra. Não importa o que se faça depois, esse momento de confronto consigo mesmo será vivido. Em nosso trabalho, muitas vezes o que funcionava era a honestidade da busca que aqueles sons expressavam, mais até do que sua pretensa perfeição (técnica). Trata-se do que está por trás da aparência, a busca que aquela expressão encerra, guarda e ao mesmo tempo revela, sua qualidade vibratória.

A produção de um CD tem também outras etapas além da musical. Uma delas é a parte gráfica. O projeto gráfico foi responsabilidade do Fernando Fiúza, artista plástico, fotógrafo e músico de coração. O Fernando esteve sempre presente desde os primeiros momentos acompanhando e incentivando nosso trabalho. Sua primeira participação como artista foi em 2001 em uma série de fotos que fez para a divulgação da *Suíte* no projeto “Rumos Itaú Cultural”. As fotos desta série seriam depois utilizadas no encarte do CD em 2006. Neste encarte aparecem além das fotos e da ficha técnica, pranchas com gravuras que ele fez para cada dança/orixá. Neste trabalho ele utilizou diversas técnicas, começando com uma aquarela, passando por colagens até intervenções digitais. Durante o trabalho ele teve encontros com o Neném que o orientou sobre as cores e outros aspectos de cada orixá e situação. Para ajuda-lo fiz uma cópia da máster do CD, de tal forma que além das impressões que o Neném ia trazendo, ele ia ouvindo o som que se pretendia ilustrar. O resultado é que o Fernando criou as imagens dos sons que havíamos gravado, quero dizer, no imaginário que construímos juntos, a partir de uma tradição vivida pelo Neném, em nossa interação, o Fernando foi responsável por sua componente gráfica. A arte e a diagramação, o Fernando fez em parceria com a Soraia Piva.

### **Circulação Prêmio BDMG**

Durante a gravação do CD, antes de o trabalho estar finalizado, participamos do prêmio BDMG instrumental. Este é um dos prêmios patrocinados e organizados pela divisão de cultura do Banco do Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG). O evento é dedicado à música instrumental premiando compositores, instrumentistas e discos

gravados. Foi aberto um edital. De todas as inscrições foram selecionados doze concorrentes que se apresentaram no Teatro Sesiminas entre 21 e 23 de abril de 2006. Destes doze finalistas, quatro foram agraciados com o prêmio, uma quantia em dinheiro e a produção de quatro apresentações, sendo uma em Belo Horizonte, duas em São Paulo e uma em Ouro Preto. A *Suíte* foi um dos projetos agraciados com o prêmio. As apresentações todas ocorreram no segundo semestre de 2006 e elas foram nosso pequeno tour de lançamento do CD. Na verdade não fizemos um lançamento oficial do disco naquele momento. O projeto de gravação aprovado na lei de incentivo estadual previa um concerto de lançamento, porém ao tomar a TIM como patrocinadora, fizemos o concerto previsto no projeto antes de iniciar a gravação, com nossa participação no TIM Festival no final de 2005.

O pequeno tour foi a primeira vez que nós pudemos fazer uma série de concertos, somente com o grupo, em um intervalo pequeno de tempo. A gravação do disco deu uma forma estável a muitos aspectos da nossa partitura. Locais onde havia uma indefinição tiveram que ser definidos, coisas como: quais sons, quais notas, quais ritmos, quais acordes, quais ações etc. Ao mesmo tempo, tocar sem a orquestra sempre implica pequenas modificações nas partes dos instrumentos que têm altura definida. O pequeno tour colocou todas estas e outras definições em ação, nos ensaios de preparação e nas apresentações. Neste momento começou a ficar claro que também os ensaios e não só as apresentações eram performances, porém de uma natureza um pouco distinta. Nossos ensaios passaram a ser corridos. Neles podíamos experimentar, com intensidade, as qualidades vibratórias das danças e o efeito de tocá-las em sua sequência. Havia uma energia que permeava toda a função, e isto acontecia em uma dinâmica determinada pelas danças, por suas qualidades vibratórias em sua alternância na sequência da execução como só havíamos experimentado nas apresentações. A presença desta corrente renovava cada performance, apresentação ou ensaio. Alimentava algo essencial em cada um de nós, de maneira que “queríamos aquilo”, mesmo sem saber o que, e nunca era o mesmo. A repetição, nos concertos e nos ensaios, não era de forma alguma desgastante para nosso trabalho, e isso passou a ser até mais forte nos ensaios. Ninguém comenta isso:

[...] mas as melodias, a essência do negócio é Ioruba, coisas antigas e de fundamento espiritual dos orixás, isso é uma coisa constatada e tal. Então quando a gente toca aquilo, principalmente quando a gente está ensaiando, que não tem plateia, que não tem outra energia no meio, a gente não bebe, a

manifestação deles é mais aguçada. Eu várias vezes no ensaio eu sinto quase e até as mesmas coisas que eu sentia quando tocava atabaque (no terreiro), e quando eu sentia isso eu tinha certeza, eu olhava pra cara da minha tia, minha mãe de santo, que a coisa tava boa, que a energia tava boa, tava..., a fluência tava boa, porque ela me falava que tava, ela me mostrava que tava. O ogã, e no nosso caso ali, nosso papel é como se nós fôssemos os ogãs, embora você toque flauta, tem o baixo, tem não sei o que, mas nós somos músicos, o ogã no candomblé é músico, ele toca para o orixá, ali nós fazemos esse papel, por isso tem aquela tensão, cobra mais da gente, de mim, por exemplo, eu fico muito chateado assim quando eu erro uma coisa por desatenção, porque eu sei que aquilo é uma coisa que não faz bem ao trabalho, à corrente<sup>191</sup>.

Observamos que para cada apresentação devíamos fazer pelo menos um ensaio e cada um deles era uma espécie de ritual de preparação. Para cada evento era preciso uma preparação, não apenas do grupo, mas de cada músico. Cada um se preparava de alguma forma, desenvolvendo um tipo de trabalho que não era (e ainda não é atualmente) necessariamente igual para todos. Para mim, “o trabalho sobre si” que experimentava (e ainda é assim), começava com ir tocando minhas partes melódicas, cantigas ou partes de orquestra, tratando de buscar o foco da embocadura. Isso inclui muitas ações combinadas porque relacionadas. A direção da coluna de ar e a ressonância do som no corpo estão ligadas á tonicidade exigida, um misto de relaxamento e intensão, onde a meta é usar somente o necessário, permitindo que o treinamento e a técnica, dele decorrente, estejam a serviço da música. Mas isso não vem de uma espécie de controle somente, mas de retirar o que é um impedimento que está no corpo, como sua manifestação física, em forma de tensões, e que também está relacionado a pensar e sentir sem direção, sem conexão. É um exercício de alinhar corpo, coração e cabeça, como nas palavras de Grotowski. Esta é uma preparação essencial para estar apto e disponível para aquilo que chamamos de firmar o canto<sup>192</sup> (o ponto). A minha preparação inclui também trabalhar com as harmonias e improvisações criando e praticando padrões melódico-rítmico-harmônicos. Isto é importante para manter uma conexão com a estrutura de toda a peça, de cada dança, além das partes de flauta. É também uma excelente preparação para as improvisações, e como tal, parte do constante trabalho de composição, ou recomposição da peça. O Sérgio (vibrafone) e o Kiko (contrabaixo) se preparam de forma parecida, pelo menos no que diz respeito aos aspectos estritamente musicais, provavelmente porque nossos instrumentos têm alturas definidas e estão construídos com o mesmo padrão escalar. Para os percussionistas é um pouco diferente, para eles, nesta etapa do processo, é muito importante ouvir a

---

<sup>191</sup> Entrevista com Neném em 31 de janeiro de 2012.

<sup>192</sup> Canto neste caso é uma espécie metáfora, é como se tocar fosse cantar.



gravação. É desta maneira que eles atualizam a forma, recordando ouvindo. Para o ogã, além de ouvir a gravação, há também uma preparação especial. Neném descreve a sua e a influência que ela tem na performance (função) da *Suíte*.

Quando tô muito bem preparado, por que tem que estar bem preparado, tem isso, as orações que eu faço, toda vez que vou tocar para os orixás, que estou bem preparado, tomo banho, faço minhas orações pro anjo da guarda, faço as orações pedindo licença,..., que no candomblé tudo é feito em cantos, mas assim. Cê canta pra pedir licença pra entrar na casa da pessoa, cê canta pra cumprimentar a pessoa, e você canta pra ir embora, são várias situações, tudo tem isso. Então, quando eu tô bem preparado, faço essas coisas todas, e sinto que eu tô bem, não tenha dúvida que eu entro em transe. Já rolou, só que a transe do ogã é um outro tipo de transe. O ogã, eu nunca ouvi falar, isso aconteceu comigo, eu posso falar mesmo, ele não recebe espírito nenhum. Foi me dito desde criança – oh..., já que cê toca atabaque, você já foi tocando atabaque por sua conta, pelo som, foi atrás do som, cê você tivesse..., isso é minha tia me explicando... – se você tivesse ido atrás do pé-de-dança, você teria ido dançar, você seria um iaô, mas você foi no som, você é um ogã<sup>193</sup>.

O Neném trás aqui a questão “transe do ogã”, que tem relação com esta corrente que sentimos algumas vezes na performance da *Suíte*. O conceito de transe que foi discutido no capítulo anterior em diálogo com Grotowski, parece ter algum parentesco com o que o Neném descreve. O transe do ogã, o músico no candomblé, não é incorporação ou pé de dança, como falava a Maria Paulina (segundo o Neném). O que o Neném relata do transe que ele sente ocorrer em algumas apresentações e muitas vezes nos ensaios, é algo que nós experimentamos e de certa maneira sabemos, como diz Adélia Prado, “sabia sem o saber<sup>194</sup>”. Em nossa experiência, assumo que o transe do músico está relacionado a uma qualidade de atenção e de presença que permite a fluência. Nesta situação o músico serve à música, está intencionalmente a serviço de sua qualidade vibratória. Aqui a intencionalidade é essencial. A intenção nasce de um sentimento que é de obrigação para com a vida que vive dentro, no centro. A ação que nasce a partir desta intencionalidade está radicada no centro do corpo, para usar uma expressão de Grotowski, ela não parte da periferia. Ao estabelecer o contato com a essência, tudo que é o aprendido, a personalidade, está a serviço de uma consciência, de um ver não identificado. Então é possível, como diz Brook, a emergência de uma qualidade.

---

<sup>193</sup> Entrevista com Neném em 25 de março de 2011.

<sup>194</sup> *Me fez muito bem o Cientista: “beleza é energia”*. *Sabia sem o saber, vai me ajudar bastante*. Versos do poema *Viação São Cristóvão* de Adélia Prado (PRADO, 1991:481).

## **Circulação Natura Musical**

Em 2006 tivemos um projeto de circulação aprovado na lei estadual de incentivo à cultura. No segundo semestre de 2007, sob o patrocínio da Natura Musical e com a produção da *Artbhz*, realizamos a circulação em cinco cidades do estado de Minas começando em Belo Horizonte, indo a Diamantina, Montes Claros, Jequitibá e Divinópolis. Em todos os locais fizemos um workshop e depois o concerto. A maioria dos workshops foi realizada em uma escola de música da cidade e os concertos alguns em teatros e outros em praça pública. Participamos ainda de outro projeto também patrocinado pela Natura Musical e com produção da Bangalô, o “*Sabará Instrumental*”, com uma apresentação no teatro Municipal de Sabará, um prédio histórico construído na primeira metade do sec. XIX, com uma acústica muito boa, especialmente para o tipo de música que fazemos. Nesta apresentação em Sabará foi gravado um vídeo (DVD), apenas para registro, que será um material importante no momento de desenvolver análise das performances.

Neste tour foi a primeira vez que realizamos encontros onde não apenas tocávamos, mas conversávamos com o público sobre o trabalho. O workshop tinha este formato, tocávamos um pouco, uma ou duas danças e iniciávamos uma conversa. Normalmente eu fazia uma pequena introdução contando a história da composição e uma análise da forma de uma ou outra dança, basicamente, e íamos ilustrando as passagens ao vivo. Então abríamos para perguntas e em algumas ocasiões chegamos a estabelecer uma interação musical com a plateia. Tal ação era uma possibilidade que fazia parte do programa preparado para os workshops. Neste trabalho chegamos a mapear algumas passagens onde tal interação seria possível. Neste mapa existem situações em que a intervenção do público poderia ser muito estruturada a ponto de fazer parte da composição. Em algumas passagens usaríamos um material que o público transformaria em instrumentos, fontes sonoras com o timbre e a intensidade determinadas pela natureza do próprio material, que incluiria alguns troços de papel com texturas diversas, palmas e voz. Na verdade não chegamos a experimentar as ações com os papéis, mas experimentamos algumas com as palmas e a voz. Houve um momento onde pudemos sentir o potencial de uma ação desta natureza, algo muito simples com a voz, um pedal, que por um instante gerou uma circulação e uma conexão que era nova para nós e imagino que para todos. Também era frequente a participação

com palmas, não só nos *workshops*, mas principalmente nas apresentações. Isto geralmente acontecia nos momentos em que nós, em determinados trechos, também batíamos palmas, como em Oxum e Iansã. Incentivado por nossa ação, muitas vezes o público espontaneamente aderiu a ela. Essa experiência nos fez considerar a possibilidade de em algum dos projetos futuros, investir mais seriamente em algo desta natureza, aonde as intervenções da plateia chegassem a constituir uma partitura de ações e que elas pudessem ser previamente preparadas.

Da série de concertos uma coisa que nos chamou a atenção foi como a preparação tinha grande influência na performance. Não só a preparação individual e os ensaios, mas os momentos que antecederiam a função, como nós os vivíamos, com que atitude. Começamos a reconhecer aqui e acolá a presença de sinais que eram também uma espécie de orientação. Muitas vezes os reconhecíamos apenas depois, como que corroborando os acontecimentos, e quando mais atentos nos momentos mesmo em que ocorriam. Às vezes algo bem sutil e outras vezes bem insinuante. Isto já estava um pouco presente em nosso percurso, mas agora, talvez devido à sequência das apresentações e a intensidade com que as estávamos vivendo, se tornara mais sensível e visível.

## **Minas Experimental**

No final de 2006, em um encontro com o ator Chico Pelúcio, então presidente da Fundação Clóvis Salgado, recebemos o convite para apresentar uma versão sinfônica da *Suíte* para a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG). A proposta era de orquestrar algumas das danças, e também compor novas para uma apresentação no projeto “*Minas Experimental*”. O prazo para a encomenda seria de aproximadamente um ano. Não era possível determiná-lo com precisão porque em 2007, com troca de governo, provavelmente haveria também uma troca de diretoria na Fundação. A confirmação da data, efetivamente, só viria no segundo semestre de 2007, para o dia 4 de dezembro de 2007.

Então comecei a trabalhar nas novas orquestrações (para uma orquestra sinfônica) de algumas das danças da *Suíte* e junto com o Neném, na composição de novas danças. Este trabalho foi desenvolvido no intervalo de nossas viagens a apresentações com o tour do “Natura Musical” e está, digamos assim, envolvido na

mesma corrente. Sobre as novas danças, posso dizer que elas pertencem a um novo ciclo. Trata-se sem dúvida do mesmo assunto, mas com novos desafios e abordagens. Para dizer um pouco, do ponto de vista rítmico, os toques que o Neném trouxe eram mais complexos, e ainda assim soavam muito fluentes. Revivi intensamente o desafio da transcrição, agora renovado pela complexidade dos toques e por um elemento novo, uma espécie de modulação rítmica, onde um toque se transforma em outro, mantendo uma conexão com o pulso. A representação destes ritmos acabou ficando mais complexa do que o ritmo parecia soar. Também os ritmos das cantigas (as durações das notas na melodia) ficaram mais complexos em sua representação.

Para o concerto nos preparamos com ensaios do grupo e ensaios com a orquestra. Convidamos o Renato Motha, que havia gravado as vozes no CD para uma participação especial, a princípio nas danças em que ele participou. No final ele ficou bem à vontade e participou de outras também. A regência ficou a cargo do compositor, professor e maestro Oiliam Lanna. Antes de iniciar os ensaios com a orquestra trabalhei separadamente com o maestro no estudo das grades de regência, discutindo aspectos e nuances das peças. Durante estes encontros, à medida que íamos avançando no estudo das orquestrações, comecei a me dar conta de que diversas passagens mereceriam uma revisão da orquestração. No entanto, para aquele concerto não havia tempo hábil para isso, ficaria para a próxima oportunidade. Observo aqui o início de um percurso que envolverá performances futuras sem a orquestra, novas adaptações para o grupo, revisão das orquestrações, enfim, um processo de maturação da composição, orquestração que envolve a performance<sup>195</sup>.

Os ensaios com o grupo foram realizados na casa do Sérgio, que se tornou nosso centro de preparação, nosso terreiro. Concentramo-nos em preparar as novas peças, *Folha e Xapanã*. Elas têm padrões rítmicos bem complexos e para chegar a tocar com a mesma fluência com que as outras danças eram tocadas seria preciso trabalhar bem. Era preciso chegar a uma compreensão a partir do corpo, da sensação do ritmo e daí avançar na partitura. Só quando isso estava trabalhado é que começou a surgir certa fluência, começou a haver espaço para sentir, emocionar-se sem perder-se. Quando se está aprendendo uma música, esta é a passagem da representação para a conexão. Para mim esta passagem só se realiza plenamente quando decoro a partitura. Para o grupo esta

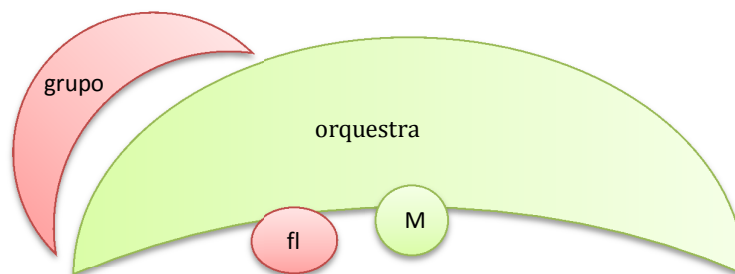
---

<sup>195</sup> Na verdade este processo já está em curso uma vez que adaptações para a performance do grupo já foram feitas e temos apresentado estas novas danças em algumas das performances recentes.

passagem demandou uns dias de trabalho. Tocar alguma das peças já conhecidas, às vezes ajudava a recolher a atenção e instalar uma condição melhor de trabalho. Neste curto período foi possível construir para estas peças uma partitura de ações e experimentar alguns momentos de contato. De tal forma que chegamos preparados para os ensaios com a orquestra.

Os ensaios com a orquestra foram realizados na sala da orquestra no Palácio das Artes. O primeiro dia foi de muita excitação para nosso grupo, e também um pouco incômodo acusticamente. Nós não solicitamos uma montagem específica para o ensaio onde a orquestra e o grupo pudessem interagir acusticamente e visualmente. A montagem foi feita na forma habitual da orquestra, e nesta configuração não havia espaço para o nosso grupo. Nós precisávamos estar à frente em contato com o maestro e ouvindo bem a orquestra. Neste primeiro dia o grupo posicionou-se atrás da orquestra, como a percussão sinfônica faz. Eu fui para frente ao lado do maestro, como o faria um solista. Essa era a perspectiva que a orquestra<sup>196</sup> tinha do nosso trabalho, uma espécie de tradução, que não coincidia com a nossa perspectiva, colocando grupo e orquestra em uma situação de deslocamento do conhecido e habitual. Era a primeira manifestação de um conflito que ocorre quando nos relacionamos com o conjunto instrumental orquestra. Então este ensaio nós dedicamos especialmente à leitura das partes de orquestra, arcadas, dinâmicas, articulações e outros detalhes técnicos e de equilíbrio que não estavam expressos na partitura musical, mal escritos ou interpretados.

Posicionamento no primeiro ensaio

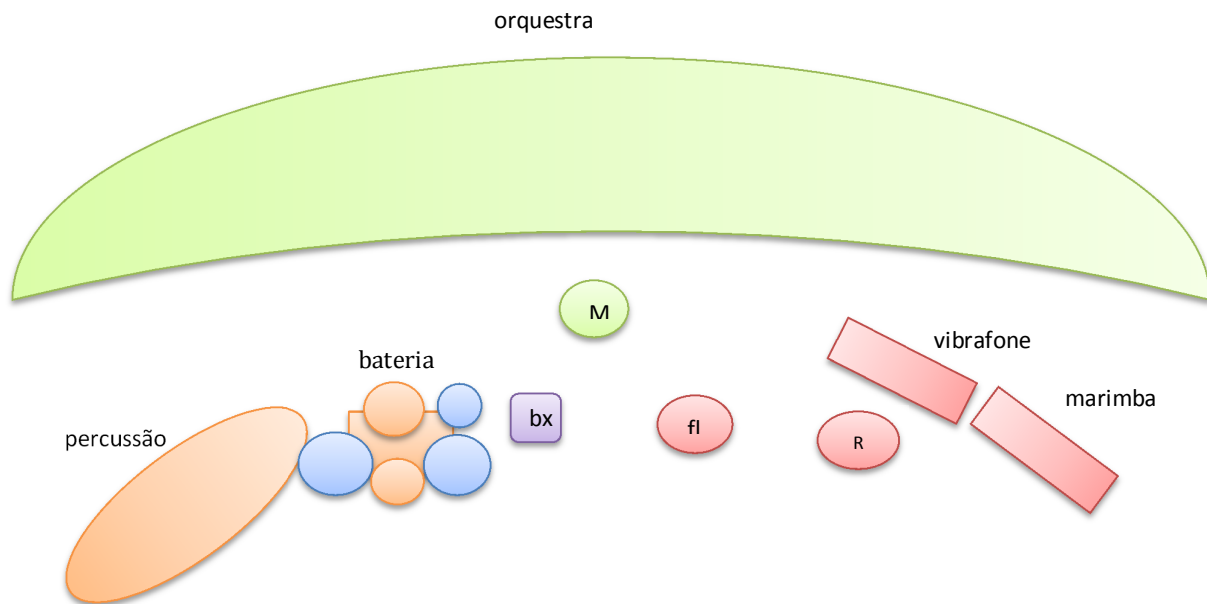


---

<sup>196</sup> Designo por orquestra, neste caso, não apenas o corpo instrumental, mas toda racionalização que envolve o trabalho deste corpo, que vai além dos músicos e abarca toda a estrutura (e a praxe) na qual a orquestra está inserida.

Para o segundo ensaio, a montagem foi feita de outra forma totalmente diferente. O grupo todo à frente da orquestra, como um grupo solista. Nesta posição tínhamos contato com o maestro e mantínhamos nossa própria referência. Também o som que produzíamos não interferia na orquestra e podíamos ouvi-la melhor, fundamental para nossa maneira de tocar, sempre em conexão com o som produzido, respondendo e propondo ações de acordo com este som, suas intensões. A orquestra também se ouvia melhor, uma vez que o som que o grupo produzia interferia menos em sua performance. Portanto, esta deveria inclusive ser a nossa posição no concerto, o grupo era um solista.

Posicionamento nos últimos ensaios e no concerto



Pessoalmente estava muito dividido nestes primeiros dias de ensaio. Uma parte de mim, o orquestrador, precisava ouvir o resultado das novas orquestrações e eventualmente sugerir ações ao maestro, mas principalmente confrontar a intensão (virtual) da escrita com o resultado (atual) quando tocada. Outra parte precisava fruir na música e interagir nela, com o grupo e com a orquestra. Neste caso, tratava-se do velho (ancestral e talvez milenar) pedido de firmar o ponto, o canto. No coletivo, de certa forma, todos estavam numa condição um pouco parecida, os músicos do grupo curiosos com os sons da orquestra e os músicos da orquestra (pelo menos alguns, creio) curiosos

com os sons do grupo. No terceiro ensaio já havia um ambiente estabelecido e pudemos nos abrir mais à música e estabelecer contato através dela.

As diferenças de postura e concepção de música continuavam existindo entre os dois conjuntos. São diferenças de berço, digamos assim. No entanto havia entre todos muito boa vontade em realizar o casamento conservando as características de cada conjunto. O maestro Oiliam manifestou de maneira sintética o sentimento geral quando declarou – “eu me interesse por experimentar novas formas de música<sup>197</sup>”. Para a OSMG era também um momento singular. Estava em processo a criação da então nova “Orquestra Filarmônica”, e foi o último concerto naquela formação. Depois dele, muitos músicos migraram para a Filarmônica. Então o concerto era para a OSMG também uma espécie de despedida.

Fizemos um ensaio geral no teatro a tarde e o concerto a noite. A montagem foi a mesma dos últimos ensaios. No grande teatro o som mudou muito. A orquestra tinha menos presença e tudo precisava ser amplificado para soar equilibrado. A sonorização estava a cargo do Murilo Corrêa de tal forma que era para nós uma tranquilidade sua competência. O ensaio geral foi também a passada de som, algo muito complexo com um conjunto tão grande e heterogêneo. A orquestra foi microfonaada por naipes ou áreas dos naipes com diversos pares de microfones de diversos tipos. Já o grupo tinha uma microfonação diferente, muito mais detalhada, com um posicionamento mais próximo da fonte sonora. Resultou que os microfones da orquestra captavam mais a massa de cada naipe ou família, cordas, madeiras e metais, fundindo mais os sons e os harmônicos, enquanto no grupo os microfones captavam o som de cada instrumento, de cada peça específica.

Para nossa surpresa, à noite o teatro estava cheio. Não esperávamos um público tão grande porque a divulgação nos parecia tímida constando de mídia espontânea nos jornais e alguns folders dentro e fora do teatro. Logo no início da função sentimos que havia uma boa circulação com o público, era receptivo, educadamente participativo e caloroso, em conformidade com situação de estar no teatro que era a casa da orquestra. O Concerto foi gravado em áudio e vídeo no formato de DVD. A gravação de áudio foi feita em multicanais. As imagens foram captadas em três câmeras. A mixagem e a

---

<sup>197</sup> Comunicação pessoal durante o trabalho de preparação que fizemos juntos.

edição foram realizadas posteriormente. Eu participei apenas da finalização da edição, principalmente pela questão da sincronia de imagem e som. Na mixagem da orquestra, as madeiras tem pouca presença. Este, porém, é um problema que já aparecia nos ensaios, ou seja, era muito mais uma questão da orquestração do que da mixagem. Este é um dos pontos a tratar na futura revisão da orquestração. Este registro também será útil na análise da performance.

### **Circulação “conexão vivo”**

Os dois anos seguintes foram de relativo recesso. Tivemos projetos aprovados na lei estadual, mas só captamos em 2010 um projeto de circulação que aconteceu em 2011. O patrocinador foi a empresa de comunicação Vivo. O “conexão vivo 2011” foi uma espécie de cooperativa onde as contrapartidas dos projetos bancavam a estrutura: palco, luz, som e divulgação, enquanto cada projeto bancava sua despesa: agenciamento, produção, cachê, deslocamentos, alimentação e estadia, basicamente. Era um projeto muito grande reunindo cerca de 160 patrocinados de diversas regiões do país, com eventos em todas elas. No segundo semestre de 2011 nosso tour passou por Belo Horizonte, Juiz de Fora, Montes Claros, Belém e Salvador. O projeto previa um convidado em cada apresentação. Nossos convidados foram o cantor e compositor Renato Motha em Belo Horizonte, o saxofonista e compositor Cleber Alves nas outras cidades, exceto em Juiz de Fora, onde não levamos convidado. Em Salvador, além do Cleber convidamos o trompetista Joatan Nascimento e em Montes Claros o pianista americano, radicado no Brasil, Cliff Korman.

Todas estas apresentações aconteceram em locais públicos, geralmente praças, para um número grande de pessoas, em eventos gratuitos em que dividíamos o palco (às vezes “os palcos”) com outros patrocinados. De uma maneira geral as apresentações foram bem sucedidas, ainda que as situações de superprodução dos eventos implicassem em condições de pouco recolhimento nos locais em que iríamos tocar. Neste tour, talvez pela quantidade de gente, que era sempre grande, chamou a atenção, a relação com o público. Tivemos surpresas em alguns lugares.

Em Belém, por exemplo, havia uma inesperada e poderosa circulação na resposta do público. A minha impressão, depois corroborada pelos companheiros, é de que havia uma escuta muito ativa no público, uma disponibilidade pouco comum para



uma música instrumental como a nossa e principalmente em situações como aquela de praça pública no meio de atrações de apelo muito mais comercial e midiático.

Em Salvador, havia de nossa parte uma expectativa muito grande. Afinal iríamos tocar para os orixás na Bahia. No voo de chegada aconteceu na hora do pouso de a pista estar tomada por pássaros e ficamos mais de hora voando sobre a cidade esperando que o “pessoal de terra limpasse a pista”, como nos avisou o piloto, trabalho que parecia não muito fácil. Neném interpretou a coisa como um mau agouro<sup>198</sup>. De fato, o evento provocou um grande congestionamento aéreo e depois disso uma tremenda confusão no aeroporto, atrasos de toda espécie, desencontros de equipes de produção, sonorização, enfim, uma grande confusão. Superados os problemas, finalmente chegou nossa vez de tocar. Para a média de nossas apresentações, diria que estávamos tocando bem, entre nós havia circulação, mas o público, contrariando nossa expectativa, era uma frieza só. Exatamente no lugar em que esperávamos maior empatia, encontramos muito pouca. É como se as impressões que emanávamos não penetrassem no público, salvo algumas poucas exceções aqui e acolá (gente que nos dava realmente sua atenção), o público, como uma entidade, o “corpo da coletividade” como diria Zumthor<sup>199</sup>, não estava sendo tocado pela nossa música, de uma maneira geral era indiferente.

Este evento em Salvador me levou a refletir. Não havíamos ainda experimentado esta indiferença na relação do público conosco. Chegamos a tocar em alguns casos para muito pouca gente, me lembro de uma vez em Ribeirão Preto em São Paulo em que havia não mais de dez pessoas na plateia, mas até nesta situação havia uma troca. Não era questão de quantidade, mas de qualidade. Algo não se abria em Salvador e o Neném sentiu isso no avião. Havia uma boa relação na primeira e segunda linha, o trabalho sobre si e o trabalho com o grupo, disto havíamos cuidado. Porém o trabalho com o espaço, a terceira linha, encontrou um impedimento. De alguma maneira, ainda

---

<sup>198</sup> “Na hora que o cara falou..., eu comecei a perceber porque ele falou que tava descendo, anunciou lá, e apontou mesmo para o aeroporto, e de repente ela tava descendo, ele deu uma subida, eu falei – oh, ele subiu. Porque ele subiu? Ele não vai pousar? Ai ele pegou e falou – ah porque os passarinhos, eu falei – ah, hoje..., a energia..., inda mais passarinho, bicho. (risos). Falando sério, na hora. Na hora eu fiquei abalado..., pegou na hora, [...]. Isso é totalmente..., espiritual, direcionado, é direto, a energia rola mesmo. Por isso que quando a gente toca e tá bem, emocionalmente, tá bacana e tudo, a energia flui da gente, a partir da gente, e a gente tem a felicidade de às vezes eles aparecerem. (risos). Eh uai, pode ter certeza. É uma história diferente de tocar qualquer outro tipo de música. A gente está tocando uma música, como outra música, mas com uma outra dimensão” (entrevista em 31 de janeiro de 2012).

<sup>199</sup> ZUMTHOR, 2010.

obscura para mim, não haviam sido criadas as condições (de liminaridade) necessárias para aquele local.

Realizamos ainda um último concerto na série do “conexão vivo” em Belo Horizonte. Depois da experiência de Salvador, decidimos cuidar mais da questão do espaço. Escolhemos um teatro bem pequeno onde o contato fosse muito próximo e onde pudéssemos nos preparar bem para a função. Aí funcionou.

## Capítulo III – análises

## Introdução

Neste capítulo trataremos de ao analisar a *Suíte*, suas danças, ritmos, cantigas e demais eventos, explicitar a estrutura que foi construída durante esses anos de trabalho e de comentar seu funcionamento em performance. A abordagem será pelo menos dupla, pela análise da partitura musical e da partitura de ações. Assim como o mapa não é o território, a partitura não é ação.

No caso da partitura musical, além do momento da performance, quando ela é lida, o outro momento onde ela talvez mais se aproxime da ação, é quando o compositor usa a representação, que o código musical possibilita, para criar novos materiais e partir para o desenvolvimento de outras ideias, aplicando técnicas de composição e manipulação da própria partitura. Este percurso composicional da *Suíte* será revisitado na análise da partitura musical de algumas danças.

Por outro lado, a partitura de ações foi sendo construída ao longo dos anos de interação, passando por diferentes formações do grupo e em esporádicas, porém preciosas, situações de cooperação com a Orquestra de Câmara do Sesiminas e a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Os ensaios e os laboratórios foram os momentos e situações onde a partitura de ações foi desenvolvida, sempre balizada pelo diálogo entre composição e performance, nos seus diversos níveis de interação.

Assim que um trecho tomava forma, buscávamos o grupo para a experiência e muitas vezes a música voltava para a prancheta, e este processo se repetia até sentirmos um funcionamento mais orgânico da forma. O trabalho com a orquestra só podia ocorrer depois que estas etapas da composição estavam realizadas. Com este conjunto, a interação só é possível quando a peça está suficientemente estruturada, ou seja, tem uma partitura musical bem escrita.

Há na performance algo que é anterior à partitura musical. Prescinde dela na medida em que a interação dos músicos não precisa da partitura para ocorrer. No trabalho de compor e performar a *Suíte*, isto está ligado primeiramente aos ritmos e aos cantos, cuja comunicação e aprendizado estão mais próximos de algo que se poderia chamar de oralidade, uma vez que não foram mediados por representação gráfica ou registro. É verdade que a oralidade não é apenas a falta de registro, tradicionalmente

implica a inserção em um território, uma cultura onde o legado é transmitido. Lá é onde determinadas categorias são aprendidas ou criadas de forma compartilhada pela comunidade. A cultura diz respeito à história de interações e conversações<sup>200</sup> desta comunidade e de como estas conversações são conservadas. O *ogã alabê* – Neném – nasceu e foi criado em um contexto assim, o da tradição de sua casa (família e um pouco além), seu território. Para ele, o aprendizado relativo aos cantos, ritmos e tudo o mais que diz respeito aos orixás estava inserido em um processo tradicional de oralidade, enquanto sua conversação se dava neste meio. Ao trazer este material para o âmbito de nossa interação musical, se deu uma espécie de oralidade deslocada ou traduzida. Neste contexto a transmissão direta, sem mediação da representação gráfica, vai constituindo outro tipo de oralidade. Entre a comunidade de músicos de nossa interação este processo é também conhecido como “tocar de ouvido”.

Na performance, quando há uma partitura musical em jogo, pode ser que em alguns casos a música a extrapole, o que significa que a partitura não foi suficiente para conter ou representar o evento a que se refere. Nestas condições ao ler a partitura, o performer vasa os limites e os parâmetros que ela impõe, e o faz em nome de uma tradição que ele conhece, e que corresponde ao evento, que a partitura não foi capaz de representar totalmente. Neste caso “ser preciso” é buscar corresponder às qualidades expressivas do evento e não à sua representação. De certa forma é sempre assim, mas na música de tradição europeia, a partitura é mais precisa ao representar o evento, simplesmente porque foi criada para tal. Em outras músicas, há que se relativizar sua aplicação e a precisão está pendente do “tocar de ouvido”. Lê-se “mais ou menos” o que está escrito, e o “mais ou menos” varia com o contexto em que a música está inserida, sua tradição. Assim, quase ninguém toca o que está escrito na partitura de um choro ou de um standard de jazz. A realização é “mais ou menos” aquilo que está notado e varia de acordo com a tradição, se choro é uma coisa, se jazz é outra.

Insistimos em escrever desta maneira algo que não pode ser lido literalmente para ser o que deve ser porque, bem ou mal, funciona. E funciona melhor, além é claro da música de tradição europeia, para as músicas que nasceram na encruzilhada, ou seja, aquelas que têm na história de sua constituição algo da tradição europeia ou pelo menos em comum com ela, além de outras influências e matrizes que nela se cruzam. No caso

---

<sup>200</sup> MATURANA, 2006: 132.

da *Suíte*, nas transcrições das cantigas, o código musical funciona melhor do que nas transcrições dos toques dos tambores. Em uma cantiga transcrita, confrontando tal representação com os registros, observa-se um grau de espelhamento maior das melodias, mais especificamente as alturas, do que quando se confronta a transcrição dos ritmos e dos toques. Na *Suíte*, a transcrição da percussão só foi possível depois do registro fonográfico. Mesmo assim, a gama de variações possível e sua ocorrência no registro fonográfico, para um mesmo toque, é bastante grande. O que reconhecemos como categorização de um toque é muito mais amplo e flexível do que o código é capaz de representar, o que significa que o mesmo ritmo pode ter um número razoável de notações diferentes.

Há a questão da transcrição das improvisações. Nelas as ações são transcritas de maneira aproximada. O intuito não é de representar fielmente os ritmos e alturas, mas de produzir uma representação em que os padrões rítmicos e melódicos apareçam em sua identidade, semelhança, diferença ou oposição e assim se ofereçam à análise.

Mas há ainda, na *Suíte*, um nível de interação onde o código funciona como ele foi originalmente constituído. A leitura leva a uma realização bem precisa da música. As partes de orquestra estão neste nível de interação. A composição desta parte é fruto de um trabalho realizado empregando técnicas e procedimentos próprios da tradição europeia (ocidental) de música. O material que deu origem a estas partes, gerado pelas transcrições de ritmos e cantigas, veio já impregnado da tradição ocidental subjacente à transcrição. Ao escolher uma determinada transcrição como material de trabalho, o compositor fez uma tradução (traição) do evento original. A conexão ou interação com a orquestra está, em nosso trabalho, delimitada por esta condição. Para compor, este nível de interação foi fundamental, ele está associado à forma que a música tomou. A forma musical, o jogo de partes que se sucedem por identidade, semelhança, diferença ou oposição é um aspecto da música ocidental que está diretamente ligado ao desenvolvimento da cadência de acordes. Neste caso, o desenvolvimento harmônico é fundamental para delinear a forma.

Então na *Suíte* temos três níveis de interação que operam simultaneamente. O primeiro está muito próximo da oralidade e o código musical praticamente não existe neste nível. Quando nos referirmos a este nível o chamaremos de *código zero* ou simplesmente *oralidade*. Ele aparece principalmente nos toques e nos cantos enquanto

tradição. Um segundo nível aparece quando iniciamos transcrever os ritmos e os cantos. Sua representação é aproximada e flexível, por isso sempre que nos referirmos a ele o chamaremos de *código flexível*. Os cantos e as melodias que o grupo toca (canta) é uns dos momentos em que se dá sua ocorrência. O terceiro nível se dá quando usamos as transcrições como material de composição, desenvolvendo outras partes a partir delas. A partitura musical que resulta deste processo pode e deve ser tocada de forma estrita como a orquestra faz. Por esta razão sempre que nos referirmos a este nível de interação o chamaremos de *código estrito*. No âmbito da música popular, muitas vezes este nível é também chamado de *obrigação*.

Estes três níveis são territórios que têm zonas de confluência, áreas comuns. Apesar de serem territórios que se cruzam, eles são demarcados por qualidades expressivas singulares. Em cada um são mobilizadas habilidades e competências distintas. No nível da oralidade ou código zero é preciso uma conexão com a receptividade que é anterior à representação. Tal contato permite que se absorvam as impressões sem representa-las, diretamente como o faz uma criança muito nova. Só depois surge a imagem (visual ou sonora). No nível do código flexível, o foco da atenção fica dividido entre o contato com a receptividade e a representação. A representação aponta, sugere uma ação dentro de limites determinados. Os limites são dados, mas a ação pode extrapolá-los. No nível do código estrito a representação pretende ser literal. Os limites são dados e a ação pretende respeitá-los.

Neste contexto, a performance demanda uma sequência de ações e contatos que podem estar mais ou menos indicados na partitura musical, quando ela existe. A partitura musical indica para o músico ações específicas que estão diretamente ligadas à produção de som. À medida que uma performance vai sendo estruturada pela composição, vai surgindo, sendo também construída ou percorrida uma partitura de ações. A partitura de ações mapeia uma área do território da performance onde a partitura musical não vai. De uma forma geral, os músicos ao prepararem uma performance, especialmente em grupo, durante os ensaios e mesmo no trabalho solitário, vão criando esta estrutura. A música ao se atualizar, fazendo a passagem de um virtual, que pode ser a partitura musical ou simplesmente uma ideia musical, ao atual na forma de sons, exige do corpo certa tonicidade, uma atitude que não está escrita ou prevista na partitura musical. Quando o músico encontra esta disposição psicofísica,

ela torna-se uma espécie de caminho a ser percorrido a cada performance. Começam também a surgir momentos de contato, por exemplo, com o companheiro para alguma ação. Este contato pode ser de qualidade diversa, por exemplo, visual, como entre o maestro e a orquestra, mas pode ser essencialmente sonoro, como entre os improvisadores quando dialogam sem se ver. Mas pode também estar em outro nível de interação, o contato com o invisível<sup>201</sup>, sentimentos e pensamentos, e até da essência e do sagrado. Enfim, há uma enorme gama de possibilidades de contato na performance (de música). Os ensaios preparam, articulam e desenvolvem partituras de ação (e contatos) para cada músico (e para o grupo), mesmo que não se perceba que é isto que está ocorrendo, ainda que o processo permaneça em um nível inconsciente.

Para compor a *Suíte* lançamos mão de articulações que se tornaram possíveis com a partitura musical e articulações que foram sendo atualizadas na partitura de ações. O que aqui nomeamos composição se refere ao processo de construir uma estrutura que possibilita a fluência na performance. Tal estrutura inclui estes dois aspectos, as articulações da partitura musical e da partitura de ações em diálogo. Portanto, a composição, neste caso, inclui a performance como uma etapa do seu processo de criação.

## **Análise da partitura musical**

Para compreender a estrutura da peça e ilustrar os processos de composição que foram utilizados, faremos uma análise da partitura musical de algumas danças. Nestas análises será preciso recorrer ao código musical e à teoria que lhe dá suporte. Para aqueles, normalmente os músicos, que tiveram uma educação formal frequentando escolas mais ou menos tradicionais de música, o código musical não raro torna-se como uma segunda língua, quando não a primeira. Não apenas a leitura e escrita no pentagrama, mas também as palavras e conceitos do código e da teoria são tão naturalizados que parece supérfluo indicar fontes. No entanto face ao cunho transdisciplinar deste trabalho é possível e provável que alguns leitores não desfrutem de tanta intimidade com a coisa. Neste campo a literatura é vasta e por uma questão de praticidade indicaremos algumas fontes cujo conteúdo foi fundamental para embasar nosso trabalho.

---

<sup>201</sup> Para não se confundir com seu significado usual é preciso dizer que o termo invisível aqui reporta ao conceito a desenvolvido no primeiro capítulo.



Para a análise musical propriamente dita, uma importante referência é a apostila do professor e compositor argentino Dante Grela. Uma cópia deste documento chegou às minhas mãos através do Prof. Eduardo Campolina, colega na universidade e aluno de Grela. O documento original foi cedido à biblioteca da Fundação de Educação Artística em 17 de abril de 1992, segundo dedicatória do próprio Grela<sup>202</sup>. Grela propõe de forma sintética e esquemática diversos parâmetros de uma análise musical. Ainda que em nossa análise tais parâmetros não apareçam com a mesma organização metodológica, seu trabalho segue sendo uma importante referência na medida em que aporta de maneira organizada e sintética uma grande variedade de abordagens.

Segue um resumo de sua proposta.

### **1. Análise Estatística**

Refere-se à análise de tudo o que compreende relações de contagem e durações dentro de uma obra musical. Por exemplo, determinar o número de vezes em que aparece certa nota ou intervalo em uma obra, movimento ou seção. Esta análise não possui nenhum valor em si mesma, porém pode ser útil como auxílio na resolução de problemas de outras áreas.

### **2. Análise Articulatória**

Este campo da análise se refere a como determinada obra está seccionada no tempo. No momento da análise articulatória não importam as funções estruturais de cada segmento, o que deve ser determinado é onde inicia e termina cada unidade formal. Os segmentos existentes na primeira articulação chamam-se unidades formais de primeiro grau; os segmentos existentes na segunda articulação são chamados de unidades formais de segundo grau, e, assim, sucessivamente. A classificação das unidades é dada pela sua extensão; não se podem colocar unidades de extensões diferentes no mesmo nível. O que deve ser levado em consideração nesta área analítica é a duração real das unidades.

### **3. Análise Paramétrica**

Os parâmetros para a análise serão as propriedades do som: altura, duração, intensidade e timbre. Cada parâmetro será dividido em elementos, para fins da análise. Desta forma, o parâmetro:

- *Altura* será dividido em melodia, harmonia e contraponto;
- *Duração* será dividido em tempo, métrica e rítmica;
- *Intensidade* será dividido em dinâmica e acentuação;
- *Timbre* será dividido em orquestração, textura e articulação.

---

<sup>202</sup> GRELA, 1992.

#### 4. Análise Comparativa

Neste campo, se realiza a comparação entre as diversas unidades. O que deve ser investigado é o conteúdo de cada segmento. Para que a análise comparativa seja aplicada, devem ser considerados os seguintes *modos de comparação*:

- *Identidade* – ocorre quando um segmento é totalmente igual a outro;
- *Semelhança* – ocorre quando existe pouca diferença entre os elementos que formam as unidades;
- *Diferença* – ocorre quando há duas unidades que, aparentemente, não têm nada em comum entre si;
- *Oposição* – ocorre quando um segmento é oposto a outro, ou seja, quando interagem, de um lado, por relação de semelhança e, por outro lado, por relação de diferença. Para que duas unidades se relacionem por oposição, é necessário que pertençam à mesma categoria. Por exemplo, movimento melódico ascendente e movimento melódico descendente são opostos; o aspecto horizontal da música é oposto ao seu aspecto vertical. Não se pode, porém, afirmar que uma tercina é oposta a um movimento por graus conjuntos, visto que estes elementos não pertencem à mesma categoria.

#### 5. Análise Funcional

Neste campo analítico, o importante é investigar a função de cada segmento de uma peça em relação à sua totalidade. Quando um elemento possui duas funções diferentes, fala-se em poli-funcionalidade.

As principais funções estruturais, na música, são:

- *Exposição* (ou *apresentação*) – tem função expositiva, ou seja, ocorre quando uma unidade apresenta algo que será elaborado posteriormente;
- *Transformação* – tem a função de modificar algo que já foi apresentado de modo a transformá-lo em outra coisa. As transformações classificam-se em:
  - a) **Variação** – ocorre quando o elemento original é reconhecido; tem a função de rerepresentar algo que já foi exposto, porém, sob um ponto de vista diferente, em algum aspecto;
  - b) **Desenvolvimento** - ocorre quando o segmento original é submetido a um processo de elaboração que modifica sua estrutura, podendo a sua forma original não ser mais reconhecível;
  - c) **Transição** – acontece quando uma unidade formal conduz gradativamente de um estado de coisas a outro, por meio de uma ponte e sem mudanças abruptas;
  - d) **Introdução** – é uma unidade formal anterior a outra mais importante. A unidade anterior (a introdução) não se origina de nenhuma parte anterior a ela.

e) **Interpolação** (ou *digressão*) – acontece quando uma unidade formal é interrompida por outra, para, em seguida, a unidade principal continuar. O segmento que interrompe a unidade principal chama-se interpolação.

f) **Interjeição** – é um segmento que, aparentemente, não tem nada a ver com o que acontece nas unidades principais. Tem a mesma função da interjeição na língua

g) **Extensão** (ou *apêndice*) – ocorre quando uma unidade está ligada a outra. É um prolongamento que possui relação íntima com o segmento que o antecede. É um apêndice que tem a função de finalizar.

h) **Conclusão** – ocorre quando se realiza um corte no percurso da forma, sendo inserida uma unidade diferente para finalizar (chamada *coda*). Esta unidade conclusiva diferencia-se da extensiva por possuir certa independência com relação às unidades principais, ou seja, ocorre como uma seção independente, sendo uma afirmação do final.

## 6. Análise de Inter-relações

Após ser realizada a análise nas outras áreas, devem-se inter-relacionar todos os campos estudados para descobrir as relações internas à obra, ou seja, quais os seus elementos principais, como se articulam e como interagem para formar a totalidade da peça analisada. Esta é a área mais importante e difícil da análise musical.

Ao abordar uma peça, Grell desenvolve uma análise de cada um destes aspectos e os confronta descobrindo as inter-relações, o que ele denomina “maior ou menor grau de ambiguidade na articulação interna de uma obra sonora<sup>203</sup>”. Ainda que seja fundamental reconhecer as ocorrências dentro de suas categorias, em nossa exposição das análises apresentaremos apenas os pontos que nos parecem relevantes para a compreensão da peça e do processo de compor, o suficiente para nos permitir avançar até uma análise da performance, entendendo os limites que a composição determina e como a performance pode intervir neles, enfim a estrutura e sua fluência quando colocada em movimento.

Neném ao se referir às melodias ele as chama de cantigas. Cantigas é uma categoria que envolve mais do que o desenho melódico, implica o significado que essa melodia carrega dentro da tradição que ele conheceu e aprendeu desde criança. Inclui também os toques que lhes são próprios, e de certa forma inseparáveis, dentro desta tradição. Toda vez que formos nos referir a estas melodias levando em conta este contexto, as chamaremos também de cantigas.

---

<sup>203</sup> Da referida apostila.

Na análise articulatória é preciso considerar que as cantigas, que são origem de tudo nesta composição, são essencialmente encantamentos e orações onde unidades formais estão relacionadas aos textos que elas carregam. Portanto em nossa análise, usaremos uma nomenclatura diferente da que o Grela propõe. Ao invés de unidades formais de graus vários, usaremos termos que se aproximam e tomam como referência o texto dos encantamentos<sup>204</sup>. O que chamaremos frase, geralmente coincidirá com um verso do encantamento. As frases serão uma unidade formal. Dentro de uma frase, ocorrem unidades menores que chamaremos de motivos. Os agrupamentos de frases, que aparecem em algumas situações, chamaremos de períodos, em analogia com a morfologia da linguagem de palavras (sintaxe).

Com relação ao código musical e à teoria que lhe é subjacente, são também referência importante os livros de Ian Guest: Harmonia – Método Prático 1 e 2<sup>205</sup> e Arranjo – Método prático 1,2 e 3<sup>206</sup>. Estes livros contém uma síntese da teoria musical que o autor foi elaborando ao longo de sua carreira de professor de música e especialmente em seu trabalho de organizar um pensamento da teoria musical com a perspectiva de uma música popular brasileira. Não caberia aqui uma longa digressão sobre esta teoria e ela aparecerá nas análises à medida que elas forem sendo desenvolvidas e ali mesmo seus fundamentos serão, da melhor maneira possível, explicados em referência à fonte explicitada.

Será especialmente importante a operação dos conceitos de harmonia no território do tonal e do modal. O modal, simplificando bastante, se poderia dizer que é o reino da melodia. Os modos são as escalas que dão origem a estas melodias. Ouvindo uma melodia intui-se o modo em que esta constituída, pelo ambiente, pelo território que é delimitado pelas notas características deste determinado modo. Wisnik lança uma luz sobre a relação entre escala e melodia.

A escala é uma reserva mínima de notas, enquanto as melodias são combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas na escala como pura virtualidade [...] As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam

---

<sup>204</sup> Com relação aos textos, um aspecto peculiar de nossa composição e que nos foi recomendado com muita firmeza, é que estes textos sagrados não poderiam e não deveriam ser entoados. Esta foi uma das condições para que pudéssemos compor a partir das cantigas. No entanto, há locais específicos onde encantamentos podem e devem ser pronunciados (e não cantados). Isto também foi uma indicação recebida através do Neném.

<sup>205</sup> GUEST:2006

<sup>206</sup> GUEST:1996

fortemente, ganhando acentos étnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não-conscientemente o modo escalar, reconhecemos frequentemente um território, uma paisagem sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana, ou outra<sup>207</sup>.

Identificar não-conscientemente o modo escalar tem a ver com o que Edelman e Patel denominam “categorização” e Maturana chama de “descrições”, conceitos que foram tema do primeiro capítulo. As cantigas são originalmente modais. As alturas e os intervalos giram em torno de um centro modal, um som que na hierarquia dos intervalos da escala exerce a função de referência e o significado (a força) das outras notas da escala é determinado pela sua relação com este centro, pela distância (esta seria uma maneira de descrever a coisa) em relação a ele. O centro também atrai o movimento melódico recorrentemente em sua direção. Há circularidade neste retorno, isto implica circularidade do tempo, da duração, e estabelece um tempo ritual. As cantigas<sup>208</sup> são tão mais antigas quanto modais. Na encruzilhada, porém, o confronto com a tradição ocidental cristã, a princípio na diáspora, vai impregnando estas melodias de tonalidade.

O tonal seria o reino dos acordes e do jogo de forças que eles implicam na hierarquia que estabelecem. Estas forças tendem a mover o centro modal de atração e ele assim torna-se o centro tonal (tônica), que pode ser modulado. Enquanto na música modal tudo gira em torno deste centro, na tonalidade, a força da dominante pode deslocar este centro. A tonalidade modula e ilude o ouvinte fazendo com que a sensação de chegada (repouso, que é próprio à tônica) leve sempre a outro lugar. Na música tonal, este jogo de forças possibilita a existência de uma forma musical, que é sempre um outro lugar, delimitando as seções de uma peça cuja relação é permeada por estas forças que os acordes e sua relação geram. O movimento é a característica do tonal, um local onde em determinado instante uma nota que assume a função de tônica, o centro tonal, pode no momento seguinte tornar-se outro lugar, a função de tônica passa a outra nota, outro acorde.

Em síntese o modal seria ritual, anímico, enquanto o tonal seria racional e representacional.

---

<sup>207</sup> WISNIK:1989, pag. 65

<sup>208</sup> Cantigas como tradição, sendo modais revelam uma composição anterior ao contato com a tonalidade que, historicamente, é uma construção ocidental, radicada na cultura europeia.

Na *Suíte* vamos encontrar o diálogo entre modal e tonal, aliás, bastante comum na música popular, especialmente a brasileira. Há casos em que as melodias são modais e elas aparecem neste ambiente, que é ritual, mas há momentos em que elas são harmonizadas gerando certa ambiguidade. O aspecto melódico modal acompanhado de uma sequência de acordes mascara sua modalidade em tonalidade. Também há situações onde se desenvolve uma harmonização modal, onde as funções harmônicas de tônica, dominante e subdominante, próprias da tonalidade, não se articulam na relação entre os acordes que o modo gera.

## **Análise da Performance**

Feita uma análise da estrutura que a composição gerou, expressa pela partitura musical, e uma descrição de como tal estrutura foi sendo criada, seria bom ver esta estrutura em funcionamento em uma análise da performance, neste caso, incluindo a partitura de ações. A forma final da estrutura é resultado de alguns passos que envolveram técnicas específicas de composição musical, em diálogo com uma série de performances em diversos períodos na razoavelmente longa vida da *Suíte*. O próxima etapa seria fazer a análise da performance, tratando de identificar e comentar uma partitura de ações sendo realizada. A partitura musical sugere uma partitura de ação. Esta extrapola aquela envolvendo ações geradas no trabalho de preparação da performance. Esse trabalho ocorre em três linhas<sup>209</sup>. A primeira linha – o performer consigo, a segunda linha – o trabalho com o grupo e a terceira linha – a relação com o espaço. O trabalho na primeira linha coloca o músico (performer) diante de sua competência e habilidade com relação ao ofício propriamente dito, as questões técnicas de tocar um instrumento, do treinamento de músico e, além disso, do desenvolvimento de sua atenção e sensibilidade, e de uma maneira mais profunda o contato com a essência. A segunda linha diz respeito ao trabalho em grupo e coloca a questão de como fazer estas habilidades e competências funcionarem no grupo, ou seja, estarem a serviço de algo que extrapola a individualidade e que faz do grupo, quando este trabalha, um vórtice que aporta a cada indivíduo algo que não poderia só. Uma boa metáfora é dizer que estas competências e habilidades estão a serviço da música. O trabalho na segunda linha também gera muito material para o trabalho na primeira. A terceira linha implica a

---

<sup>209</sup> Semelhante ao processo descrito por Peter Brook com relação ao teatro, (BROOK: 2010) e Gurdjieff com relação às linhas de trabalho (OUSPENSKY:1989).

apresentação, a preparação do espaço e a relação com o público quando este o habita. A terceira linha está também relacionada à sustentabilidade do trabalho e do grupo, no visível e no invisível.

Para proceder a análise da performance é preciso um registro. Não foi feito nenhum registro com este propósito específico, onde as condições de observação estivessem submetidas a algum tipo de controle ou planejamento. A opção então foi escolher a performance de um ou mais registros dentre os poucos que há. Foram escolhidas duas opções. A gravação em áudio e vídeo de uma apresentação do grupo no Teatro Municipal de Sabará em 27 de setembro de 2007 dentro do projeto Sabará Musical. E por último a gravação em áudio e vídeo do concerto do grupo com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG) em 04 de dezembro dentro do projeto Minas Experimental. Por nosso interesse em analisar uma performance optamos por não utilizar a gravação do CD como referência para as análises de performance. O processo de gravação, neste caso implicaria em uma análise de questões técnicas de estúdio que fugiria ao escopo do trabalho.

## **Do visível**

Era preciso decidir que eventos observar e como categorizá-los nestes registros. Foram criadas categorias de ação para poder enquadrar os eventos observados. As categorias criadas para a análise da performance estão no visível, dizem respeito ao que se pode ver e ouvir nos registros. A experiência vivida é ainda outra coisa, implica além do visível, outra área invisível que só pode ser tocada pela experiência mesma e relatada por quem a viveu. Talvez fosse possível de, através da observação dos registros, intuir ações no invisível identificando seus sintomas, mesmo assim nada seria possível sem o relato da experiência que o músico e só ele pode trazer. Então uma primeira abordagem seria a observação do estritamente visível e neste âmbito buscar as categorias de ação.

Criar as categorias é um processo. As primeiras categorias foi preciso refiná-las. Experimentando desenvolver análises com as primeiras categorias criadas, em determinado momento surgiram inconsistências que evidenciavam a impropriedade daquelas categorias. A dificuldade consistia em que as categorias deveriam estar no mesmo nível lógico para que pudessem ser confrontadas. Por exemplo, havia uma categoria que era *firmar*. Esta ação está ligada a uma qualidade de atenção que implica

um trabalho interior radicado no invisível. Colocá-la em confronto com *erro* ou *interferência*, ações visíveis, produzia um tipo de ambiguidade e conflito que tornava a análise inconsistente. Então era preciso buscar outras categorias que estivessem funcionando no mesmo nível lógico, que todas pudessem ser reconhecidas no visível, ainda que em alguns casos se possa ver, uma ou outra, como sintomas do invisível. A partir de repetidas observações e tentativas foi possível aos poucos ir refinando as categorias. Deste processo resultaram sete categorias do visível: *erro*, *pausa*, *fundo*, *interferência*, *sincronia homofônica*, *sincronia polifônica* e *solo*.

Na *Suíte* aparecem as cantigas, que são os cantos e invocações dos orixás. Elas ocorrem tocadas nos instrumentos solistas, mais comumente na flauta. São *solos* que se destacam de um *fundo*. O *Fundo* é a paisagem, o entorno que cria a base para o *solo*. Os *solos* são ações melódicas que se destacam do *fundo* como entidades independentes, com vida própria. Podem ser as cantigas, mas podem ser também uma variação delas, ou ainda um desenvolvimento melódico improvisado. Do *fundo*, às vezes se destacam ações que não chegam a ocupar o espaço melódico, são *interferências*, geralmente uma espécie de comentário da situação melódica. As *interferências* em muitos casos têm a função de sinalizar a forma, a mudança de seções, dinâmicas, andamentos, enfim algum aspecto da estrutura. Pode ser que a *interferência* comece a ganhar consistência melódica criando uma espécie de contraponto. Então duas ou mais entidades melódicas têm um tipo de interação que chamaremos de *sincronia polifônica*. *Sincronia* porque mantêm uma relação sincrônica em uma espécie de conversa, ainda que tenham identidades diferentes, e por isso sua *sincronia* é *polifônica*. Há momentos em que esta *sincronia* está prevista na partitura musical, e neste caso é realmente um tipo de contraponto onde normalmente existe citação temática, como em um fugato. Mas a situação pode aparecer também de forma improvisada, e a citação temática pode não ocorrer e ainda assim exigir uma audição *polifônica*. Há ainda outro tipo de *sincronia*, que é quando dois ou mais músicos se juntam em uma *sincronia homofônica*, onde todos os envolvidos fazem a mesma ação, tocam as mesmas notas com as mesmas dinâmicas e intenções. É como se o *fundo*, de repente se tornasse um bloco melódico. Outra situação é quando a ação é uma parada. Esta parada pode estar prevista na partitura musical, como um jogo de timbres, mas pode ser uma situação imprevista, fruto de uma interação onde há improvisação. De qualquer maneira ela traz o silêncio como expressão. Esta ação foi categorizada como *pausa*. A última categoria é o *erro*. É



quando a atenção falha em sustentar a ação ou a intenção. A ação encontra algum tipo de impedimento, que pode ser no domínio do ofício, mas pode ser também relativo a uma condição externa ou a falta dela, um acidente.

### **Categorias do visível**

1	Erro
2	Pausa
3	Fundo
4	Interferência
5	Sincronia homofônica
6	Sincronia polifônica
7	Solo

**Figura 1**

São, portanto, sete categorias que foram hierarquizadas arbitrariamente, não implicando juízo de valor, mas valores numéricos cuja variação permitirá uma análise. Nesta escala procurou-se representar a qualidade de ser audível ou visível das ações (musicais). Tais categorias correspondem também a um tipo de função diferente que o músico assume em cada ação, em um momento é uma coisa e depois pode ser outra.

Estes números associados à linha de tempo de cada dança, aos músicos e às vezes a agrupamentos de músicos, vão gerar informação para alimentar gráficos que oferecerão uma base para algumas análises. É importante frisar que os gráficos gerados expressam estas interações em seus desenhos independentemente da hierarquia de valores numéricos. Se os números fossem outros, isto poderia gerar desenhos diferentes, porém a sua interpretação acabaria sendo provavelmente a mesma, ou muito próxima, porque o que se lê realmente é a relação entre as linhas geradas, isto é relativo e não absoluto. Portanto não importa muito os valores numéricos, desde que cada categoria tenha um valor diferente, sua relação poderia ser lida no gráfico gerado. Serão utilizados dois tipos de gráficos. Um, que aparecerá primeiro, onde no eixo vertical está uma escala de duração de eventos e no eixo horizontal a numeração dos eventos em sua ordem de ocorrência. Estes gráficos permitem ver o ritmo com que os eventos ocorrem. Eles serão ferramentas interessantes para analisar a estrutura e a partitura de ações. Nos

gráficos que envolvem as categorias, estas aparecerão na coluna vertical e o número dos eventos na coluna horizontal. Este tipo de gráfico será uma ferramenta interessante para visualizar e analisar o confronto das categorias de ação entre dois ou mais músicos (instrumentos), além de permitir visualizar, em muitos casos, a estrutura da peça.

É importante frisar que estas sete categorias estão atravessadas pelos níveis de interação, o *código zero*, o *código flexível* e o *código estrito*. De tal forma que para a orquestra, uma categoria qualquer pode ter um significado um pouco diverso do que para os solistas ou os percussionistas. Pode implicar processos também diversos que estão ligados à praxe em cada território e o tipo de interação a que estão submetidos. A ação de solo, por exemplo, está especialmente ligada a uma cantiga ou um toque. Para o músico da orquestra, o solo passa pelo código estrito, pela boa execução da partitura musical, envolvendo a qualidade de atenção com relação à leitura precisa e à condução do maestro, ao seu próprio preparo técnico para corresponder ao que a partitura musical lhe pede. Para os solistas no grupo, além da atenção às questões (técnicas) do ofício, implica uma conexão com a qualidade vibratória da cantiga, com a força do orixá. Ou seja, uma ação pode ser categorizada como a mesma, porém, em cada nível de interação, se dá no território demarcado pelas marcas expressivas deste território, pelos ritornelos de quem o habita. Isto evidencia que se trata de uma categoria do visível.

Nos registros, as categorias do grupo foram marcadas em colunas específicas para cada instrumentista, exceto a percussão, que tem uma só coluna e três instrumentistas. Para o concerto com a OSMG no projeto Minas Experimental, os teclados têm dois instrumentistas para uma coluna. Neste registro as categorias foram aplicadas à orquestra da seguinte maneira. Para as cordas uma coluna para cada naipe, juntando celos e baixos em uma só coluna. Para as madeiras uma coluna, e para os metais outra coluna. O maestro tem uma coluna também e a harpa e o tímpano outra cada um. A divisão feita desta forma corresponde a uma síntese possível de ações por naipe e tem a intenção de diminuir o número de atores a ainda assim mapear as ações relevantes. Esta decisão implica uma redução, especialmente quando se categoriza a ação de uma família, madeiras ou metais por exemplo. Há momentos em que a ação é de apenas um instrumento da família e toda ela é categorizada por esta ação. Às vezes numa mesma família diferentes ações e categorias estão ocorrendo, e na análise é

categorizada apenas uma ação, geralmente aquela mais relevante para a partitura de ações, por ser diversa ou determinante da forma (da estrutura).

A partitura de ações assumiu aqui a forma de uma planilha (fig.2) onde são marcados os tempos de determinado evento, uma coluna para o número de ordem do evento, uma coluna para a descrição do evento, colunas para cada ator (instrumento ou naipe) onde aparecem os números correspondentes à categorização do evento para aquele ator e uma coluna para a duração de cada evento.

Tempo local	Nº ev.	Descrição das ações	Bt.	Bx.	Perc.	Fl.	Vb.	Intervalos em seg.
	1							0:00:00
	2							0:00:00
	3							0:00:00
	4							0:00:00
	5							0:00:00

Figura 2

Os gráficos gerados no programa excel, confrontam a informação anotada nesta planilha, comparando as ações dos instrumentos selecionados ou outras informações como a duração dos eventos. Seguem dois exemplos de gráficos gerados (fig.3 e 4).

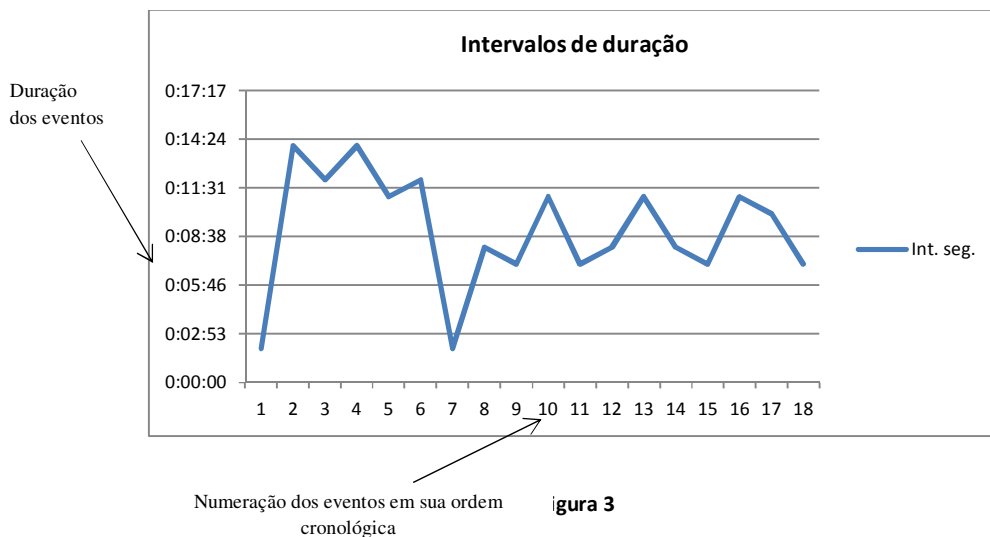


Figura 3

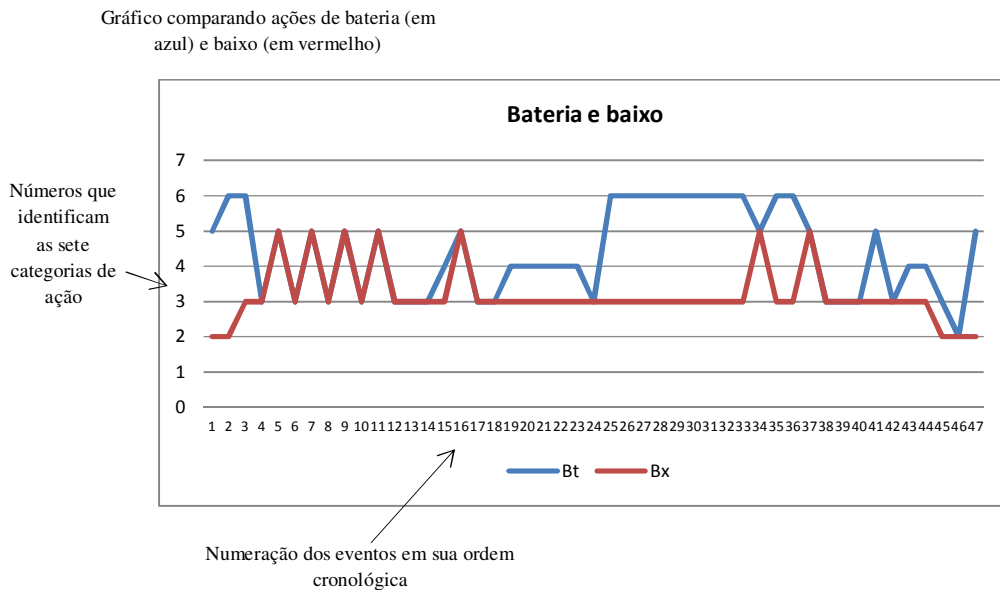


Figura 4

## Do invisível

Cada movimento no visível, sob a perspectiva do trabalho sobre si (do músico ou do performer de maneira geral), é apenas um pretexto para acessar ou se mover no invisível. Pode ser que o invisível tocado, chegue a ser expresso no visível, e neste caso as ações seriam uma ponte para o invisível. Porém é incerto que qualquer audiência receba estas impressões como tal. Seria preciso um tipo de conexão que passasse pela cultura e através de seus instrumentos, eventos, costumes, crenças, chegasse ao invisível. Ou então, de maneira mais radical, uma conexão que além da cultura, chegasse ao invisível. No primeiro caso encontramos os pressupostos da pesquisa etnomusicológica na sua vertente mais sociológica e cultural. O segundo está próximo da busca de Grotowski com o Teatro das Fontes e dos trabalhos subsequentes, assim como na pesquisa transcultural de alguns encenadores como Peter Brook e músicos como Benjamin Talbkin<sup>210</sup>. Não creio que as abordagens sejam antagônicas, mas que têm ênfases diferentes para o modelo explicativo que constituem. Têm, contudo, muito em comum. Nos dois casos o que parece fundamental é a situação de liminaridade

<sup>210</sup> Em relato pessoal o músico Benjamin Talbkin me falou de sua experiência de viajar a diversos lugares de culturas muito diversas, para se encontrar com músicos locais, para simplesmente ter a experiência de tocar com eles, buscando uma sintonia essencial através da música.

quando o sujeito vive uma experiência não habitual em que uma determinada qualidade de atenção é mobilizada. Isto ocorre no indivíduo. Mas os indivíduos compartilham experiências e assim estabelecem condições de trabalho para o indivíduo e para o grupo. Este estado de atenção diferenciado, que o indivíduo experimenta e compartilha, possibilita que um grupo trabalhe no sentido de acessar a um patamar de presença e transformação, que nem um dos indivíduos atingiria com seu trabalho solitário.

No percurso com a *Suíte*, as situações de liminaridade foram aparecendo em diversos momentos. Desde o sonho revelador do projeto, os momentos dos primeiros registros, os momentos de trabalho na composição, os momentos de trabalho juntos, os ensaios, até as apresentações, em todos esses momentos, as situações de liminaridade foram determinantes nas transformações que ocorreram. Houve um momento em que a estrutura da peça tomou uma forma mais estável, tanto na partitura musical quanto na partitura de ações. Então as performances (situações de liminaridade) eram tanto os ensaios quanto as apresentações públicas. Nas duas situações operava em nós a condição de liminaridade, ou seja, uma situação não habitual, fora do cotidiano, quando uma qualidade ia sendo desvelada na performance. Tão mais profunda a qualidade se manifestava quanto mais abertos e preparados estávamos. Em entrevista o músico Sérgio Aluotto descreve da seguinte maneira sua relação com a *Suíte* e as performances.

Eu acho que é uma energia diferente, tanto ensaiar quanto tocar no show, eu acho que essa música passa uma energia que é diferente de qualquer coisa que eu toco [...]. Mas comigo sempre tem um momento em que realmente transcende a coisa da música assim, por mais que eu tenha a concentração do que eu estou fazendo pra tocar, eu estou concentrado em ouvir, mas é diferente de tudo que eu faço relacionado com música, essa concentração, por que ela..., parece que eu não preciso me forçar a concentrar, é uma coisa que vem naturalmente, e é uma concentração que é diferente de querer fazer alguma coisa certa, é entrar num clima, que naturalmente as coisas acontecem e parece que fica mais aberto assim<sup>211</sup>.

Entrar no clima é entrar em *transe*, não se trata de forçar ou querer (pretensiosamente) fazer algo, mas de permitir que algo ocorra. Isto está muito próximo da ideia de retirar os impedimentos como na “via negativa” de Grotowski, ao invés de colocar ou acrescentar algo. Há uma qualidade de atenção em que os centros funcionam cada qual com seu combustível, digamos assim, em uma espécie de equilíbrio orgânico e a ação que resulta deste funcionamento tem uma energia muito fina. Nesta situação o sentimento está fluindo e o corpo não é um impedimento e o pensamento é chamado a

---

<sup>211</sup> Entrevista com os músicos em 28 de fevereiro de 2012. Fala do Sérgio Aluotto.

atuar e o faz de forma ágil e praticamente silenciosa. Gurdjieff fala de pensar por formas. Então uma conexão orgânica entre os centros é uma possibilidade. Tocar, para os músicos, pode ser um excelente pretexto para um trabalho sobre si desta natureza. Isto é uma espécie de transe que o Neném chama de *transe do ogã*, e para ele, quando tocamos a *Suíte* somos ogãs.

O transe exige certa passividade, ou como diria Grotowski um “infantilismo consciente”. Este aspecto é importante no contato com a primeira totalidade, a essência. É a personalidade que tem que ceder espaço, permitindo que a presença inclua a essência. Esta é uma combinação que permite o jogo, permite aceitar a situação e ao mesmo tempo atuar. A receptividade vem da essência, mas o domínio do ofício vem da personalidade, que coloca suas habilidades a serviço de uma presença, algo realmente desafiante. Implica lançar-se receptivo e ao mesmo tempo apto, preparado para atuar. Há um *contato* que é interior, que vai à fonte, ao centro, e ao mesmo tempo se expande afora, incluindo o companheiro, o espaço, a situação.

Durante a performance há momentos em que uma qualidade energética passa pelas pessoas, os músicos, e é sentida por todos que toca, senão de forma idêntica, muito similar. Isto implica contato. A energia que circula pode ser reconhecida por sua qualidade vibratória. Esta qualidade emana das cantigas, está contida nelas, na melodia e no ritmo. Para atingi-la é preciso “firmar o ponto”, ou firmar o canto, ou como dizem os congadeiros “colocar sentido”. *Firmar* implica uma determinada disposição psicofísica, envolve o corpo e a atenção.

Há nas improvisações momentos de interação intensos, entre dois e às vezes mais músicos. Normalmente um lidera e o outro vai provocando, acompanhando, interferindo. Pode ser que a liderança mude, e pode ir se alternando, não há realmente uma regra. O que há é uma qualidade de sintonia muito fina em que as ações se tornam uma só ação, ainda que aparentemente diversas. Nesta situação a *indução*<sup>212</sup> parece ter um papel central, quando determinada qualidade é acessada e o parceiro sente junto, age junto, em conformidade com a ação do outro de tal forma que suas ações se completam. É evidente que algo, da natureza do invisível, está ocorrendo em consonância, e que os

---

<sup>212</sup> Assumo que indução, uma palavra de trabalho em Grotowski, corresponde ao processo descrito como *Entrainment*, e que é isso que ocorre na descrição em pauta.

parceiros estão envolvidos em um mesmo processo de transformação energética, particular de sua conexão, como os ciclistas de uma bicicleta tandem<sup>213</sup>.

*Transe, contato, firmar, indução, tandem* são exemplos de ação interior. Estas ocorrem no invisível durante a performance e tingem com suas cores o mundo visível. Não se pode vê-las diretamente, mas talvez identificar seus sintomas. Há nelas uma espécie de organicidade no funcionamento do corpo, do coração e da mente. O domínio do ofício é fundamental, mas não é suficiente.

Outro aspecto importante no invisível são as mudanças de tonicidade dentro da mesma dança. Isto geralmente tem uma face visível porque necessariamente repercute nas ações, mas o que é realmente significativo é a mudança que ocorre no invisível. Estas alternâncias são como o movimento da respiração, há uma fase de expansão e que corresponde à inspiração e outra fase de recolhimento e assimilação que corresponde à expiração.

Na análise do invisível, portanto, o relato da experiência será fundamental para ver nos sintomas identificados os processos de ação interior de que se pode falar. A partitura de ação toma outra forma. Serão utilizados quadros relacionados à linha do tempo, onde aparecerão as descrições do grupo em um quadro e as descrições das ações da flauta especificamente, sobre as quais posso relatar os acontecimentos (fig.5). Eventualmente surgirão relatos dos músicos relacionados à sua ação em determinado momento. A partir destes relatos e observação dos sintomas é que trataremos de desenvolver uma análise possível do invisível.

---

<sup>213</sup> Bicicleta de dois assentos, uma atrás do outro (FERREIRA, Aurélio B. H.) Tandem também é uma palavra de trabalho para Thomas Richards e refere-se a um processo de transformação energética entre parceiros. “*Well, emotions might be involved, but it’s not just that. What happens in these moments is that one person is in a state of extreme openness to induction; and once that induction has begun, they go ahead in themselves actively with this transformation of energy, and the two are going together, keeping the contact, in tandem*”. (RICHARDS:2008:20)

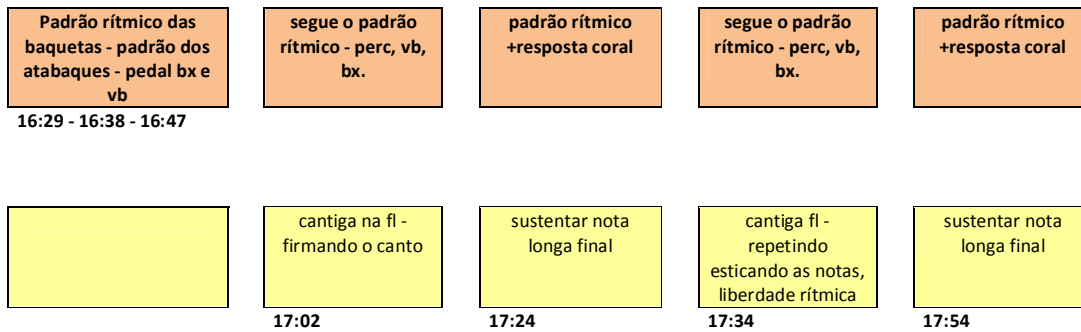


Figura 5

Serão analisadas algumas danças, não todas. A análise seguirá a seguinte ordem para cada uma das danças analisadas:

- Um esquema sucinto e esquemático da forma da dança;
- Algum comentário ou história que possa ajudar a caracterizar o respectivo orixá (sua qualidade vibratória);
- Uma análise musical da dança;
- Uma análise da performance sob a perspectiva do visível;
- Uma análise sob a perspectiva do invisível.



*Pemba*

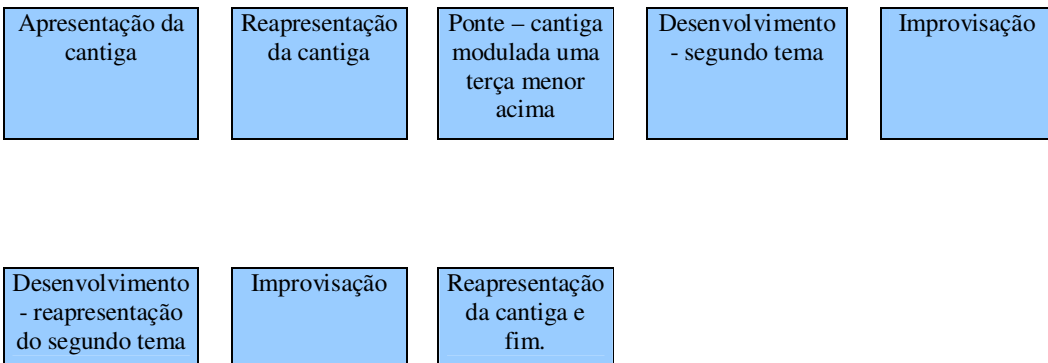


Figura 6

## ***Pemba* – uma explicação**

Entrevista com Neném em 06 de maio de 2012

**Neném:** Aí vem o incenso, no nosso caso, no disco que a gente fez, a gente passou do Exu já pra Pemba. Na verdade quando eu boleei aquele ritmo, aquelas coisas, a *Pemba* estava fazendo ali o papel de incenso também, certo? Mas antes de chegar na *Pemba* tem o incenso de cada orixá, por exemplo, eh... o dono da casa é *Oxóssi*. Vamos procurar umas ervas no mato, normalmente as *mães de santo* mandam as *equetes* ou as *iaôs*, tem a pessoa indicada no candomblé que vai lá no mato buscar essas plantas nos horários que condizem com o orixá e tal, pra fazer o incenso, pra depois do Exu dar uma incensada na casa. Que quer dizer esse incenso? Esse incenso é como se fosse assim, é a mudança de ar, mudança de visão, ele tira, por exemplo digamos assim, o peso que o Exu já levou, já carregou, sempre fica uma maré daquilo ali, o incenso chega ali e tira aquilo, é como se fosse uma limpeza mesmo. A *Pemba* é um sopro que vem atrás que vem logo após o incenso. É como um giz, uma pedra branca, uma pedra redonda branca, entendeu? Redondinha assim, um ovo, cê raspa, a *mãe de santo* põe na mão a quantidade certa, a *iaô* é que geralmente sopra, no caso a *mãe pequena* é quem faz essa função no candomblé, e tem o canto da *Pemba* e tudo, etc. e tal. A *Pemba* tem a função de purificação desse ambiente, pra daí pra frente cantar pra *Ogum*, pra *Oxóssi*, e pros outros orixás. O ritmo da *Pemba* é uma coisa que eu fiz assim minha mesmo. Aquilo ali é uma alusão, assim digamos,... você vai entender, a coisa da África com a parte do Egito e da Mesopotâmia, aquela coisa, tem uma mistura...

**Mauro:** Tem uma pirâmide.

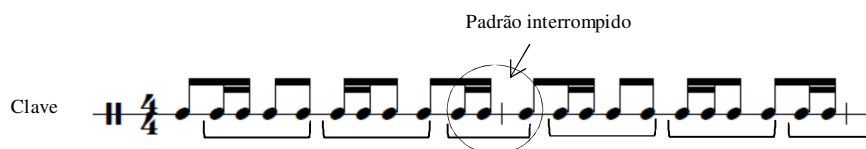
**Neném:** Tem uma pirâmide misturada nisso aí porque, mesmo nessa época do candomblé, dos *orixás*, dos *iorubas*, já existia essa andança deles de trocar coisas, trocar incenso, desde Jesus, quer dizer, na época de Jesus ainda tinha isso, incenso e não sei o que.

Aquela levada, aquilo ali, é como se fosse uma cavalgada, é como se fosse uma grande caravana, uma grande quantidade de pessoas, andando em direção a alguma coisa pra limpar, uma força mesmo. Então aqueles tambores que ficam tocando ali, eles marcam aquela caminhada. Os atabaques que estão tocando dentro daqueles tambores é

a batida verdadeira do canto de *Pemba* no candomblé, principalmente de *Angola* e *Keto*, é isso. [...] A levada dos tambores é uma adaptação que eu fiz [...] os tambores não têm nada a ver com a história de ritmo do candomblé, tem a ver com a história geral.

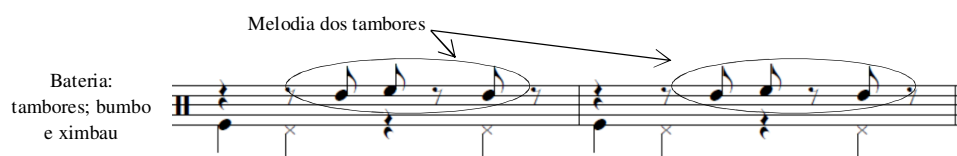
## ***Pemba* – partitura musical**

A *Pemba* tem um toque polirrítmico composto de três extratos, Neném o apresentou com o nome de *Araqueto*. Uma clave que soa nos cascos dos tambores, uma frase dos tambores da bateria e uma levada dos atabaques. Estes extratos estão ainda apoiados na bateria, pelo ximbau que o pé esquerdo aciona no segundo e quarto tempos e pelo bumbo que o pé direito aciona no primeiro tempo. A transcrição foi feita em um compasso quaternário que corresponde ao ciclo da clave (fig.7).



**Figura 7**

A clave tem uma simetria quebrada e deslocada produzindo uma ambiguidade com relação à percepção do pulso. Tem um padrão de duas semicolcheias e duas colcheias que se repete começando ora no contratempo, ora no tempo. A terceira repetição é interrompida e o padrão não se completa, terminando no primeiro tempo do compasso. A bateria (abaixo) além da clave tem uma frase de tambores bumbo e ximbau. Os tambores (com as hastes para cima) tocam uma espécie de melodia que se contrapõe à clave enquanto bumbo e ximbau marcam o pulso acentuando os tempos do compasso apoiando a frase dos tambores (fig.8).



**Figura 8**

O padrão dos tambores, bumbo e ximbau tem o ciclo de quatro tempos coincidente com o compasso. Sua articulação cruza com a clave reforçando a sensação de polifonia de ritmos, vozes independentes, como numa conversa de tambores. Os atabaques têm outra linha com a mesma acentuação dos tambores da bateria. Esta linha é tocada com muitas *ghost notes*<sup>214</sup> de tal forma que se ouve mais ou menos a transcrição abaixo, as pausas são preenchidas por semicolcheias *ghost* (fig.9).



Figura 9

Sobre esta base percussiva a cantiga é modal, tendo uma variação de modo dentro dela mesma. São duas frases, a primeira no modo jônico e a segunda, que funciona como uma resposta ou comentário da primeira, no modo mixolídio. São dois versos em Ioruba na gravação de referência com o Neném. Trata-se de uma reza para iniciar o ritual (fig.10).



Figura 10

Transcrita, a cantiga tem seis compassos. As frases, uma em cada modo, são semelhantes em seu relevo e rítmica. Cada uma tem dois motivos. O primeiro motivo de cada frase é descendente e em anacruse, o apoio está no primeiro tempo do segundo

<sup>214</sup> Uma nota fantasma (ghost), nota morta (dead), ou uma nota falsa (false), é uma nota musical com um valor rítmico, mas com altura ou intensidade não claramente discernível quando tocada. Nos instrumentos de percussão essas notas são tocadas muito suavemente entre as notas acentuadas. Para Sickler (SICKLER, 1989: 07) são notas implícitas (implied), engolidas (swallowed), distorcidas (distorted) ou fantasmas (ghosted). Meireles também faz referência a elas em seu método “Brazilian Grooves” (MEIRELLES, 1974: 02).

compasso da frase que é o primeiro compasso do ciclo harmônico e também as duas últimas notas do primeiro motivo. O segundo motivo de cada frase tem uma função resolutive. Na primeira frase ele é curto e na segunda frase este motivo fica mais longo quando sustenta a última nota por pelo menos mais um compasso. A cantiga é articulada em *pizzicato* e em *mezzo piano (mp)* (fig.11).

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Melodia', is in treble clef and contains two phrases. The first phrase is marked 'Jônico' and the second 'Mixolídio'. A dynamic marking 'mp' is placed below the first measure. The middle staff, labeled 'Acordes', shows a sequence of chords: C, F, C, C, Gm, C, C, F, Gm, C, F, C. The bottom staff, labeled 'Linha de baixo', is in bass clef and features a steady eighth-note bass line in groups of three, with a '3' written above each group.

Figura 11

Na harmonização modal desta cantiga foram utilizadas apenas tríades e elas vão sendo superpostas ao baixo pedal sempre na nota dó. Os acordes gerados nas escalas dos modos não correspondem exatamente às funções tonais, ainda que sejam analisados como graus da escala. Então o IV grau não é exatamente uma subdominante nem o V grau uma dominante. Em um ambiente tonal se poderia dizer que há substituição modal quando no V grau aparece um acorde menor como nesta harmonização, mas no ambiente modal desta cantiga esta seria uma afirmação um pouco forçada. Vale observar que no modo mixolídio o I grau gera um acorde maior com a sétima menor característica de um acorde dominante, função que ele não poderia assumir sendo o I grau, o acorde de chegada<sup>215</sup> do modo. A melodia varia de modo e tal variação é acompanhada pela harmonização. Vale observar que o I e IV graus dos dois modos geram tríades idênticas, a diferença estaria na nota do VII grau, o si para o jônico e o si

<sup>215</sup> Aqui não parece soar bem dizer que o I grau é de repouso, seria um conceito demasiado tonal para a situação. Acorde de chegada, pensando no modo mixolídio como um território, parece mais coerente.

bemol para o mixolídio, notas que aparecem na melodia quando esta é harmonizada com os acordes do V e I graus. Portanto a harmonização é ambígua atravessando dois territórios modais, onde os modos geram tríades semelhantes no I e IV graus.

Segundo o Neném<sup>216</sup>, a *Pemba* corresponde ao momento de preparação do terreiro para o ritual. O terreiro é limpo no mundo visível e o no invisível. São realizadas defumações e banhos com ervas especiais além da utilização da *Pemba* mesma, que pode ser um pó com propriedades mágicas ou um giz de calcário, também utilizado para firmar o ponto. Para corresponder à atmosfera de conexão com o invisível, de respeito e mistério que a imagem trazida por esta descrição evocava, intuía a necessidade de um ambiente em modo menor, mantendo o pedal em dó. Para chegar a este ambiente a melodia modula uma terça menor acima, ela vai para mi bemol jônico e mixolídio. A memória do longo ostinato em dó no baixo sugere o dó eólio e frígio (fig.12).



Figura 12

Esta frase, que é a cantiga modulada, é tocada *tutti*<sup>217</sup> em oitavas e na nota longa e acompanhada pelos acordes cifrados. Estes acordes são apogiatura do acorde de G7(#9) que prepara para a passagem em Cm que seguirá. Quando estes acordes soam, o trecho já está no território do V grau de Cm.

Na sequência aparece uma longa frase cheia de notas de aproximação sobre o pedal do baixo em dó, que retoma o ostinato de quiáteras de semínima do começo da dança. A frase é construída a partir de um padrão (fig.13) que se repete inteiramente ou

<sup>216</sup> Comunicação pessoal

<sup>217</sup> *Tutti* é um termo técnico dos músicos de orquestra, quer dizer todos em italiano e significa que todos os instrumentos tocam em uma determinada passagem.

de forma interrompida. Este padrão vai sendo modulado sobre uma sequência harmônica. Os motivos gerados são simétricos por que seguem o padrão, mas seu encaixe na estrutura harmônica não é simétrico.

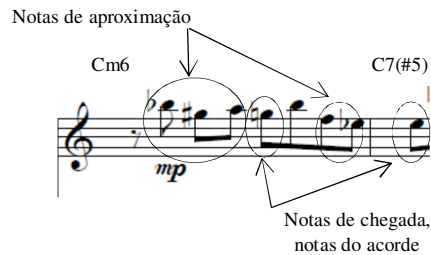


Figura 13

Neste motivo (fig.13), que é também o padrão que deu origem a frase, as notas si bemol, sol sustenido e lá são de aproximação para sol que é nota chegada, e 5 do acorde de Cm6. Fá e mi bemol são notas de aproximação para o mi que é nota de chegada, e terça maior do acorde de C7(#5). Este motivo é modulado uma terça menor acima, mantendo a mesma configuração intervalar, porém encaixado no acorde de C7(#5) (fig.14).

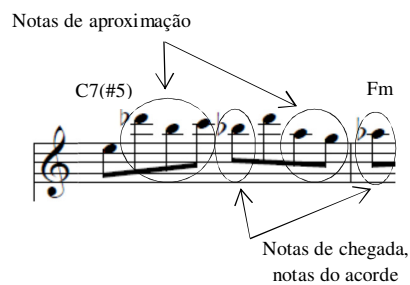


Figura 14

No padrão original (fig.13) as primeiras notas de aproximação são b7, #5 e 6 do acorde e a nota de chegada 5 do acorde. No padrão modulado (fig.14), mantendo a mesma configuração de intervalos na sua constituição, seu encaixe é outro em relação



ao acorde. As primeiras notas de aproximação são b9, 7 e 1 e a nota de chegada é b7 do acorde. O segundo bloco de notas de aproximação deve ser analisado em relação à nota e ao acorde de chegada. Assim no motivo original elas são 4 e b3 (#9) do acorde de chegada e a aproximação é duplamente cromática, acima e abaixo da nota de chegada que é 3 do acorde. No motivo modulado as notas de aproximação são 3 e 2 (9) do acorde e a nota de chegada é b3. Observa-se que apesar de os dois motivos terem o mesmo padrão e configuração intervalar, em relação aos acordes que os suportam, eles têm função e significado diferentes. Portanto na construção da frase a técnica utilizada não modula a frase na tonalidade mas mantém fixa a relação dos intervalos, mais serial do que tonal. O jogo é encontrar qual série modulada encaixa-se no acorde pretendido, ou o contrário, qual acorde harmoniza a série pretendida. Portanto a composição tem uma técnica híbrida de série e tonalidade.

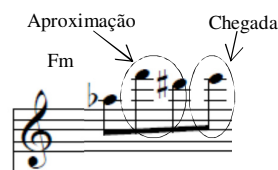


Figura 15

Este motivo (fig.15) é constituído das primeiras notas do padrão (fig.13) modulando-o. O lá bemol é a nota de chegada do motivo anterior. Fá, ré sustenido e mi são as notas do padrão transpostas. No motivo original elas são todas notas de aproximação. Aqui assumem função um pouco diferente, fá e ré sustenido funcionam como notas de aproximação duplamente cromática para mi. O motivo seguinte (fig.16) é a transposição uma segunda menor abaixo e se encaixa no acorde de Fº, onde mi e ré são notas de aproximação para mi bemol que é uma nota de transição, pode ser sentida (analisada) como nota (b9) do acorde de D, que harmoniza o próximo motivo.

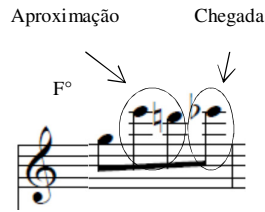


Figura 16

Seguem mais dois motivos curtos que têm em comum com os anteriores o primeiro intervalo, uma sexta maior. Estes dois motivos são idênticos em sua configuração escalar e suas notas têm as mesmas relações com os acordes que os acompanham. Portanto sua construção é muito mais tonal sob este aspecto (fig.17). Estes preparam a chegada em C6/9.

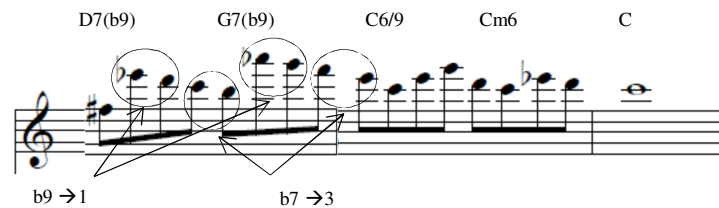


Figura 17

Estes dois motivos, que ocorrem sobre os acordes de D7(b9) e G7(b9), têm em comum a 9b resolvendo na fundamental do acorde e a sétima resolvendo na terça do acorde seguinte. O motivo final está construído sobre o arpejo e apogiatura das notas dos acordes. A harmonização do trecho pode ser analisada da seguinte maneira (fig.18).

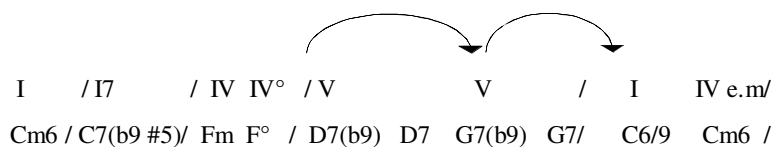


Figura 18

A frase inteira com a instrumentação de flauta, cordas (redução para duas claves) e contrabaixo é a seguinte (fig.19).

The musical score for Figure 19 is divided into two systems. The first system contains four measures. The Flute (Fl.) part is marked *mp* and features a melodic line with notes circled, indicating harmonic guide notes. The Violins 1 and 2 (Vln. 1 e 2) part shows chords: Cm<sup>o</sup>, C7(b9#5), Fm, F<sup>o</sup>, D7(#5), D7, G7(b9), and G7. The Viola and Violoncello (Vla e Vc) part shows a similar harmonic progression. The Bass part features a triplet pattern. The second system contains two measures, continuing the melodic and harmonic material.

Figura 19

As notas nos círculos são as notas de condução da harmonia. As notas de chegada são sempre as terças dos acordes, geralmente conduzidas por uma nota de aproximação cromática.

Este trecho é tocado duas vezes. A primeira vez que aparece na dança ele não é acompanhado de harmonia, mas simplesmente de um pedal em C mantido pelas cordas e o vibrafone (fig.20). Este ostinato rítmico aparece desde o primeiro momento da dança e é derivado da linha dos tambores.



Figura 20

Após a sua primeira apresentação aparece uma janela de improvisação que se desenrola sobre os acordes de Cm e Fm/C. Com o pedal em dó no baixo a harmonia é determinada por uma frase de acompanhamento. Na versão com orquestra o celo e a viola tocam esta frase. Na versão sinfônica (que servirá para a análise da performance) ela é também dobrada pelo fagote e pelo vibrafone (uma oitava acima). Na versão do grupo é tocada só pelo vibrafone (fig.21).



Figura 21

Só então, a repetição da melodia (com notas de aproximação) é acompanhada de acordes. Depois desta reapresentação entra outra seção de improvisação sobre a mesma base harmônica (Cm e Fm/C) com a mesma frase acompanhando. A saída da improvisação se dá com os acordes do início e a reapresentação da cantiga. A cantiga é tocada apenas uma vez. Depois disto tem uma coda com o pedal das cordas no ritmo dos tambores até a entrada do solo de bateria. Esta ação é início da dança de Ogum.

## Improvisação da *Pemba*

A primeira janela é preenchida muito mais por uma variação do que improvisação. Trata-se de uma melodia que o Neném apresentou durante a gravação do CD e que neste momento é evocada de forma livre. Ela dialoga com a frase do celeiro, viola e fagote (fig.22).

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Orchestra (Orq.). The score is divided into two systems. The first system features a flute line with three distinct ornaments: an 'Ornamento diatônico' (diatonic ornament) over a Cm chord, a 'Blue note' over an Fm/C chord, and an 'Ornamento cromático' (chromatic ornament) over an Fm/C chord. The orchestra part provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the flute line with Cm and Fm/C chords and the orchestra part.

Figura 22

A variação tem muitos ornamentos e usa uma blue note de Fm. Os ornamentos estão construídos com notas da escala (diatônicas) quando é sobre a nota sol e notas de aproximação cromática quando é sobre a nota dó.

A segunda janela, nesta performance, tem uma improvisação que inicia usando os padrões da melodia da primeira janela. É uma espécie de expansão dos ornamentos utilizados na primeira e é também limitada em sua extensão aguda pela blue note (si), como na primeira variação. Sua extensão grave, no entanto é maior, indo até uma oitava mais baixa. Tem cromatismos utilizando as mesmas notas dos ornamentos cromáticos da primeira variação como notas de passagem. As durações são também muito mais rápidas e estão no nível das durações dos ornamentos da primeira. Ela também dialoga com a frase da orquestra deixando espaços para esta (fig.23).

Figura 23

Nos últimos três compassos apresenta um padrão novo com um pedal apogiatura na nota dó sobre uma frase que utiliza a blue note de Cm. O motivo é repetido de forma semelhante terminando na nota dó (fig.23).

### ***Pemba – do visível***

Para análise da *Pemba* o registro escolhido foi o concerto Minas Experimental com a OSMG em dezembro de 2007. Nesta dança a orquestra toca todo o tempo e sua cor é fundamental para a qualidade vibratória da dança. Aqui a orquestração é expandida incluindo sopros e a harpa. É também o melhor registro audiovisual de uma performance com orquestra, onde é possível ver e ouvir com clareza as ações indicadas.

O gráfico da figura 25 é um mapa das ações na linha do tempo e como elas foram categorizadas para cada naipe ou instrumento de acordo com as categorias criadas (fig.24).

**Categorias do visível**

1	erro
2	pausa
3	fundo
4	interferência
5	sincronia homofônica
6	sincronia polifônica
7	solo

**Figura 24**

Tempo	Nº ev.	Ações e contatos	V11	V12	V1a	Clo /Cb	Md	Mt	Hp	M	Voz	Bt	Bx	Per c	Fl	Tc	Int. seg.
0:00	1	contagem bt	5	5	5	5	5	5	5	5	5	7	5	5	5	5	0:01
0:01	2	cond gr - orq	3	3	3	3	2	2	3	5	2	3	3	3	2	3	0:14
0:15	3	pizz cd - md - acordes	3	3	3	3	3	2	3	5	2	3	3	3	2	3	0:11
0:26	4	pizz cd acordes - cantiga fl e vl 1 pizz	7	3	3	3	2	2	3	5	7	3	3	3	7	3	0:15
0:41	5	pizz cd - md - acordes	3	3	3	3	3	2	3	5	2	3	3	3	2	3	0:12
0:53	6	cd acordes pizz - cantiga fl e vl 1 pizz - voz Rt	7	3	3	3	2	2	3	5	7	3	3	3	7	3	0:11
1:04	7	virada da bt	7	3	3	3	2	2	3	5	7	4	3	3	7	3	0:02
1:06	8	modulação - tutti	5	5	5	5	5	5	2	5	2	3	5	4	5	5	0:07
1:13	9	acordes finais mt	3	3	3	3	3	3	3	5	2	3	3	3	3	3	0:07
1:20	10	fl em Cm	3	3	3	3	2	2	3	5	2	3	3	3	7	3	0:14
1:34	11	frase cello e fg - improv fl	3	3	6	6	6	2	3	5	2	3	3	3	7	6	0:04
1:38	12	interferência bt	3	3	6	6	6	2	3	5	2	4	3	3	7	6	0:09
1:47	13	repetição fl Cm - acordes orq	3	3	3	3	2	3	3	5	2	3	3	3	7	3	0:13
2:00	14	frase cello e fg - improv fl	3	3	6	6	6	2	3	5	2	3	3	3	7	6	0:08
2:08	15	interferência bt	3	3	6	6	6	2	3	5	2	4	3	3	7	6	0:05
2:13	16	pizz cd - md - acordes	3	3	3	3	3	2	3	5	2	3	3	3	3	3	0:11
2:24	17	pizz cd acordes - cantiga fl e vl 1 pizz - voz Rt	7	3	3	3	2	2	3	5	7	3	3	3	7	3	0:09
2:33	18	nota longa fl - levada orq e grupo	3	3	3	3	3	3	3	5	2	3	3	3	7	3	0:07
2:40	19	<b>Ogum</b>	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	

**Figura 25**

O gráfico abaixo (fig.26) tem no eixo horizontal (x) o número do evento e no eixo vertical (y) os tempos de duração dos eventos.

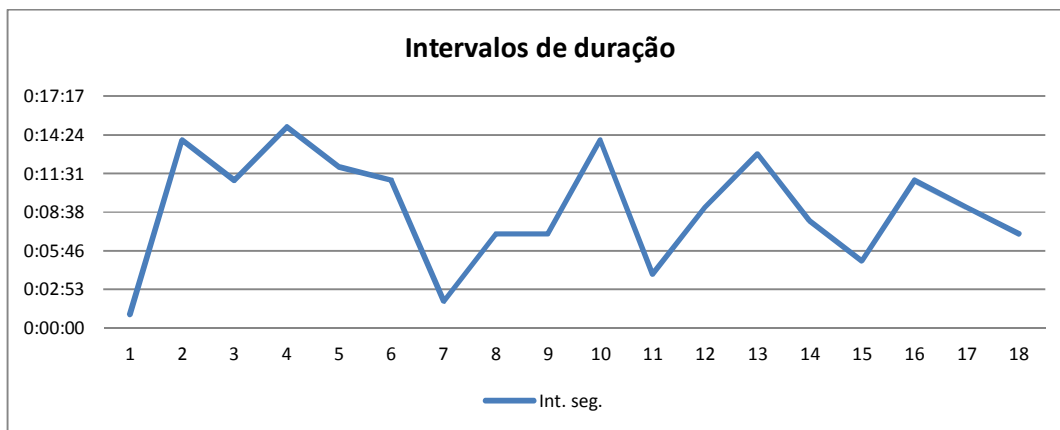


Figura 26

Podemos observar (fig.26) que na apresentação da cantiga, entre os eventos 2 e 6, as durações tendem a ser maiores. Estes eventos estão previstos na partitura musical e durante o trabalho de preparação e os ensaios foi sendo desenvolvida a partitura de ações com interações mais estáveis. A partir do evento 7, quando ocorre a modulação, os eventos tendem a ser um pouco mais curtos, porque a qualidade das interações varia mais rapidamente. É o momento em que a dança entra em um território com nível maior de imprevisibilidade por causa da improvisação. Neste local a bateria começa a interferir na improvisação da flauta, interagindo com ela produzindo eventos de duração mais curta nos números 11 e 15. Em 10 e 13 a partitura musical apresenta uma obrigação temática, e em 16 volta à cantiga. Nestes lugares a duração dos eventos marcados volta a ser maior. A média de duração dos eventos é de 0:09.21 (min:seg:ms) sendo 2seg a menor duração, quando da contagem e a virada da bateria, e a maior de 14seg durante a apresentação da cantiga.

O primeiro evento é a contagem para dar a entrada. Este é um procedimento padrão, muito comum em música popular, e ao mesmo tempo pouco comum em música de concerto. Em cada território este evento significa coisas diversas. As diferenças tem sua raiz na relação com o pulso, também diversa. O músico popular precisa ter o corpo dançando no pulso antes de a música começar. Em música popular a relação com o corpo dançando é muito mais próxima do que na música de concerto. No caso da *Suíte* isto é bem evidente e tem relação direta com os tambores, a presença e a importância que tem nesta música os tambores e os diferentes toques. Nesta entrada o Neném faz a



contagem percutindo uma baqueta na outra e a orquestra entra com a anacruse que o maestro Oiliam faz com seu gesto, no último tempo, o “levare<sup>218</sup>”.

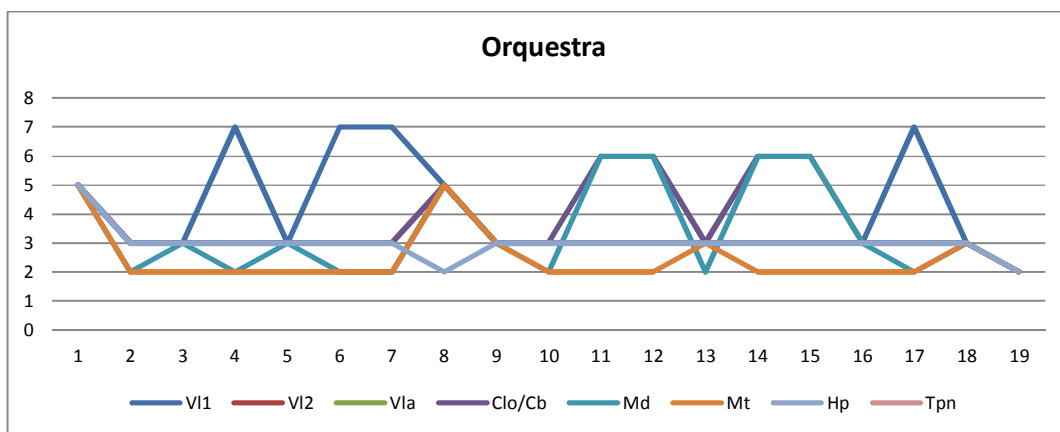


Figura 27

A orquestra (fig.27) nesta dança, tem pouca diversidade de categorização em um mesmo evento, apesar de passar por todas as categorias, exceto interferência. Em um mesmo evento funcionam no máximo três categorias, sendo uma delas a de pausa. Existem muitos naipes que assumem a mesma função, algumas vezes em dobramentos e tuttis. A diversidade surge nos eventos 4, 6, 7 e 17, quando o primeiro violino toca a melodia da cantiga nos eventos 11,12,14 e 15, quando violas, celos e fagotes tocam um contraponto para a improvisação da flauta.

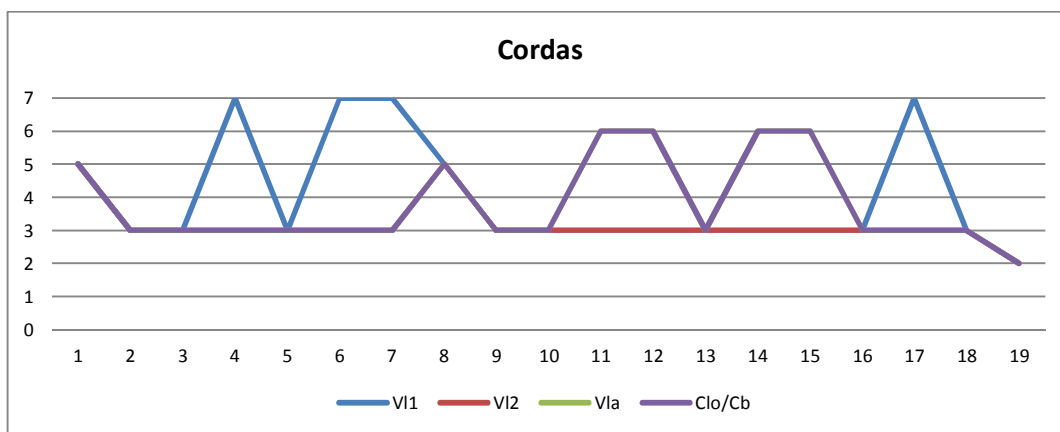


Figura 28

<sup>218</sup> “Levare” é um termo musical usado para indicar uma preparação que o regente faz para uma entrada, geralmente em anacruse.

A ação do naipe de cordas é a mais constante, só há pausa no fim (fig.28). Elas conformam a estrutura de toda a orquestração. Neste caso, os sopros entram como uma expansão das suas ações dando uma nova cor a alguns trechos (fig.29).

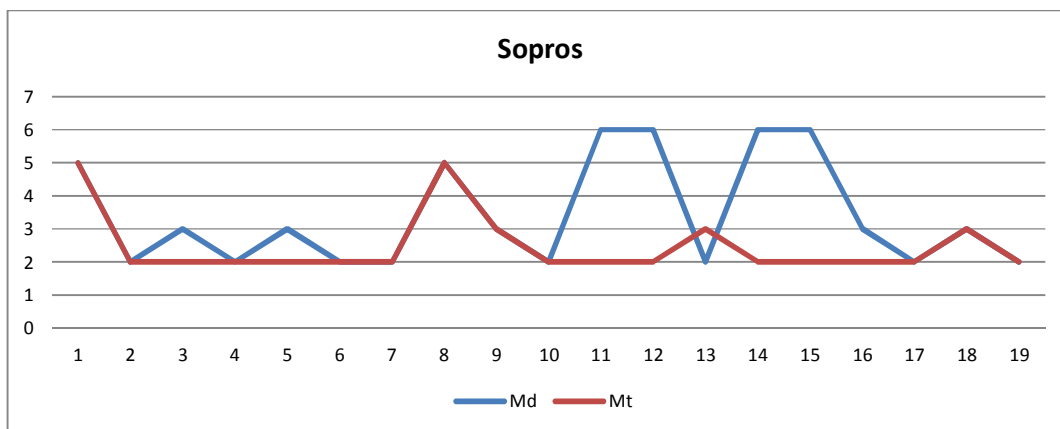


Figura 29

Os sopros têm ações intermitentes (fig.29). Há momentos em que apenas um ou dois instrumentos de um naipe estão tocando e o naipe recebe a categorização desta ação individual. Por exemplo, nos eventos 11,12,14 e 15 o fagote toca um contraponto e sua ação é categorizada como sincronia polifônica, no entanto o clarone está tocando um pedal, dobrando o contrabaixo em uma ação que deveria ser categorizada como fundo. Neste caso todo o naipe de madeiras é categorizado pela ação do fagote que é mais significativa para a compreensão da estrutura.

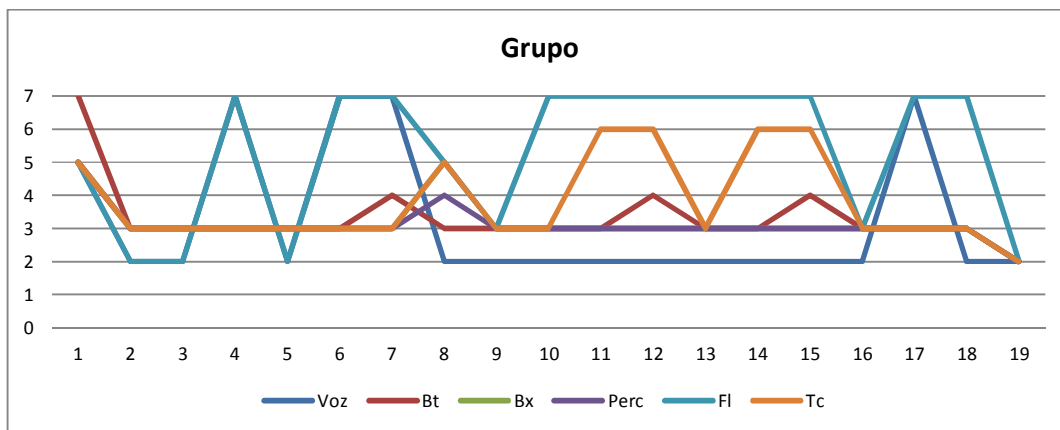


Figura 30

No grupo encontramos uma diversidade maior de categorias (fig.30). Há momentos em que até cinco categorias estão em funcionamento no mesmo evento. Isto ocorre, por exemplo, em 12 e 15 durante a improvisação. Nestes eventos a flauta está em solo (nº7), a bateria em interferência (nº4), os teclados em sincronia polifônica (nº6), o baixo e a percussão em condução (nº3) e a voz em pausa (nº2). Estes também são os momentos de maior diversidade de ação na orquestra, o que configura o momento mais polifônico da dança. A maior diversidade de categorias de eventos se dá durante a improvisação que ocorre nos eventos 11,12 e 14,15. Além do fundo que a seção rítmica sustenta, há a interferência da bateria, dialogando com a improvisação e o contraponto da vibrafone, que dobra a frase que a viola, celo e fagote tocam. Portanto a ação durante a improvisação é essencialmente polifônica que interpola ações homofônicas antes e depois.

Este contraste entre homofonia e polifonia, neste momento corresponde a recolhimento e expansão respectivamente. Isto fica bem evidente nas ações da bateria que vão evoluindo em um crescendo de interação durante os eventos de 10 até 15 quando em 16 subitamente retorna à condução em *p súbito*. Assim como no caráter tonal do que é homofônico e no caráter modal do que é polifônico<sup>219</sup> nestas passagens.

<sup>219</sup> Aqui se trata muito mais da polifonia de ações do que da polifonia de vozes independentes, ainda que elas se insinuem como no contracanto que acompanha a improvisação da flauta.

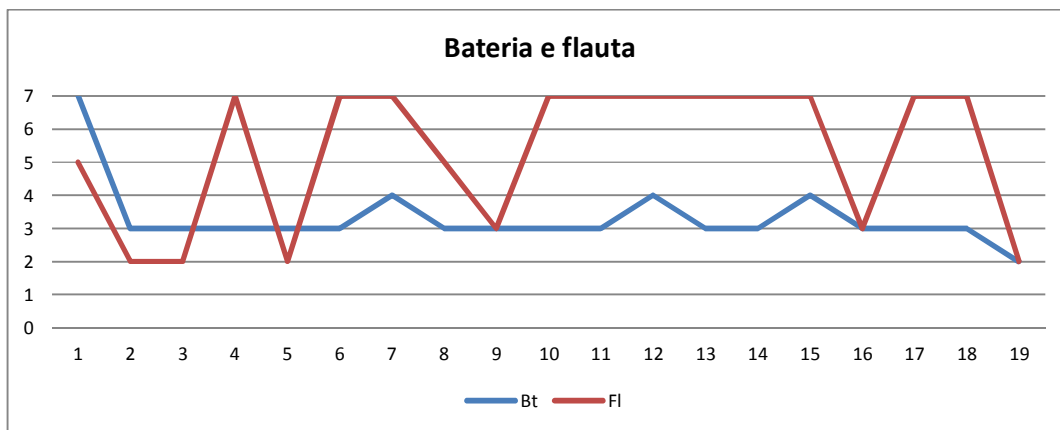


Figura 31

Comparando as ações de bateria e flauta (fig.31) se vê que de uma forma geral estes músicos estão realizando ações diversas a maior parte da peça, coincidindo em apenas em dois momentos, nos eventos 9 e 15. No início, na contagem que o Neném faz, há sincronia homofônica e a pausa na flauta, enquanto a bateria inicia com firmar (na contagem) e assume a categoria fundo quando começa a dança. A flauta vai alternando entre firmar (o ponto), fundo e pausa. A bateria segue na maior parte da peça na categoria de fundo, interferindo nos momentos de improvisação nos eventos 12 e 15 e preparando a modulação em 7. Na improvisação a interferência da bateria não chega a desenvolver uma voz independente em relação à flauta, o espaço de improvisação é curto para isso, mas sua interferência apoia a ação da flauta, como uma espécie de comentário que a valoriza e traz uma riqueza de ação e timbre para a passagem. Apesar da interferência, a ação não provoca ambiguidade, nem propõe outro caminho, outra voz, e não chega a provocar uma reação da flauta.

No grupo há instrumentos que naturalmente andam mais juntos. Têm ações comuns previstas na partitura musical e assim realizadas na partitura de ações. Isto é bastante evidente quando se comparam as ações de duplas como bateria/percussão (fig.32) e bateria/baixo (fig.33).

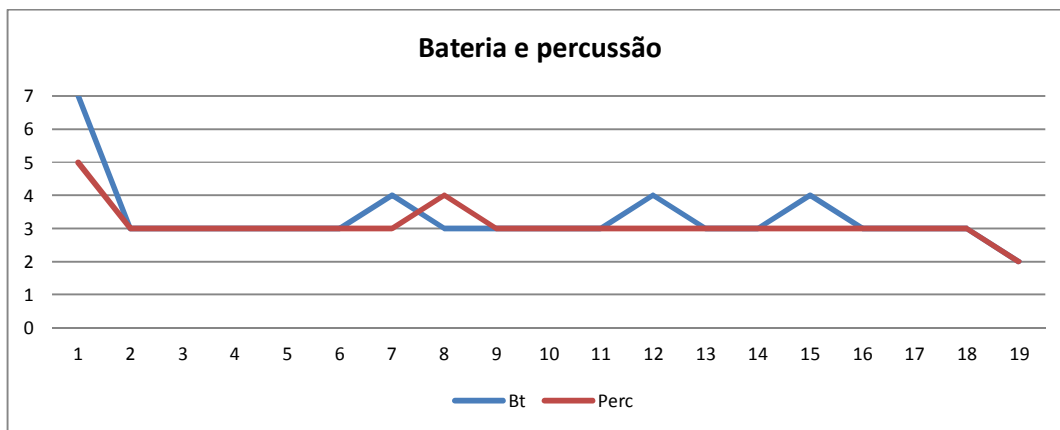


Figura 32

Bateria e percussão, neste caso, andam tão juntas que se poderia até considerar como um mesmo naipe. As variações que ocorrem são devidas a interferências que ora um ora outro realizam para preparar ou pontuar as ações dos outros instrumentos. Estas ações de interferência ocorrem pontuando os momentos de transição entre as partes (unidades formais) da dança, como nos eventos 7 e 8 e nas partes de improvisação, como nos eventos 12 e 15.

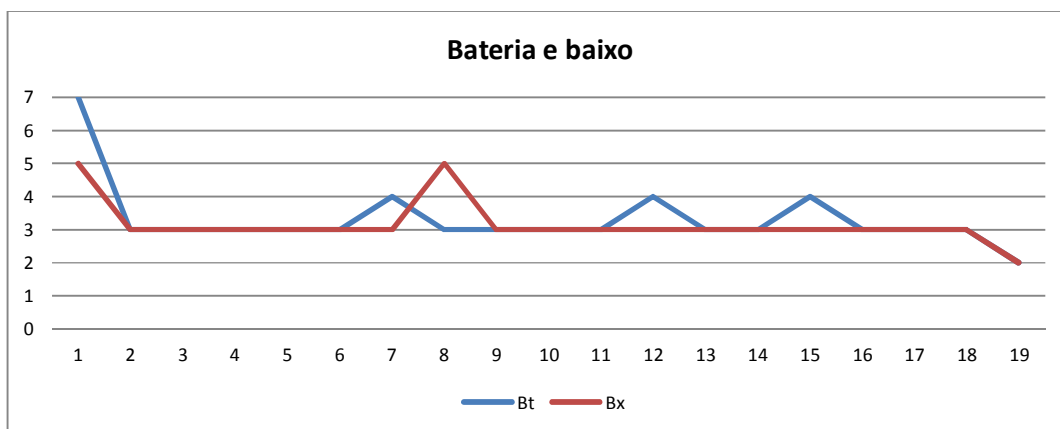


Figura 33

Bateria e baixo (fig.33) também andam muito juntos na categoria de fundo (nº3). O baixo tem durante toda a peça um pedal ostinato em quiálteras que contrapõe o toque da percussão e bateria, mas permanece no nível de condução. A bateria também permanece a maior parte do tempo neste nível, eles saem para interagir com a

instrumentação e o fazem de maneiras diferentes. O baixo, no evento 8, que corresponde à modulação lança mão de sua qualidade melódica para se juntar com o tutti da orquestra. Observa-se que os desenhos gráficos dos dois pares são muito semelhantes.

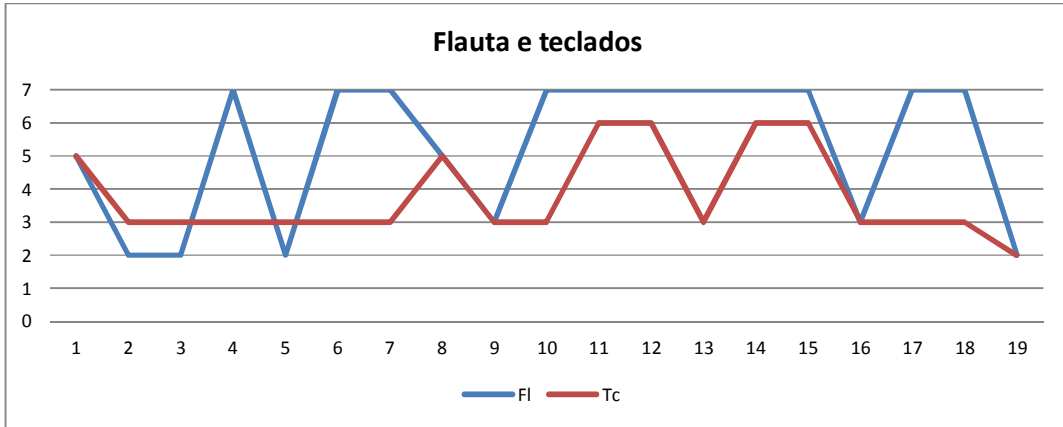


Figura 34

Flauta e teclados têm categorias de ações bem diversas (fig.34). Eles apenas se encontram em momentos de mudança da unidade formal, no início no evento 1, nos eventos 8 e 9 que correspondem à modulação e a preparação para a seção em Cm, no evento 16 que corresponde à saída da improvisação e a volta à cantiga e no final, no evento 19. Sua pontuação da forma se dá de maneira inversa da bateria e percussão, que pontuam as transições de unidades formais com a diversidade de ações e especialmente com a interferência (nº4), enquanto a flauta e os teclados pontuam com a coincidência de ações na categoria de fundo (nº3).

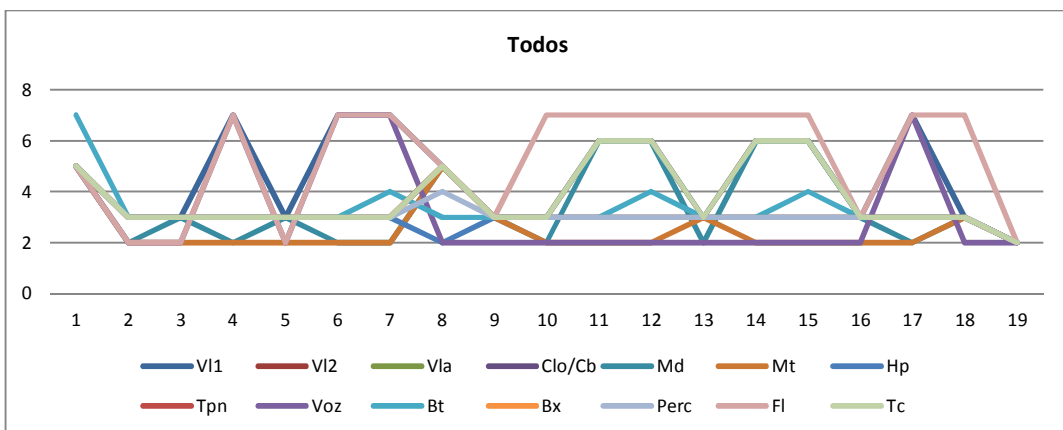


Figura 35

Juntando as ações de todo o conjunto, o grupo e a orquestra, obtém-se um desenho gráfico bastante complexo e diversificado (fig.35). Mais denso nos eventos 7 e 8, e durante a improvisação da flauta, entre os eventos 11 e 15. Estes locais estão pontuados pelo contraste que os antecede de segue nos evento 9, que são os acordes que preparam a entrada da seção em Cm e no evento 16 que é o retorno a C. É possível visualizar a forma da dança nas linhas do gráfico que é marcado pelas mudanças de ação nos instrumentos, especialmente a ação da flauta que desenha a linha superior do gráfico. Também os momentos em que os instrumentos assumem a mesma categoria, sugerem a possibilidade de contato de alguma espécie.

### ***Pemba – do invisível***

A *Pemba* constitui-se em uma preparação para tocar o invisível, corresponde fazer uma ponte entre o visível e o invisível, entre *aiê* e *orum* (usando termos do candomblé). A preparação tradicionalmente inclui defumação, que é fazer a limpeza através da queima de diversas ervas próprias para cada ocasião. Inclui também a utilização da *Pemba* mesma, um pó mágico cujas propriedades são de proteção e calma, e que na forma de giz é usada para “firmar o ponto”. Como existem as cantigas para os orixás, há também cantigas para as ações que elas inclusive ajudam a realizar, como invocações, defumações, despachos, etc., e que tomam os nomes destas ações, como é o caso da nossa *Pemba*.

Antes da *Pemba* nós tocamos para *Exu*. Este tem a função de abrir os caminhos. É ele que leva as oferendas e mensagens dos homens aos orixás. Ele é quem pode ir ao *orum* e ao *aiê*, ele é o mensageiro. Por isso a *Pemba* tem relação com *Exu*. É como se a defumação, a abertura dos trabalhos ainda estivesse relacionada a *Exu*. Neném comenta sobre em entrevista a abertura:

Mauro:

E o que a gente faz,... Que que é que a gente faz, quando a gente faz o que a gente faz?

Neném:

Quando a gente abre com aquela barulhada?

Mauro:

Que é aquilo que a gente tá fazendo?

Neném:

Aquilo ali é o seguinte, é como se fosse um alerta. Uma... presença forte e barulhenta, tá chegando aqui pra combater e desfazer qualquer coisa que possa querer atrapalhar o seguimento do... *orixá*.

Mauro:

Do que vai acontecer.

Neném:

Do que vai acontecer, ele é o primeiro que aparece. Ele é o que responde divinamente por essa parte de, se tem algum... vou explicar, se tem algum *ebó*, alguma coisa, chega a autoridade. A autoridade sempre chega com alarde. Aquilo é isso, é o alarde, é uma mostra de poder, força, tipo assim – cheguei.

Mauro:

Não vem não.

Neném:

É. Cheguei, tô aqui, oh. É tipo isso aí. Aquilo não é uma bagunça não, é uma força. Toda vez que a gente for tocar aquilo, cê pensa que aquilo é uma força. Cê tá puxando uma força poderosa. Abrir, como se fora uma passagem...

Mauro:

Pro *Orum*.

Neném:

A passagem entre *Oxalufã*, o místico e o divino, e o terrestre, o povo. Tanto que depois dele vem a defumação. O *Exu* é tão importante que ele é o primeiro dos *orixás*, depois de *Oxalufã*. Começa com ele. E acaba com *Oxalá*.<sup>220</sup>

Uma preparação é sempre alguma coisa que deve ser feita com muito cuidado, ela é em si uma expressão de cuidado. Depois da poderosa força que foi evocada, é preciso dar uma direção. A dança deve ser cadenciada, a um tempo firme e suave. A *Pemba* é a primeira cantiga, é o primeiro clima (transe) que vai se instalar sendo continuação da abertura por contraste. É o primeiro contato com o espaço, com o público, com a atmosfera de nossa interação qualidade da atenção, os estado emocional, o corpo em cena, enfim as primeiras impressões. É o momento para, diante desta situação, pedir que tudo corra bem. Sendo esta cantiga a primeira a ser entoada, sua qualidade delimita um território para toda a *Suíte* e, além disso, determina como se vai entrar neste território. Portanto a qualidade modal da cantiga é muito significativa. Ela é reforçada pelo pedal, que perpassa toda a dança, no baixo tocando a nota dó, e em diversas passagens em outros instrumentos que também afirmam esta mesma nota.

---

<sup>220</sup> Entrevista com Neném em 06 de maio de 2012



Nesta performance, o *pizzicato* com que a flauta toca a cantiga, dobrada pelos primeiros violinos, é preciso e delicado. Cada nota é como uma gota. Tem algo de líquido em sua consistência. Para que isso soe assim, na flauta cada nota é atacada com o diafragma, e a língua apenas direciona a coluna de ar. Então as notas começam a existir como gotas a partir destes pequenos impulsos do diafragma. Quando o Renato canta esta melodia na repetição, ele a realiza em *legato*, e sua voz é quase um murmúrio. Nossa ação é intensa internamente, mas contida afora (fig.36).

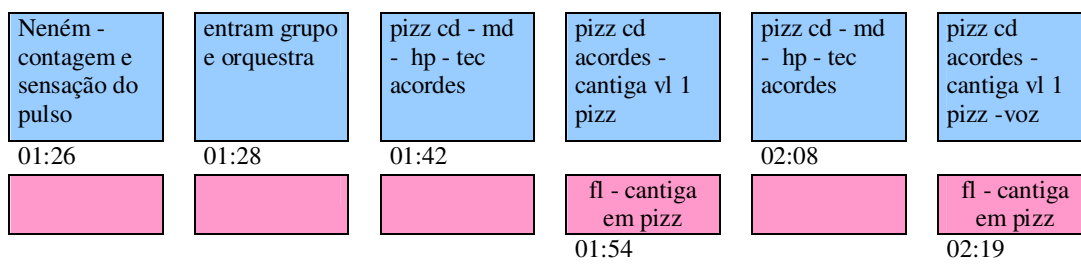


Figura 36

A cantiga modulada tem outra articulação. As notas agora são plenas e a dinâmica é *mezzoforte*. Ela soa *tutti* em uníssono para toda orquestra e prepara para a outra seção em modo menor. É um momento de expansão. A unidade formal seguinte, depois da ponte de acordes nos metais, é um a frase na flauta cheia de notas de aproximação aportando uma construção tipicamente tonal, e desenvolvendo-se sobre uma progressão harmônica que lhe dá estrutura. No entanto o pedal com a nota dó no baixo transforma essa referência tonal em modal e soa como uma modulação de modos (e cores) sobre o pedal. A frase é um grande *legato* articulada a cada duas notas. Alterna passagens cromáticas (notas de aproximação) com saltos (notas dos acordes). Depois da modulação em *tutti* a entrada na tonalidade menor evoca recolhimento. A entrada da improvisação afirma o ambiente modal, o contraponto da orquestra reforça esta atmosfera. Corresponde a um movimento expansão, que é apoiado pelas ações da bateria (fig.37).

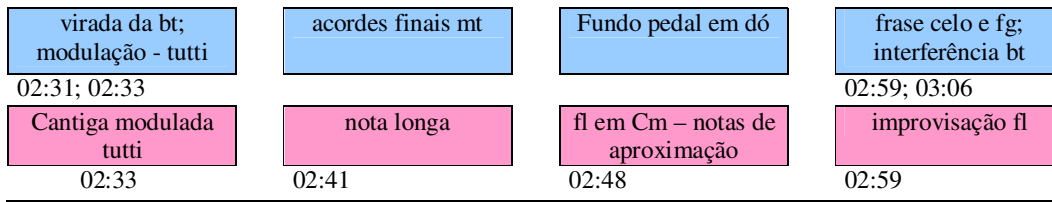


Figura 37

Na volta à frase com as notas de aproximação o ambiente tonal surge com mais força quando as cordas harmonizam. O pedal da nota dó no baixo segue estabelecendo certa ambiguidade. Inicia um recolhimento, a direção é para dentro, reflexivo (na falta de um verbo melhor) em relação às frases a as cores que o desenvolvimento harmônico apresenta. Então entra outra seção de improvisação. Esta improvisação é uma variação livre da primeira, como se fora seu desenvolvimento. É importante o diálogo com o contraponto da orquestra. A frase da orquestra é que delimita o território modal e a improvisação comenta isso. Um novo momento de expansão que se resolverá na volta à cantiga em modo maior, em recolhimento (fig.38).

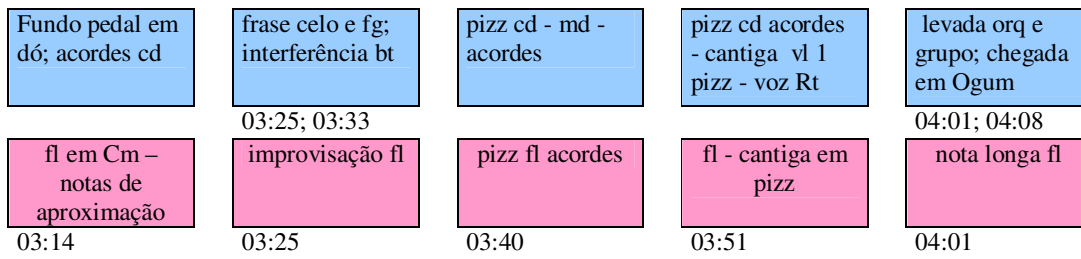


Figura 38

## Ogum

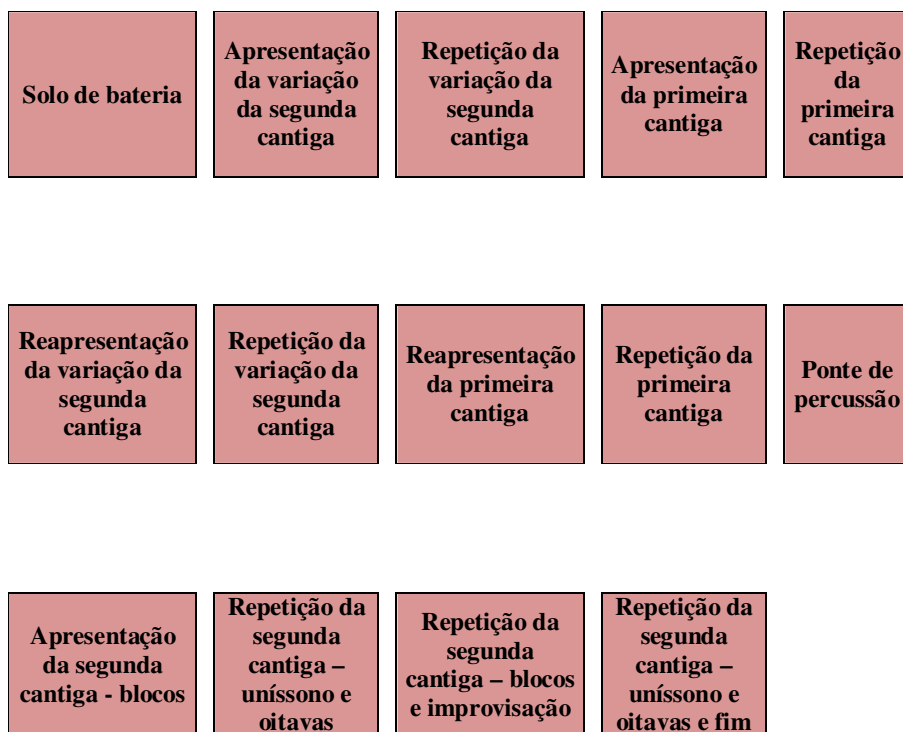
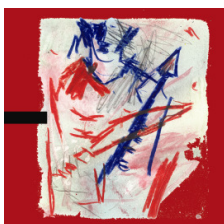


Figura 39

## ***Ogum – uma lenda***

Ogum, como personagem histórico, teria sido filho mais velho de *Odùduà*, o fundador de Ifé. Era um terrível guerreiro que brigava sem cessar contra os reinos vizinhos. Dessas expedições, ele trazia sempre um rico espólio e numerosos escravos. Guerreou contra a cidade de Ará e a destruiu. Saqueou e devastou muitos outros Estados e apossou-se da cidade de *Irê*, matou o rei, aí instalou seu próprio filho no trono e regressou glorioso, usando ele mesmo o título de *Onìré*, “Rei de Irê”.

Ogum decidiu, depois de numerosos anos ausente de *Irê*, voltar para visitar seu filho. Infelizmente, as pessoas da cidade celebravam, no dia de sua chegada, uma cerimônia em que os participantes não podiam falar sob nenhum pretexto. Ogum tinha fome e sede; viu vários potes de vinho de palma, mas ignorava que estivessem vazios. Ninguém o havia saudado ou respondido às suas perguntas. Ele não era reconhecido no local por ter ficado ausente durante muito tempo. Ogum, cuja paciência é pequena, enfureceu-se com o silêncio geral, por ele considerado ofensivo. Começou a quebrar com golpes de sabre os potes e, logo depois, sem poder se conter, passou a cortar as cabeças das pessoas mais próximas, até que seu filho apareceu, oferecendo-lhe as suas comidas prediletas, como cães e caramujos, feijão regado com azeite-de-dendê e potes de vinho de palma. Enquanto saciava sua fome e sua sede, os habitantes de *Irê* cantavam louvores onde não faltava a menção a *Ògúnjajá*, que vem da frase *Ògún je ajá* (“Ogum come cachorro”), o que lhe valeu o nome de *Ògúnjá*. Satisfeito e acalmado, Ogum lamentou seus atos de violência e declarou que já vivera bastante. Baixou a ponta de seu sabre em direção ao chão e desapareceu pela terra adentro com uma barulheira assustadora. Antes de desaparecer, entretanto, ele pronunciou algumas palavras. A essas palavras, ditas durante uma batalha, Ogum aparece imediatamente em socorro daquele que o evocou. Porém, elas não podem ser usadas em outras circunstâncias, pois, se não encontra inimigos diante de si, é sobre o imprudente que Ogum se lançará<sup>221</sup>.

---

<sup>221</sup> Lenda colhida em VERGER; 2002.

## Ogum – partitura musical

Ogum, o guerreiro, é sincretizado com Santo Antônio na Bahia e com São Jorge no Rio de Janeiro. Em nossa interação, o Neném o apresentou como um guerreiro cavaleiro, com uma espada e uma lança poderosas, deixando um rastro esfumado por onde passa<sup>222</sup>. É também o arquétipo da profissão de ferreiro e de tudo que lida com metais. Depois de *Exu* é Ogum quem abre os caminhos, por isso é a primeira dança dedicada a um orixá depois da *Pemba*, razão pela qual estas primeiras danças, *Exu*, *Pemba* e Ogum são emendadas. Depois de ter escrito Oxóssi e ter iniciado a composição de Oxum, que foram nossas primeiras experiências com a orquestra de cordas, deixamos Oxum um pouco e começamos a trabalhar em Ogum, que naquele momento parecia mais simples e já trazia uma estrutura, na forma com que o Neném a apresentou nas primeiras gravações.

Os toques e as cantigas de Ogum estão registrados nas gravações na casa do Neném, em dois momentos. Em um momento as cantigas aparecem sobre um ritmo que soa um quaternário composto e que aos poucos vai se transformando em um quaternário simples por causa do ritmo da melodia. O toque e a cantiga o Neném apresenta como *Saudação a Ogum Roxo Mucumba*. A transcrição do padrão rítmico em quaternário composto fica assim (fig. 40):



Figura 40

Esta seria a frase melódica dos atabaques. Na gravação ela é preenchida por “ghost notes” e outros ornamentos rítmicos. Na composição da *Suíte* o Neném fez adaptações dos toques para incluir a bateria. No padrão composto para a bateria, o bumbo está no primeiro tempo e o ximbau no segundo e quarto tempos. Os tontons reforçam a melodia dos atabaques no final do compasso. O prato de condução é acentuado na campânula a cada quatro toques (colcheias) e assim vai cruzando com o padrão, que está baseado no número três, por isso na transcrição aparece em compasso composto (fig.41).

<sup>222</sup> Comunicação pessoal

Padrão de 4 colcheias

Melodia dos atabaques dobrada pelos tontons da bateria

Prato de condução

Tambores, bumbo e ximbau

Atabaques

Figura 41

Há uma variação deste toque que acompanha uma as cantigas que na gravação do CD não tem os atabaques, mas tem nas performances ao vivo. Na variação do CD tocam só a bateria e o agogô. O agogô faz uma clave com o padrão em quatro, como o prato da levada acima. O agogô tem duas alturas, a mais grave esta sempre no primeiro tempo do padrão, que não coincide com os tempos do compasso. O desenho melódico dos atabaques é dividido entre bumbo e caixa tocada no aro. O ximbau alterna sua ação entre aberto e fechado em um padrão impar, com um ciclo de 5 e 7 colcheias (fig.42).

Padrão de 4 colcheias

Padrões de 5 e 7 colcheias se alternando

Agogô

Ximbau  
Aro cx  
Bumbo

Melodia dos atabaques dividida entre bumbo e aro da caixa

Figura 42

Estes toques em quaternário composto são bem complexos, com uma polirritmia intensa, onde os padrões têm ciclos que acentuam lugares diversos, porque estão compostos a partir de durações de 3, 4, 5, e 7 colcheias, que se superpõem. Estas diversas acentuações confrontadas no mesmo toque, produzem uma sensação de movimento constante, de uma ação que não para. Esta é uma característica do Ogum de nossa interação, herdada do guerreiro tradicional.

Nas gravações na casa do Neném, em outro momento aparece a mesma cantiga já sobre um toque que soa quaternário simples, que o Neném chama de *Congo de Ogum*. Sua transcrição seria a seguinte (fig.43).

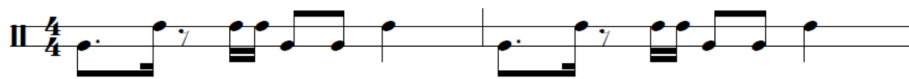


Figura 43

Na nossa composição usamos os dois toques. Quando a dança assume o quaternário simples, sobre esta linha dos atabaques são desenvolvidas variações de levada que vão ficando mais densas utilizando cada vez mais elementos. Há um crescendo de dinâmica que vai de *p a ff* e um acelerando.

Na primeira variação o ximbau apoia a melodia dos atabaques, conectando-os com a clave do agogô. Ela é bem complexa e aparece em *pp* (fig.44).

Figura 44

A segunda variação é mais simples, não tem a clave e o ximbau tem um padrão bem regular, abrindo na primeira semicolcheia de cada tempo, fazendo o contraste com

a melodia dos atabaques e ao mesmo tempo dando uma levada mais fluida para a passagem, própria para a cavalgada de Ogum (fig.45).

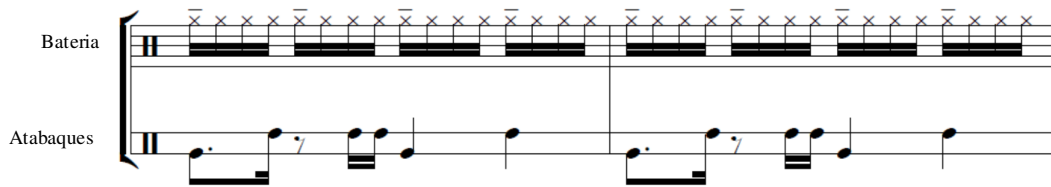


Figura 45

Na terceira variação o agogô retorna, o ximbau segue como na anterior e entra o bumbo fazendo a conexão entre o agogô e os atabaques na primeira metade do compasso. O bumbo segue este padrão que junto o do ximbau dá à levada uma sensação de continuidade (fig.46).

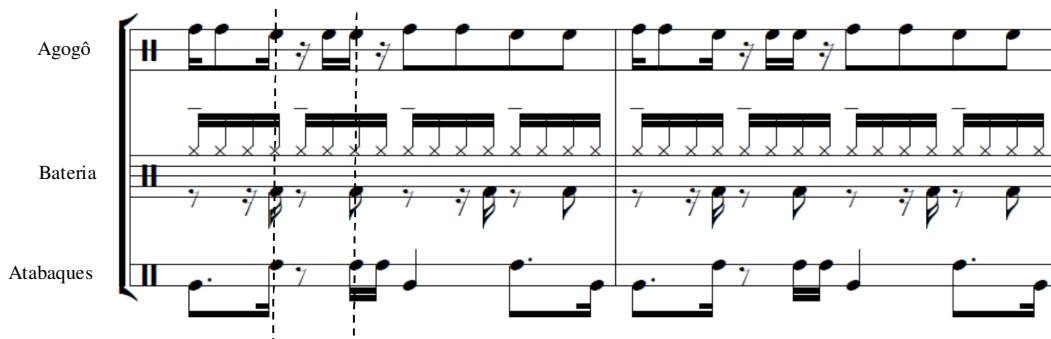


Figura 46

A última variação é a que tem mais elementos, entra a caixa e a duração do ximbau aberto na cabeça de cada tempo aumenta uma colcheia. A caixa é bem sonora junto com a abertura do ximbau. O resultado é uma levada tocada em *ff* aonde o bumbo vai sincopado com a melodia dos tambores e da clave, enquanto caixa e ximbau vão marcando o tempo pulsado com regularidade, criando contraste cada vez mais denso com mais elementos envolvidos (fig.47).



Figura 47

Estes são basicamente os toques de Ogum como foram compostos para a *Suíte*. As transcrições são básicas (reduções), são padrões e não abarcam toda a complexidade das interações na performance. Nela, diversos fatores intervêm produzindo alterações mais ou menos significativas nestes padrões.

As cantigas que foram básicas para a composição são duas. São saudações a Ogum em Keto. As duas têm um aspecto rítmico muito marcante e sua configuração de intervalos é relativamente simples. Na primeira o ritmo é especialmente complexo quando escrito em compasso composto como o toque que o acompanha (fig.48).

Figura 48

A cantiga pareceria mais simples escrita em um ternário simples e também corresponderia mais à sensação física de sua acentuação (fig.49).



Figura 49

Portanto é possível pensar em uma espécie de polimetria onde o toque e a cantiga podem ser sentidos de forma diferente, apesar de andarem juntos. Uma espécie radical de polifonia rítmica, onde a independência das vozes é acentuada pela distinta sensação física do pulso que as conduz, ainda que sejam tocadas juntas e sincronizadas. Transcrito, isto seria algo assim (fig.50):

As setas pontilhadas indicam as sincronias

Tempo em 3/4 e síncope em 12/8

Cantiga

Toque

Tempo em 12/8 e síncope em 3/4

Figura 50

O que é muito interessante é que eventos que na cantiga transcrita em ternário simples estão na cabeça do tempo, no toque em quaternário composto estão em síncope, no final e no meio do tempo. Enquanto outros que no quaternário composto estão na cabeça do tempo, no ternário simples estão em síncope, no contratempo.

Para a partitura de trabalho dos músicos, porque parece corresponder melhor à sensação do toque, e também porque é preciso escrever as partituras com o mesmo número de compassos, por motivos práticos de ensaio, escolhemos a escrita em quaternário composto, ainda que sua leitura, a primeira vista, seja um pouco mais difícil porque nela aparece um tipo de síncope pouco usual para a escrita em compasso

composto e ainda mais, que durante a performance o músico chegue a sentir algumas partes como se fora em ternário simples.

Esta cantiga está composta em uma escala pentatônica de mi bemol e tem uma estrutura de cinco frases, cada uma composta de dois motivos. As duas primeiras frases são idênticas. Há o intervalo de quarta afirmando o mi bemol que se repete em cada motivo, no primeiro motivo com durações maiores e sincopadas. No segundo com durações mais curtas, como uma redundância do primeiro. A terceira frase tem dois motivos, um descendente e outro ascendente tendo a nota sol como limite abaixo e acima e resolvendo em mi bemol. O quarto motivo tem a mesma estrutura dos dois primeiros, porém iniciando uma nota da escala pentatônica abaixo, seguindo o mesmo relevo, porém atingindo a sexta da escala, a nota dó. A quinta e última frase tem a mesma estrutura da terceira, mas em uma espécie de movimento retrógrado, ao invés do si bemol ir para o sol, é o sol que vai a si bemol e resolve em um sol longo, completando o ciclo de seis compassos (fig.51).

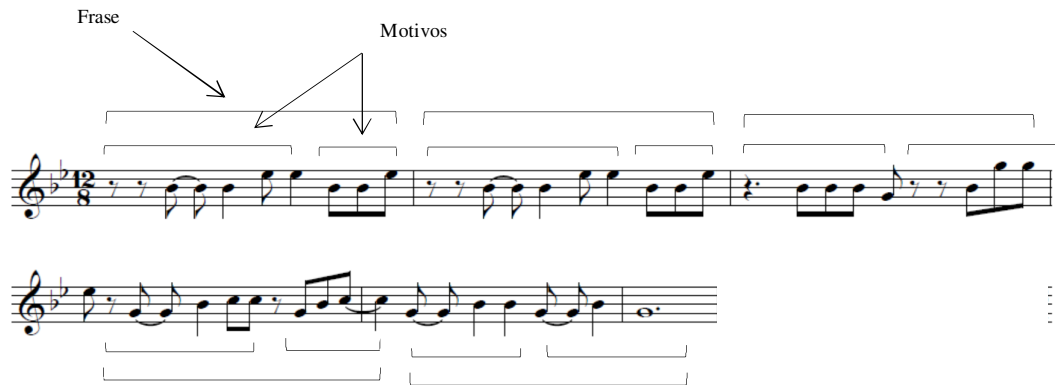


Figura 51

A segunda cantiga, na *Suíte* aparece sobre um quaternário simples e foi transcrita da seguinte forma (Fig.52).



Figura 52

Esta cantiga está também composta na escala pentatônica de mi bemol. Tem quatro frases, uma em cada compasso e, portanto encaixa-se em um ciclo de quatro, diferentemente da cantiga anterior que tem um ciclo baseado no número três.

Este é o material que utilizamos na composição da partitura musical da dança de Ogum. Temos a transcrição dos padrões rítmicos, já como eles apareceriam desenvolvidos e as melodias que deram origem à composição da dança.

Durante a composição, para nortear o trabalho havia uma imagem de Ogum, o guerreiro cavaleiro impiedoso, arquétipo da profissão de ferreiro e dos instrumentos de metal, sincretizado com São Jorge e Santo Antônio. Aos poucos foi tomando forma uma ideia musical, onde a melodia da cantiga deveria aparecer em instrumentos graves, apoiada por tambores graves também. Para ser bem articulada a melodia grave deveria ter durações maiores. A solução foi escrever a melodia acima em compasso composto com os tempos dobrados em uma região grave. Isto teria também a vantagem de ela poder ser tocada sobre o ritmo composto (fig.53).

III sub I  
Cm

V IV V  
Bb7sus4 Ab/C Bb7sus4

Figura 53

A constituição pentatônica da melodia tem uma peculiaridade, quando tocada na região da voz humana, ela soa como a pentatônica de mi bemol. No entanto, quando deslocada para a região grave com a duração das notas expandidas, a nota dó soando no grave insinua uma pentatônica de Cm (relativo de Eb). Esta sensação é reforçada pela nota sol que soa na região mais grave da melodia afirmando o Cm. Pensando harmonicamente, como uma maneira de desenvolver a forma, o acorde de Cm, III grau, pode ocupar o lugar do acorde da tônica Eb, I grau, podendo substituí-lo nesta função e harmonizando bem os primeiros quatro compassos desta variação da melodia. Assim

quando aparece a nota si bemol no quinto compasso ele pode ser harmonizado com o V grau, um acorde de Bb, que tem a função dominante de Eb. Quando a melodia do baixo alcança a nota dó, este acorde passa a ser um Ab/C, um acorde do IV grau. No último compasso, quando aparece a nota si bemol, ela pode ser harmonizada pelo acorde de Bb, o V grau, um acorde de dominante.

Considerando que o trecho está em Cm e a este acorde deveria voltar, será preciso prepara-lo indo à sua dominante, um acorde de G. Considerando que é uma tonalidade menor, o território da dominante pode ser preenchido pela cadência II – V, ou seja, os acordes de Dm7(b5) e de G7(b9,#5). Então seguindo o padrão melódico da variação melódica e superpondo-o à progressão harmônica proposta, surgiu o seguinte complemento da melodia grave (fig.54).

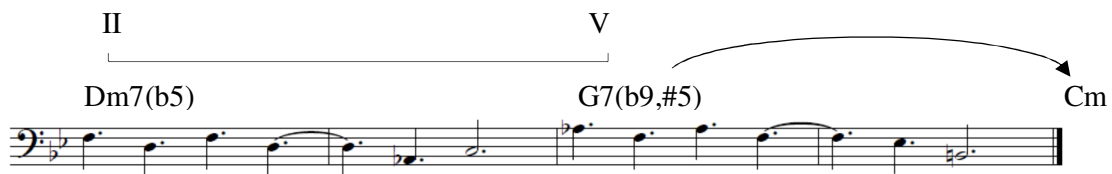


Figura 54

Para acompanhar a longa melodia que resultou deste procedimento, mantendo a tonicidade que o toque solicita foi composto um acompanhamento em colcheias que faz soar a harmonização proposta. A redução do conjunto, melodia grave, acompanhamento em colcheias e o toque, juntos ficam com a seguinte textura<sup>223</sup> (fig.55).

<sup>223</sup> Aqui aparecem apenas dois compassos desta textura que tem doze. Na grade de Ogum Sinfônico, esta textura aparece pela primeira vez do compasso 5 ao 16 na pg. 1.



Figura 55

O movimento de colcheias, na versão com orquestra sinfônica está nos violinos, violas, na flauta do grupo e nos teclados. A melodia grave está nos baixos, celos, tuba, fagote, clarone e tímpano na orquestra e no baixo do grupo. Esta variação da cantiga é alternada com a primeira cantiga, e este trecho todo se repete.

Na primeira cantiga a orquestra não toca. Só o grupo acompanha o solo da flauta (fig.56).

Na textura acima<sup>224</sup> (fig.56), que corresponde à primeira cantiga, vemos os teclados dividindo o compasso quaternário composto no meio, o que acentua a sensação de ternário. O baixo também apoia esta sensação e isto traz um contraste significativo em relação à parte anterior, incluindo o fato de que a orquestra não toca nesta seção. A cantiga aparece na flauta.

A ponte de passagem entre o quaternário composto e o simples ocorre com um solo dos atabaques, acompanhados pelo ximbau da bateria. Nesta seção eles entram no quaternário simples improvisando (ou variando) sobre o ritmo *Congo de Ogum*. Esta seção tem a duração de oito compassos e a dinâmica é forte. Então entra uma harmonização em bloco da segunda cantiga em um *p súbito*. A instrumentação do bloco é cordas e flauta (fig.57).

<sup>224</sup> Esta textura aparece pela primeira vez entre os compassos 33 e 44 na grade da versão sinfônica, na letra B, pg. 5.

Harmonização em bloco:

Acordes com terças maiores

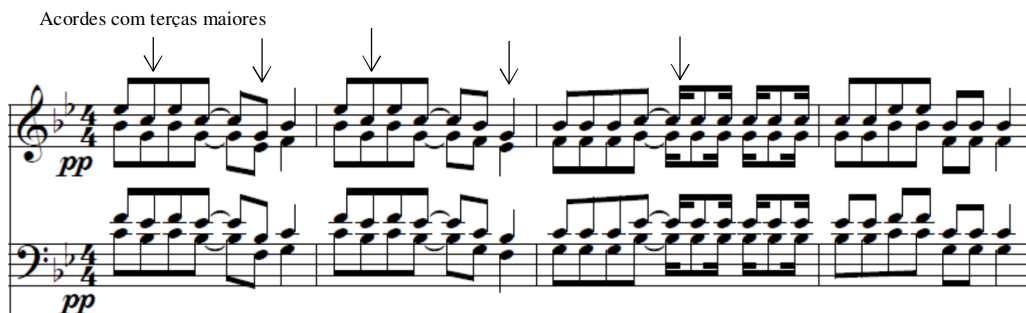


Figura 56

A técnica usada para formar o bloco foi a superposição das notas da escala pentatônica, no caso de mi bemol, saltando uma nota da escala para formar os acordes e colocando a nota da melodia na ponta. A quatro vezes, resultam intervalos, em sua maioria de quarta justa e alguns intervalos de terça maior, quando a escala pentatônica é diatônica, como entre as notas sol e mi bemol, todas as vezes que este intervalo aparece nos acordes (nas setas). Esta é uma estrutura bem homofônica. Ela será alternada com outra estrutura também homofônica que é o “tutti” em uníssono e oitavas da segunda cantiga. A cantiga aparecerá a partir de então, quatro vezes, alternado entre estas duas texturas em um crescendo a acelerando até o final da dança.

Ocorrem ainda dois eventos importantes. Uma improvisação da flauta sobre uma das repetições da segunda cantiga e uma introdução/ponte ligando a *Pemba* a *Ogum* que é um solo de bateria com interferências de percussão. Estes dois eventos serão analisados em seguida. Ambos os eventos seguem uma estrutura que pode gerar ações um pouco diversas, porque são improvisados e estão sujeitos ao rumo que as interações do momento vão tomando, respeitada a estrutura. Não há uma partitura musical, mas uma partitura de ações, portanto será necessário fazer a sua transcrição. A transcrição destes eventos é aproximada, encontrando-se naquela região entre o código flexível e o código zero.

Como os eventos são improvisados será preciso escolher uma performance entre os dois registros de imagem e som disponíveis. Para esta análise foi escolhida a do concerto Minas Experimental, que servirá também para a análise da performance. Nesta performance as diferenças entre a orquestra e o grupo, no que tange a relação com o tempo e de forma geral a praxe de seu funcionamento foram evidenciadas, e por esta razão nela recai a escolha.



## Improvisação da flauta

A improvisação da flauta (fig.58) está baseada em uma escala de Gm harmônica, tingindo com outra cor (polimodalidade) o modal pentatônico da cantiga de Ogum. Ela ocorre na segunda vez que os blocos da segunda cantiga soam.

### Improviso da flauta transcrição

The image shows a musical score for flute improvisation in 4/4 time, consisting of three staves. The key signature has two flats (Bb and Eb). Annotations include: 'Acorde de D com rítmica deslocada' pointing to a circled group of notes on the first staff; 'F# ambiguidade modal' pointing to a circled F# note on the first staff and several circled notes on the second staff; 'Notas do acorde de E°' pointing to a circled group of notes on the third staff; and 'Notas de aproximação' pointing to a circled group of notes on the third staff. A dashed line labeled '8<sup>ve</sup>' spans the first two staves.

Figura 57

A primeira frase desloca em meio tempo o ritmo da cantiga e superpõe um acorde de D ao de Eb da melodia. A nota fá sustenido característica de Gm, é que estabelece a ambiguidade modal. Ela será recalcada durante toda a improvisação, com uma duração mais longa que a média e nos extremos das frases. A improvisação termina em uma frase com notas de aproximação cromática inferior e diatônica superior, sobre as notas do acorde de E°, que é uma acorde de aproximação de Eb, não tem a função de dominante, mas leva a Eb por cromatismo<sup>225</sup>.

<sup>225</sup> GUEST:2006 pg71

Esta é uma improvisação curta e bem estruturada. Ela produz uma ambiguidade poderosa cuja repercussão será mais bem avaliada na análise da performance desta dança no concerto Minas Experimental.

## Ponte de bateria e percussão

Esta ponte representa a chegada de Ogum, que normalmente é o primeiro orixá a se manifestar nos rituais. O solo tem três momentos distintos na sua estrutura. O início na caixa, com um tom marcial reverenciando a chegada do guerreiro (fig.59). Isto vai evoluindo e se transforma em uma ação de guerra com a interferência da percussão com os sons de metais, espadas, etc. Na terceira fase vem o diálogo dos tambores e a preparação para a entrada da orquestra e do grupo.

Primeiro momento – caixa marcial

Caixa  
Bumbo  
Ximbau

The musical notation consists of two staves. The top staff is for the maraca (caixa) and the bottom staff is for the drums (bumbo and ximbau). The maraca part features a series of eighth notes with accents and some triplet markings. The drum part includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with accents and dynamic markings.

Figura 58

A partir das quiáleras finais (fig.58) começa uma improvisação explorando todas as peças da bateria. A improvisação conduz ao seguinte padrão nos tambores (fig.60) e com ele a percussão começa sua interferência com os sons de ferro e espada, é a guerra.

Padrões nos tambores

The musical notation shows a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The pattern consists of a continuous sequence of eighth notes, with some notes having accents or dynamic markings.

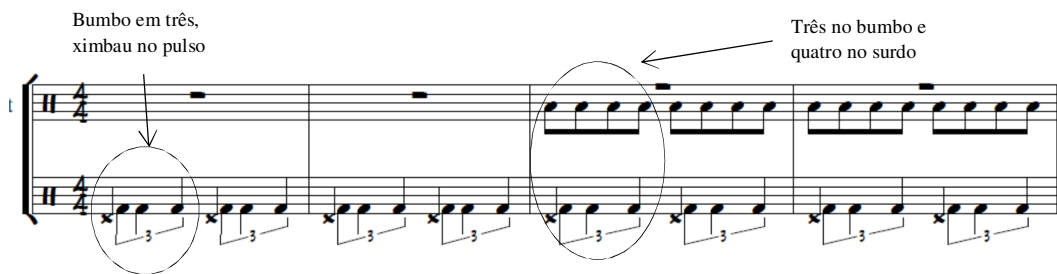
Figura 59

Este padrão é desenvolvido em diálogo com a intervenção da percussão até chegar a um *rallentando* e *decrecendo* com o seguinte padrão ternário (fio 61)



Figura 60

Então inicia a terceira seção do solo, o diálogo dos tambores (fig.62). Neste momento segundo o Neném, trata-se de recriar a “conversa de tambores na mata<sup>226</sup>”, esta é uma imagem que compõe o subtexto deste trecho. Primeiro entram o ximbau e o bumbo. O primeiro marcando o pulso e o segundo fazendo uma quiáltera de três dentro do pulso. Isto tem a duração de dois compassos, então entra a mão esquerda no surdo fazendo quatro colcheias por mais dois compassos. Por último entra a mão direita em um dos tons fazendo uma quiáltera de cinco. Esta superposição de figuras dividindo o pulso em três, quatro e cinco partes segue por mais quatro compassos e para. Aí ocorre a modulação rítmica para o quaternário composto por mais quatro compassos, preparando a entrada da orquestra. Durante nosso tour pela Natura em algumas apresentações o Neném fez variações deste esquema introduzindo uma improvisação entre os tambores que estão em quatro e cinco, um diálogo entre eles, mantendo sua métrica.



<sup>226</sup> Comunicação pessoal.

Três no bumbo, quatro no surdo e cinco no tantom

Modulação rítmica para 12/8

The image displays three systems of musical notation for percussion. The first system is in 3/4 time, with the first two measures circled and labeled 'Três no bumbo, quatro no surdo e cinco no tantom'. The second system shows a rhythmic modulation to 12/8 time, with the first two measures of the new section circled and labeled 'Modulação rítmica para 12/8'. The third system continues the 12/8 rhythm.

Figura 61

## Ogum – do visível

Para a análise de Ogum o registro escolhido foi o concerto Minas Experimental. Segue abaixo (fig.63) a transcrição da partitura de ações e contatos, marcando na linha do tempo as ações e contatos de acordo com a categorização proposta.

Tempo	Nº ev.	Ações e contatos	VI1	VI2	Vla	Clo/Cb	Md	Mt	Hp	Tpn	M	Bt	Bx	Perc	Fl	Tc	Int. seg.
00:00	1	chegada de Ogum - solo bt	2	2	2	2	2	2	2	2	2	7	2	2	2	2	00:19
00:19	2	solo bt e interferência da perc	2	2	2	2	2	2	2	2	2	7	2	4	2	2	00:26
00:45	3	solo bt e perc vai parando	2	2	2	2	2	2	2	2	2	7	2	2	2	2	00:03
00:48	4	solo entra nas quiáleras	2	2	2	2	2	2	2	2	6	7	2	2	2	2	00:14
01:02	5	contagem para entrada orq	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	00:07
01:09	6	Tutti (sol) de entrada e ritmo	5	5	5	5	5	5	5	5	5	3	5	3	5	5	00:07
01:16	7	variação da 2ªcantiga - no bx;celo;timp	3	3	3	7	7	3	3	7	6	3	7	3	3	3	00:22
01:38	8	repetição variação da 2ªcantiga - mel na fl e vla	3	3	3	7	7	3	3	7	6	3	7	3	3	3	00:22
02:00	9	chegada na nota sol no agudo	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	00:06
02:06	10	chamada bt	5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	5	5	5	5	00:01
02:07	11	1ª cantiga	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	7	3	00:11
02:18	12	repetição 1ª cantiga	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	7	3	00:11
02:29	13	preparação pra voltar a variação da 2ª cantiga	5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	5	3	5	5	00:04
02:33	14	frase bt	5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	5	3	5	5	00:03
02:36	15	variação da 2ªcantiga - no bx;celo;timp	3	3	3	7	7	3	3	7	6	3	7	3	3	3	00:22
02:58	16	repetição variação da 2ªcantiga - mel na fl e vla	3	3	3	7	7	3	3	7	6	3	7	3	3	3	00:21
03:19	17	chegada na nota sol no agudo	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	00:06
03:25	18	chamada bt	5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	5	5	5	5	00:01
03:26	19	1ª cantiga	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3	7	3	00:10
03:36	20	repetição 1ª cantiga	2	2	2	2	2	2	2	2	3	4	3	3	7	3	00:10
03:46	21	Tutti (sol) de entrada e ritmo	5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	5	3	5	5	00:09
03:55	22	entra percussão em 4/4 (cabula)	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	7	2	2	00:11
04:06	23	contato visual do maestro com as cordas	5	5	5	5	2	2	2	2	5	3	2	7	2	2	00:01
04:07	24	chamada bt	5	5	5	5	2	2	2	2	5	7	2	2	2	2	00:01
04:08	25	Blocos cordas e fl 2ª cantiga	7	7	7	7	2	2	7	2	5	3	3	3	7	7	00:15
04:23	26	Tutti em uníssono 2ª cantiga	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	00:14
04:37	27	Blocos orq 2ª cantiga e improviso fl	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	7	5	00:07
04:44	28	orquestra fica pra trás	1	1	1	1	1	1	1	1	1	5	5	5	7	5	00:06
04:50	29	grupo chega na 2ª cantiga última vez	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	00:01
04:51	30	orq chega na 2ª c. última vez cruzada e segue	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	00:12
05:03	31	grupo termina	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	00:01
05:04	32	orq termina	5	5	5	5	5	5	5	5	5	2	2	2	2	2	

Figura 62

Segue abaixo a legenda das categorizações do visível (fig.64)

Categorias do visível

1	erro
2	pausa
3	fundo
4	interferência

5	sincronia homofônica
6	sincronia polifônica
7	solo

Figura 63

Ogum é o primeiro orixá que aparece depois da *Pemba*. O gráfico abaixo mostra as relações de duração dos eventos categorizados (fig.65). A passagem entre a *Pemba* e Ogum é feita com um solo de bateria e percussão que vai até o evento 5. A partir do evento 6 quando entram o grupo e a orquestra, eles têm uma duração relativamente longa, entremeados de outros de duração muito curta. Estes eventos curtos são locais de mudança significativa e às vezes brusca de qualidade na ação. São essencialmente momentos de contato onde a bateria firma a mudança (eventos 10,14,18 e 24). Estas variações bruscas de duração são uma característica da dança de Ogum e refletem o seu temperamento intempestivo, como diz a lenda, “cuja paciência é pequena”. Outros eventos curtos que ocorrem são o contato visual em 23 e o desencontro entre grupo e orquestra que se evidencia nos eventos 29 e 31.

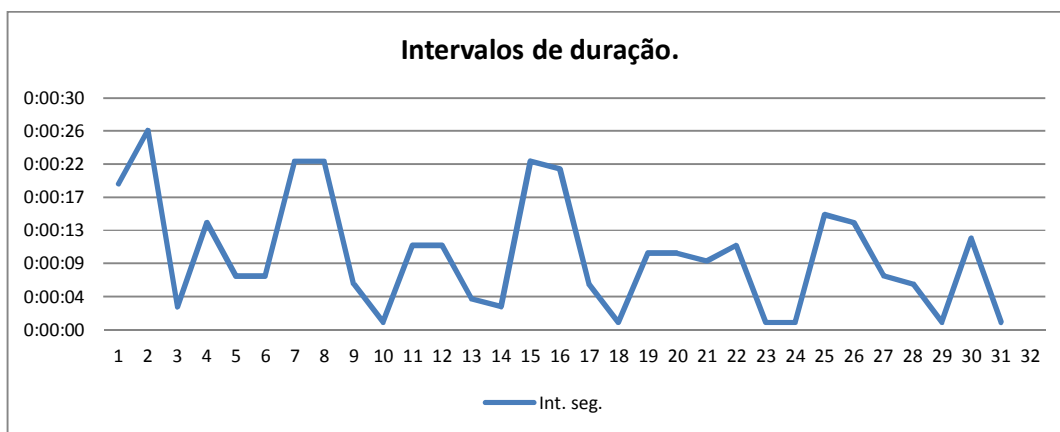


Figura 64

Os eventos mais longos correspondem à variação da segunda cantiga, a melodia grave que ocorre nos eventos 7,8 e 15,16. Os eventos de duração média correspondem à primeira cantiga como em 11,12 e 19,20. A partir do evento 25 ocorrem as repetições da segunda cantiga.

Ocorre no evento 28 um erro, há um desencontro entre grupo e orquestra e os conjuntos saem da improvisação defasados em um tempo e seguem assim até o final da dança. Na raiz desta situação está a diferença de relação com o pulso, entre estes dois conjuntos. Na orquestra o músico toca muito com o que vê, às vezes abrindo mão do que ouve, ele deve seguir as indicações do maestro, seus gestos durante a performance, e ler a partitura. Neste caso específico, durante a improvisação duas situações contribuíram para este desenlace. O primeiro foi a inversão do ritmo melódico na primeira frase da flauta na improvisação, passando o tempo para o contratempo. Isto não estava escrito na grade que o maestro lia porque era improvisação. Além disso, a partir da improvisação há um pequeno acelerando intencional, que está na partitura de ações do grupo desde a gravação do CD em 2006, mas que não estava indicada na partitura musical da orquestra, apesar de nos ensaios ter funcionado bem. A confluência destes dois fatores resultou em um atraso da orquestra em relação ao grupo. O contato através de um pulso comum, entre o grupo e o maestro rompeu-se. As ações dos improvisadores produziram uma ambiguidade que não foi assimilada pelo maestro. Depois que ficam defasados, no entanto, os dois conjuntos, o grupo e a orquestra seguem junto o que configura, apesar da defasagem, uma situação de *entrainment*. Os eventos curtos que aparecem na transcrição da partitura de ações neste momento, que correspondem à defasagem entre os conjuntos, configuram uma situação completamente diferente dos eventos curtos anteriores, que por serem intencionais, e não acidentais como neste caso, eram percebidos com clareza em sua duração, durante a performance.

Neste caso vamos iniciar com uma análise das ações do grupo. Pode-se ver no gráfico abaixo (fig.66) como a representação das ações possibilita também visualizar a estrutura da composição. Até o evento 5 temos a ponte de bateria com a interferência da percussão no evento 2. No evento 5 há sincronia homofônica preparando a entrada no evento 6 que inicia a exposição da variação da segunda cantiga. Daí em diante até o evento 21, existe certa simetria de ações com algumas variações que resultam da interferência da bateria nos eventos 10 e 18. Implica que a estrutura é bastante estável e tem repetições até o evento 22. Até ai há variedade de categorização. Cada instrumento assume diversas categorias e há entre os instrumentos também certa diversidade. A partir do evento 22 as variações de categoria são menos diversas e as ações tendem a ser mais iguais, mas a forma menos simétrica. A cada repetição da segunda cantiga a

instrumentação fica um pouco diferente até o evento 26. Daí em diante a diversidade de categorias diminui drasticamente tendendo à mesma a partir do evento 29.

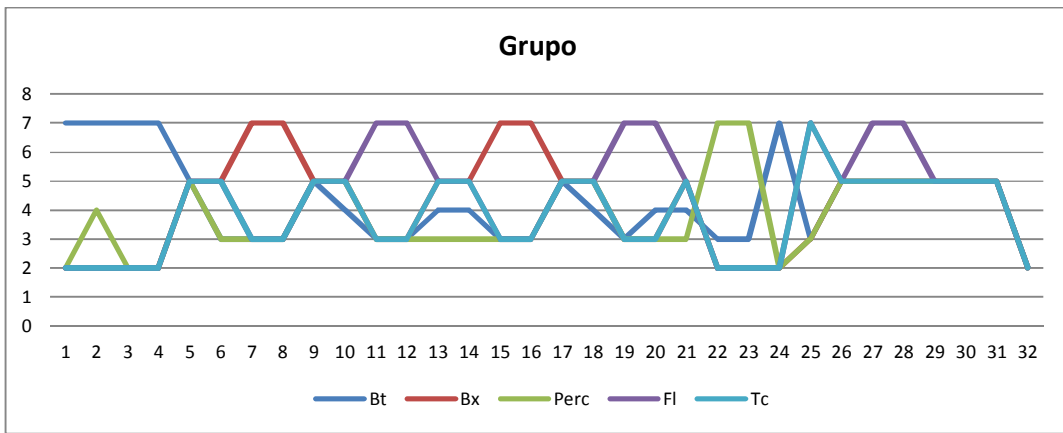


Figura 65

Faremos uma análise de algumas duplas de instrumentos tratando de compreender sua interação. Na dupla flauta e bateria no gráfico abaixo (fig.67), os momentos de sincronia são determinantes da forma principalmente nos eventos 5, 9 e 17. São momentos de chegada e de preparação para uma saída, onde a sincronia é importante para a boa sequência dos eventos previstos nas partituras.

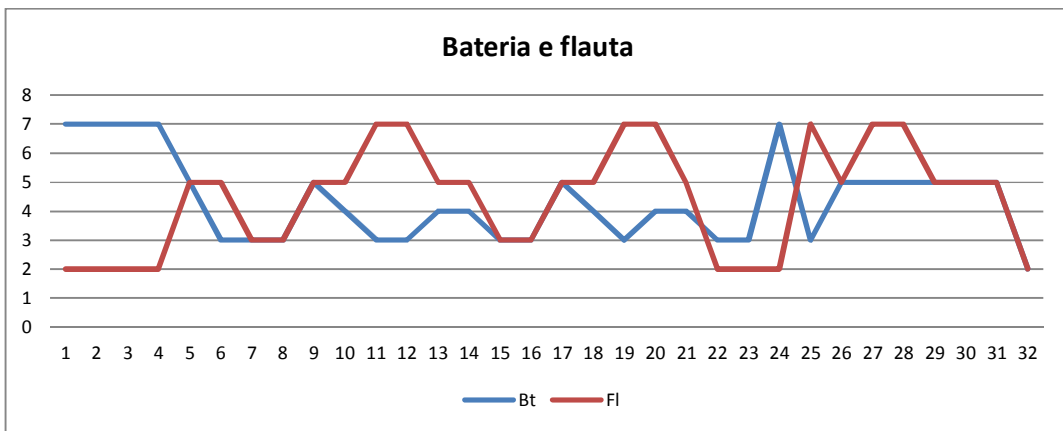


Figura 66

A primeira sincronia ocorre no evento 5, que corresponde à contagem para a entrada. É uma sincronia homofônica e um momento de alinhamento do pulso depois da



ponte de bateria e percussão. Ocorrem mais dois momentos, em 9 e 17, que é quando todos chegam a um uníssono, finalizando uma seção e preparando a entrada para outra. Bateria e flauta têm normalmente funções bem diversas no conjunto, que se espelham nas categorias de suas ações. Na *Suíte*, a maioria dos momentos de sincronias de suas interações ocorre durante as improvisações de longa duração. Na dança de Ogum há uma improvisação curta e ela não demanda uma interação dessa natureza. A sua duração é de apenas um chorus onde ela instala uma espécie de ambiguidade rítmica e modal que cria tensão que deveria se resolver quando a cantiga volta em um *tutti*. De maneira geral, a dupla bateria e flauta cumprem funções diversas com ações que, por conseguinte, tem categorias também diversas. Se poderia dizer que eles configuram uma espécie de polifonia de ações.

Comparando as ações do baixo e da bateria (fig.68), encontramos uma diversidade de categorias em suas ações simultâneas que é pouco comum para esta dupla. Isto ocorre porque nesta dança, em muitas passagens, o baixo tem uma função melódica relevante, que foge a sua mais frequente função rítmica. O solo de bateria vai até o evento 5, quando o Neném prepara com uma frase que é uma contagem para a entrada. Neste momento há contato visual com o maestro para a entrada do conjunto. Bateria e baixo têm momentos de sincronia nos eventos 9 e 17, que correspondem a uma chegada, no final da variação da segunda melodia. Em 11, 19 e 25 eles coincidem na categoria fundo, e a partir do evento 26, coincidem na categoria sincronia homofônica.

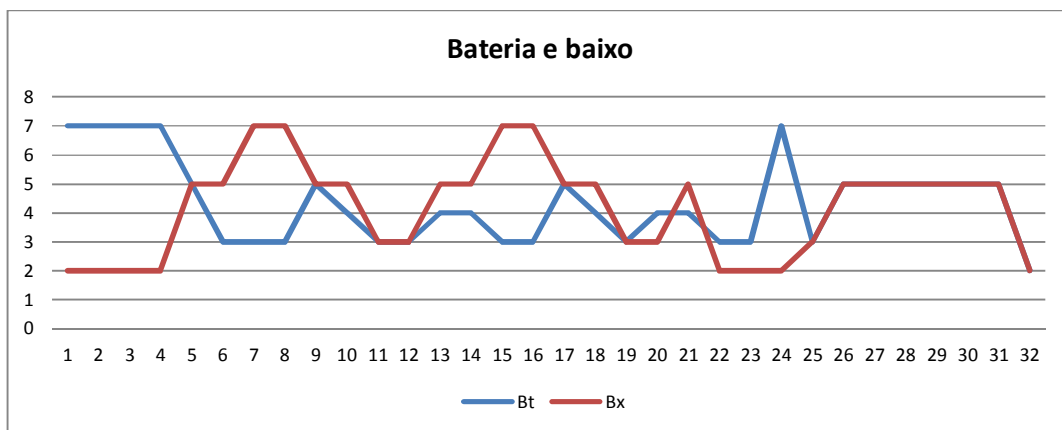


Figura 67

Portanto neste par também observamos uma polifonia de categorias e funções. É importante frisar que em nossa experiência esta situação exige uma atenção polifônica para se sustentar a conexão. É preciso ouvir o diverso e incluí-lo na ação. Um desafio, como este tipo de confronto coloca, mobiliza a atenção do músico (performer), dando-lhe inclusive uma direção de trabalho. Coisas assim têm ajudado a manter o trabalho vivo. O desafio implica uma ação possível, mas pouco comum ou inabitual. Inabitual no sentido de que ela não pode ser executada apenas mecanicamente (mecanismos motores), mas exige uma presença que mobiliza estes mecanismos. Isto demanda uma preparação com relação ao ofício de um lado e com relação à presença de outro. E mesmo preparado, o mecanismo motor não poderá ser intencionalmente mobilizado sem uma presença. E mais, a preparação do mecanismo demanda também um exercício de presença.

Comparando as ações de baixo e flauta no gráfico abaixo, ao contrário do que seria usual para este par, na tradição de música popular, encontraremos menos diversidade de categorias, mais pontos de contato e uma alternância de funções muito simétrica, o que permite inclusive visualizar a estrutura da composição com mais clareza (fig.69).

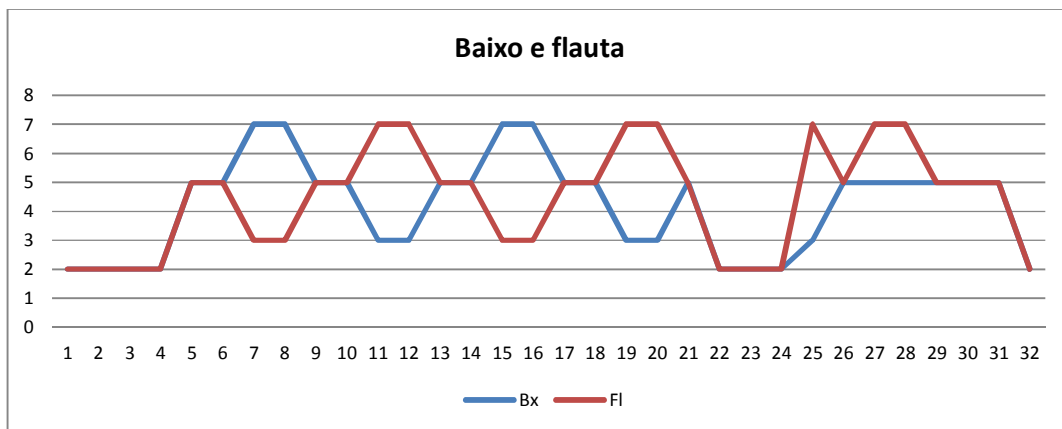


Figura 68

Há locais de sincronia nos eventos 6, 9, 10, 13, 14, 17, 18, 21, 26 e a partir do evento 29 até o final. Há uma alternância simétrica de funções, pontuada pela sincronia, até a pausa no evento 23. Ora a melodia está no baixo ora na flauta. Esta é uma variação bastante brusca de textura, uma melodia muito grave alternando com uma muito aguda.

Como no caso das durações, a alternância brusca da textura melódica é condizente com a qualidade de Ogum. Elas pontuam uma mudança de tonicidade assim como são os humores da deidade.

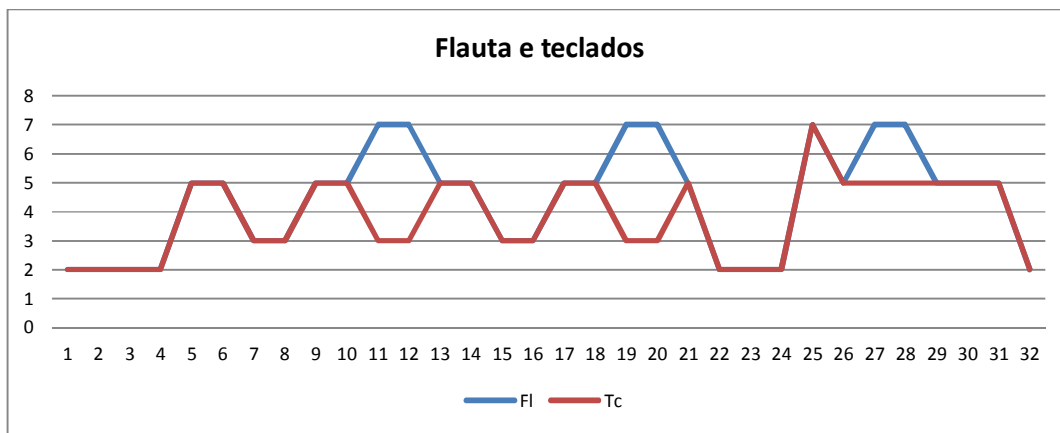


Figura 69

No caso da dupla flauta e teclados (fig.70) temos uma quase completa homofonia de categorias de ação. Eles apenas descolam e assumem ações diversas quando a flauta firma a primeira cantiga (eventos 11,12 e 19,20) e quando improvisa (27,28). A exigência neste tipo de situação é ter o mesmo impulso, fazer as mesmas articulações, as mesmas dinâmicas e se possível ter a mesma sensação. Diferentemente da polifonia, que exige a inclusão do diverso, aqui o desafio é tornar-se igual.

É usual que bateria e percussão (fig.71) tenham muitas ações com a mesma categoria. Elas poderiam até configurar, em alguns casos um único naipe, no extremo como se fora um só instrumento, portanto os músicos mantêm todo o tempo, um contato muito estreito, onde a sensação do pulso deve ser totalmente sincronizada. Quando eles descolam de categorias, na maioria das vezes é por causa das ações de interferência que esses músicos realizam, especialmente a bateria, que em diversos locais de improvisação dialogando com o improvisador, provocando ou respondendo a provocações. Em outros momentos é a bateria que sinaliza as mudanças de seção, entradas e passagens com sua interferência.

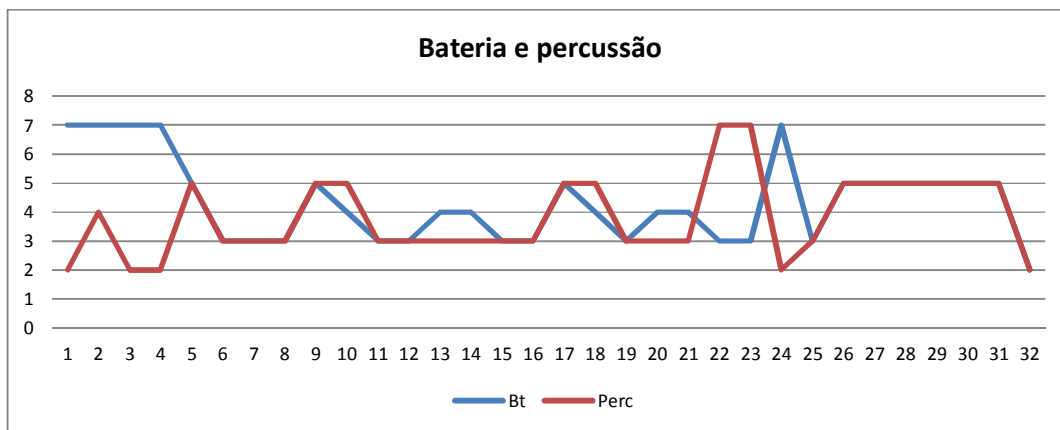


Figura 70

Portanto, nesta dança as interferências da percussão (evento 2) e da bateria (eventos 13,14 e 20,21) pontuam as mudanças de seção. São ações claramente estruturantes, ainda que não estejam previstas na partitura musical, e por isso cada uma tem um repertório de possibilidades de variação bem amplo.

A orquestra nesta dança tem uma ação quase homofônica, como se fora um personagem, como no coro da tragédia grega. Há poucos momentos em que os naipes assumem ações diversas (fig.72). Isto ocorre nos eventos 7,8 e 15,16 quando alguns instrumentos (trompa, viola e flauta do grupo) fazem um contraponto à apresentação da variação da segunda cantiga. Também ocorre no evento 23 uma sincronia que prepara a entrada das cordas em bloco no evento 25. Daí em diante a ação volta a ser homofônica em sua categorização.

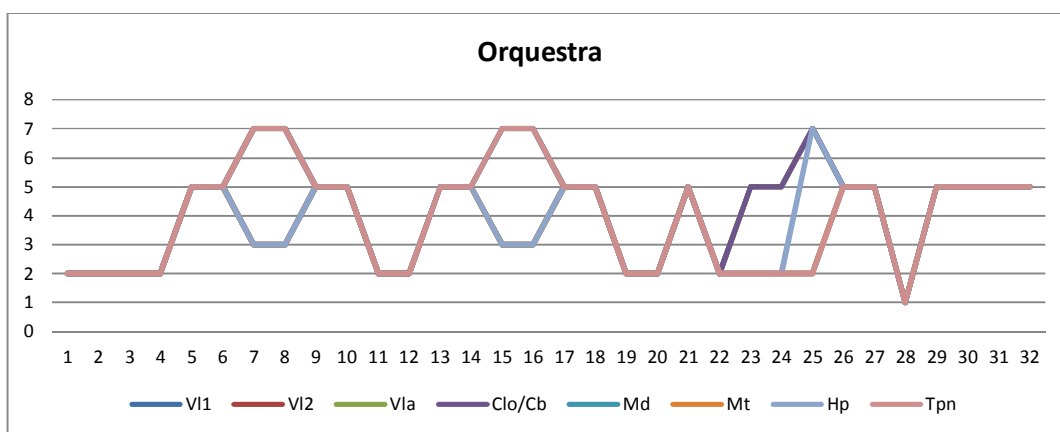


Figura 71

Isto evidencia que a orquestração nesta dança é muito simples, não havendo muita diversidade de ação dentro do próprio conjunto.

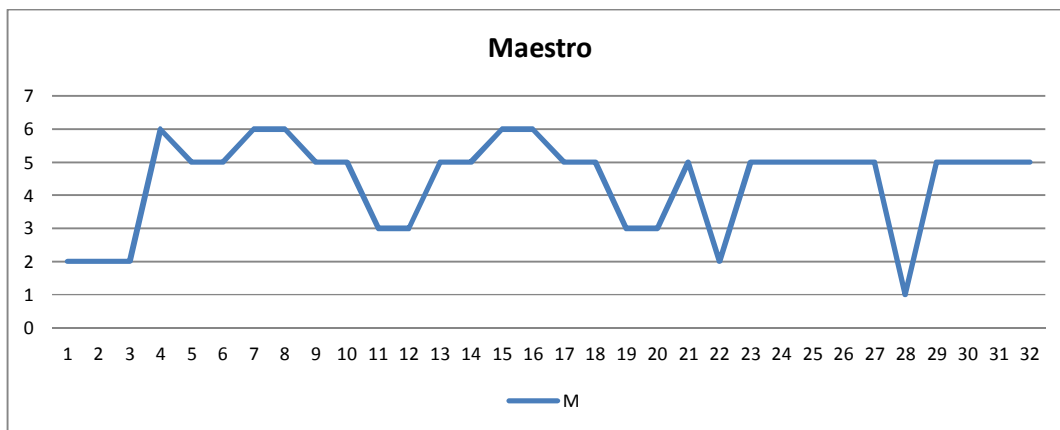


Figura 72

Apesar de estas categorias não serem as mais adequadas para analisar as ações do maestro, e também de os registros disponíveis não serem suficientes para acompanhar suas ações, foi possível identificar neste registro alguma variedade de categorias (fig.73). Tal observação sugere que ele desempenhou um relevante papel de comunicação entre o grupo e a orquestra.

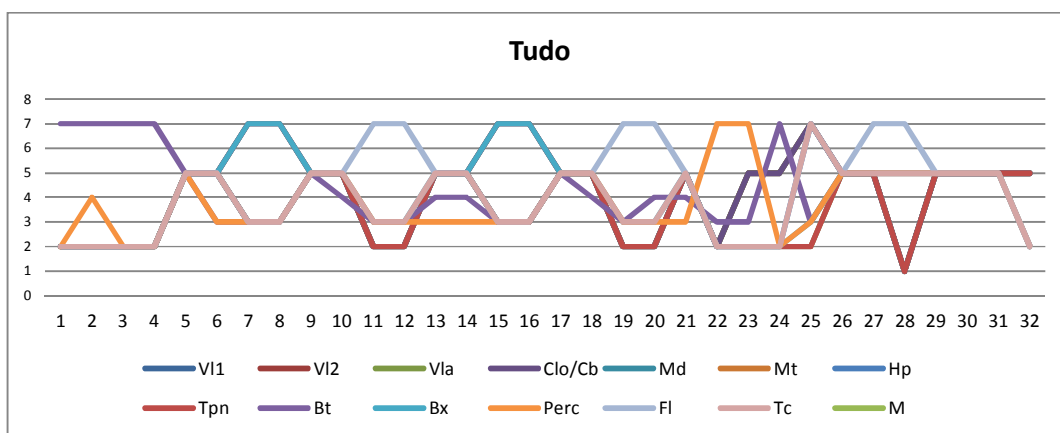


Figura 73

Quando se superpõem as ações de todos (fig.74), vê-se que na primeira parte da dança, que corresponde ao trecho em compasso quaternário composto (eventos até 21),

existem muitas ações sobrepostas entre os diversos instrumentos, uns reforçando as ações dos outros, havendo simetria no desenho do gráfico e conseqüentemente na qualidade das ações. Já na segunda parte, que corresponde ao trecho em quaternário simples (eventos de 22 em diante), o gráfico assume formas mais variadas, com variações assimétricas de categorias de ação, até as ações voltam a ser mais homofônicas (evento 29).

## ***Ogum* – do invisível**

No início de nosso trabalho de composição era claro que a cantiga de Ogum, para ter seu caráter, devia ser grave e que os tambores graves teriam uma função melódica importante. Não apenas os tambores, mas as frequências graves. Porque os graves? O que pareceu lógico e muito intuitivo no momento de compor, e assim o fizemos, tornou-se uma pergunta para o pesquisador. Um aspecto é que as frequências graves têm mais energia, se propagam mais longe, e são as mais resistentes à absorção, em uma palavra as mais poderosas. Percebemos estas frequências não apenas com o sistema auditivo<sup>227</sup>, mas também como tato em outras partes do corpo como no tronco, por exemplo. Sendo sons de baixa frequência, são geralmente resultantes de fenômenos e eventos que movem coisas grandes e muitas vezes ameaçadoras, como terremotos, erupções vulcânicas, deslocamentos de exércitos etc., como *Ogum* deve ser. Mas os instrumentos de Ogum, como a espada, lança, e outros utensílios feitos de metal, produzem geralmente um som agudo. O tilintar dos metais é também um som de Ogum. As frequências agudas não se propagam como as graves. Seu alcance é menor e, portanto referem-se a eventos próximos. Diz-se comumente da qualidade destes sons que eles são cortantes (como a lâmina da espada de Ogum). Então Ogum tem sons graves poderosos e sons agudos cortantes. Uma característica de seu ritornelo sonoro, em nossa composição, será o contraste entre grave e agudo.

A dança começa com um solo de bateria que reporta aos toques da caixa militar, este é o subtexto do Neném, o exército de Ogum (fig.75). Aos poucos, no solo, ele vai inserindo os tambores graves, e quando sua ação efetivamente foca os graves, os percussionistas tilintam os ferros em uma rítmica aleatória, sem sincronia com o pulso do Neném, que neste momento realiza rulos rapidíssimos que começam nos graves e vão incluindo toda bateria. Então inicia uma ação que ele associa com a comunicação através dos tambores. Esta ação implica uma coordenação motora muito complexa. Ela exige uma conexão total com o corpo onde cada membro faz um movimento independente e em sincronia. Neste momento, ouvindo-o, experimento uma divisão (agora segue um relato que é pessoal, relativo à experiência, que porém é recorrente e

---

<sup>227</sup> Cabe a lembrança de que o funcionamento do ouvido é uma espécie de tato, na medida em que a membrana basilar é sensível a diferentes frequências puras, procedendo a uma análise espectral do som. Esta sensibilidade é uma espécie de tato. É como se estas partes sensíveis fossem tocadas pelas frequências, mas, porém especializadas em sua sensibilidade.

assim vai se tornando uma partitura de contato). Surge uma espécie de admiração, que é da mesma ordem da crítica, que está conectada à horizontalidade (aponta a atenção para fora) e por outro lado uma conexão que é vertical (aponta a atenção para dentro), de estar junto com o empenho do parceiro, e sentir (através desta conexão) o corpo. Desperto, escolho o corpo que se abre para o *transe de ogã* e neste momento, para mim, surge Ogum. Na verdade acompanhar o solo todo me conduziu a esta passagem. Quando Neném faz a chamada do quaternário composto e entramos, grupo e orquestra, nós já estávamos no território de Ogum.

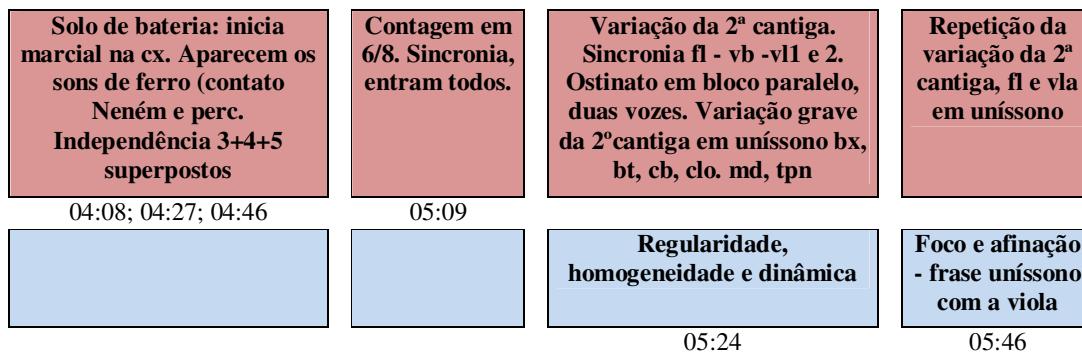


Figura 74

Para soar na região grave, desenvolvemos uma melodia lenta a partir da variação de uma das cantigas (fig.76). Esta melodia aparece, nesta orquestração, tocada por todos os instrumentos graves: baixos, fagotes, clarineta baixo, tuba, tímpano e violoncelos. A flauta, os violinos e os teclados tocam um ostinato em semicolcheias que é como que a paisagem. Neste momento, minha partitura de ação é de atenção à regularidade, homogeneidade e dinâmica. Esta frase ostinato, que acompanha a variação da segunda cantiga, na primeira vez está em uníssono com a marimba e o primeiro violino. A exigência de regularidade implica uma atenção especial ao corpo. Para a flauta é uma frase muito longa com variações extremas de dinâmica. Para tal é necessário atenção à respiração e ao apoio do diafragma, enfim, à parte mais baixa do tronco. Na repetição a flauta e a viola furam a nuvem dos violinos e teclados, como uma espada o faria, com uma longa frase de mínimas em que, na flauta, o “foco da embocadura” é fundamental para a afinação, assim como o apoio do diafragma. O centro energético continua sendo a parte baixa do tronco.



<b>1ª cantiga - repetição da 1ª cantiga</b>	<b>Variação 2ª cantiga. Sincronia fl - vb - vl1 e 2. Ostinato em bloco paralelo, duas vozes. Variação da 2ª cantiga em uníssono bx, bt, cb, clo. md, tpn</b>	<b>Repetição da variação da 2ª cantiga, fl e vla em uníssono,</b>	<b>1ª cantiga - repetição da 1ª cantiga</b>
06:15; 06:25			07:34; 07:45
<b>Firmar o ponto – precisão rítmica, melodia percussiva</b>	<b>Regularidade, homogeneidade e dinâmica</b>	<b>Foco e afinação - frase uníssono com a viola</b>	<b>Firmar o ponto – precisão rítmica, melodia percussiva</b>
06:15	06:44	07:05	07:34

Figura 75

Na apresentação da primeira cantiga (fig.76) há contraste, a melodia sai do grave e vai para o agudo. Trata-se agora do tilintar do ferro, a dança das espadas. A flauta assume a cantiga e agora a exigência é essencialmente rítmica, de precisão rítmica. A flauta e o agogô estão soando na mesma região de frequências e o timbre deste impregna aquela da qualidade de metal. A precisão rítmica pede que o corpo esteja organicamente disponível, o que significa deixar que o ritmo o leve. Neste trecho, que é agudo e com grandes saltos de intervalos, a precisão no foco da embocadura exige mais pressão dos lábios. Só o grupo toca, a condução rítmica é complexa com acentos deslocados. O exercício de presença a todos estes eventos, afora e adentro, é como equilibrar em uma corda bamba.

A nota aguda em uníssono faz a passagem para a repetição da variação da segunda cantiga no grave (fig.76). O retorno a esta seção se dá em outro patamar de energia. Agora é muito mais possível a regularidade e a dinâmica. Quando a melodia de mínimas (espada) surge na repetição, ela está naturalmente mais clara e apoiada. É como se os impedimentos relativos à pretensão de fazer (que em minha experiência normalmente se manifestam em tensões físicas, pensamentos obsessivos e impulsividade emocional) aos poucos cedessem lugar ao próprio fazer. A melodia aguda na repetição está também impregnada desta qualidade (fig.76).

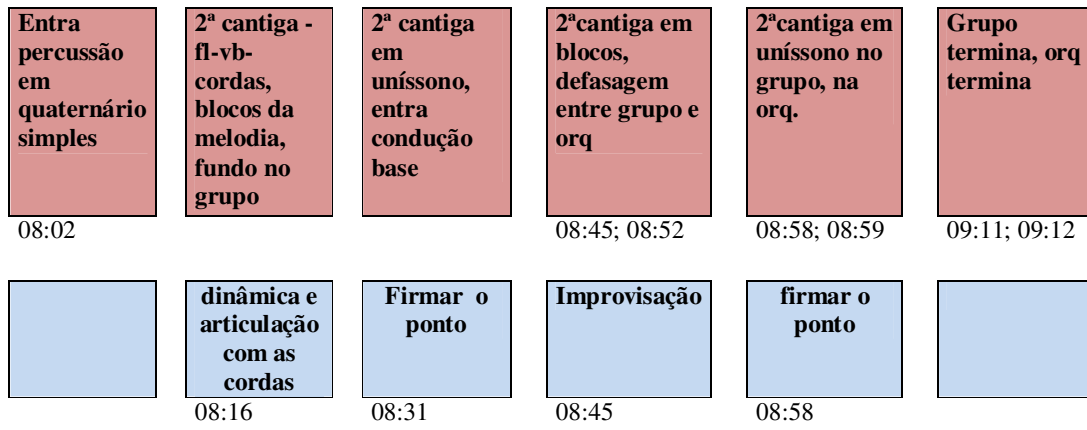


Figura 76

A ponte de percussão modula o compasso de quaternário composto para quaternário simples (fig. 77). A matriz rítmica, do número três passa para o número dois. Isto acarreta uma mudança de tonicidade física. A dança redonda no composto torna-se mais assertiva (quadrada) no simples. A segunda cantiga entra em um momento de grandes contrastes. Do compasso composto para o simples, da dinâmica *forte* da ponte de percussão ao *piano súbito* da harmonização em bloco da sua melodia. Neste momento a exigência é de fundir o bloco. A dinâmica em *piano* favorece esta fusão na medida em que excita menos harmônicos nos instrumentos, mas principalmente a articulação é que vai colar o bloco. Articulação, exatamente é este o ponto frágil neste momento. A articulação que o trecho exige da orquestra está um pouco fora do que lhe é habitual. A execução das síncopes (da música dos tambores) exige uma técnica específica para as arcadas dos instrumentos de cordas e para as articulações dos instrumentos de sopro, que não pertence ao repertório de técnicas desenvolvidas na música de concerto europeia, para a execução destes instrumentos. O grupo entra firmando a segunda cantiga, mas a orquestra não sabe bem como fazê-lo, principalmente nas síncopes do final da cantiga. Quando a flauta deixa a melodia e entra na improvisação, a referência melódica, que a flauta era para a orquestra, se transforma em fator de tensão, uma vez que na improvisação o solista inverte o ritmo da melodia. Além disso há um gradativo acelerando e no meio da improvisação, no momento de articular as síncopes da cantiga, a orquestra fica pra trás no pulso, em relação ao grupo. O resultado é que ao retornar à última apresentação da segunda cantiga, o grupo e a orquestra entram atravessados em um tempo, mas misteriosamente juntos no pulso. Então ao invés de resolver a tensão criada na improvisação, seguem defasados

realizando algo extremamente difícil e exigente, fazendo soar uma polirritmia muito complexa estabelecendo uma interação tensa entre estes dois conjuntos. Nós percebíamos isto, havia um grande incômodo e ao mesmo tempo não era possível de forma alguma modificar a situação. Refletindo sobre o acontecimento, o descuido com o processo em um determinado momento, colocou nossa música nas mãos do acidente. Isto produziu uma mácula que precisou ser vivida (e sofrida) mecanicamente até o fim do processo. Ogum é impiedoso.

Então, mesmo com o acidente ocorrido durante a improvisação, em minha experiência a qualidade de Ogum manifestou-se nesta performance, principalmente no que diz respeito ao corpo, e nele certa potência física.

## *Xangô*

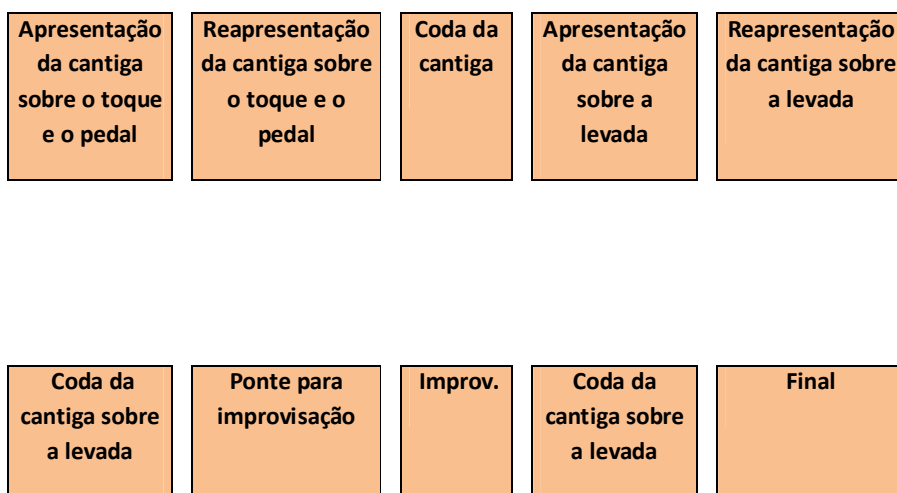
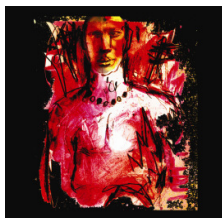


Figura 77

## Uma lenda de *Xangô*:

*Xangô* era filho de *Oranian*, valoroso guerreiro,  
cujo corpo era preto à direita e branco à esquerda.

Homem valente à direita,  
homem valente à esquerda.  
Homem valente em casa,  
homem valente na guerra.

*Oranian* foi o fundador do Reino de *Oyó*, na terra dos *iorubás*.

*Xangô* tinha um *axé* – machado de duas lâminas;  
tinha também um saco de couro, pendurado no seu ombro esquerdo.  
Nele encontravam-se os elementos do seu poder ou *axé*:  
aquilo que ele engolia para cuspir fogo e amedrontar assim seus adversários,  
e as pedrinhas de raio com as quais ele destruía as casas de seus inimigos.

*Xangô* guerreava para seu irmão *Dadá*.  
O reino de *Oyó* expandia-se para os quatro cantos do mundo.

Ele se estendeu para o Norte.  
Ele se estendeu para o Sul.  
Ele se estendeu para o Leste e  
ele se estendeu para o Oeste.

*Xangô*, então, destronou seu irmão *Dada-Ajaká* e fez-se rei em seu lugar.

*Habiyesi Xangô Alafin Oyó Alayeluwa!*

“Viva o rei *Xangô*, dono do Palácio de *Oyó* e senhor do mundo!”

*Xangô* construiu um palácio de cem colunas de bronze.  
Ele tinha um exército de cem mil cavaleiros.

Vivia com suas mulheres e seus filhos.

*Iansã*, sua primeira mulher, bonita e ciumenta.

*Oxum*, sua segunda mulher, coquete e dengosa.

*Obá*, sua terceira mulher, robusta e trabalhadora.

Sete anos mais tarde, foi o fim do seu reino:

*Xangô*, acompanhado de *Iansã*, subira a colina de *Igbeti*,  
cuja vista dominava seu palácio de cem colunas de bronze.

Ele queria experimentar uma nova fórmula que inventara para lançar raios,

Baoummm!!!

A fórmula era tão boa que destruiu todo seu palácio!

Adeus mulheres, crianças, servos, riquezas, cavalos, bois e carneiros.

Tudo havia desaparecido, fulminado, espalhado e reduzido a cinzas.

*Xangô*, desesperado, seguido apenas por *Iansã*, voltou para Tapa.

Entretanto, chegando a *Kossô*, seu coração não suportou tanta tristeza.

*Xangô* bateu violentamente com os pés no chão e afundou-se terra adentro.

*Iansã*, solidária, fez o mesmo em Irá.

*Oxum* e *Oba* transformaram-se em rios

e todos tornaram-se *orixás*.

*Xangô*, orixá do trovão, *Kawô Kabiyesi lê!*

*Iansã*, orixá da tempestade, *Êpa Heri Oiá!*

*Oxum*, orixá das águas doces, *Ore Yeue ô!*<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> Texto extraído VERGER:1993

## ***Xangô* – partitura musical**

Na primeira apresentação da *Suíte* que ocorreu durante o 1º Festival Internacional de Arte Negra (FAN) em Belo Horizonte no dia 26 de novembro de 1995, *Xangô* era uma peça totalmente aberta, sua estrutura ainda não tinha tomado forma. Pessoalmente, sentia no ritmo e no canto uma força intensa, mas era incapaz de “colocar a mão”. E assim fomos levando até o dia da apresentação. Tudo o que fazíamos era tocar a cantiga algumas vezes, realizando apenas pequenas variações. Havia já um germe da orquestração na forma responsório, que é própria da cantiga. Depois de tocar a cantiga nesta forma, com a resposta da orquestra, tocávamos a melodia mais algumas vezes sem sua participação. Aos poucos fomos descobrindo o que depois pareceu óbvio, o desenvolvimento era um espaço para uma vigorosa improvisação, cheia de imprevisibilidade e risco. Claro que para tocar tal música com a orquestra, uma solução seria ter a orquestra tocando apenas no início, e na continuidade deixar a forma aberta. Foi assim, através da performance, da sua repetição nos concertos e ensaios que se seguiram que foi nascendo o desenvolvimento da dança, o caminho que ela tomaria na gravação do CD, onde a improvisação teria um papel fundamental. Este processo de composição da estrutura ainda hoje segue aberto, sujeito à influência da última performance.

Segundo o Neném, no caso desta dança, o ritmo gerador surgiu em um momento em que ele visualizava um determinado *Xangô* de *Keto*. Ainda segundo Neném este é um *Xangô* que raramente descia no seu terreiro, mas era muito esperado por trazer uma “energia muito singular e grandiosa<sup>229</sup>”. Cantando para essa visualização foi que surgiu o padrão rítmico sobre o qual foi desenvolvida a composição. Este ritmo, a despeito de estar, em sua visualização, ligado a aquele *Xangô*, nunca foi tocado nos rituais que ele vivenciou e não veio de lá como forma, mas como recriação a partir de uma memória e de uma visualização. Ele foi composto dando forma a uma sensação que se atualizou naquele momento de visualização e que está conectada ao significado que ele aprendeu e que tratou de vivificar em outro domínio de interações. Este processo de visualização e criação é o mesmo que ele vinha desenvolvendo desde sua infância quando tratava de praticar nos baldes, como aprendiz de *ogã*.

---

<sup>229</sup> Comunicação pessoal.

No início, a primeira dificuldade foi transcrever o toque. A primeira impressão era de que se tratava de um ritmo de nove pulsos. Porém não era de forma alguma um compasso ternário composto, como parecia se fosse escrito em nove tempos (fig.79). Há uma assimetria dentro da levada que não corresponde de maneira alguma à coisa redonda que sugere o número nove, múltiplo de três e sua potência quadrada. Escrito em nove, um ternário composto ficava assim.



Figura 78

A sensação do pulso, no entanto é outra, mais parece uma espécie de quatro e meio por quatro, onde temos quatro pulsos de semínima e um pulso de colcheia (fig.80).



Figura 79

O pulso sentido em um compasso de quatro e meio tempos e a transcrição do ritmo em um compasso ternário composto não coincidem no apoio e a leitura levava fatalmente a uma incompreensão do ritmo (fig.81). Tocado a partir desta leitura, o seu sentido, onde apoiar não ficava claro. O pulso cai em lugares estranhos do ritmo ternário.



Figura 80

A opção foi transcrevê-lo em compassos alternados de três tempos e assim apareceram as síncopes nos lugares certos em relação ao pulso, e ao mesmo tempo em uma forma mais comum, já que um compasso de quatro e meio por quatro seria muito estranho ao código, pouco usual para a leitura de uma orquestra (fig.82).





Figura 81

O padrão rítmico do toque ficou assim transcrito, incluindo a agdavis e o atabaque (fig.83).



Figura 82

Os percussionistas nunca leram este ritmo, apesar de ele estar suficientemente preciso em sua representação para ser lido. Ele foi aprendido tocando de ouvido em um aprendizado direto com o ogã, sem representação gráfica. Portanto, para a percussão a ação está no nível de código zero ou oralidade. No entanto a transcrição deu origem a diversos materiais que aparecem em outros instrumentos do grupo, assim como na orquestra, estando articulados nos dois outros níveis de código.

O toque de Xangô que o Neném trouxe é singular, e foi composto para nosso trabalho. Não se trata de um toque tradicional deslocado para nossa interação, mas de um ritmo composto pelo ogã para esta situação.

[...] por exemplo aquele ritmo de Xangô, que a gente fez em nove, aquilo não existe no candomblé. Aquilo foi feito [...] para personalizar o Xangô. Aquilo só me veio, eu só cismeí de fazer aquilo daquilo jeito, eu falei puxa – fazer uma coisa mais interessante encima de que? Qual que é a sonoridade de Xangô, aí fui lá e fiz. Isso não existe no candomblé, nem em Keto em *Jêje*, em nada<sup>230</sup>.

Na transcrição do canto a precisão que a partitura impõe não foi possível, simplesmente porque dilatar e encolher as durações flutuando no pulso faz parte de sua qualidade. Além disso, em sua forma tradicional, o canto é entoado sobre outro ritmo, ajustá-lo ao ritmo que o Neném compôs implica ainda mais instabilidade de durações. A

<sup>230</sup> Entrevista com Neném em 24 de março de 2011.

transcrição é aproximada e não deve ser lida literalmente. As alturas são razoavelmente precisas, mas as durações (o seu ritmo) não. Está no nível de código flexível.

A cantiga está construída no território do modo jônico. O seu carácter modal implica que a lógica de hierarquia da música de acordes (tonal clássica) a ela não se aplica, a não ser atravessada pelo modal (harmonização modal). Como todas as cantigas da *Suíte*, ela é um encantamento e uma saudação ao orixá. Suas frases correspondem a versos do respectivo encantamento. Do ponto de vista melódico são quatro frases (fig.84) onde a primeira é uma apresentação, as duas que seguem são de comentário e a última um fechamento, resolução, redundância. As três primeiras tem seu relevo ligeiramente ascendente sendo o último intervalo, que atinge a nota de resolução (repouso) de cada frase, de movimento descendente (nos círculos). A resolução da primeira frase se dá na terça do acorde do modo, não sendo, portanto conclusiva. A resolução da segunda e terceira frases não se dá na nota fundamental do modo (nem de seu acorde), o que resulta em uma sensação geral de suspensão que só resolve na última frase. A última frase tem relevo descendente, sendo o penúltimo intervalo, que conduz à nota de resolução ascendente e o último intervalo novamente descendente, reforçando a impressão de resolução (dentro do último círculo).

The image shows a musical score for Flauta (Flute) in 3/4 time, divided into four phrases. The score is annotated with several key features:

- 1ª frase (measures 7-12):** Ends with a circled note. An arrow points to it from the label "Nota de resolução repouso da frase".
- 2ª frase (measures 13-18):** Ends with a circled note. An arrow points to it from the label "Intervalo descendente".
- 3ª frase (measures 19-24):** Ends with a circled note. An arrow points to it from the label "Intervalo descendente".
- 4ª frase (measures 25-30):** Ends with a circled note. An arrow points to it from the label "Nota de resolução repouso da frase".

Other annotations include "Suspensão" pointing to a circled note in the second phrase and "Intervalo descendente" pointing to a circled interval in the third phrase. The score includes various rhythmic values and triplets.

Figura 83

Depois desta estrofe há uma resposta do coro ao solista na forma de um longo acorde maior, cuja duração é também variável quando a performance é com o grupo. Quando a performance é com orquestra este acorde tem a duração precisa, porque a orquestra também o toca, portanto no âmbito do código estrito (fig.85). O acorde é realizado nas vozes, além das cordas. Ele começa assim que terminam os dois compassos alternados de nota longa da flauta. Quando a performance envolve a orquestra, ele dura exatamente mais dois pares de compassos alternados e está no território do código estrito. Quando a performance é só com o grupo, sua duração pode se prolongar pelo tempo de um fôlego e seu território é o do código zero ou oralidade.

Acorde resposta da orquestra, duração

The musical score for Figure 84 consists of six staves: VLN. I, VLN. II, VLA., Vc., Cb., and Fl. The music is in 2/4 time. The first measure is marked with a boxed 'A' above it. The fifth measure is marked with a boxed 'B' above it. A 'Pedal via vc.' annotation with an arrow points to the cello part in the fifth measure. The flute part has a triplet of eighth notes in the final measure.

Figura 84

Depois disto, as quatro frases e o acorde são repetidos. Então são apresentados os dois períodos finais compostos de dois versos, que são também interpolados de acordes do coro, estes com uma duração relativamente menor (fig.86). Os acordes da orquestra estão escritos, estão no nível de código estrito, porém os acordes das vozes, sendo notas do acorde de C, não precisam de definição prévia e ficam em um território

de interseção entre o código zero e o flexível. São dois versos e um acorde. Na primeira frase o acorde soa sobre a nota longa da flauta, na segunda soa sobre a nota longa e depois mais dois pares de compassos antes de entrar a reapresentação.

Figura 85

Até aqui a apresentação da cantiga foi feita sobre o toque das agdavis e atabaque e a clave, o ritmo das agdavis o vibrafone fez com a nota fundamental do modo. Um pedal com a nota fundamental foi também sustentado pela orquestra. Na primeira estrofe, ou seja, as quatro primeiras frases, o pedal da orquestra é feito com a corda dó solta do celo e a mão esquerda do instrumentista passa pela corda aleatoriamente extraindo dela harmônicos, também de forma aleatória. No segundo verso, ou período musical, a altura é um dó2 no celo e viola e não tem estes efeitos de harmônicos.

Na reapresentação o canto é tocado pela flauta uma oitava acima e acompanhado além do atabaque e das agdavis, por uma condução vigorosa de baixo e bateria (fig.87) e vibrafone (fig.88). A orquestra para o pedal e o vibrafone inicia a sequência harmônica que seguirá o resto da chorus exceto para os dois versos finais.

Padrão básico de  
baixo e bateria



Figura 86

Padrão básico do  
vibrafone



Figura 87

A condução da bateria e do baixo são derivadas do ritmo das agdavis enquanto a condução rítmica do vibrafone é derivada do ritmo do atabaque. A harmonia que acompanha a cantiga tem uma sequência de acordes sobre o mesmo baixo (fig.89), que neste caso substitui o pedal apresentado anteriormente. Este chorus harmônico será também utilizado na seção de improvisação.

Harmonia do tema e do chorus de improvisação

C	C	C	C	C <sup>7sus4</sup>	C <sup>7sus4</sup>	C <sup>7sus4</sup>	C <sup>7sus4</sup>
Jônico				Mixolídio			
Cm <sup>7</sup>	Cm <sup>7</sup>	C <sup>7sus4</sup>	C <sup>7sus4</sup>	C	C	C	C
Dórico		Mixolídio ou dórico		Jônico			

Figura 88

São oito pares de compassos com acordes que têm a mesma nota fundamental, o que varia são os modos sob os quais os acordes estão construídos. O acorde de C o

modo que o original é o jônico, o acorde de C7sus4 que aparece em seguida o modo é o mixolídio, o acorde de Cm7 é o modo dórico e o acorde de C7sus4 é ambíguo, pode ser do mixolídio ou continuar no dórico. Quando acompanha a melodia é claramente mixolídio, mas durante o chorus de improvisação pode ser compreendido como dórico, o que inclusive dá mais equilíbrio à duração de cada modo. Como a quarta é suspensa, cabem as duas possibilidades, e por último a volta ao jônico. A mudança de cor ou o território que cada modo delimita, são soluções que correspondem a uma indicação que as notas da cantiga sugerem, e principalmente a nota de resolução de cada frase.

Outra maneira de interpretar esta solução harmônica seria por um tipo de substituição modal em que o modo do acorde substituído permanece o mesmo, e o que se substitui é a fundamental do acorde. A seguinte harmonização é possível para as notas da cantiga. Ela está totalmente dentro de uma lógica tonal onde o jônico corresponde ao primeiro grau, o mixolídio ao quinto grau ou dominante e o dórico ao quarto grau ou subdominante. Assim o jogo de forças tonal fica expresso na cadência dos acordes. Substituindo-se as fundamentais dos acordes sempre pela nota C e mantendo-se os modos obtém-se a harmonia modal, onde a substituição preserva o modo e troca a fundamental (fig.90).

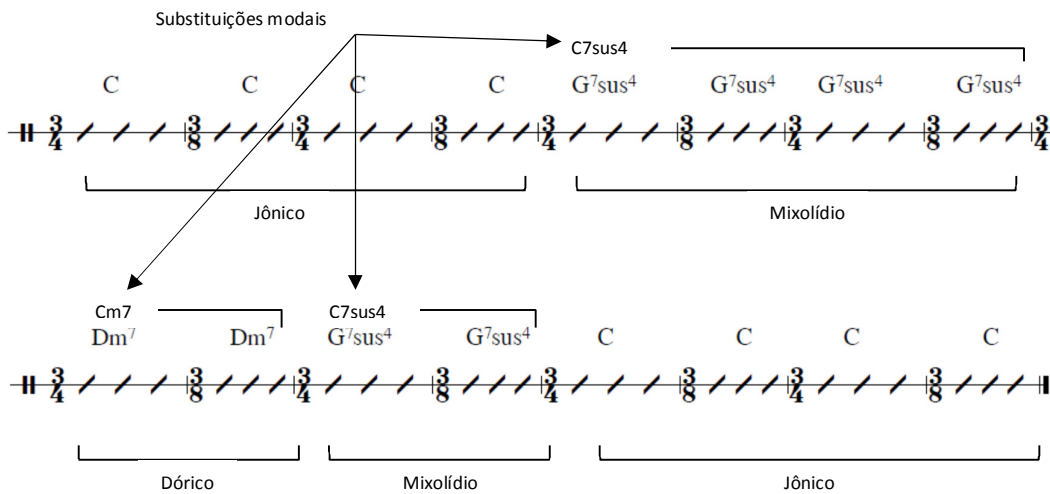


Figura 89

Portanto, mesmo sendo uma harmonização de característica modal, ela mantém com a tonalidade uma ligação, ainda que não aparente, apoiada nas funções tonais. Tal

confronto de forças é que possibilita o surgimento de uma forma e dentro dela um jogo que reporta às três funções básicas do tonal: repouso (tônica) no jônico; afastamento (subdominante) no dórico; tensão (dominante) no mixolídio.

Sintetizando a análise até este momento poderíamos dizer que a composição desta dança está constituída de poucos, porém complexos elementos:

- A cantiga ancestral, que é uma saudação a *Xangô* de característica modal;
- O toque que é já uma composição é também fruto de uma visualização do orixá, apresentando uma complexidade singular de polirritmia nas linhas internas constituintes e de assimetria pela constituição em compassos alternados;
- Uma progressão harmônica construída por um tipo singular de substituição modal.
- A composição desenvolvida em diálogo com as performances, onde a improvisação tem um papel determinante.

A lenda de *Xangô* acima citada é uma das que mais me impressionou. Desde que a conheci, via nela de forma bem intuitiva, uma conexão com o canto e principalmente com o toque que o Neném apresentou para o nosso trabalho. *Xangô* respeitado e temido por sua força, com um senso de justiça com que pune a mentira e ainda assim capaz de um ato tão impensado quanto destruir seu próprio palácio, sua família e seu povo. O toque que o Neném trouxe é absolutamente desconcertante em sua estranheza e ousadia, características marcantes de *Xangô*. A opção por uma longa improvisação, repleta de riscos e lugares estranhos, incluindo complexas substituições harmônicas também foi coerente com a qualidade de *Xangô*. Segue a análise da transcrição de uma improvisação que foi registrada em áudio e vídeo, durante a apresentação no *Sabará Musical* dentro da série de apresentações do tour patrocinado pela Natura Musical em 2007. A estrutura da improvisação, sua partitura de ação é a mesma da gravação do CD e de todas as apresentações subsequentes à gravação. É exatamente a estabilidade e simplicidade desta estrutura que dá aos improvisadores a possibilidade de se aventurarem em regiões bem arriscadas tanto do ponto de vista rítmico quanto harmônico/melódico. Escolhi transcrever e analisar esta improvisação porque nela estão

claros alguns dos aspectos que evidenciam os limites do território de *Xangô* e de sua estrutura.

## Improvisação de *Xangô*

A parte de improvisação se desenvolve percorrendo uma sequência de acordes pré-determinada e repetida em um ostinato harmônico, que é a mesma sequência que acompanha a primeira parte da cantiga. Este chorus se repete oito vezes ocorrendo uma interação intensa, principalmente entre a flauta e a bateria. A improvisação atinge seu ponto culminante no meio do quinto chorus. Depois dele, a improvisação ainda mantém um alto patamar de intensidades e interações e cai bruscamente em um “*p súbito*” na entrada do sétimo chorus. Neste momento a tensão é deslocada das interações rítmicas para o contraste harmônico. A flauta segue um caminho de substituições harmônicas criando ambientes modais diversos e progressões alternativas na direção do centro modal. A saída da improvisação se dá com a flauta e o vibrafone entrando na segunda parte do canto. Este é um esboço da estrutura musical para esta improvisação. Segue uma análise de cada chorus.

### I

O primeiro chorus de improvisação é introduzido por uma ponte onde ocorre uma condução de baixo e bateria (fig.91). A bateria mantém a condução dos compassos alternados e o baixo toca notas que estão, tanto harmonicamente quanto ritmicamente, deslocadas da condução, criando um momento de grande instabilidade e tensão harmônica, que se resolve com a entrada da flauta.

Ponte de contrabaixo e bateria

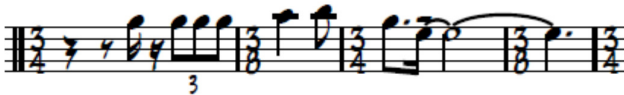
The image shows a musical score for two instruments: Baixo (Bass) and Bateria (Drums). The title above the score is "Ponte de contrabaixo e bateria". The Baixo part is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It consists of a series of chords and notes, with some notes beamed together. The Bateria part is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It consists of a complex, syncopated rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and driving texture. The two parts are aligned vertically, showing their interaction over time.

Figura 90



A flauta inicia utilizando motivos do canto (fig.92). São basicamente os mesmos intervalos, as mesmas notas com a rítmica alterada. O relevo melódico (o desenho melódico) é o mesmo, porém condensado em uma duração menor. Os primeiros dois chorus não têm acompanhamento harmônico, tocam percussão, bateria, contrabaixo e flauta.

Primeira frase do tema de *Xangô*

Flauta 

Primeira frase da improvisação

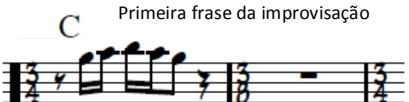

Flauta 

Figura 91

As frases seguintes são derivadas deste motivo, ritmicamente semelhantes, apenas variando com a marcha harmônica<sup>231</sup>. A direção do relevo é inversa, mas o maior impacto é produzido pelo deslocamento dentro da métrica do compasso, e as esperas, deixando compassos (durações) de silêncio (fig.93).

Flauta 

Notas de aproximação cromática


Flauta 

Figura 92

Fechando o primeiro chorus de improvisação, há a utilização de notas de aproximação cromática superior e inferior em direção a terça maior que define a

<sup>231</sup> Marcha harmônica, pequeno grupo de acordes que se reproduz simetricamente por intervalos iguais, ascendentes ou descendentes, e que pode ser unitonal ou modulante. (<http://www.dicio.com.br/marcha/>)

chegada ao acorde de C, em frases construídas com o mesmo padrão rítmico (fig.93, marcadas com o círculo). Esta construção se repetirá em muitos outros momentos de afirmação da chegada ao acorde de C nos chorus seguintes.

No primeiro chorus a bateria vai sustentando a levada basicamente com o aro da caixa, bumbo e ximbau, fazendo variações nas pausas da flauta, dialogando com ela. A percussão vai dobrando as semicolcheias do ximbau com os caxixis fazendo variações de acentuação e ornamentos em diálogo com a bateria e a flauta. A linha de bateria está baseada no padrão rítmico gerador do toque. O baixo mantém também um padrão que é bem rítmico, “fankiado<sup>232</sup>” baseado nas oitavas e sétimas praticamente dobrando o bumbo. O padrão do baixo também foi gerado pelo padrão rítmico do toque. A coincidência rítmica de baixo e bateria está explícita na transcrição a seguir (fig.94), dentro dos círculos.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Baixo' and the bottom staff is labeled 'Bateria'. Both staves are in 3/4 time. The Baixo staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The Bateria staff has a bass clef and contains a rhythmic pattern with 'x' marks for cymbals and stems for other parts. Two circles highlight the rhythmic alignment between the two parts in the first and second measures.

Figura 93

Em torno desse padrão a linha de baixo varia nas finalizações, mudando a forma de retornar ao ritmo que inicia o ostinato (fig.94, marcado com o círculo). Esse procedimento ilustra bem o nível de *código flexível*. Há uma sugestão de padrão que vem na partitura musical (que foi gerado pelo padrão do toque) que define a condução e a sincronia do baixo com a bateria. Mas ao mesmo tempo é totalmente aberto para variações que o instrumentista vai fazendo de acordo com a interação do momento. Como todos os acordes do chorus têm o baixo na nota dó, o ostinato rítmico passa por toda a cadência harmônica do chorus.

## II

<sup>232</sup> “Fankiado” é um termo comum na interação dos músicos e refere-se ao estilo funk americano onde os ostinato rítmicos de baixo e bateria são uma característica marcante.

No segundo chorus a flauta inicia com um desenvolvimento da última ideia do chorus anterior, trabalhando com as notas de aproximação cromática e deslocando as frases ritmicamente dentro do compasso, variando as notas de finalização (fig.95).



Figura 94

Aparece um trecho de notas longas, criando contraste com o material apresentado até este momento. A primeira nota longa é a mesma da última nota da frase curta anterior (um si bemol), este é o ponto de conexão entre as duas ideias (fig.96).



Figura 95

É um momento de passagem, de mudança de nível energético. Até aqui, o discurso da flauta vinha se desenvolvendo em intervenções curtas entremeadas de pausas longas. Nesse momento as ações determinam um contraste, aparecem notas longas e pausas curtas. A mudança e o contraste aportaram um frescor. Mas, naquele momento, o que determinou a mudança foi a percepção de que a energia que impulsionava o chorus havia se esgotado. A nova ideia que iria dar sequência ao discurso musical brotou dessa contração de energia ocorrida no final do chorus. Assumo que isto é algo um pouco pessoal, um relato do que ocorreu neste momento e que é recorrente na minha experiência de músico improvisador. Em um momento assim, a atenção do performer funciona como um sistema independente, ou seja, mesmo que a energia da música pareça tender a extinção, o performer pode manter seu nível energético, sua atenção em outro nível. Então ele trata de manter sua atenção ligada, vendo com a mente, com o corpo e com o coração, o que se passa na música, aceitando

e mantendo-se alerta, disponível. Nesse caso nenhuma das partes “mente, corpo e coração” deve impor-se à situação. É preciso sustentar e confiar no contato com a essência, com sua natureza receptiva e silenciosa. Esperar que a música manifeste-se. Se uma das partes “mente, corpo e coração” salta mecanicamente à frente, com uma espécie de pretensão de fazer algo, tal contato não é mais possível. A ponte que o silêncio receptivo construiu é delicada e pode ser facilmente quebrada. No entanto, em equilíbrio dinâmico, uma das partes pode ser solicitada a servir à música de maneira ativa em determinado momento, que é algo distinto.

O chorus termina com uma frase que é o arpejo do acorde de Cm7(9) que invade a região onde a cadência harmônica prevê o C7sus4. A frase termina na mesma nota que foi a passagem (si bemol) das frases curtas para as longas, dando identidade ao chorus. A última frase afirma o acorde de C (fig. 97).

The image shows a musical staff for Flauta (Flute) in 3/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation consists of several measures. Above the staff, the chords Cm7, C7sus4, and C are indicated. The C7sus4 chord is circled in red. The melody includes a triplet of eighth notes and a final note that is a whole note.

Figura 96

No segundo chorus a bateria preenche os espaços que as notas longas da flauta criam com intervenções na caixa cheia de *ghost notes*. Não é mais o aro que soa, mas a caixa com esteira. O baixo segue variando sobre o padrão rítmico, mas agora só com notas graves, sem a oitava e a sétima mais agudas (fig.98).

The image shows two musical staves. The top staff is for Baixo (Bass) in 3/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The bottom staff is for Padrão da bateria (Drum pattern) in 3/4 time, showing a pattern of eighth and quarter notes with 'x' marks indicating ghost notes on the snare drum.

Figura 97

### III

Depois do chorus de notas longas na flauta o terceiro chorus volta a ser mais rítmico respondendo às intervenções da bateria no final do segundo chorus. O diálogo entre esses dois vai ficando mais denso. A bateria que vinha tocando mais fechada no ximbau agora começa a abrir nos pratos de condução e ataque, com frases na caixa e nos tambores respondendo à flauta. Neste chorus o vibrafone começa a tocar, a princípio só apoiando os acordes, tocando-os espaçadamente.

Figura 98

Na sequencia acima (fig.99), as frases da flauta são imitação do primeiro motivo variando em torno da nota do acorde com aproximação diatônica, ora superior, ora inferior. Esse movimento na flauta dá impulso para atingir longas notas agudas em frases construídas com as mesmas notas, cujos valores de duração vão ficando mais curtos (fig.100, nos círculos abaixo).

Figura 99

Esta ação produz um impulso para atingir notas mais agudas e de duração mais longa (fig.101, nos círculos abaixo).

Figura 100

A bateria preenche os espaços que surgem com as notas longas da flauta com frases de caixa e tambores que conduzem no final do chorus. Nesse momento de fechar aparecem os mesmos motivos com aproximação cromática superior e inferior confirmando redundantemente a chegada ao centro modal. Aparece no final uma frase rápida superpondo uma escala pentatônica de G ao acorde de C (fig.102). Este pequeno motivo apenas sugerido no final do chorus, remete à primeira frase da cantiga e será explorado em todo o chorus seguinte.



Figura 101

Nesse chorus a flauta fez uma mescla de elementos dos dois chorus anteriores, notas longas e passagens rítmicas afirmando o modo com aproximações cromáticas.

#### IV

O motivo final do chorus anterior, agora será desenvolvido em quiálteras (fig.103) e a bateria divide e acentua em um ciclo ternário (fig.104) interagindo com a flauta e termina acentuando com ela as notas de apoio da última frase.



Figura 102

Bateria com  
acentuação ternária

Figura 103

Então começa uma progressão de motivos na flauta, construída do ponto de vista dos intervalos, de forma simétrica (fig.105). Trata-se de uma escala de tons e semitons, construída sobre o acorde de dominante C7(b9,#9), substituindo o acorde de quarta suspensa C7sus4. A progressão de frases acaba por invadir uma parte da região do acorde de Cm7. Ritmicamente há uma espécie de acelerando dentro do motivo onde as notas tem duração mais curta a cada vez. O final da frase, o motivo é sobre o acorde de Cm7 com o aparecimento da “blue note” sol bemol (fig.105, no círculo).

Figura 104

A frase que fecha o chorus remonta ao motivo com as notas de aproximação que recorrentemente tem aparecido para afirmar o centro modal de dó. Agora ele aparece primeiro transposto uma segunda acima e depois na tonalidade original em uma espécie de cadência de frases por imitação. Como no chorus anterior, no final aparece um pequeno motivo que é a semente das ideias que constituirão o próximo chorus (fig.106).

Flauta

Motivo gerador do próximo chorus

Figura 105

Mesmo antes de iniciar o quinto chorus, a ideia pentatônica começa a ser desenvolvida na chegada ao acorde de C. O agrupamento rítmico de duas fusas e uma semicolcheia é insistentemente utilizado no final do chorus depois de sugerido na frase anterior. Varia a nota da ponta entre a tônica (dó) a sétima maior (si) e a sexta maior (lá) do acorde, com as notas de base na quinta (sol) e na terça maior (mi) (fig.107).

Flauta

Figura 106

V

Esse padrão melódico segue no início do quinto chorus (fig.108) e a bateria realiza frases na caixa e no nos tambores, algumas vezes sugerindo uma acentuação ternária reportando ao chorus anterior. Enquanto isso o contrabaixo, o vibrafone e a percussão vão mantendo a base, variando, porém sem interferir diretamente no diálogo entre flauta e bateria.

Flauta

Figura 107

Então a flauta e a bateria vão realizando ações mais densas e rápidas cuja acentuação extrapola a métrica do compasso até chegar ao ponto culminante. As ações da bateria são cada vez mais rápidas até o limite das técnicas de rulo. As frases da flauta



percorrem descendemente os arpejos dos acordes do campo harmônico do modo mixolídio sobre o acorde de C7sus4 (fig.109). O final dessa progressão é mais denso, as frases ficam mais rápidas ( fig.109, frases no círculo). É quando a bateria praticamente chega ao rulo passando por peças diversas.



Figura 108

Então chega o ponto culminante em que toda essa tensão gerada pelas ações cada vez mais rápidas e intensas se espraia, na bateria em ataques dos pratos e frases de tambores mesclados à condução, na flauta em um agudíssimo intervalo de terça menor que é obstinadamente tocado com variações de tempo e de finalização resolvendo em um intervalo de terça maior (fig.110). A chegada, no entanto é tensa também, porque há substituição modal do jônico pelo lídio. E na sequência, nova substituição pelo lídio-dominante em uma frase rapidíssima em harmônicos já nos primeiros compassos do sexto chorus (fig.111). A cor (a qualidade) desses modos aparece na medida em que a flauta toca suas notas características (fig.110 apontadas pelas setas).

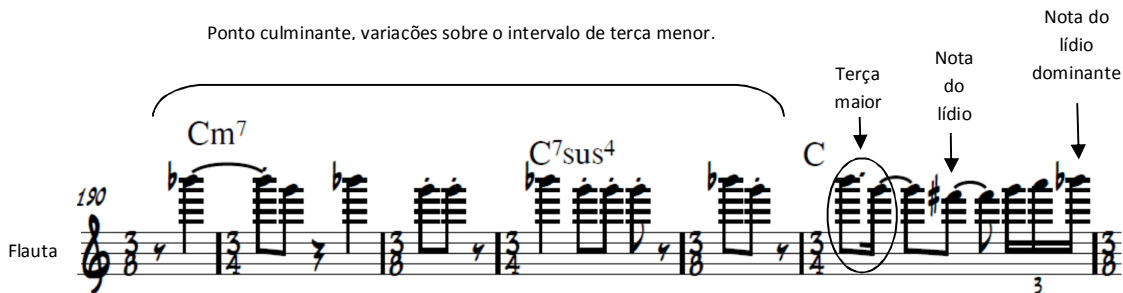


Figura 109

## VI

Frase em harmônicos no modo lídio-dominante substituindo o jônico



Flauta

Figura 110

Depois dessa chegada, as interações ainda mantêm-se intensas e aparece o desenvolvimento de um material que surgiu no quinto chorus, sobre o campo harmônico do modo mixolídio. Aqui ele aparece deslocado dentro do compasso, ou seja, o início e a duração as frases não são coincidentes com o início e duração dos compassos (fig.112).



Flauta

Figura 111

Essas frases conduzem à finalização do chorus. Depois de seguirem defasadas com os compassos, finalmente coincidem a tempo de prepararem a entrada da cadência final do chorus, onde é tocado um padrão melódico com a “blue note” (fig.113, nota dentro dos círculos), que vai sendo variado melodicamente e deslocado dentro do compasso na acentuação rítmica.

Flauta

The image shows a musical score for a flute. It consists of two staves. The first staff begins with a  $Cm^7$  chord and contains several measures of music with complex rhythmic patterns. The second staff begins with a  $C$  chord and continues the musical piece. The score is written in treble clef and 3/4 time. There are circled notes in the first staff, and a circled chord in the second staff.

Figura 112

Nessa improvisação, até aqui pudemos observar uma grande liberdade na constituição de materiais. Há um desenvolvimento lógico neles, um padrão, onde o material a ser desenvolvido em cada chorus aparece como insinuação no final do chorus anterior. Em cada chorus foi desenvolvido um material que tem relação de identidade, semelhança, diferença ou oposição com o anterior. É necessário dizer que nada disso foi premeditado e ainda assim obedece a uma estrutura, que é constituída em parte pela cadência harmônica e em parte por uma dinâmica que está prevista (porém não determinada localmente) na partitura de ações. Nesta partitura há um ponto culminante ao qual se chega progressivamente e que ocorreu no quinto chorus. Depois dele há mais um chorus de passagem e então há uma queda brusca, um contraste. É o que ocorre agora no sétimo chorus.

## VII

Até então a densidade da improvisação esteve apoiada no seu aspecto rítmico que as interações entre a flauta e a bateria iam produzindo. Ocorreram muitos deslocamentos de acentuação dentro dos compassos alternados, que tendem a mascarar a métrica. Entre músicos é comum uma expressão para isto, “esconder o um”, ou seja, esconder o primeiro tempo de cada compasso. É verdade que em vários momentos houve superposição de acordes com um tipo de retardo ou antecipação, ocorrendo também alguma substituição harmônica e modal, mas o aspecto rítmico foi o que gerou maior tensão e interação. A partir do sétimo chorus, com a mudança súbita de dinâmica, o aspecto melódico terá mais ênfase. É nele que se desenvolverá o drama do desequilíbrio que move.

Na entrada, a anacruse do primeiro compasso conduz a uma nota de chegada que é a terça menor do acorde maior (fig.114). Ela funciona como uma apogiatura que resolve na terça maior e depois na tônica. A duração da apogiatura (nota no círculo) é praticamente a mesma das outras duas notas do acorde juntas de tal forma que a contradição em relação ao acorde de chegada produz certa estranheza já no início do chorus.

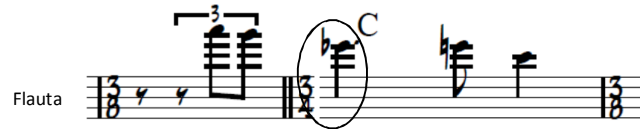


Figura 113

Depois se uma longa pausa surge uma frase que é imitação da primeira. Tem uma anacruse no último tempo do compasso anterior que cai em uma nota também dissonante, a quinta diminuta do acorde, no caso a blue note. Desenvolve-se então um padrão que se repetirá com deslocamentos de métrica tendo a blue note como nota de passagem. Para cada nota há uma apogiatura rápida (acciaccatura no italiano) sempre uma nota dó (fig.115).



Figura 114

Na entrada do chorus, a conexão intensa entre flauta e bateria se desfaz. A bateria passa a uma condução com os pratos em contratempo e o vibrafone aos poucos vai colando com ela nessa ação.

Na flauta, o chorus termina com a superposição do acorde de Gmaj7 sobre o acorde de C, mais uma vez insinuando o ambiente do modo lídio (fig.115, nota no círculo acima) substituindo o jônico.

## VIII

Este será o último chorus e onde as substituições modais e harmônicas serão mais radicais. Inicia confirmando a atmosfera do modo lídio insistindo na superposição do acorde de G sobre o de C onde a nota característica, que é o fá sustenido, tem uma duração longa (fig.116).

Figura 115

Entrando no território do acorde de dominante de C7sus4 o modo mixolídio que é sua atmosfera mais comum é substituído por um desenvolvimento no modo frígio, a princípio como uma imitação da frase anterior que ao ter o modo frígio instalado toma outro rumo e aparece uma superposição de quartas (notas no círculo) que traz para esse momento uma abordagem que tende ao serial (fig.117).

Figura 116

Sobre o acorde de Cm7 aparece uma frase também em quartas, imitação da anterior na atmosfera do modo dórico (fig.118).



Figura 117

Ocorre uma aproximação cromática de séries de quartas. A última aproximação cromática antes de chegar a C é uma série que começa com a nota dó sustenido, imitando as anteriores e implica uma substituição do acorde de dominante substituto (subV) que seria C#7 por seu homônimo menor C#m7 (fig.119, notas no círculo). A partir de então ocorre uma grande aproximação cromática de quartas na flauta sugerindo um desenvolvimento harmônico paralelo tendo com destino o mesmo acorde de C.



Figura 118

Uma análise possível para esta progressão cromática seria a seguinte (fig.120):



Figura 119

Uma progressão de acordes dominantes que harmonizam a melodia e resolvem no acorde de C. Nesta análise a progressão aparece em um compasso quaternário. Sobre

cada acorde a melodia varia entre a nona e a sexta (ou decima-terceira) de cada acorde. Portanto a frase esta concebida em uma situação de substituição de acordes, onde o acorde de C7sus4 é substituído por uma progressão cadencial de acordes de dominante. No original, a quadratura está deslocada dentro dos compassos alternados.

Então o tema é retomado na sua segunda parte, como porta de saída já que a harmonia da improvisação foi a da primeira parte, onde foi construído o ostinato harmônico. Depois desse retorno à cantiga a dança termina como começou, com o toque sendo desmontado com a retirada da clave (fig.121).



Figura 120

Ficando só o atabaque. Na última vez que o atabaque toca esta célula a bateria toca junto as duas últimas figuras de semicolcheia (fig.122, no círculo).



Figura 121

## Xangô – do visível

Para a análise da dança de Xangô o registro escolhido foi o da série Sabará Musical. Nesta performance, por não estar com a orquestra, o grupo explora de forma mais radical as possibilidades de interação que a partitura de ações possibilita. Segue abaixo (fig.122) sua a transcrição, marcando na linha do tempo as ações de acordo com a categorização proposta.

**Categorias do visível**

1	erro
2	pausa
3	fundo
4	interferência
5	sincronia homofônica
6	sincronia polifônica
7	solo

Tempo	Ev.	Ações no visível	Bt	Bx	Perc	Fl	Vb	Int. seg.
0:00	1	padrão nas agdavis	5	2	5	2	5	0:09
0:09	2	padrão do atabaque	6	2	6	2	6	0:12
0:21	3	pedal bx e vb	6	3	6	2	3	0:13
0:34	4	cantiga fl	3	3	3	7	3	0:21
0:55	5	coral	5	5	5	5	5	0:10
1:05	6	cantiga fl - liberdade rítmica	3	3	3	7	3	0:23
1:28	7	coral	5	5	5	5	5	0:09
1:37	8	segunda seção da cantiga	3	3	3	7	3	0:06
1:43	9	coral	5	5	5	5	5	0:05
1:48	10	última seção da cantiga	3	3	3	7	3	0:07
1:55	11	coral	5	5	5	5	5	0:04
1:59	12	entrada levada e cantiga 8ª	3	3	3	7	3	0:24
2:23	13	repetição cantiga esticando as notas	3	3	3	7	3	0:22
2:45	14	cantiga 2ª parte	3	3	3	5	5	0:09
2:54	15	saudação	4	3	4	5	5	0:11
3:05	16	ponte bt/bx	5	5	4	2	2	0:10
3:15	17	chamada bt	3	3	2	7	2	0:01
3:16	18	improvisação fl 1º chorus	3	3	2	7	2	0:09
3:25	19	bt responde na pausa da fl	4	3	3	7	2	0:12
3:37	20	bt interage respondendo fl	4	3	3	7	2	0:07
3:44	21	fl notas longas e resposta bt - 2º chorus	4	3	3	7	2	0:12
3:56	22	virada bt - 3º chorus	4	3	3	2	2	0:03
3:59	23	frases fl - bateria interage	4	3	3	7	3	0:05
4:04	24	bt abre na condução	3	3	3	7	3	0:07
4:11	25	frase bt junto com fl	6	3	3	6	3	0:11
4:22	26	frase fl provoca bt	6	3	3	6	3	0:07
4:29	27	bt fecha frase e retoma condução	6	3	3	6	3	0:10
4:39	28	bt provoca polifonicamente	6	3	3	6	3	0:03
4:42	29	fl responde e desenvolve	6	3	3	6	3	0:03
4:45	30	contato fl e bt complexidade rítmica	6	3	3	6	3	0:11
4:56	31	fl ponto culminante	6	3	3	6	3	0:12
5:08	32	bt responde fl 6º chorus	6	3	3	6	3	0:05



5:13	33	bt interage com flauta	6	3	3	6	3	0:17
5:30	34	interação piano súbito 7º chorus	5	5	5	7	5	0:10
5:40	35	interação bt e vb	6	3	3	7	6	0:10
5:50	36	interferência perc	6	3	4	2	6	0:04
5:54	37	contato PP 8º chorus	5	5	5	7	5	0:05
5:59	38	voz do Guda	3	3	4	7	3	0:05
6:04	39	saudação	3	3	4	7	3	0:04
6:08	40	voz do Guda	3	3	4	7	3	0:06
6:14	41	frase fl/vb - sinc bt	5	3	3	5	5	0:13
6:27	42	nota longa fl	3	3	3	3	3	0:08
6:35	43	interferência bt	4	3	3	2	2	0:08
6:43	44	condução do padrão com bx, bt, e perc	4	3	3	2	3	0:04
6:47	45	só perc	3	2	3	2	3	0:13
7:00	46	so atabaque	2	2	3	2	2	0:06
7:06	47	frase final	5	2	5	2	2	0:06

Figura 122

Quando Xangô aparece na sequência de danças da *Suíte* ele evoca uma mudança de energia e de ritmo. O início de Xangô com o toque e o longo pedal até a entrada da cantiga soa como uma espécie de parada, algo próximo do silêncio. Comparando as durações dos eventos marcados nesta dança, observamos que estas variam entre 2s a menor a 24s a maior. Os eventos com pequenas durações são geralmente aqueles onde a interação entre os músicos é maior, sendo algumas vezes momentos de contato. As maiores durações ocorrem geralmente nos momentos de firmar a cantiga (o ponto). O andamento com a semínima de aproximadamente 89bpm e o razoavelmente longo padrão rítmico da dança juntos favorecem a uma sensação de mais espaço e maior duração. A média das durações é de 0:09.14 (m:s.ds). O gráfico abaixo (fig.124) ilustra a coisa.

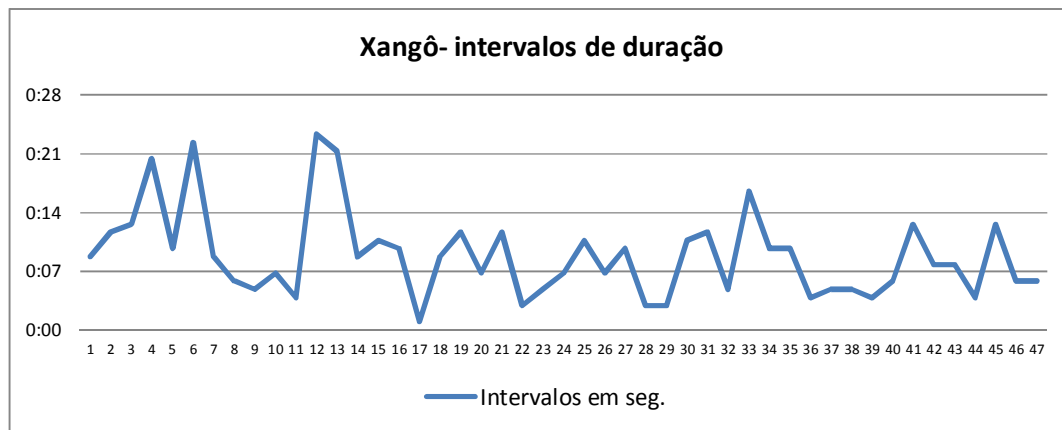


Figura 123

Os eventos tendem a ter uma duração maior até o evento 17. Este trecho corresponde à apresentação da cantiga e por esta razão tem durações longas com interações mais estáveis ainda que não precisamente determinadas. Estas variam entre os níveis de código zero e código flexível, especialmente nesta performance sem uma orquestra. Ocorre que há momentos em que a orquestra tocaria uma parte que está no nível de código estrito e nesta performance com o grupo, tal parte, transcrita para esta instrumentação, tende a se transformar em código flexível na medida em que a interação se dá entre um número menor de músicos que trabalham mais tempo juntos em um território de interações mais abertas<sup>233</sup>, e que nesse processo vão abandonando o tipo de precisão que a partitura musical impõe, migrando a um outro tipo que corresponde ao nível do código flexível.

A partir do evento 17 inicia a seção de improvisação. Nesse trecho, principalmente no início, as ações tendem a ter duração mais curta devido às interações entre os improvisadores. No final desta seção o último evento tem uma duração longa. Ele ocorre no evento 33 após o ponto culminante da improvisação no evento 31 e sua duração corresponde a sustentar a intensidade do ponto culminante por mais um chorus até o *piano súbito* em 34. A saída da improvisação ocorre em 41 com a sincronia homofônica entre flauta e vibrafone para a segunda parte da cantiga e segue para o final só com a percussão, onde a duração dos eventos tende a ser longa (maior que a média de durações desta dança).

Para ver melhor as interações entre os músicos vamos comparar as ações de pares. Bateria e flauta é um par interessante porque coloca em confronto as ações dos compositores da peça (fig.125). Eles propõem uma estrutura que colocada em movimento na performance, pode ser modificada por sua ação no nível da composição. São também os músicos que improvisam longamente nesta dança, em um diálogo intenso que vai determinando e sendo determinado na performance, seguindo a estrutura.

As ações da flauta variam entre cinco tipos: pausa, solo, sincronia homofônica, sincronia polifônica e fundo. A bateria tem ações também variadas, são quatro tipos: sincronia homofônica, sincronia polifônica, fundo e interferência. Esta diversidade de

---

<sup>233</sup> Estamos chamando de interações “mais abertas” aquelas de um tipo que permitem modificações estruturais, ou seja, que estão abertas às alterações que sejam resultado de sua interação.

categorias de ações indica que os músicos estão tendo muita interação não apenas entre si, mas com todo o grupo.

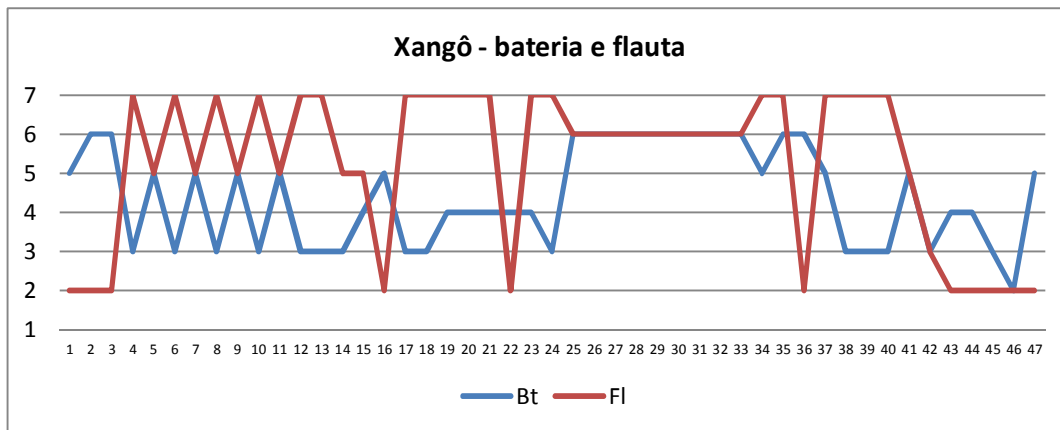


Figura 124

A bateria começa junto com a percussão tocando o padrão de Xangô. A flauta entra com a cantiga no evento 4. A partir daí a bateria vai alternando entre fundo e sincronia homofônica, que ocorre quando o coral responde à cantiga da flauta. Esta é uma interação bastante estável e dura até o evento 12, quando entra a condução de baixo e bateria e a flauta firma a cantiga. Isto segue assim até o evento 16, quando se inicia a ponte de entrada (bateria e baixo) para a improvisação. A partir daí a interação entre flauta e bateria vai tornando-se mais intensa, sendo que a bateria varia entre o fundo, a interferência, enquanto a flauta varia no começo entre solo e pausa. A partir do evento 23, que corresponde ao terceiro chorus de improvisação, os silêncios deixam de ser marcados como significativos e passam a ser categorizados como respirações até o evento 36 quando a ação da flauta volta a ser categorizada como pausa. Durante a improvisação a bateria vai alternando, começa como fundo e vai interferindo até atingir a sincronia polifônica no evento 25 quando a interação com a flauta é praticamente contínua e segue assim até o evento 33. Com seus desenhos (e ações) a bateria e a flauta vão delineando a estrutura.

A forma da dança foi construída a partir de repetidas performances. Nas primeiras vezes havia apenas a cantiga e o padrão rítmico. Foi a partir de sua repetição

em performance que a estrutura foi surgindo. Nesse processo de composição, a improvisação acabou por assumir uma parte significativa da dança, que tem uma duração total de 07:17 e cuja seção de improvisação dura 03:03, ou seja quase a metade da duração total.

O próximo gráfico (fig.126), que resultou da interação da dupla flauta e vibrafone, é parecido com o anterior e também mostra o desenho da estrutura com clareza. O vibrafone, como a bateria assume quatro tipos de categoria: sincronia homofônica, sincronia polifônica, fundo e pausa.

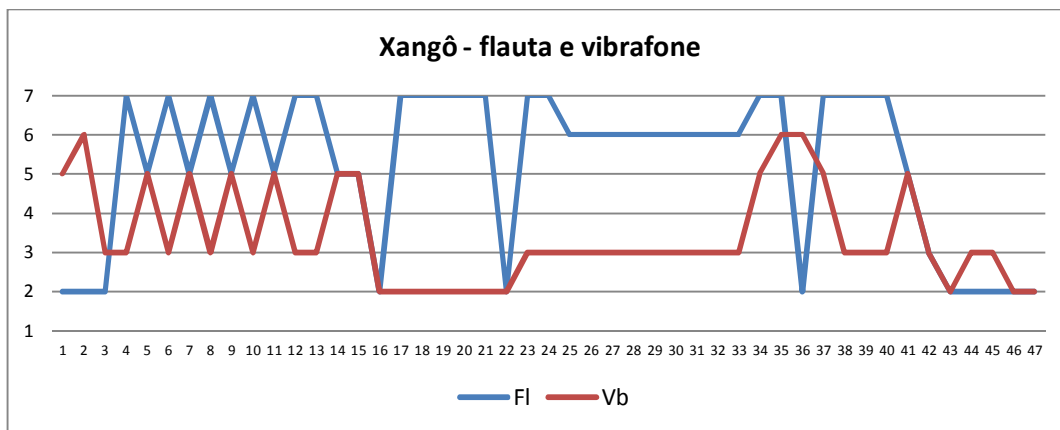


Figura 125

Na primeira apresentação da cantiga (de 4 a 11) a flauta vai alternando entre as categorias de solo e sincronia homofônica, enquanto o vibrafone varia de fundo e sincronia homofônica com a flauta. No vibrafone, o músico segue na ação de fundo no seu instrumento enquanto entoa com a voz uma nota no acorde coral. Esta ação dupla não pode ser expressa no gráfico acima, apesar de ser muito significativa para a performance. O gráfico aponta os picos da ação de forma precisa, e nesse caso marca a sincronia, mas é falho quando uma categoria de ação se superpõe a outra, e isto ocorre em algumas situações. No entanto, vendo os picos da ação é possível ver também um mapa da estrutura da partitura de ação. Então é possível ver que a apresentação da cantiga tem uma estrutura simétrica de alternâncias que mobiliza mais diversidade na qualidade de interação. Quando a improvisação começa, as linhas tornam-se mais contínuas, ou seja, por mais diverso que o resultado sonoro pareça, o tipo de interação é mais constante. Apenas no final da improvisação aparece uma maior diversidade de

categorias na interação entre flauta e vibrafone e isto tem reflexo direto na forma, há uma mudança significativa na dinâmica que decresce a *pp* e a ocorrência de uma superposição de modos nas frases da flauta (evento 37), que trazem uma grande ambiguidade para a harmonia nesse momento, preparando a volta à cantiga e o final.

A bateria e o baixo (fig.127) têm uma característica recorrente de andarem muito juntos. Isto ocorre na primeira parte, porém depois assumem funções diversas. O baixo tem uma diversidade menor de categorias se comparado aos outros instrumentos. A maior parte da dança ele atua no fundo e as sincronias homofônicas estão previstas na partitura de ações em locais precisos.

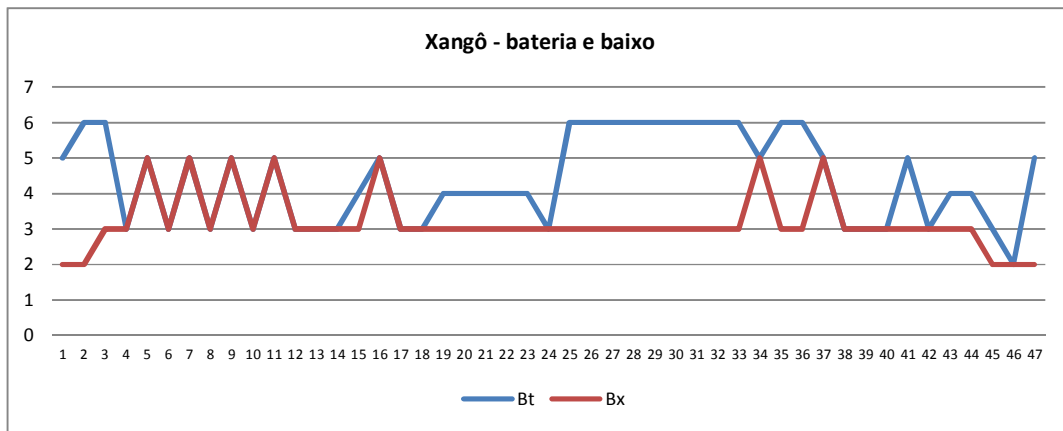


Figura 126

Bateria e baixo começam com funções muito diversas durante a apresentação do toque. No entanto quando a cantiga é apresentada pela primeira vez eles assumem as mesmas categorias. Aqui ocorre o mesmo fenômeno do vibrafone, quando diferentes categorias se superpõem nas ações de um mesmo músico. Enquanto sustentam a ação de fundo eles cantam uma nota do acorde coral em uma sincronia homofônica. O gráfico só consegue mostrar os picos, as mudanças.

O ostinato rítmico do baixo durante uma grande parte da dança, e especialmente durante a improvisação, tem a função de base, um chão sobre o qual as outras ações vão se desenrolando. O baixo permanece na categoria de fundo por muito tempo nesta dança. No entanto o que parece ser sempre a mesma coisa, porque segue o mesmo padrão e categoria, tem pequenas variações de tal forma que quase nunca é exatamente

a mesma levada, as mesmas notas e ritmos. Em um padrão como esse de Xangô, representado por compassos alternados, a descontinuidade que a alternância de compassos realiza, por sua insistente repetição, aparece ou soa como uma continuidade na sua recepção. Nesta situação, a sincronia homofônica é um elemento importante para determinar a estrutura, ela delimita territórios, é uma marca expressiva. É o que ocorre, por exemplo, nos eventos 34 e 37 que são determinantes de um novo território na improvisação.

Bateria e percussão (fig.128) também é um par que em muitos casos poderia ser um só elemento a ser categorizado por terem ações muito similares. As variações são mais evidentes nos locais em que a bateria interage com outros instrumentos ou interfere, ação que na maioria das vezes delimita seções, partes da dança.

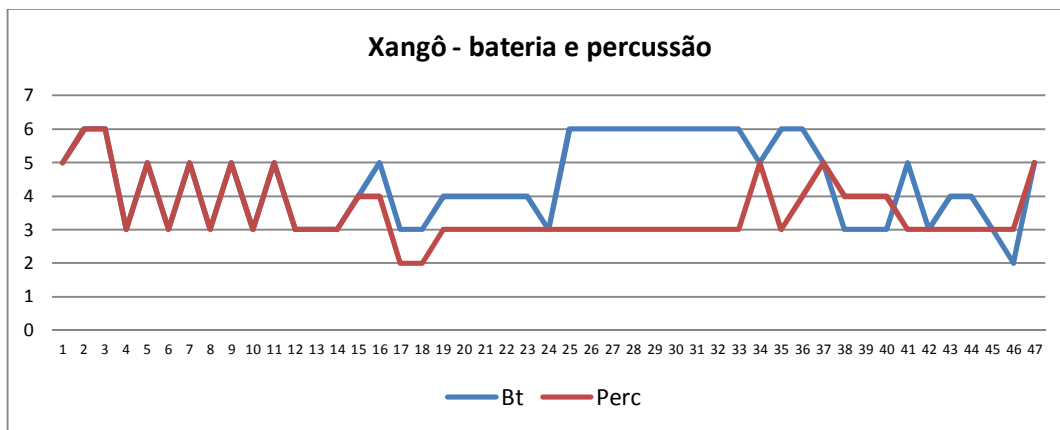


Figura 127

Ocorre um fenômeno interessante no início da dança. Quando a bateria e a percussão entram com o toque de Xangô, sendo esse polirrítmico, ele é caracterizado como sincronia polifônica (evento 2), pois são duas vozes que aparecem à percepção, a frase das agdavis e a frase do atabaque. No entanto quando a flauta entra com a melodia sobre o pedal do vibrafone e do contrabaixo, o mesmo toque passa a ser categorizado como fundo. Ele sai da região melódica e incorpora-se à paisagem na medida em que a cantiga ocupa a região melódica (evento 4).

Aqui também é evidente a alternância de categorias na primeira apresentação da cantiga, também fruto da dupla ação dos músicos, tocar e cantar. A partir da segunda

parte da cantiga (evento 14) as categorias desse par começam a se diferenciar e esta diferença acentua-se durante a improvisação. Eles voltam a assumir categorias idênticas apenas no evento 34, quando há uma mudança súbita de dinâmica e de tonicidade, uma espécie de encontro e recolhimento que ocorre aí. A partir de então a percussão e a bateria vão se alternando em fundo e interferência, fazendo comentários como na entrada da segunda parte da cantiga na saída da improvisação no evento 41. Depois disto , no final os instrumentos vão saindo deixando só a percussão e por último o atabaque e terminando com a frase de ataque e bateria.

No gráfico de todos (fig.129) ficam bem evidentes as três seções da dança, a apresentação (até o evento 15), a improvisação (a partir do evento 16) e a volta da cantiga (evento 41). No início da improvisação (16) é bastante complexa a relação entre as funções, há muita interferência entre elas. A partir do terceiro chorus (24) as ações tendem a ser mais estáveis levando ao ponto culminante que se dissolve no piano súbito (34), quando a diversidade de funções volta a criar uma situação de complexidade que vai sendo resolvida na coda (41) até voltar a ser menos complexa (46).

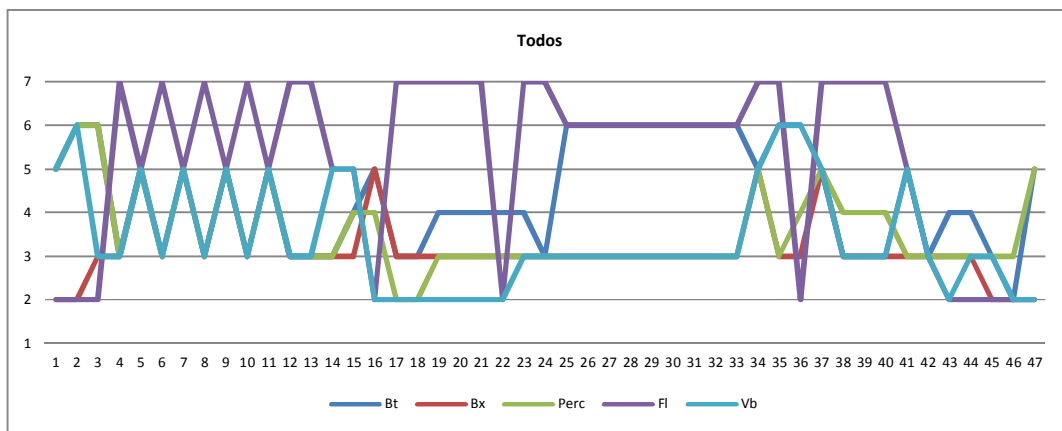


Figura 128

## *Xangô* – do invisível

A dança de *Xangô* aparece na *Suíte* depois de *Oxóssi*. Apesar de o andamento ser muito próximo, a tonicidade do toque é muito diferente. *Oxóssi* flui em um Ijexá, o toque próprio para sua cantiga. Ele é cadenciado e pode ser representado em um compasso quaternário simples, de maneira bastante regular. A composição de sua estrutura propiciou um desenvolvimento harmônico que gerou uma forma com partes que vão se alternando, enfim um desenvolvimento que o aproxima do território tonal. Seu final é em *fortíssimo* em uma ação de sincronia homofônica. O início da dança de *Xangô* estabelece uma atmosfera de significativo contraste. O padrão rítmico não é da tradição religiosa. Neném criou esse padrão a partir de uma visualização da dança de um determinado *Xangô*. Da qualidade vibratória que esse *Xangô* aportava a ele, em sua visualização criou um padrão rítmico muito complexo, cuja representação ainda hoje é passível de alteração. Tivéssemos três pernas, nós talvez pudéssemos dança-lo de uma maneira mais cômoda. De fato com duas pernas, a acentuação do início do padrão cai a cada ciclo em um lugar diferente, produzindo uma sensação de instabilidade que é ambígua em relação à firmeza com que o padrão é tocado. Incorporar o padrão até ele se tornar orgânico normalmente exige um trabalho para quem toca (e também para quem ouve). Incorporar implica um conhecimento que não é só do intelecto, mas essencialmente do corpo. É preciso desenvolver uma sensação do padrão inteiro, sem fragmentá-lo com a representação. Ricardo Cheib, um dos percussionistas da *Suíte*, reconhece no padrão rítmico uma exigência de precisão e de responsabilidade que ele associa a uma qualidade de *Xangô*.

[...] a primeira vez que o Neném e o Maurinho foram me passar aquela célula, saiu fumaça na minha cabeça, saiu fumacinha mesmo, igual desenho animado. Custei a digerir mesmo, a entender a história. Aí peguei e eu me sinto muito responsável de fazer esta levada porque ele é um relógio ali né, é a base da música, então você tá falando essa característica do *Xangô*, remete bem exatamente ao que eu sinto [...]<sup>234</sup>.

É difícil e impreciso descrever uma qualidade vibratória, no entanto, é possível reconhecer e compartilhar seus aspectos, mesmo sem descrevê-los, simplesmente através da impressão que a qualidade traz.

---

<sup>234</sup> Entrevista com os músicos em 28 de fevereiro de 2012.



Segue um esquema visual da seção inicial da dança, com as ações do grupo e da flauta em paralelo (fig.130).

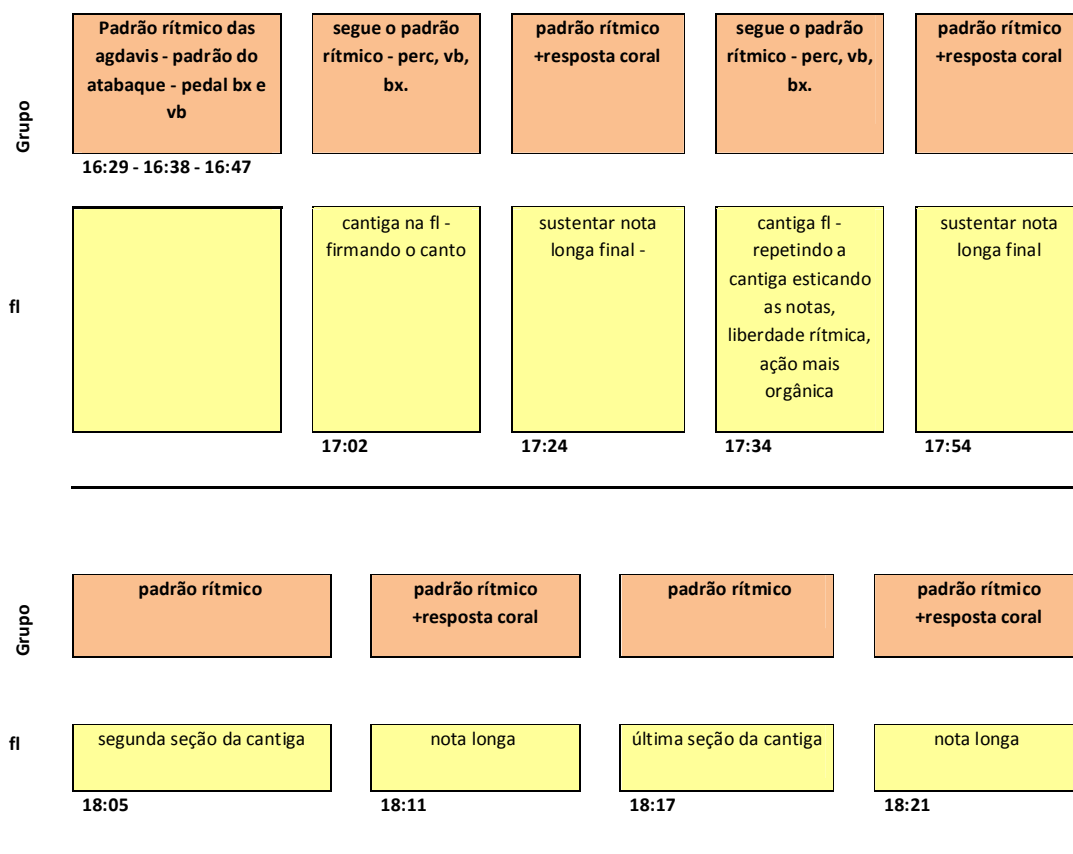


Figura 129

No início da dança, é preciso firmar o ritmo. Firmar no sentido de ser preciso, no que se refere a uma ação visível, mas principalmente corresponder à qualidade de *Xangô* como ela foi constituída no nosso ritornelo de interação musical, no que se refere ao invisível. Quando entram o ostinato das agdavis e a frase do atabaque, imediatamente se estabelece o território de *Xangô*. Então o baixo e o vibrafone iniciam um pedal na nota dó. Sobre esta base a flauta firma o canto, firma o ponto. A experiência de firmar é bem interessante. A descrição do que ocorreu nesta performance será um pouco pessoal (e naturalmente imprecisa na perspectiva de quem lê, porque está prenhada de subjetividade), mas aqui não vejo outra maneira mais honesta de fazê-lo. A coisa é um processo em que se vai aprofundando à medida que ele começa a acontecer, a operar. Para iniciar, neste caso para entrar no território de *Xangô*, trato de ouvir com atenção o

toque e o pedal. Não é questão de ir a este território, mas de permitir que a música me leve. Um paralelo poderia ser realizado com uma imagem de um rezador. Quando se reza, o que se faz não deve ser feito a partir da parte que habitualmente faz. É exatamente esta parte que deve ceder o espaço ao rezador. A ilusão de mim mesmo, que não é outra coisa que a identificação<sup>235</sup>, e o poder desta ilusão está mais frágil e por isso é possível rezar. Aqui a situação é um pouco essa, de entrega. Mas quando eu começo a tocar a cantiga, imediatamente chamo à presença o músico que domina o ofício. Quando chega, por um momento ele impõe seu ofício. Ele busca o foco da embocadura, a afinação, a articulação correta, e essas preocupações apenas se aquietam na nota longa final da primeira frase. O coro tem um papel fundamental de apoio a essa quietude, ele afirma isso. Algo muda nesse momento, a pretensão de fazer, a identificação com fazer cede espaço e a partir daí o músico em mim também está a serviço de *Xangô*. A repetição da cantiga já soa muito mais orgânica.

Representação esquemática das ações comparadas do grupo e da flauta durante a entrada da levada (fig.131)

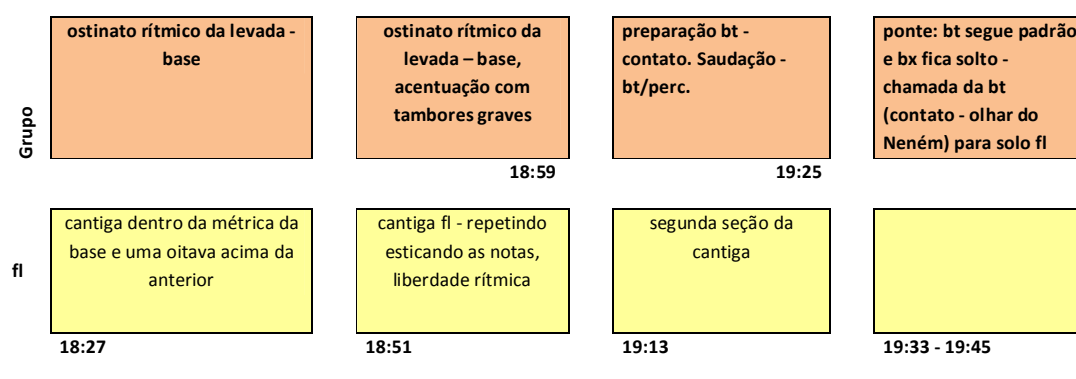


Figura 130

Quando entra a condução da seção rítmica o *Xangô* começa a dançar. Implica uma espécie de potência do corpo que flui da parte mais baixa do tronco e ao mesmo tempo central do corpo físico. Com o ritmo da condução essa energia desperta com uma força tal que é preciso firmar a cantiga também fortemente para não perder a conexão

<sup>235</sup> “Identificação” é um conceito comum a Grotowski e Gurdjieff e como palavra de trabalho foi tratada no capítulo dos conceitos.

com a estrutura. Ao firmar a cantiga nesta situação, todo o sentimento que ela evoca fica agora impregnado dessa força. Firmar então inclui o impulso de dançar, a parte mais vital e baixa do corpo físico além do sentimento da melodia. Aqui também a repetição da cantiga soa mais orgânica e essa organicidade o Neném comenta colocando uns tambores graves nos lugares de apoio do toque.

Representação esquemática que corresponde às ações do grupo e da flauta durante a improvisação (fig.132 )

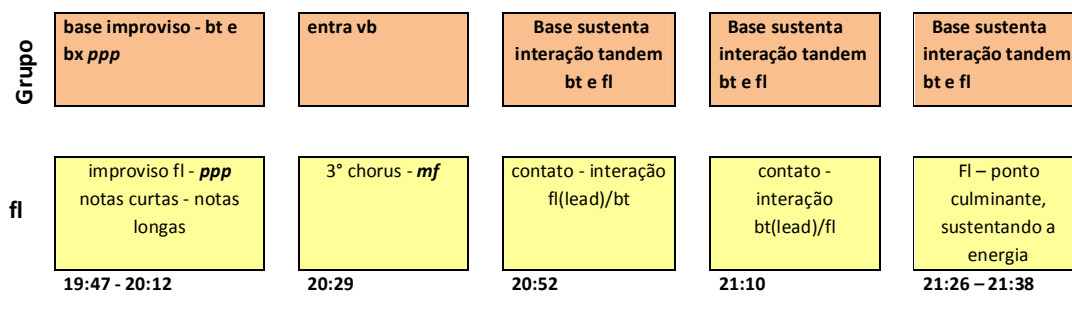


Figura 131

Nesse ponto estamos já plenamente no território de *Xangô*. A passagem foi feita, estamos no transe das qualidades vibratórias de *Xangô*. A improvisação é uma maneira de explorar esse território, sendo conduzidos por *Xangô*. Entrar nesse local é sempre um risco. Improvisação não é um lugar totalmente conhecido, há sempre uma nova quebrada. Dispomos entre nós no grupo das ferramentas, dos recursos apropriados para esta exploração, é nosso ofício, mas não sabemos exatamente o que vai surgir. Particularmente nesse caso, é o momento em que eu necessito que o pensamento se ative, digamos assim. Existe uma estrutura e vamos compor juntos, no momento, descobrir como coloca-la em ação. As frases curtas do início são fragmentos da cantiga transformados e modulados na estrutura harmônica. Elas funcionam como um chamado para o pensamento também entrar. Assim o chorus harmônico começou a fluir na mente do improvisador. Ele já estava antes durante a apresentação da cantiga, mas muito mais como sensação, agora é possível e necessário incluir o pensamento de outra maneira, mais ativa. Nas pausas a atenção vai incluindo o ritmo, a levada de baixo e bateria segue mobilizando a potência do corpo, do movimento. Quando entra a nota longa no terceiro

chorus, o sentimento é convocado a participar de maneira mais ativa. A seção rítmica com o baixo a bateria e a percussão respondem interferindo mais. A partir do quarto chorus inicia uma interação muito intensa entre a flauta e a bateria. *Xangô* agora está muito ativo. De agora até o piano súbito no sétimo chorus, flauta e bateria vão desenvolver uma espécie de transe em tandem. Esta interação tem uma dinâmica de intensidade, não se trata de forte ou piano, mas intensidade de fluência, que tem um ponto culminante, e que depois sustenta um pouco, por mais um chorus e quando cai subitamente a um piano, nesse momento o tandem se desfaz.

Representação esquemática do final da improvisação (fig.133)

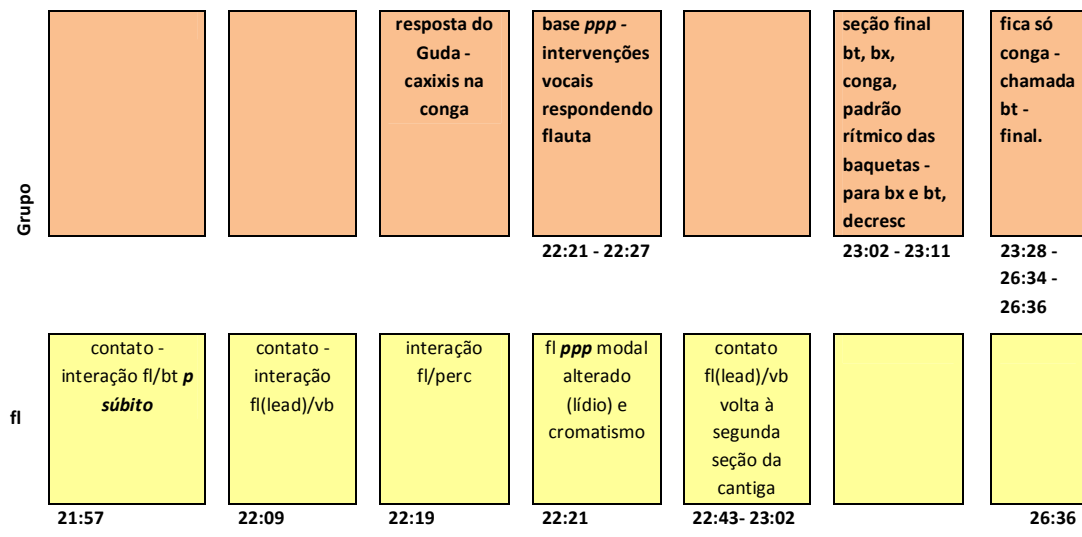


Figura 132

O piano súbito traz uma nova organização na estrutura e na fluência de energia em todo o grupo. Particularmente, a sensação de potência física vai transformando-se em algo mais recolhido, sua pressão diminui. O corpo continua ativo, porém mais calmo e este chorus tem este caráter, de uma energia física menos intensa e de uma abertura para o sentimento. No grupo, vão se realizando (atualizando) novos contatos, entre a bateria e o vibrafone, entre a flauta e o caxixi, até que chega o último chorus. No último chorus, a entrada é ainda mais delicada. A nova cor que surge com a substituição modal conduz esta delicadeza. Ao mesmo tempo o pensamento passa a ser mais atuante

trazendo outros caminhos harmônicos e com eles uma gama diferente de cores e sentimentos. No grupo o caxixi pontua e a voz (do percussionista Guda) também interfere na ação da flauta. Para mim o último percurso desse trecho de improvisação no território de *Xangô* é um pouco sombrio e denso. O cromatismo final sugere um caminho alternativo de substituições harmônicas que trouxe a ênfase em pensar. Depois disso a partitura encontra a porta de saída da improvisação (de volta a uma estrutura mais estável), prevista para ocorrer na segunda parte da cantiga.

Daí em diante as conexões de interação vão aos poucos se desfazendo dando lugar ao silêncio simplesmente. No entanto as transformações de energia ocorridas produziram alterações no estado de consciência. Na verdade prepararam para a próxima dança. Sobre mim o efeito dessa performance e especialmente desse transe<sup>236</sup> de *Xangô* durou ainda dias. É como se uma substância tivesse sido produzida ali e ela ficou ainda mais um tempo comigo.

---

<sup>236</sup> Lembrando que se trata do que o Neném chama de *transe de ogã*, e não o de *pé de dança*, ou incorporação.

## Últimas Considerações

## **I – ser e saber – contato**

Este seria o lugar de fechar o trabalho. Trato, portanto, de refazer o percurso buscando consolidar as conexões das ideias, conceitos e experiências, e partir do que foi dito, no diálogo com os autores citados e com nossa vivência como músicos, intuir uma direção, não exatamente de fechamento, mas pelo contrário, de abertura.

Existem pontos que gostaria de frisar. Uma questão é a aparição em diversas passagens de um jogo triádico de forças, como o que ocorre na bela imagem do “rio, margem e fluxo”; ou na relação entre “presença, personalidade e essência”; unidades autopoieticas de “primeira, segunda e terceira ordem”; “tônica, dominante e subdominante”; ou ainda o “trabalho sobre si, com o companheiro e com o espaço”. O que há de comum é que são sempre forças implicadas em um mesmo processo onde os termos assumem polaridades distintas de força “ativa, passiva e conciliadora”, ou em outra perspectiva, “catodo, anodo e neutro”. Há casos em que é mais fácil perceber esse jogo de forças, reconhecer a qualidade de opostos e de emergência que há em cada fórmula. Por exemplo, na metáfora do rio, a qualidade de força passiva das margens, de força ativa das águas e de força conciliadora do rio. Ai cada termo assume uma força em um processo onde o rio emerge como a força conciliadora. O rio, porém, está implicado em outros processos, no clima, por exemplo, onde ele poderá assumir, nesse processo outro papel, uma outra força. Portanto, ainda que em determinado processo, o jogo de forças indique determinada atuação para os termos da fórmula, em relação a outros processos os mesmo termos, ou um deles pode assumir outra força, portanto existe um princípio de relatividade que permeia tudo.

Recorrendo<sup>237</sup> ao que foi dito, vimos que na infância a receptividade apareceu como uma característica marcante. Essa característica, sobrevivendo à infância na essência, possibilitaria um contato com o mundo que não é representação, sem nomes ou imagens mentais que interfiram no contato, sua questão é “ser”. No entanto para operar no mundo, os seres humanos vão desenvolver habilidades e um tipo de conhecimento que comporiam outra natureza. “Saber” é sua característica marcante, as coisas ganham nomes e representações. É operando com o “saber” que a personalidade

---

<sup>237</sup> Conotando aqui a esta palavra um pouco do seu sentido em espanhol, que é de recolher, recapitular. Não se trata de asseverar verdades provadas cientificamente, mesmo porque a “ciência nunca prova nada” (BATESON, 1986: 33), mas de alinhar ideias e conceitos que foram propostos e por essa ação elaborar uma explicação.

passaria a interagir no mundo com as coisas e as pessoas. Porém ela não é capaz de “ser” e sentir o mundo, ter com ele um contato livre de representação. Entre ser e saber, uma terceira possibilidade seria uma interação voluntária entre esses dois aspectos ou duas totalidades, a receptividade do ser que é predicado da essência e as habilidades operativas do saber, características da personalidade que se manifestariam com muita propriedade no ofício. Realizar tal contato seria o trabalho (obrigação) do “homem responsável”, que é como designa Gurdjieff aqueles que tenham desenvolvido tal possibilidade. O contato implica responsabilidade, me torno responsável pelo que vejo. A responsabilidade emerge do contato, há recursão. Nas condições de vida estabelecidas atualmente (globalização) na educação, na profissão, no comércio (consumo) somos levados (seduzidos) a ignorar a essência, tudo se passa como se ela não existisse. O que normalmente nos escapa é que a essência, sua natureza receptiva, poderia continuar viva e existente (pelo menos por algum tempo<sup>238</sup>), como uma qualidade única e distinta da personalidade. Sendo sua natureza passiva e receptiva ela não se manifestaria a não ser que fosse convidada. Como habitualmente não é percebida, ela não é (habitualmente) convidada ao “baile”. Seria preciso afrouxar a força voluntariosa da personalidade, colocando-a, com todas as suas fabulosas aptidões aprendidas, a serviço de um contato com a essência, e a partir desse contato, à emergência de uma presença. Quando Brook fala de qualidade, intuo que é desse tipo de coisa a que ele se refere. Nesse esquema, liminaridade (Gennep) corresponderia a esse afrouxamento da força do mundo conhecido. Organicidade (Grotowski) estaria relacionada a esse processo de contato voluntário entre aspectos dessas duas naturezas, a essência e a personalidade (Gurdjieff), o que possibilitaria uma presença como emergência e o acesso à qualidade (Brook).

O contato com as ideias e o trabalho de Grotowski, Brook e Richards, fossem através da leitura, de registros áudio visuais ou mesmo presencial, as impressões que nessas situações me foram aportadas, levaram-me a intuir que sua busca estava, naqueles momentos, relacionada a esse contato essencial. “Organicidade”, “qualidade” e “ação interior” são expressões que no discurso desses pesquisadores apontam para processos que estão relacionados entre si e com esse contato. Nesse contexto, liminaridade corresponderia à suspensão do domínio mecânico e associativo que a

---

<sup>238</sup> Gurdjieff fala de condições especiais que deveriam ser estabelecidas para que a essência continue a receber impressões e sustentar seu crescimento. [...] “a menos que sejam tomadas certas medidas especiais – exclusivamente durante a infância”. (GURDJIEFF, 2000:176)



personalidade exerce na presença ordinária e cotidiana. Submeter-se às condições de liminaridade é o mesmo que submeter-se a condições de trabalho sobre si. São ritos de passagem, podem ser iniciáticos, religiosos ou seculares, o que opera é a suspensão de rotinas mecânicas associativas do cotidiano (da personalidade), do mundo conhecido e representado, para que um contato com o desconhecido possa ocorrer.

O que Grotowski nomeia por “qualidade vibratória” está ligado, com certeza, a algo que ocorre na ação musical, uma vez que o termo aparece quando ele trata das cantigas<sup>239</sup> de tradição em seu trabalho. Há o som emitido com uma determinada qualidade que é função do performer, seu canto, e há a qualidade vibratória de determinada cantiga, algo que ela guarda e que mobiliza seu semelhante no performer. As duas coisas coincidem na ação musical. Parece que há algo na cantiga por trás da melodia, além dos intervalos e ritmos, alguma coisa que emana quando é tocada. A expressão “tocada”, parece referir-se a uma ação que abre a cantiga, como uma chave, viabilizando o contato com sua qualidade vibratória. Em nossa experiência na *Suíte*, uma abertura assim implica uma atitude, uma postura de quem toca. O performer deve ter a chave para abrir a cantiga e permitir que ela revele sua qualidade vibratória, por outro lado há na cantiga algo que abre o performer. Portanto, há algo que está guardado na cantiga e que apenas se revela na performance, quando ela atinge certa qualidade. Mas há a chave e a abertura, não basta apenas entoar, é preciso firmar o canto (o ponto), ou colocar sentido como dizem os congadeiros<sup>240</sup>, essa seria a chave.

Para Grotowski, a sonoridade da cantiga mobiliza os impulsos do corpo, é como se as qualidades vibratórias da cantiga encontrassem ressonância no corpo do performer, despertando-o para aquela energia. “Quando se começa a captar as qualidades vibratórias, isso encontra sua radicação nos impulsos e nas ações<sup>241</sup>”. Mas por outro lado o canto deve ser para o performer um motivo de busca. Talvez aí resida a possibilidade de uma abertura por aonde a cantiga, sua qualidade vibratória, venha a trabalhar sobre o performer. “Atenção! Atenção! É o momento que requer vigilância, não tornar-se

---

<sup>239</sup> No textos de Grotowski o termo canto geralmente é a tradução de “song” e não de “sing”. Portanto, faz referência à cantiga e não ao ato de cantar. Para esclarecer a questão entre substantivo e verbo, utilizamos cantiga para o substantivo. Quando aparecer a palavra canto, ela deverá referir-se à ação.

<sup>240</sup> LUCAS, 2002.

<sup>241</sup> GROTOWSKI, 2007: 237.

propriedade do canto – sim, *estar de pé*<sup>242</sup>”. Este é o chamado de Grotowski a estar desperto, não identificado, presente.

Poderia a melodia, uma determinada sequência de notas e ritmos, involucradas em um timbre guardar e expressar objetivamente uma determinada qualidade?

Essa é uma questão bem delicada. Os trabalhos de pesquisadores como Lucas, Keil, Feld, Sacks, Green, dentre outros, sugerem uma matriz cultural para o significado musical. Realmente não é difícil constatar que objetos similares podem assumir significados diversos quando imersos em culturas diversas, e que isto ocorre não apenas com a música, mas com os costumes, a comida, o vestuário, etc. Quando Maturana e Edelman assumem que as descrições e categorizações são uma espécie de contrato social, eles falam de percepções que são compartilhadas e que é nesse compartilhar que nasce a linguagem e a cultura. Para Maturana, no entanto, há uma emoção básica que permitiria a convivência na aceitação do outro como um verdadeiro outro, que ele chama de amor. E essa convivência seria a condição fundamental para a constituição da linguagem e da cultura<sup>243</sup>. Ele afirma que não teria sido possível constituir linguagem sem uma convivência nesses termos. Aceitando isto, somos filhos do amor. Encontramos então, nas reflexões de Maturana, algo que é anterior à linguagem e à cultura.

Tal emoção sendo anterior à linguagem e a cultura, é também anterior à personalidade e, portanto, se poderia encontra-la na essência, estaria lá sua fonte. Dada certa qualidade receptiva e de confiança da essência, como só as crianças podem ser, não seria absurdo considerar tal hipótese (que corresponde a nossa experiência). Assim a presença que emerge do contato voluntário entre partes da personalidade e da essência, seria também uma possibilidade comum a todos os seres humanos, ainda que não ocorra cotidianamente, menos ainda mecanicamente, e que também não seja condição imediata para a continuidade da autopoiese. Para que esse contato ocorresse, seria preciso dar uma direção à personalidade, estabelecendo condições de liminaridade para tal ocorrência. Isto seria o assunto de rituais e de algo que se poderia chamar

---

<sup>242</sup> Idem

<sup>243</sup> Maturana comenta que uma vez constituída a linguagem poderia ser utilizada na agressão, mas seria impossível constituí-la na violência (MATURANA, 2006).

também de arte, ainda que tais categorias possam incluir muitas outras coisas, que inclusive não teriam tal objetivo e nem desempenhariam esse papel.

Então a resposta à pergunta sobre a possibilidade de um significado objetivo guardado nas cantigas poderia ser sim e não. Certas qualidades de uma cantiga não estariam acessíveis ordinariamente, mecanicamente no cotidiano, mas talvez sim, estando o performer e/ou a audiência submetidos a condições específicas de liminaridade, certas condições de trabalho sobre si. Assim sensações (impressões) que emanam dos fenômenos, poderiam encontrar na essência, ressonância que seria ainda anterior à linguagem e a cultura, e estas últimas, estando o indivíduo submetido a condições de liminaridade, tornar-se-iam instrumentos de conexão ao invés de impedimento.

Não seria pretenciosa tal especulação, estando a serviço de controlar o processo? Sim, se a especulação estiver a serviço do controle, e em minha experiência, todas as vezes que tal controle foi tentado diretamente, ele induziu o erro.

## **II – ação – um ato de contato**

A escrita ao fixar um evento em uma representação torna-se por um lado uma ponte para a sua reconstituição em performance e por outro um obstáculo à dinâmica de transmissão e recriação das qualidades vibratórias de tal evento. A fixação da representação mascara-se de posse do conhecimento, o que é ilusão. A escrita enfraquece o vigor da memória da tradição, substituindo-a em parte, e assim pode vir a interromper a cadeia de transmutações que o evento poderia sofrer na oralidade. Por outro lado garante que uma estrutura seja preservada e no extremo, a própria escrita torna-se instrumento de criação. No domínio da música, esse processo deu origem à partitura musical. Mas o inicialmente transcrito e fixado na partitura musical foi uma ação musical que lhe era anterior. Esta extrapola aquela na medida em que tem aspectos que, apesar da pretensa precisão da partitura musical, ainda permaneceram pendentes da oralidade. As ações que correspondem aos signos são como um legado, aprendidas na oralidade. Ou seja, para tocar Bach, mesmo lendo a música escrita, as articulações e a atitude eu aprendo com outro músico. A partitura musical é o projeto de fixar em uma notação específica, uma partitura (ainda que não seja intencional ou consciente) de ações musicais. A ação musical é anterior à partitura musical e sua abrangência é maior.

A performance de música é uma ação musical. Compor é uma ação musical na medida em que é também performance. A ação musical é um “como” mobilizar os comportamentos restaurados, os padrões que o músico preparou diligentemente, e na performance, permite que eles operem. Tal mobilização ocorre em uma duração e um espaço, sofre influência dessa situação, confronta-se com ela. Os padrões são comportamentos (restaurados) que o indivíduo prepara solitariamente (ninguém pode fazer isto por ele), e o faz em diálogo com as situações coletivas, nas quais se dará a emergência de seus avatares<sup>244</sup> ou variações desses padrões. Nos ensaios/performance, a partitura de ação recupera esses comportamentos e a ação vai construindo seus avatares ao mesmo tempo em que vai sendo alimentada por sua emergência. Os comportamentos restaurados são constantemente reconstruídos como a memória que deles se faz.

A expressão “firmar o ponto”, que para nossa interação musical na *Suíte* pode ser traduzida por “firmar o canto”, nessa altura do texto merece um comentário, ainda mais considerando que “firmar” inclusive tornou-se uma espécie de categoria do invisível. Pelo tom afirmativo do verbo, pareceria no primeiro momento que firmar é algo que deve ser feito como uma atitude que se poderia assumir pela simples pretensão de toma-la. Isto fatalmente induziria o erro, na medida em que se aproxima do que Richards chama de “bombear” e que entre os músicos de nossa convivência, nossa comunidade musical, manifesta-se na um pouco irônica e precisa fórmula de “forçar a amizade”. Neste caso seria delegar exclusivamente à parte mais voluntariosa, porém menos sensível, ou até se poderia dizer incapaz de sentir, que é a personalidade, a função de firmar. Voluntariosa como é, ela se esforçaria em corresponder, e dentro de sua limitação trataria de imitar um comportamento de firmar. Isto até poderia funcionar, se a personalidade estivesse submetida a uma meta de contato com a essência, ou seja que sua força ativa estivesse a serviço do contato. Isto é algo que não ocorre e não pode ocorrer mecanicamente. Firmar corresponderia a orientar a personalidade no sentido de que ela ceda o posto e coloque-se a serviço do que emerge no contato, uma abertura ao desconhecido e partir daí o contato com o desconhecido. Talvez por isso as tradições religiosas prezem tanto a disciplina, a hierarquia e/ou a relação com o mestre, quando há um. Outra possibilidade seria a de trabalhar em um grupo, onde este assume o papel de

---

<sup>244</sup> Estou chamando de avatares os padrões que surgem como variação daqueles preparados (mapas globais). Os avatares assumem uma forma diversa no diálogo com as circunstâncias da performance. Eles são a emergência no atual de um padrão virtual. Em uma aproximação com a perspectiva platônica, uma manifestação no sensível de uma ideia do inteligível.

uma instância superior, criando na dinâmica de seu trabalho situações de liminaridade. De toda maneira nada garante que o contato ocorrerá, a não ser a consciência ou intuição de que ele é necessário e em certo sentido imprescindível.

Algumas das experiências musicais com a composição e a performance da *Suíte para os Orixás* em parceria com o Neném e todos os músicos que aqui esceram participar desse projeto, geraram, assumo, situações de liminaridade. Tais situações solicitam dos participantes a operação de algumas habilidades e talentos que praticamente só ocorrem aí. Não é certo e seguro que é sempre assim, mas algumas condições podem ser estabelecidas. Grosso modo, e de maneira talvez subjetiva demais, poderia descrever algumas delas assim: uma relação com o corpo não habitual; uma exigência de atenção também não habitual, mas intencionalmente recolhida, que associada à sensação física, faz emergir uma presença, uma qualidade; exigência de sustentar o fluir do emocionar-se que só torna-se possível a partir da sensação física do corpo flexível; pensar por formas, não há espaço para diálogos e vozes interiores; ter no centro do corpo, na raiz da respiração, o centro de todos os movimentos físicos.

Parecem ser muito boas e belas essas condições, mas não são fáceis. Na verdade elas são bem raras e sua operação custa trabalho, tanto individual quanto em grupo. Portanto, não se deve de maneira alguma desprezar a preparação técnica, seja na prática do instrumento quanto no conhecimento das manhas e artimanhas do código e da linguagem musical<sup>245</sup> na qual estamos interagindo. O que, um pouco a contragosto, chamo de educação musical (preparação para o ofício), pode ser de grande ajuda quando colocada a serviço de um contato essencial.

Particularmente na *Suíte*<sup>246</sup>, o nível de interação na ação musical, variando entre código zero, flexível ou estrito, determina como será a aproximação ao comportamento restaurado, e com que flexibilidade o padrão será atualizado em um avatar. Na improvisação é onde os avatares tem uma emergência mais flexível e complexa, dentre a diversidade das ações musicais. Os padrões que o improvisador estuda e prepara, no momento de improvisar encontram novas conexões no confronto com as impressões do momento. Quanto maior for o repertório de padrões, mais possibilidades de combinação

---

<sup>245</sup> Aqui muito especialmente com referência ao nosso trabalho com a *Suíte* sem a pretensão de que seja uma regra universal até para marcianos.

<sup>246</sup> E além da *Suíte*, outras manifestações onde essa análise de níveis de interação no código musical teria cabimento, como a música popular brasileira e o jazz.

e conexões o avatar poderá mobilizar. As conexões não ocorrem mecanicamente, a improvisação exige do músico um tipo de disponibilidade de atenção ao momento que não ocorre mecanicamente. Um padrão repetido<sup>247</sup> sem essa atenção ao momento não tem vida, não está em interação com as circunstâncias do momento, do local, da ação dos companheiros, nem consigo mesmo. É necessária uma determinada presença.

A questão é: como fazer do momento da ação um ato de fato, libertando a ação da representação? Em minha experiência como músico e pesquisador, isto envolve cuidar para que a ação não seja dominada pelo ofício, mas que esse esteja a serviço da ação. Não se trata de anular o intérprete em função das prováveis intensões do compositor<sup>248</sup>, nem de ficar preso aos padrões no caso do improvisador, mas de permitir que a ação parta de um local mais central e silencioso no músico, ainda que confrontar música e silêncio afirmando que um nasce do outro, possa parecer uma contradição.

### III – retirar impedimentos

O ofício do músico constitui-se de comportamentos restaurados que geram uma atividade que é categorizada, em sua comunidade, como musical. Como as explicações científicas, a música precisa ser uma categoria compartilhada e validada na comunidade. Nossas especulações e experiências nos sugerem um modelo em que as descrições (segunda totalidade) são necessárias para que haja uma presença (terceira totalidade), alguém que descreva. Mas essa presença só poderia ocorrer na medida em que as descrições, que a personalidade faz, estão a serviço do contato com a essência (primeira totalidade), ainda que esta se mantenha passiva e naturalmente silenciosa. A presença emergiria desse contato voluntário, que Gurdjieff chama de contemplação.

Portanto na emergência de uma presença, há que se considerar a possibilidade de que as impressões, em nosso caso de músicos, as que nos chegam através da música especificamente, possam tocar a essência, mesmo que as descrições não sejam plenamente compartilhadas. De fato, pesquisadores como Grotowski, Richards, Brook e

---

<sup>247</sup> Maturana ilustra a diferença entre repetição e recursão de maneira esclarecedora e simples. A operação  $\sqrt{a} = a'$  eu posso repeti-la muitas vezes, e a resposta será sempre  $a'$ . No entanto quando submeto o resultado da primeira operação à mesma operação  $\sqrt{a'} = a''$  e assim sucessivamente,  $\sqrt{a''} = a'''$ , este é um processo recursivo. (MATURANA, 2006: 72)

<sup>248</sup> A dicotomia entre compositor e intérprete, bastante comum na música erudita europeia e sua descendência (ainda que mestiça), é que deu origem a esse tipo de preocupação e conflito. Há situações em que a tradição assume a posição do compositor, ou talvez fosse o contrário, o compositor é que foi assumindo o papel da tradição.

Barba ao se lançarem em uma pesquisa de teatro intercultural, envolvendo atores de diferentes nacionalidades e culturas, intuíram essa possibilidade. A qualidade que é compartilhada é a presença, ainda que as descrições não sejam coincidentes.

Uma possibilidade seria lançar um olhar para além das diferenças de culturas, de tal maneira que o aspecto que chamamos de personalidade (segunda totalidade) tornasse-se não um impedimento, mas um instrumento de contato com a essência (primeira totalidade). Tal impedimento é comum na atualidade<sup>249</sup>, tendo em vista a ênfase que a educação e as condições de vida atuais colocam no desenvolvimento da personalidade e em sua desconexão com a essência, o saber em detrimento do ser.

Retirar impedimentos era para Grotowski um importante tema no “trabalho sobre si” do ator, e a base do que ele chamava a via negativa. A busca do contato com as fontes, assumo, passa pela busca do contato com a essência. Para viabilizar tal ação, uma possibilidade seria desenvolver um ofício consistente só para coloca-lo a serviço desse contato. É a “qualidade” gerada pelo contato que toca e une. A necessidade do ofício Grotowski enfatizou em diversas oportunidades, depois de ter feito inúmeros experimentos com seus atores assim com mestres de tradições diversas no Teatro das Fontes. O ofício envolveria as ações trabalhadas dentro de uma tradição, recebidas como um legado, assim como aquelas desenvolvidas no trabalho de pesquisa.

#### **IV – liminaridade e transformação**

Na *Suíte* não existe uma proposta de “trabalho sobre si” nesses termos. Lá nos submetemos a uma estrutura, que é uma composição desenvolvida a partir das indicações do Neném e que foi (e continua sendo) no processo de criação, balizada pela tradição dos orixás. Na montagem e realização da performance construímos nossos ritornelos<sup>250</sup>. Com eles operamos no território da *Suíte*. A qualidade vibratória de cada dança, cada cantiga, posta em funcionamento, é que poderia estabelecer uma condição de liminaridade, viabilizando o contato com a essência e a emergência de uma presença.

---

<sup>249</sup> Talvez tenha sido sempre assim para os homens, considerando as referências a esta situação que aparecem em algumas tradições, como o “véu de maia” para o budismo, ou ainda o conceito de “identificação” em Gurdjieff e Grotowski. No entanto é preciso pontuar que essa situação está exacerbada em nossos dias. É evidente a necessidade de uma espécie de “ecologia do ser”.

<sup>250</sup> Ritornelo é uma expressão musical indicando uma repetição, estribilho ou refrão, que Deleuze e Guattari utilizaram metaforicamente. Aqui sua aplicação tangencia esses dois aspectos e aproximando-se do que seriam os comportamentos restaurados de Schechner ou os padrões de Bateson.

Há recorrência nesse contato, recursão. À medida que ele começa a ocorrer ele mesmo viabiliza sua ocorrência, enquanto a estrutura (composição) liminar estiver em operação.

Esse processo revelou-se em diversos momentos desde o início, nos primeiros registros, no trabalho de compor, ora juntos, ora sós, e depois durante a montagem, nas performances, etc. A partir de um determinado momento, quando a *Suíte* adquiriu uma forma mais estável, o processo passou a ocorrer na sequência das danças. Há uma sabedoria, que transcende o trabalho dos compositores, e que se manifesta nas cantigas, seus toques, na ordem das danças, enfim, na transformação diríamos energética que tudo isso pode induzir nos músicos e na audiência durante a performance. Há uma dinâmica na ordem, a abertura como um pedido de licença, uma reverência para abrir os caminhos – *Exu e Pemba*. Então chegam os homens fortes, com um poder físico muito grande, guerreiros, caçadores e reis – *Ogum, Oxóssi e Xangô*. Chegam depois as mulheres, *Iansã, Iemanjá e Oxum*, e com elas uma energia de domicílio e proteção, mesmo em *Iansã* (que beija seus nove filhos e sai em busca de sustento). Por último o feiticeiro e os velhos, a sabedoria, *Katendê (Ossaim), Nanã e Oxalá*. Tal ordem foi determinada pela tradição, nos submetemos a ela na busca do que ela guarda.

## **V – composição**

A ação musical está no campo da performance, que pode ser entendida como uma emergência no encontro entre estrutura e fluência, como na metáfora do rio que emerge do encontro entre as margens e a água. Tem a água atual, aquela que nesse momento está passando. O que ela traz da cabeceira ou das margens rio acima. Dependendo das condições ela pode vir a se tornar lama até uma densidade que poderá não ser mais reconhecida como água ou ainda se solidificar a baixas temperaturas e ser reconhecida como gelo. Mesmo assim dissimulada, em lama ou gelo, ainda preserva sua qualidade de fluência, mesmo sob alguma forma encapsulada. O controle sobre a fluência é precário (e indireto). É uma questão complexa de ecologia. De forma indireta se poderia direcionar o fluir, trabalhando sobre a estrutura, as margens. Tão mais eficiente seria esse direcionamento quanto mais estudado estivesse o fluxo e suas variações. Estudar, nesse caso, tem a ver com estar diante do fluxo e ver o que há, mesmo quando parece confuso e/ou intenso. Para ver é preciso estar em uma posição ou situação privilegiada. Tomado pelo fluxo, levado pela sua correnteza como um



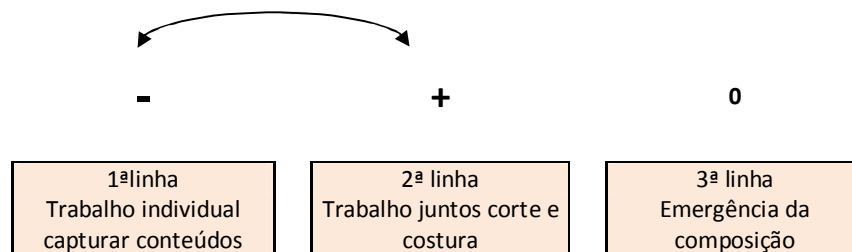
náufrago, seria difícil ver. Estar-se-ia tão ocupado em se manter-se flutuando no fluxo sem afogar, que seria pequena a chance de ver. Em tal situação é preciso encontrar certa calma e agilidade para não afundar. É como aprender a nadar. Por outro lado, estando nas margens sem contato com o fluxo, poderia se iludir com relação à força da água, e confiar na estabilidade da estrutura sem saber o que ela deve conter. Nessa situação uma enchente repentina poderia provocar uma catástrofe. Então fica a pergunta, sob que condições (privilegiadas) seria possível ver?

Em nossa experiência, compor é, no primeiro momento, escolher estruturas que direcionam o fluxo. Implica conhecer o material a ser utilizado. A engenharia das estruturas, de como combinar as diversas qualidades de material é fundamental. Mas isso só tem sentido no confronto com o fluxo. É preciso “viver” sua força para compreender qual tipo de estrutura poderia contê-la e direcioná-la. A “performance” do sistema (o seu funcionamento) emerge da interação entre estrutura e fluência. Por outro lado, a geografia das margens é dada, está inserida em um vasto sistema de equilíbrio ecológico de algumas outras vidas, animais e vegetais, que ali interagem. O fluxo está ligado a quase tudo que ocorre rio acima. Tudo isso tem que ser considerado no trabalho de composição. Então compor não é mais só uma questão de estruturas, mas de fluxo também. Compor é montar, colocar em relação e em movimento.

A composição da *Suíte* foi sendo desenvolvida em uma relação entre três linhas. A primeira linha está no trabalho individual. Nesse nível estamos eu e o Neném trabalhando cada qual em seu material. Na segunda linha vem o nosso trabalho juntos. Quando este começa a operar torna-se ativo em relação à primeira linha, que segue existindo, sendo convidada a participar atendendo à demanda da segunda. Na terceira linha emerge a composição. Como emergência ela é neutra em relação às outras.

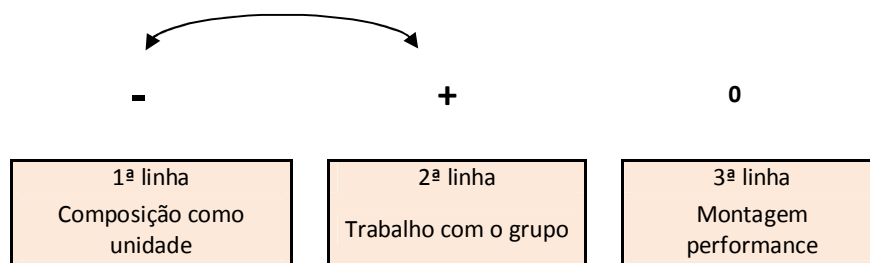
A primeira linha é de acessar conteúdos. Permitir que eles surjam, está em relação com a inspiração e o talento. Trata-se de capturar ideias, oriundas da memória ou da inspiração. Os processos são bastante misteriosos, envolvendo sonhos e visualizações. Na segunda linha o trabalho é de montagem, corte e costura com o material da primeira linha. Começa com os primeiros registros, as conversas e o interagir em outras situações de ação musical que a profissão nos coloca. O trabalho de montagem nós fazemos juntos confrontando nossos materiais e mexendo com eles. Está relacionado à nossa capacidade de diálogo, ao seu fluxo. Na terceira linha emerge uma

composição, que é neutra nessa situação. É como um rebento. Sua emergência ocorre em outro nível lógico. É como a impressão de perspectiva que emerge da visão binocular, que está em um nível lógico superior ao da imagem na retina de cada vista<sup>251</sup>. A figura 1 abaixo ilustra o processo e o jogo de forças



**Figura 133**

Estas três linhas fazem parte de um processo. Nesse processo elas têm essa relação de forças: passiva na estrutura, ativa na fluência e neutra na emergência. Há um segundo processo que inicia quando a composição toma uma ideia de forma e uma representação (a partitura). Em relação ao primeiro processo a composição é uma emergência, porém em relação ao segundo ela é a força passiva. A atividade vem do trabalho de preparação do grupo, essa é a parte ativa onde os impulsos para as transformações estão fluindo. O que emerge da interação entre a composição e o trabalho do grupo é a montagem/performance<sup>252</sup>. A figura 2 abaixo ilustra o processo e o jogo de forças.

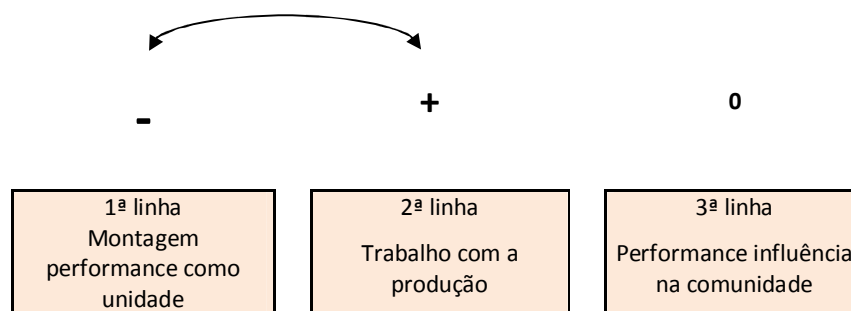


**Figura 134**

<sup>251</sup> BATESON, 1986: 77.

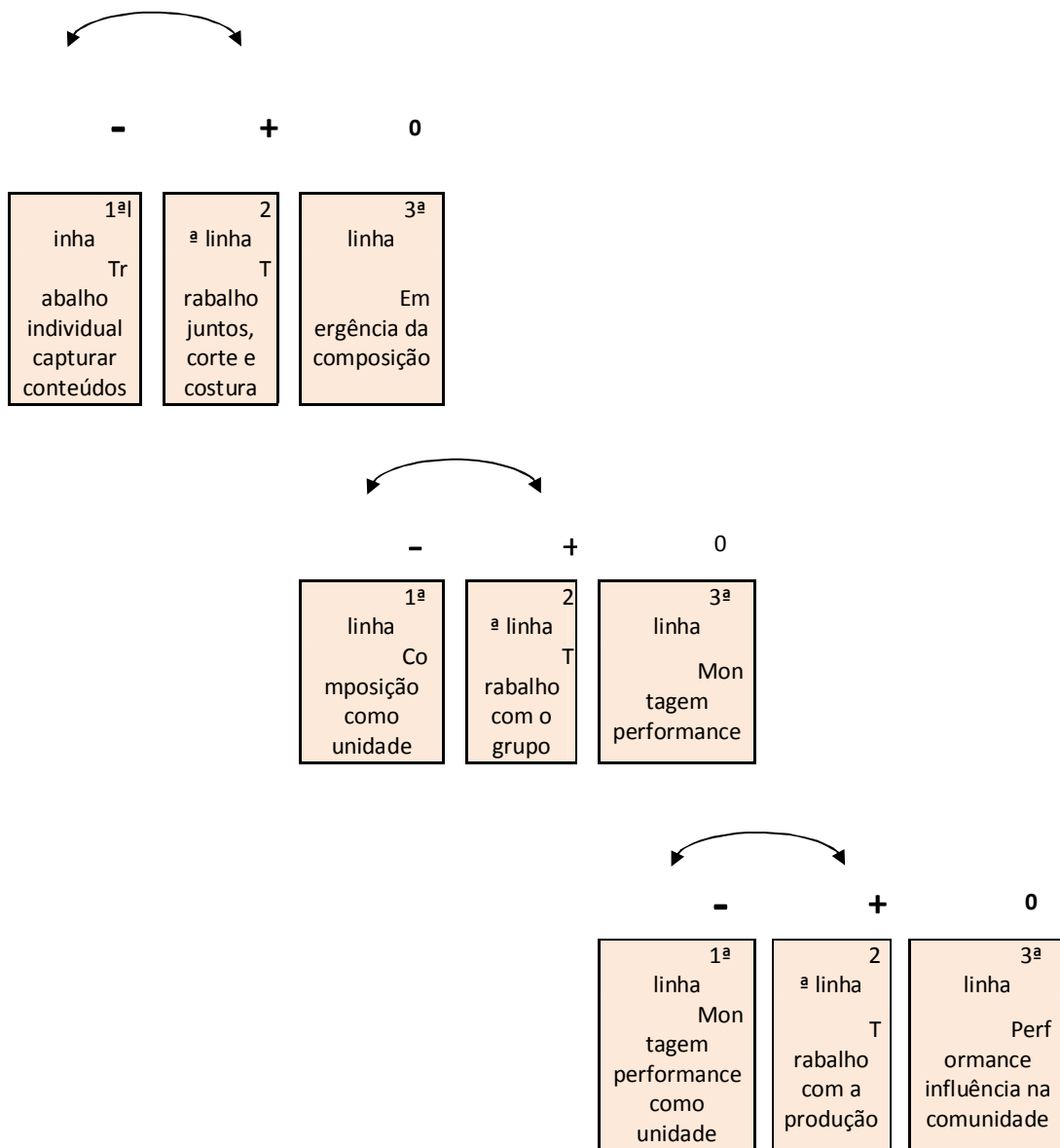
<sup>252</sup> É uma montagem no sentido cinematográfico de edição de materiais e uma performance porque envolve ação musical. É quando começamos a ensaiar e a compor com o material que os ensaios aportam.

A montagem/performance como emergência é neutra, ela está em outro nível lógico. A atividade dos músicos no trabalho de grupo é ativa e move a composição. Então pode ter início um terceiro processo. Nele a montagem/performance assume a força passiva. A transformação e a atividade vêm do trabalho com a produção, o trabalho de tornar a coisa pública envolve um novo grupo de funções e pessoas: os produtores, técnicos e divulgadores; um novo fluxo. A emergência é a performance pública ou algum tipo de emanção de certa qualidade de influência no espaço e/ou na comunidade. A figura 3 abaixo ilustra o processo e o jogo de forças.



**Figura 135**

Esses três processos estão relacionados. O último termo de um é sempre uma emergência e ocorre em um nível lógico distinto de onde está se dando a interação dos outros termos. No processo seguinte, ele encarna a força passiva e torna-se o elemento unidade estrutural. Assim a composição como emergência no primeiro processo assume o papel de unidade passiva no segundo processo. Esse evolui até a emergência da performance, a montagem da peça que é, em relação a esse segundo processo, a encarnação da força neutra. Emerge em outro nível lógico distinto dos termos desse segundo processo. Então inicia o terceiro processo. A montagem/performance assume o termo passivo de unidade estrutural em relação a esse processo. Sobre ela vão trabalhar as ações de produção, divulgação assim como outras ações técnicas, como sonorização. O que vai emergir é uma emanção de um tipo determinado de influência, que tem relação com toda a cadeia de composição e produção, onde o primeiro termo (o trabalho sobre si) é estruturante. A figura 4 abaixo ilustra a superposição dos processos.



**Figura 136**

Este esquema de três processos que ocorrem em três linhas, enfim a permanência do número três tem relação com o tremendo impacto que a metáfora do rio teve desde que ela apareceu. Como uma espécie de *koan* ela segue trabalhando sobre mim. Nela pude encontrar ressonância com outras fórmulas triádicas não menos relevantes, como as que me referi no começo destas considerações. Em todas elas pode-se intuir a operação de três forças de naturezas distintas, duas opostas complementares e uma conciliadora que ocorre geralmente como emergência em outro plano.

Nesse processo de processos, tem posição fundamental a primeiríssima ação, que corresponde a um trabalho sobre si que está, neste caso, relacionado com a composição, mas que extrapola esse objetivo. “Capturar conteúdos” é outra maneira de dizer “contato com a essência”. Tudo o que ocorre depois até a apresentação pública está apoiado nesse trabalho. Esta é a busca que me alimenta e torna, para mim, tudo que envolve a *Suíte*, algo que é vivo e interessante. Sinto que é igual com relação ao Neném e de certa forma para com os outros músicos também<sup>253</sup>. O meu trabalho de músico no que tange as ações externas é na verdade um pretexto para um “trabalho sobre si” nas ações internas. Corresponder à qualidade de um orixá, Nanã ou Xangô é, sobretudo, buscar o contato com minha essência e nele (no contato) a força que corresponderia a Nanã ou Xangô. Não seria imitar ou representar as características de um orixá, mas buscar em mim onde elas ressoam. Portanto quando surge algo, algum material, ele é tão mais relevante quando há este estado de pergunta.

O percurso transdisciplinar realizou pontes que começam a operar conexões entre áreas de interesse que apenas intuía sua conexão. Dessas conexões emerge um novo entendimento, diria mesmo, consciência da situação, que tem implicações diretas no “trabalho sobre si” do músico e do pesquisador. Vejo renovado o interesse e a disposição de desenvolver o ofício, porque emerge um novo significado para tal empreendimento, uma vez que as ações no visível são apenas pretexto para uma ação (musical) no âmbito do invisível, e é do contato voluntário entre essas instâncias que poderá emergir um novo corpo de conhecimento, posso já pressenti-lo. Também se renova a compreensão da necessidade de trabalhar em grupo, com os parceiros tanto na performance como na pesquisa, ou ainda no trabalho de criação, assim como da responsabilidade de que esse trabalho possa emanar suas vibrações, ao que Brook chama de relação com o espaço.

Ter realizado este longo percurso apenas abriu um caminho que não se esgota aqui. O trabalho não está completo, o que foi visto é uma pequena parte do que se apresenta. As urgências dos prazos e das obrigações outras na academia me obrigam a parar e adiar o verdadeiro encerramento, ainda bem. Assim posso dizer que este é o fim, porque é necessário um fim. Há coisas que não puderam ser atualizadas ou esclarecidas, por um lado, por falta minha, e por outro, pela própria natureza dessas coisas.

---

<sup>253</sup> Em anexo há a transcrição de uma entrevista com os músicos onde essa questão aparece.

As ideias e conceitos que foram aqui tratados têm apresentado repercussão direta na vida do músico e serão, pressinto, instrumentos poderosos no trabalho como docente e pesquisador. Não é o caso de julgar ter mais conhecimento, mas pelo contrário, acordando com Nathalie de Etievan, generosa e notável educadora, na constatação de que “não saber é formidável<sup>254</sup>”, assim mantém-se a porta aberta.

---

<sup>254</sup> ETIEVAN, 1996.

## Referências bibliográficas

BATESON, Gregory. *Mente e Natureza*, a unidade necessária. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Breve Notícia de uma Adolescente Transdisciplinar: a etnocologia* (www.seer.ufrgs.br/presenca, 2012).

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Brasília, Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011.

CAPRA, Fritjof. Complexity and Life. In: CAPRA, F, et al. *Reframing Complexity. Perspectives from the North and the South*. Mansfield, MA:ISCE Publishing, 2007.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*, Um Paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental. São Paulo, Editora Cultrix, 1983.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2006. 402pg. (Tese de doutorado, programa de Pós- Graduação em Música/Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia)

CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução crítica*. Belo Horizonte, editora UFMG, 2010.

CLAYTON, Martin, SAGER, Rebeca e WILL, Udo. *In Time with the Music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology*. London, ESEM Couter Point, Vol. I, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. "Acerca do Ritornelo". In: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 4. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. "Dúvidas sobre o imaginário". In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

EDELMAN, G.M. Memory as recategorization. In: *The remembered present. A biological theory of consciousness*. New York: Basic Books, 1989.

ETIEVAN, Nathalie De Salzmann. *Não Saber é Formidável*. São Paulo, Horus Editora, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

- GENNEP, Arnold Van. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis, Ed. Vozes, 2011
- GONÇALVES, Cristiano Peixoto. *A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook*. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da UFMG, 2011. 142p. (Dissertação de Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem - Artes Cênicas - Teoria e Práticas)
- GRELA, Dante. *Análisis Musical: Uma Propuesta Metodologica*. Apostila, Rosário 1992
- GRELA, Dante. *La Consideracion de las Tendencias Multiples (asociativas-disociativas) em el analysis musical*. Apostila, Rosário 1992
- GROTOWSKI, Jerzy. *Grotowski Sourcebook*. London and New York, Routledge, 1997.
- GROTOWSKI, Jerzy. "Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo". In: FLASZEN, Ludwik, POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. "El Performer". In: *Mascara, cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*, ano3 n°s 11-12, octubre 1992/reed. Oct. 1996. Espacio editorial del teatro iberoamericano (EETI). México.
- GROTOWSKI, Jerzy. Era como um volcán. In: PANAFIEU, Bruno. *Gurdjieff, textos compilados*. Caracas, Editora Ganesha, 1997.
- GROTOWSKI, Jerzy. Farsa – Misteriun. In: FLASZEN, Ludwik, POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. Theatre of Sources. In: SCHECHNER, Richard, Wolford, LISA. *The Grotowski Source Book*. Londres e Nova York, Routlesdge, 1997.
- GROTOWSKI, Jerzy. *De la compañía teatral a el arte como vehículo*. Máscara – publicacion trimestral de teatro – Escenologia, A.C. ano 3 n° 11,12. México D.F. 1993.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. In: FLASZEN, Ludwik, POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.
- GUEST, Ian. *Arranjo, método prático*. Rio de Janeiro, Editora Lumiar, 1996.
- GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 2006.
- GURDJIEFF, George I. *A vida só é real quando "Eu Sou"*. São Paulo, Horus Editora, 2000.
- GURDJIEFF, George I. *Encontros com Homens Notáveis*. São Paulo, Editora Pensamento, 1985.



HYMES, Dell. *Breathough into performance*. Cadernos de Trabalho do Centro de Semiótica de Urbino. 1973.

LIMA, Tatiana Motta. *Les Mots Pratiqués*, relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre 1959 e 1974. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Teatro, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, 2008. 377p. (Tese, Doutorado em Teatro)

LIMA, Tatiana Motta. *Conter o Incontível*, apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski. Revistado departamento de artes cênicas, eca-usp. 2005.nº5. São Paulo.

MARTINS, Leda. *Afrografias da Memória*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *A Árvore do Conhecimento*. São Paulo: Palas Athena, 2001

MATURANA, Humberto. *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

MATURANA, Humberto. *Emoções e Linguagem na Educação e na Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

Meirelles, Pascoal. *Brazilian Grooves*. Rio de Janeiro, Pascoal Meirelles, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

MONTESSORI, Maria. *Mente Absorvente*. Rio de Janeiro, Internacional Portugália Editora. 2ªed. s.d.

MORA, José Ferrer. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, editora Martins Fontes, 2001.

OUSPENSKY, Piotr Demianovich. *Fragmentos de um Ensino Desconhecido*. São Paulo, editora Pensamento, 1989.

PARZINELLO, L.C. <http://parzianello.blogspot.com.br/2008/08/o-mapa-no-o-territorio.html>

PATEL, Aniruddh D. *Music, Language, and the Brain*. New York, Oxford University Press, 2008.

PIAGET, Jean. *Biologia e Conhecimento*. Petrópolis, Editora Vozes, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo, Editora Arx, 1991.

PRANDI, Reginaldo. *Os Segredos Guardados - orixás na alma brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

RICHARDS, Thomas. *Heart of Practice*, Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. London and New York, Routledge, 2008.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona, Alba Editorial, 2005.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*, edição concisa. Rio de Janeiro, Zahar Editra, 1994.

SALZMANN, Jeanne de. *La Realidad del Ser*. Caracas, Ac editorial Ganesha, 2011

SANTOS, Juana Elbein. *Os Nãgô e a Morte - Pãde, Ásèsè e o Culto Ègun na Bahia*. Petrópolis, Editora Vozes, 1977.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Trad. Dandara. In: O Percevejo – revista de teatro, crítica e estética, nº 12 – Unirio - 2003.

SCHECHNER, Richard. *Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought*. University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHEUB, Body and Image in Oral Narrative Performance. In: ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SEARLE, John R. *O Mistério da Consciência e Discussões com Daniel C. Dennett e David J. Chalmers*. Paz e Terra, São Paulo, 1998.

SICKLER, Don. *The Artistry of John Coltrane*. Ney York, The Big 3 Music Corporation, 1979

TERRA, Márcia Regina. *O desenvolvimento humano na teoria de Piaget*. <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/d00005.htm>

VENTURA, Michael. *Shadow Dancing in the USA*. Los Angeles. Tarcher's/St. Martin's Press, 1985

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. Salvador, Editora Corrupio, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido, uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, Cosacnaify, 2007.

## Bibliografia Complementar

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. São Paulo, Editora da Unicamp, 2000.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 1972.

ARSENJEVIC, B. *From Spatial cognition to language*. In: *Biolinguists* 2, vol.1, 2008 (disponível : <http://www.biolinguistics.eu>)

BERGSON, Henri. *A Energia Espiritual*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BERGSON, Henri. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

BROOK, Peter. *Between Two Silences, Talking with Peter Brook*. Edited by MOFFITT, Dale, Dallas, Southern Methodist University Press, 1999.

CAPRA, Fritjof. *Sabedoria Incomum*. Conversas com pessoas notáveis. São Paulo, Cultrix, 1993.

CHISHOLM, Roderik. *Perceiving: a philosophical study*. 1969.

CONDILAC (Étienne Bannot, Abbé de Condillac) *Extrait raisonné du traité de sensations*. In: *Traité de sensations et des animaux*. Paris: Fayard, 1984.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York, Oxford University Press, 1994.

CROWDER, Robert. C. La mémoire auditive. In: MCADANS, Etephen & BIGBAND, Emmanuel. *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*. Paris: PUF, 1994.

DE HARTMANN, Thomas. *Nossa vida com Gurdjieff*. São Paulo, editora Pensamento, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo, Editora 34, 1999.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

EDELMAN, G.M. Language. In: *The remembered present*. A Biological theory of consciousness. New York: Basic Books, 1989.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para Normatização de Publicações Técnico-científicas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000.

- GOMES, Leonardo José Magalhães. *A Música da Cidade*. Cartografia musical de Belo Horizonte. Belo Horizonte, Ed Gomes, 2011.
- GREEN, Lucy. *Pesquisa em Sociologia da Educação Musical*. Revista da ABEM (<http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista4/artigoII.pdf>)
- GURDJIEFF, G.I. *Relatos de Belzebu e seu Neto*. Crítica Objetivamente Imparcial da Vida do Homens. São Paulo, Horus Editora, 2003.
- HUXLEY, Aldous. *A Filosofia Perene*. Uma interpretação dos grandes místicos do oriente e do ocidente. São Paulo, Editora Globo, 2010.
- KEIL, Charles, FELD, Steven. *Music Grooves*. Chicago, University Chicago Press, 2005.
- KHAN, Sufi Inayat. *Música*. Porto Alegre, Fundação Educacional e Editorial Universalista, 1978.
- KOELLREUTTER, H.J. *Jazz Harmonia*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1960.
- LARSEN-FREEMAN, Diane, CAMERON, Lynne. *Complex Systems and Applied Linguistics*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- LIEVEGOED, Bernard. *Desvendando o crescimento. As fases evolutivas da infância e da adolescência*. São Paulo, ed. Antroposófica, 2002.
- LIMA, Lauro de Oliveira. *Piaget para principiantes*. São Paulo, Sammus, 1980.
- LUCAS, Glaura. *Os Sons do Rosário*. O congado Mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
- MEYER, Philippe. *O olho e o cérebro. Biofilosofia da percepção visual*. São Paulo: UNESP, 1997.
- MYERS, Helen. Fieldwork. In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology an Introduction*. New York - London, W.W. Norton & Company, 1995.
- NACHMANOVITCH, Stepen. *Ser Criativo*. O poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo, Summus editorial, 1993.
- NATTIEZ, Jean Jaques, ECO, Umberto, MOLINO, Jean. *Semiologia da Música*. Lisboa, Ed. Vega.
- NEEDLEMAN, Jacob, RAVINDRA, Ravi. *The Inner Journey*. Views from the Gurdjieff Work. North Boyer Road, Morning Light Press, 2008.
- OKLEY, Tood. *From attention to meaning: explorations in semiotics, linguistics and rethorics*. Peter Lang, 2008.

- PEACOCKE, Christopher. Sensation and the content of experience: a distinction. In: CHALMERS, D (Org.) *Philosophy of mind. Classical and contemporary readings*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- ILYA, Progogine. *As leis do caos*. São Paulo, Editora Unesp, 2000.
- ILYA, Progogine. *Ciência, Razão e Paixão*. São Paulo, Editora Livraria de Física, 2009.
- REIMANN, Hugo. *Fraseo Musical*. Barcelona, Editorial Labor, 1928.
- RIBEIRO, Artur Andrés. *Uakti*. Um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos. Belo Horizonte, Ed. Arte, 2004.
- SACKS, Oliver. *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. New York, Vintage Books, 2007.
- SCHONBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid, Real Musical, 1979.
- SEARLE, J.R. Gerald Edelman e o mapeamento de reentrada. In: *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- SEEGER, Anthony. Ethnography of Music. In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology an Introduction*. New York - London, W.W. Norton & Company, 1995.
- SILVA, Vagner Gonçalves. Observação Participante e Escrita Etnográfica. In: FONSECA, Ma. Nazareth Soares (Org.). Belo Horizonte, Autêntica, 2000.
- SPELKE, Elizabeth S., Origins of visual knowledge. In: OSHERSON, D.N. et al. *Visual cognition and action*. Na Invitation to cognitive science. Vo. 2, Cambridge. Mass.:The Mit Press, 1999.
- STEINER, Rudolf. *A Ciência Oculta, Esboço de uma cosmovisão supra-sensorial*. São Paulo, Editora Antroposófica, 2006.
- STEINER, Rudolf. *Matéria, forma e essência*. São Paulo, Editora Antroposófica, 1994.
- STRAUSS, Levi. *Mito e Significado*. Lisboa, Editora 70, 2000.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. Composição de canções no Brasil. São Paulo, Edusp, 1996.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1999.
- TREISMAN, Anne. A atenção, os traços e a percepção dos objetos. In: ANDLER, Daniel. *Introdução às ciências cognitivas*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1998.
- TYE, Michael. *Visual qualia and visual content revised*. In: CHALMERS, D (Org.) *Philosophy of mind. Classical and contemporary readings*. Oxford: Oxford Press, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem - e outros ensaios antropológicos*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

WATERMAN, Chistopher Alan. *JÛJÛ, A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago, The University of Chicago Press, 1990.

WEBER, Anton. *O caminho para a música nova*. São Paulo, ed. Novas Metas, 1984.

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, Edusp.