UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

POTIGUARA CURIONE MENEZES

**Que som é esse? Diálogos culturais refletidos
em processos composicionais na
música brasileira contemporânea**

**SÃO PAULO
2017**

POTIGUARA CURIONE MENEZES

**Que som é esse? Diálogos culturais refletidos em processos composicionais
na música brasileira contemporânea**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Música.

Área de concentração: Processos de Criação Musical
Orientador: Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

**São Paulo
2017**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,
por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa,
desde que citada a fonte.

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Área de concentração: Processos de Criação Musical

MENEZES, Potiguara C.

Que som é esse? Diálogos culturais refletidos em processos
composicionais na música brasileira contemporânea
/ Potiguara Curione Menezes ; orientador Amilcar Zani Netto - São
Paulo, 2017.

217 f. : il.

Tese (Doutorado)--Universidade de São Paulo, 2017.

1. Culturas tradicionais. 2. Culturas populares 3. Música
contemporânea. 4. Intercâmbio cultural. 5. Processos composicionais.
6. Análise musical
I. Zani Netto, Amilcar. II. Título. III. Título: Diálogos culturais refletidos
em processos composicionais na música brasileira contemporânea.

MENEZES, Potiguara C. **Que som é esse?** Diálogos culturais refletidos em processos composicionais na música brasileira contemporânea. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____

Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____

Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____

Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____

Prof. Dr. _____	Instituição _____
Julgamento _____	Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, à CAPES e à Fulbright, pelo fomento fundamental para uma ampliação e dedicação a esta pesquisa.

Ao caro Amilcar Zani Netto, pela orientação e atenção durante esse longo processo.

Ao Thomas Osborne, pela enriquecedora supervisão e generosa acolhida, e a todos da UH – em particular ao Dr. Moulin, Dr. Lee, Dr. Womack e Dr. Ito – pela gentileza e pelas oportunidades de estudo e de crescimento pessoal, durante o estágio no exterior.

Aos compositores Fernando Cerqueira, José A. Mannis, Marisa Rezende, Paulo C. Lima, Roberto Victorio, Ronaldo Miranda, Silvio Ferraz, Wellington Gomes, entre tantos outros, pela colaboração e auxílio tanto material como conceitualmente.

A toda a minha família, pelo apoio sempre incondicional, especialmente Maria e Potyra, que propiciaram preciosas revisões, traduções e versões.

À Silene Menezes, pelo amor, companheirismo e paciência.

À Lari Paschoal, pela ajuda com diagramação e imagens.

Aos meus amigos músicos pelas valiosas ideias e experiências musicais.

Ao Cosmos, por possibilitar tantas oportunidades e coisas boas, refletidas no afeto com que desenvolvi este trabalho.

Muito obrigado!!!

Potiguara Menezes

RESUMO

O tema deste trabalho é a inter-relação de compositores eruditos com culturas musicais ao redor do mundo, a partir do século XX. O foco incide nos aspectos composicionais que se desenvolveram a partir desse intercâmbio. O recorte principal da pesquisa é a produção dos compositores brasileiros, a partir dos anos 1980. Adicionalmente, foram comentados outros períodos, para tratar dos processos envolvidos nas inter-relações culturais de forma mais ampla, seja em termos de inspiração, influência, apropriação e representação de elementos dessas culturas, seja no que tange à questões conceituais de afetividade, originalidade, autenticidade, identidade e dominação sociocultural. Com esse intuito, primeiramente, debateram-se impasses relacionados aos modos de inter-relação e de incorporação e às terminologias encontradas na literatura. Em seguida, foi proposto um panorama contextual das ocorrências desses intercâmbios no repertório erudito, nacional e internacional. Finalmente, apresenta-se uma série de análises de obras de autores brasileiros, compostas nos últimos 35 anos. Pretende-se demonstrar que - num contexto de extrema interação cultural, emaranhado pela pluralidade de ideias relacionadas aos processos de globalização - tanto as possibilidades criativas quanto a discussão crítica das questões decorrentes desses encontros entre culturas se expandem em igual proporção, seja em sua potencialidade e complexidade, seja em seu caráter paradoxal e de controvérsia.

Palavras-chave: Culturas tradicionais, Culturas populares, Música contemporânea, Intercâmbio cultural, Processos composicionais, Análise musical

ABSTRACT

The theme of this work is the interrelation of art music composers with musical cultures around the world, from the 20th century onwards. The focus concerns on the compositional aspects that were developed from this exchange. The main research cutting is the production of the Brazilian composers from the 80s. Additionally, other periods were commented on, to deal with the processes involved in the cultural interrelations in a broader way, be it in terms of inspiration, influence, appropriation and representation of elements of theses cultures, or in what concerns to conceptual questions of affectivity, originality, authenticity, identity and sociocultural domination. For this purpose, primarily, bottlenecks related to the modes of interrelation and incorporation, as well as to the terminologies found in the literature were discussed. Next, a contextual panorama of the occurrences of these exchanges in the erudite repertoire, national and international, was proposed. Finally, a series of Brazilian authors' work analyses is presented, composed in the last 35 years. It is intended to demonstrate that both the creative possibilities and the critical discussion of the issues arising from these encounters among cultures expand in equal proportion, be it in its potentiality and complexity, or in its paradoxical and controversial character. And that happens in a context of extreme cultural interaction, entangled by the plurality of ideas related to the processes of globalization.

Key Words: *Traditional cultures, Folk cultures, Contemporary music, Cultural exchange, Compositional processes, Musical analysis*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
APRESENTAÇÃO	19
Inter-relações entre culturas musicais distintas: contextualização.....	19
As tradições musicais ocidentais e a busca pelo novo: a questão da originalidade	21
Técnica, tecnologia e a expansão da linguagem musical	22
Inovação e tradição x tradição de inovação.....	24
I. Reflexões sobre o encontro de tradições e culturas na música.....	27
I.1. Inter-relações culturais e criação musical: algumas questões	31
I.1.i. Apontamentos críticos sobre o diálogo entre tradições musicais no processo de composição	32
I.1.i.a Infinita originalidade	33
I.1.i.b Autenticidade insólita	38
I.1.i.c. Identidade para quem?	40
I.1.i.d. Dominação e exploração	43
I.1.ii. Uma visão bilateral dos intercâmbio cultural em música	47
I.1.iii. Considerações adicionais	51
I.2. Perspectivas analíticas do repertório intercultural: construção de um quadro conceitual e terminológico	52
I.2.i. No campo das inter-relações culturais	53
I.2.i.a. Discutindo terminologias	53
I.2.i.b. Processos de intercâmbio cultural na música do século XX: alguns Conceitos.....	57
I.2.ii. No âmbito das estratégias e processos compositivos Interculturais.....	66
I.2.ii.a. Profundidade, conhecimento e postura crítica do compositor: as categorias de Corbett e Fernando Cerqueira	68
I.2.ii.b. Níveis de abstração e modos de incorporação revisitados: citação, alusão e abstração	69
I.2.ii.c. A visão de Nketia e Everett sobre aspectos perceptivos e semióticos dos resultados sonoros	72
I.2.ii.d. Âmbitos de incorporação dos aspectos musicais e/ou conceituais de culturas ao redor do mundo na visão de Kululuka.....	76
I.2.ii.e. Estudos abrangentes das estratégias e processos compositivos no diálogo cultural: as perspectivas de Heile e Rios Filho	78
I.2.ii.f. Trabalhos que focalizam processos compositivos específicos.....	81
I.2.iii. Questão ético-êmico.....	82
I.2.iv. Considerações adicionais.....	84

II.	Um panorama histórico dos diálogos entre tradições nos processos composicionais de músicas ocidentalizadas.....	87
II.1.	Perspectivas até o final do século XIX e início do XX.....	89
II.1.i.	Romantismo e identidade.....	91
II.1.ii.	A música popular urbana.....	96
II.2.	Primeira metade do século XX.....	98
II.2.i.	Modernismos europeus.....	98
II.2.ii.	A cena musical brasileira até a semana de 1922.....	100
II.2.iii.	Experimentalismos iniciais nos EUA.....	102
II.2.iv.	Nacionalismo modernista no Brasil.....	107
II.2.iv.a.	DIGRESSÃO: Contradições entre discurso e conteúdo no nacionalismo modernista no Brasil.....	110
II.3.	Segunda metade do século XX	111
II.3.i.	O encontro de tradições musicais nas vanguardas europeias e estadunidenses.....	111
II.3.ii.	Dodecafonismo e nacionalismo no Brasil.....	118
II.3.iii.	Novas situações interculturais: ampliando os horizontes musicais	119
II.3.iv.	Vanguarda cosmopolita e elementos culturais brasileiros: um paradoxo..	121
II.3.v.	Minimalismo e culturas tradicionais	123
II.4.	A cena globalizada de hoje - nova ordem mundial, novas tecnologias e novas possibilidades	126
II.5.	Considerações Finais	133
III.	Análises comparativas do repertório intercultural brasileiro a partir de 1980.....	134
III.1.	Organização das alturas	136
III.1.i.	Elementos rítmico-melódicos	136
III.1.i.a.	Transcrições e citações.....	136
III.1.i.b.	Derivações.....	139
III.1.i.c.	Alusões	142
III.1.ii.	Questões harmônicas	144
III.1.ii.a.	Coleções referenciais.....	144
III.2.	Estruturação rítmica	151
III.2.i.	Relações específicas entre estruturas e padrões rítmicos:.....	153
III.2.i.a.	Transcrição.....	153
III.2.i.b.	Abstrações.....	155
III.2.i.c.	Alusões.....	159
III.2.ii.	Relações genéricas entre estruturas e padrões rítmicos.....	161
III.3.	Aspectos texturais.....	168
III.4.	Elementos formais.....	179
III.5.	Atributos instrumentais e tímbricos.....	180
III.5.i.	Utilização e/ou combinação de instrumentos.....	180
III.5.ii.	Gestos instrumentais e atributos de timbre.....	190
III.6.	Objeto e aspectos sonoros espectrais.....	198
III.6.i.	Objeto sonoro em si.....	198
III.7.	Elementos conceituais, filosóficos e estéticos.....	206

III.8. Um frevinho diferente: diálogos entre um gênero popular e a música erudita contemporânea	211
III.8.i. Forma e material musical	212
III.8.ii. Relações com o frevo	214
III.8.iii. Considerações adicionais	216
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	218
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	224
ANEXOS.....	236

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex. 1 - Redução dos cinco compassos iniciais de <i>Bagatela nº3</i> , de W. Oliveira....	137
Ex. 2 - a. transcrição dos compassos iniciais de <i>Vassourinhas</i> ; b. Partitura orquestral de <i>Bagatela n.3</i> (2007), cc.152-160 - editoração nossa.....	138
Ex. 3 - Derivações intervalares em <i>A chegada de Lampião</i> : (a) deformação, (b) versão original (c) inversão.....	141
Ex. 4 - Derivações intervalares dos temas amaxixados em <i>Polimaniquexixe</i>	142
Ex. 5 - Reescrita de um Canto de Verônica em <i>Itinerário de Passagem</i>	143
Ex. 6 - Identificação de conjs. na linha melódica do piano (cc. 1-8), em <i>O meu amigo Koellreutter</i>	145
Ex. 7 - Verticalização de conjuntos pentatônicos ao piano (cc. 9-16).....	145
Ex.8 - Cinco modos da música tradicional japonesa e suas relações com a peça de Mendes.....	146
Ex.9 - Falsos modos, japonês e árabe, nos <i>Poesilúdios</i> 6 e 13, de Prado.....	148
Ex.10 - Dois trechos dos <i>Poesilúdios</i> 6 e 13, respectivamente a. e b.	148
Ex.11 - a e b - Dois trechos de <i>Cantares</i> : eixos “fá-mi” e “réb-dó”	150
Ex.12 - Reminiscências modais em <i>Cantares</i> , meados do penúltimo sistema	150
Ex.13 - Toque <i>Ilu</i> ou <i>Daró</i> : padrões rítmicos do Gã, Rumpi e Lé - transcrição do autor	154
Ex.14 - Padrão do <i>Ilu</i> na inter-relação da flauta e clarinete c.7-8 <i>Ibejis</i> II: a.trecho como na partitura original; b. transcrição do hoqueto resultante	155
Ex.15 - Estrutura numérica associada ao padrão rítmico do maracatu	155
Ex.16 - A estrutura <943> operando defasagem e modulação métrica no início de <i>Maracatum</i>	157
Ex.17 - Padrões de zabumba e triângulo na seção C de <i>Batuque no jazz do xaxaxá</i>	160
Ex.18 - Alusões jazzísticas: prato de condução, <i>walking bass</i> e gestos em bloco..	161

Ex.19 - Perspectivas interpretada e não-interpretada das <i>timelines</i> do oeste africano.....	163
Ex.20 - Perspectiva aditiva e divisiva de figuras rítmicas afro-latinoamericanas.....	163
Ex.21 - A estrutura <332> como denominador comum de gêneros afro-latino-americanos	164
Ex.22 - Estrutura <332>, em 2/4, presente no padrão de execução da zabumba no baião.....	165
Ex.23: Estrutura <33334>, em 2/4, presente no padrão de execução da caixa no frevo	165
Ex.24 - <332> com alternância e subdivisão, em <i>Suite n.3</i>	166
Ex.25 - Processo aditivo (4/8, 5/8), com subdivisão em <i>Prólogo, Discurso e Reflexão</i>	166
Ex.26 - Estrutura <333322>, em 4/4, nos compassos 9-10 da peça nº I, Incisivo, das <i>Três Micro Peças</i> (2001), mão direita com subdivisões.....	167
Ex.27 - a) Toada <i>Nas águas verdes do má</i> e b) Textura rítmica do maracatu de baque virado.....	169
Ex.28 - Os processos de <i>hoqueto</i> e <i>klangfarbenmelodie</i> em <i>Noites dos Tambores Silenciosos</i>	170
Ex.29 - a) Células selecionadas das linhas da textura rítmica <i>ogogô</i> ; b) Textura rítmica do c.18 de <i>Ginga</i>	172
Ex.30 - Alusão ao samba, visível na transcrição reduzida da textura rítmica de <i>Ginga</i>	173
Ex. 31 - Duas transcrições da textura rítmica da <i>agbaza</i> : Locke e Hill.....	175
Ex.32 - Trecho de <i>Ginga</i> pautado na textura rítmica da <i>agbadza</i>	176
Ex.33 - Alusão a heterofonia da música árabe no c.2 de <i>Noites do deserto</i>	178
Ex.34 - Alusão heterofônica no compasso final de <i>Noites do deserto</i>	178
Ex.35 - Estrutura da zabumba: alternância ternária / binária inicial em <i>No encaço do boi</i>	187
Ex.36 - Expansão intervalar na linha do clarone em <i>No encaço do boi</i>	188
Ex.37 - Gesto similar ao glissando de koto no c.1 em <i>Noites de Tóquio</i>	191

Ex.38 - Gesto similar às duplas articulações do <i>koto</i> no c.1 em <i>Noites de Tóquio</i> .	192
Ex.39 - Trecho rabequista de <i>Segundo Responsório</i> , de Silvio Ferraz	194
Ex.40 - Gesto de rabeca no trecho final de <i>Anel Anemic</i> - violino	194
Ex.41 - Inflexão e alteração modal em <i>Anel Anemic</i>	195
Ex.42 - Trecho de <i>Circunversus</i> (2005) - c.26-32.....	197
Ex.43 - Trecho inicial de <i>Lamento quase mudo</i> (2006)	205
Ex.44 - Coleções referenciais incompletas, nos compassos de 1 a 5	212
Ex.45 - Redução dos compassos de 6 a 7, coleções referenciais incompletas.....	213
Ex.46 - Interação entre três coleções referenciais completas	213
Ex. 47 - Três características destacadas em <i>Não Puxa, Maróca</i> : (a) início em anacruse, (b) sincopas descendentes e (c) fórmula de acompanhamento..	215
Ex. 48 - Duas características destacadas no frevo, <i>Durval no Frevo</i>	215
Ex. 49 - Características de frevo no tema de Wellington Gomes.....	215

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Configuração da Gugak Contemporary Orchestra.....	131
Figura 2 - Estudo esquemático para o primeiro movimento da Sinfonia.....	183
Figura 3 - Diagrama da evolução dos ambientes sonoros em <i>No encalço do boi</i> ..	189
Figura 4 - <i>Koto</i> japonês.....	191
Figura 5 - <i>Koto</i> executando duas notas com ambas as mãos	192
Figura 6 - Grafia e gradação dos quartos de tom em <i>Circunversus</i>	197
Figura 7 - Imagem de carro de boi	204
Figura 8 - Sonograma do som de um carro de boi.....	205

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Classificação dos tipos de representação intercultural de Heile.....	79
Tabela 2 - Operação matemática sobre a sequência de acentos <943> nas três linhas percussivas, do c.46 ao 50 de Maracatum.....	158
Tabela 3 - Prováveis fontes sonoras identificadas nas seis partes de 50 anos da ONU.....	202

INTRODUÇÃO

O presente trabalho surgiu da curiosidade deste autor - na condição de pesquisador e compositor brasileiro - na direção de ampliar os horizontes sobre as relações que se poderiam estabelecer com as diversas tradições musicais de meu país, para dialogar com elas na criação de música nova. Em termos práticos, o intuito era investigar o que os compositores estavam fazendo nesse sentido. Inicialmente, o principal ponto era entender como se poderia ir além das abordagens recorrentes desenvolvidas no período do nacionalismo musical.

Primeiramente passei a procurar - no âmbito nacional - referências bibliográficas, compositores e obras com potencial para o projeto. Nesse processo revelou-se a primeira dificuldade: a falta de bibliografia em português sobre essa temática que compreendesse o recorte desejado. A grande maioria da literatura endereçada a esse debate está vinculada às práticas nacionalistas, com algumas exceções, como veremos adiante. Então, as referências internacionais passaram a ocupar uma maior relevância neste estudo. O segundo obstáculo veio da precariedade do acervo de obras disponível nas bibliotecas e fonotecas dentro do recorte de pesquisa. Por esse motivo, o contato com pesquisadores e com os próprios compositores tornou-se a principal ferramenta para a aquisição das partituras e gravações aqui utilizadas.

Num segundo estágio, a partir do contato com as referências estrangeiras, aflorou a necessidade de situar a prática dos compositores brasileiros num contexto mais abrangente e internacional. Para isso, foi realizado um estágio de pesquisa nos EUA, numa instituição voltada para o estudo intercultural da música¹. Como resultado, expandiu-se o objeto de estudo não somente aos aspectos técnico-musicais expressos na produção dos compositores brasileiros e estrangeiros, mas também para os processos subjacentes que podem ser debatidos a partir de encontros culturais.

Sob essa perspectiva, decidiu-se criar um panorama conceitual e histórico a respeito do tema, reunindo e debatendo os principais pontos encontrados na revisão bibliográfica, para só então se debruçar sobre os processos composicionais do repertório brasileiro. Na realidade, essa ação foi tomada em grande parte por conta do estado pulverizado em que foram encontradas as informações referentes à interculturalidade na música erudita contemporânea. Além disso, o referido panorama serviu duplamente como fio condutor para as análises apresentadas. Isso ocorreu

¹ Departamento de música da *University of Hawaii at Manoa*, sob a supervisão do compositor Thomas Osborne

tanto no âmbito conceitual - por meio da revisão da literatura - quanto do ponto de vista referencial comparativo - através da contextualização histórica das práticas musicais. Em decorrência de todos esses fatos, com o caminhar da pesquisa, o repertório - que parecia restrito - tornou-se tão extenso e vasto quanto aquele que não se relacionava diretamente ao nosso tema.

No âmbito específico brasileiro, é bem sabido que a música erudita foi permeada por diversos pontos de vista estético-ideológicos no decorrer do século passado. Tivemos, como principal controvérsia, a dicotomia nacionalismo-vanguarda. Por um lado, o nacionalismo musical, como uma das tendências mais fortes e duradouras deste período, influenciou a orientação criativa de muitos compositores. Por outro lado, os movimentos de vanguarda representaram um ponto de contato significativo entre o meio musical deste país com as correntes internacionais, seja através do Música Viva, em meados dos anos 1940, seja por meio do Música Nova, na década de 1960. Apesar disso, presenciou-se uma abertura cada vez maior em relação às diferentes expressões artísticas na última metade do século passado (XX), principalmente a partir dos anos 80 e 90. Não há dúvida de que existe muita diversidade no cenário musical contemporâneo, em direção a uma pluralidade estética. Assim, novas formas de relação das composições eruditas com outras tradições musicais estão sendo desenvolvidas e empregadas pelos autores atualmente.

Sob esses parâmetros, delimitou-se o presente objeto de pesquisa: as inter-relações dos compositores de música erudita com culturas musicais ao redor do mundo e suas reflexões no repertório brasileiro a partir dos anos 1980. Dentro desse recorte, objetiva-se mostrar a variedade de processos que se estabeleceram a partir do intercâmbio cultural na música erudita, especificamente ligados a populações tradicionais e a culturas populares.

Dessa forma, no primeiro capítulo, debatem-se impasses relacionados aos modos de inter-relação e de incorporação e às terminologias encontradas na literatura. No segundo, é proposto um panorama contextual das ocorrências desses intercâmbios no repertório erudito, nacional e internacional. Finalmente, no terceiro, é apresentada uma série de análises de obras de autores brasileiros, compostas nos últimos 35 anos.

No capítulo I, a partir da revisão da bibliografia, foram feitas reflexões sobre o encontro de tradições e culturas na música, visando debater questões conceituais a respeito dos desdobramentos das práticas de compositores eruditos, principalmente durante o século XX. Assim, se desvelaram algumas das problemáticas mais relevantes envolvidas no desenvolvimento de tais práticas interculturais de composição.

Constatou-se que existe uma variada gama de termos e conceitos desenvolvidos neste debate. Ao mesmo tempo, não se nota um consenso nas perspectivas encontradas.

Para realizar essa discussão foram criados dois eixos principais: um para questionar os modos e os níveis de interação nos processos de inter-relação compositor-cultura musical e outro para debater de que maneiras esse intercâmbio pode ser expresso musicalmente. Na primeira metade deste capítulo, foram abordados temas como originalidade, autenticidade, identidade, ética, direitos autorais, dominação política, exploração econômica - que são apontados por diversos autores. Além disso, foi focalizado o caráter bilateral que o intercâmbio cultural pode apresentar, se colocando como uma via de mão dupla entre compositores e culturas ao redor do mundo.

Em sua segunda metade, o primeiro capítulo trata das perspectivas analíticas para este repertório. Foi elaborada uma revisão crítica das terminologias mais relevantes encontradas, como os conceitos de representação, influência, apropriação, imaginário, inspiração, afinidade e os processos de tradução, sincretismo, síntese, hibridização, entre outros. Em seguida, delinearam-se quatro eixos analíticos principais e suas categorização em relação às técnicas e estratégias compositivas através das quais os compositores se inter-relacionaram com as culturas musicais. São eles: em relação à profundidade, ao conhecimento e à postura crítica do compositor; sobre os níveis de abstração dos modos de incorporação; a respeito dos aspectos perceptivos e semióticos do resultado sonoro; e em referência aos aspectos musicais e/ou conceituais envolvidos e suas diversas técnicas composicionais de incorporação.

No segundo capítulo, foi observada a longa trajetória dos intercâmbios culturais na música ocidental. Passando pelos principais períodos onde essas relações podem ser observadas, buscou-se iluminar os contextos históricos e ampliar o entendimento dos diálogos interculturais no decorrer do desenvolvimento da música erudita. Com enfoque voltado ao século XX, foram abordados: o orientalismo no período clássico, o nacionalismo - romântico e moderno -, o orientalismo russo, as vanguardas europeias, o experimentalismo estadunidense, o minimalismo e o pós-modernismo - no Brasil e no exterior. Além disso, comentou-se aspectos da música popular que se apresentam hibridamente no sentido do encontro de tradições. Dessa forma, é possível perceber que os processos de intercâmbio cultural na música são dinâmicos, bem como sua discussão crítica, que não devem ser passíveis de reduções e julgamentos simplistas.

No capítulo III, foi abordada a produção musical dos compositores eruditos brasileiros, com foco nas últimas três décadas, de 1980 a 2010. Foram vistos alguns reflexos da inter-relação desses compositores com culturas tradicionais e populares.

Mostradas diversas maneiras em que aspectos dessas tradições se traduziram em parâmetros musicais em novas composições. Com esse intuito, dividiu-se o capítulo em seções que tratam especificamente de determinados aspectos musicais, buscando ilustrar diferentes níveis de inter-relação entre as culturas musicais e seus desdobramentos no discurso dos compositores. Desse modo, estabeleceram-se os seguintes eixos analíticos: organização das alturas; estruturação rítmica; aspectos texturais; elementos formais; atributos instrumentais e tímbricos; objeto sonoro em si e aspectos sonoros espectrais; elementos conceituais, filosóficos e estéticos.

Não é a proposta dessas análises criar uma simples categorização dos procedimentos composicionais, nem das obras em si, mas, sim, apresentar um panorama de possibilidades criativas encontradas no repertório selecionado. Isso porque, embora cada aspecto seja focalizado em separado dentro das seções, é sabido que as obras apresentam em seus processos de construção uma infinidade de variáveis cruzadas em relação às dimensões sonoras/materiais e às dimensões conceituais, bem como em relação aos processos de intercâmbio cultural refletidos nas músicas.

Na seção considerações finais, é lembrada a importância de atentar para dois fatos interligados sobre contexto vivido atualmente. Primeiro, que ele é de extrema interação entre as culturas do mundo todo, Segundo, que hoje existe considerável relatividade em termos dos conceitos de identidade, conjuminados numa pluralidade de ideias relacionadas aos processos de globalização. Ademais, constata-se que tanto as possibilidades criativas quanto a discussão crítica das questões decorrentes desses encontros entre culturas estão sendo expandidos em igual proporção em suas potencialidades, complexidades, paradoxalidades e caráter controverso.

APRESENTAÇÃO

Inter-relações entre culturas musicais distintas: contextualização

No correr de vários períodos da história da humanidade, pode-se notar a existência de tradições musicais distintas que concebem, estruturam, praticam e transmitem sua música de formas particulares. É possível destacar, por exemplo, algumas tradições representativas de grande parte - mas não da totalidade - das músicas que encontramos ao redor do mundo, como: as tradições musicais europeias escritas (ou letradas), comumente denominadas como eruditas; as tradições musicais orais de populações tradicionais (ribeirinhas, caiçaras, jangadeiras, quilombolas, povos do deserto, tribos africanas, entre outras), de etnias (indígenas, por exemplo) e de culturas populares (reisados, maracatus, capoeiras, caboclinhos, etc.), anteriormente chamadas de folclóricas; as tradições musicais “*cultas*” do oriente - secularmente um misto entre transmissão oral e escrita (a exemplo das músicas de corte japonesa - como o *Gagaku* - e coreana - como *Aak* e *Dang-ak*); e as tradições populares urbanas - a partir do século XX, também um misto entre transmissão oral e escrita - como no caso de gêneros brasileiros (o maxixe, o choro, o samba e a bossa nova), estadunidenses (*blues*, *ragtime* e *jazz*) e argentinos (o tango e a milonga), entre muitos outros.

Desde um passado bastante remoto, podem-se ouvir músicas que se relacionam, de alguma maneira, com mais de uma tradição em seus processos de criação e de prática - sejam elas consideradas música erudita, popular, étnica, ligeira, tradicional, folclórica, entre outras. Se for adotado um viés sociológico, provavelmente serão encontrados processos de intercâmbio cultural - em diferentes esferas - como motores dessas relações entre tradições musicais. Desse modo, é fundamental ter em mente que essas relações variam extremamente, não somente de acordo com os contextos, períodos, tradições, grupos sociais e localidades em que foram vivenciados, mas também dentro de cada uma dessas instâncias e momentos históricos.

No entanto, se o contato e o intercâmbio entre tradições musicais sempre ocorreram na história da música, estes intercâmbios foram ampliados, em quantidade e profundidade, no decorrer do tempo. Isso porque a expansão das sociedades, em todos os sentidos - crescimento populacional, de mobilidade, de comércio, tecnológico, entre outros -, proporcionou um contato cada vez maior entre povos e culturas do mundo todo.

Ao observarmos as sociedades ocidentais, esse processo de expansão e de contato deve ser avaliado em concomitância e em íntima relação com as mudanças

sociais, econômicas e políticas, que ocasionaram um crescente interesse por outras culturas, seja nas ciências, seja nos estudos sociais e nas artes. Contudo, houve um processo de mudança, intensificado no correr do século XX, de aumento de consciência e de aceitação das diferenças culturais (EVERETT, 2004; KULULUKA, 2002; CERQUEIRA, 2007; entre outros). De uma forma ou de outra, pôde-se presenciar um desenvolvimento científico e tecnológico, que foi acompanhado pelas ciências sociais e pelo surgimento da etnomusicologia. Esta última também evoluiu, no que diz respeito ao entendimento e à aceitação dos diferentes sistemas de funcionamento das manifestações musicais de diferentes culturas.

Porém, questões controversas habitam o âmago da discussão em torno do intercâmbio cultural - como será visto mais adiante. Por um lado, existem autores que observam essa trajetória de interesse como uma carga carregada de dominação e subjugação das culturas com as quais se tinha contato e se desejava entender. Para alguns deles, ocorre uma manutenção dos processos de dominação cultural no decorrer do intercâmbio cultural desde o período colonial até os dias atuais. Assim, tais processos estariam presentes tanto nas maneiras com que se estudam outras culturas quanto nos modos com que se representam e se relacionam com o outro nas sociedades ocidentalizadas. Em contrapartida, existem aqueles que enxergam positivamente no intercâmbio cultural possibilidades inéditas de interação e criação, que propiciaram novas relações humanas, bem como novas identidades culturais e estéticas artísticas.

Em se tratando dos compositores de música erudita, muitos se utilizaram de aspectos de mais de uma tradição ou cultura musical para criar suas obras, realizando isso de inúmeras formas e com intuitos distintos. Como um reflexo desses processos, os trabalhos resultantes apresentam também uma série de gradações no nível de interação entre as diferentes tradições musicais - que serão discutidas em seção específica posteriormente.

Portanto, creio que é necessário compreender as práticas musicais relacionadas ao intercâmbio entre culturas musicais, como uma das partes atuantes neste contexto histórico extremamente dinâmico em que vivemos desde o início do século XX. Talvez tenha sido nesse período que ocorreram as mudanças mais drásticas e em menor espaço de tempo da história humana.

As tradições musicais ocidentais e a busca pelo novo: a questão da originalidade

Muitos autores apontam que o desenvolvimento da linguagem musical foi pautado na expansão e na inovação sistematicamente, durante todos os períodos (NKETIA, 1982; NETTL, 1989; DELALANDE, 2007; COMPAGNON, 2010; etc.). Dezenas de histórias da música ocidental mostram essa trajetória. Se for observado o percurso dessa cultura musical - desde o canto gregoriano medieval, o cantochão, o advento da polifonia (*Ars Antiqua*, *Ars Nova*, a polifonia modal renascentista), o surgimento da harmonia e a consolidação do sistema tonal barroco-clássico, a expansão romântica desse sistema até sua moderna desagregação no início do século XX - pode-se notar um encadeamento de sucessivas inovações, que poderia ser visto como um continuum na busca pela ampliação da linguagem. Em outros termos, esse processo seria uma busca infinita pela originalidade.

Nesse sentido, o etnomusicólogo Bruno Nettl aponta a “inovação” como um dos valores aclamados nas obras primas de compositores que constituem os cânones da música erudita na atualidade. Em seu artigo, o autor faz um exercício divertido de imaginar quais as principais características e valores que um etnomusicólogo marciano perceberia nos “pilares” das práticas musicais eruditas. Nettl afirma que ir ao encalço dos fatores que fazem uma obra ser considerada “prima” ou um compositor ser nomeado gênio “nos fornece outro valor dos Pilares Musicais [ocidentais], a grande importância da inovação” (NETTL, 1989, p.5 - tradução nossa)², juntamente com outros fatores, como o tamanho - seja em termos de duração e de instrumentação de uma obra ou ciclo de obras-primas, seja em relação do volume do conjunto da obra de um compositor.

Reforçando essa ideia, o musicólogo J. H. Kwabena Nketia nos adverte que:

Em geral, é aceito que a música contemporânea engloba não apenas um, mas um bom número de tendências cujo elo comum é a ruptura radical com alguns aspectos vitais de tradições do passado - uma ruptura encorajada pela crença de que o compositor contemporâneo deve viver em seu próprio mundo de ideias e de desenvolvimentos científicos do século XX, respondendo, em alguma medida, às tendências da comunicação intercultural. A emancipação do cromatismo e da dissonância na composição serial, o advento de música aleatória ou indeterminada, a música eletrônica, a criação de novas notações para instrumentos antigos e o desenvolvimento no uso da ciência e matemática na composição, foram descritos como marcos de uma nova época de revolução, experimentação e exploração que, de acordo com Alvin Eurich, revela que estamos vivendo musicalmente não no século XVIII ou XIX, mas no século XX (NKETIA, 1982, p.82-83 - tradução nossa)³.

² “gives us another value of the Music Building, the great importance of innovations”

³ “It is generally agreed that contemporary music embodies not just one but a number of trends in music whose common bond is the radical break with some vital aspects of the traditions of the past - a break encouraged by the belief that the contemporary composer must live in his own twentieth century

Luis Heitor Correa de Azevedo também denota a tradição da busca do novo na música ocidental e atesta que “os ocidentais são iconoclastas prontos a destruir tudo que não está mais na moda e queimar as pontes que os ligam ao passado. O herói na história da música ocidental é sempre aquele que desafiou a tradição, que percorreu o caminho proibido. Há falta de pureza na música ocidental. Ela é composta”. (CORREA apud NKETIA, 1982, p. 82 - tradução nossa)⁴.

O autor Antoine Compagnon mostra as contradições dessa busca infinita pelo novo no desenvolvimento da modernidade artística. Ele aponta uma aceleração no processo de busca pela inovação, na virada do século XIX para o XX, e proclama que, a partir dos anos 1880, ocorre a passagem de uma negação da tradição para uma “tradição da negação”, “um academicismo da inovação”. Assim, gerou-se a uma obsessão pelo novo, o que levou rapidamente as linguagens artísticas a paradoxos extremos, que chegaram a questionar a própria existência e o papel das artes.

(...) uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico. (COMPAGNON, 2010, p.10)

Técnica, tecnologia e a expansão da linguagem musical

Associado ao aspecto de busca pela inovação no ideário musical ocidental, pode-se encontrar outro fator importante: a íntima ligação que existe do desenvolvimento dessas linguagens musicais com a técnica e a tecnologia. Para iniciar a discussão desse assunto, talhemos duas epígrafes, uma do musicólogo e educador francês François Delalande e outra do compositor brasileiro Fernando Iazzetta:

Um fato marca a história recente: a aliança da música à tecnologia. Mas esta primeira formulação deve ser, desde logo, corrigida: pois a música erudita anterior já se apoiava largamente, sobre uma tecnologia. Simplesmente, não era a mesma... (DELALANDE, 2007, p.51).

Técnica e tecnologia são dois aspectos da cultura que sempre estiveram profundamente envolvidos com a música, não apenas no que diz respeito à

world of ideas and developments in science, and respond, in some measure, to trends in intercultural communication. The emancipation of chromaticism and dissonance in serial composition and the advent of aleatory or chance music, electronic music, the creation of new notations for old instruments, and developments in the use of science and mathematics in composition have been described as marking a new epoch of “revolution, experimentation and exploration” which, according to Alvin Eurich, “reveal that we are living musically not in the 18th or 19th but the 20th century”

⁴ *“Westerners are iconoclasts ready to destroy all that is no longer in fashion, and to burn the bridges which link them to the past. The hero in the history of western music is always he who has defied tradition, who has trodden on the forbidden path. There is lack of purity in western music. It is composite”*

sua produção, mas também em relação ao desenvolvimento de sua teoria e ao estabelecimento de seu papel cultural. (IAZZETTA, 1997, p.1)

Ambos os autores estão se referindo à relação entre técnica e tecnologia – no sentido mais amplo das palavras – e o fazer musical. Iazzetta adota uma definição abrangente destes termos, mas de maneira bastante concisa e precisa: “Entende-se técnica, aqui, como os processos e métodos desenvolvidos para a realização de uma determinada tarefa. Por sua vez, tecnologia refere-se às ferramentas, conceituais ou materiais, utilizadas nessa realização” (IAZZETTA, 1997, p.1).

Delalande nos dá exemplos de como, na história da música ocidental, o desenvolvimento de novas técnicas e tecnologias, como o advento da escrita e notação musical durante a Idade Média, possibilitou o surgimento de “músicas de fato inimagináveis sem essa tecnologia do papel e do lápis” (DELALANDE, 2007, p.52). Anteriormente ao desenvolvimento dessas inovações técnico-tecnológicas da notação, a música seguia baseada principalmente pela transmissão oral e as linhas vocais transcorriam monodicamente. A partir da possibilidade de registro e visualização espaço-temporal dessas vozes, os músicos, pautando-se na grafia, conseguiram sobrepor e organizar as linhas vocais de uma maneira mais complexa, inviável até então. Como um dos resultados desse desenvolvimento, surgiu a polifonia, por exemplo.

Nesse sentido, Iazzetta aponta outro momento que revolucionou os hábitos musicais, o surgimento da partitura impressa. Essa nova tecnologia “delineou a separação entre o compositor e o intérprete”, possibilitou “a fixação de traços composicionais e de uma teoria da música” e “transformou a música em objeto, colaborando para que ela pudesse ser transformada em mercadoria” (IAZZETTA, 2009, p.29-30).

O compositor Béla Bartók também se refere a esta ligação tecno musical como algo recorrente no desenvolvimento de nossa música, mesmo em relação aos sons mais habituais, aqueles entoados através dos instrumentos. A música produzida por um piano, por exemplo, poderia ser chamada de “*mecanizada*” (BARTÓK, 1987, p.222), devido à estrutura tecnológica que envolve a produção de seus sons – uma máquina de alavancas.

Delalande resume todo este processo de mudanças paradigmáticas ligado a inovações tecnológicas de modo extremamente hábil:

A criação musical sobre papel e lápis que se denomina, propriamente, escrita permitiu o desenvolvimento da polifonia, da harmonia, do contraponto. De [Guillaume de] Machaut a [Arnold] Schoenberg, passando por Johann Sebastian Bach, cruza-se pela horizontal e pela vertical, uma vez que a representação em curso leva a imaginar a música em duas dimensões. Do mesmo modo, a fixação do som sobre um suporte, a possibilidade de trabalhá-lo à vontade, livremente, fez emergir esse novo valor musical que se chama – de maneira bastante ambígua, frise-se – som. Cada uma destas tecnologias privilegia um traço do resultado musical e aumenta a pertinência. (DELALANDE, 2007: 54)

De modo similar, com a aparição de novas tecnologias de mediação sonora, no início do século XX – como a gravação, reprodução, transmissão, etc –, ocorreu “uma transformação expressiva nos modos de criação, produção, difusão e recepção musicais” (IAZZETTA 2009: 29). Essas transformações ocasionaram mudanças na maneira com que os ouvintes se relacionam com o fenômeno musical, bem como propiciaram aos artistas uma expansão dos horizontes musicais de suas criações.

Inovação e tradição x tradição de inovação

Se por um lado, nota-se uma trajetória em busca do novo nas músicas ocidentais, por outro, percebe-se que o desenvolvimento na linguagem musical não ocorre da mesma maneira em algumas outras tradições musicais - como as músicas de corte orientais (China, Japão e Coreia), a música clássica indiana e as músicas de tradição oral de diversas partes do mundo, sejam elas de etnias, de populações tradicionais ou de cultura popular. Tais tradições musicais são pautadas em outros valores e, na maior parte dos casos, se desenvolvem de forma muito menos sistemática do que a música ocidentalizada. Dessa forma, as alterações na linguagem musical ocorrem normalmente num ritmo mais lento e essas músicas tendem a permanecer sem muitas alterações estruturais significativas por longos períodos, em comparação com as nossas músicas. Embora muitas mudanças na superfície musical sejam comuns em diversas manifestações de tradição oral, alterações estruturais são bem mais raras.

Corroborando essa ideia, Nketia chama a atenção para uma conotação negativa dada à tradição, ao tradicional, “como um fator limitante ou um desafio à originalidade” (NKETIA, 1982, p.83 - tradução nossa)⁵. Isso seria uma característica do pensamento musical contemporâneo, principalmente na cultura musical erudita europeia. Tal conotação seria um dos propulsores à busca por novas possibilidades sonoras, pelos compositores eruditos, em diferentes culturas ao redor do mundo.

Os autores Schwartz, Godfrey (1993) também apontam as diferenças paradoxais em relação à inovação entre as culturas tradicionais não ocidentais - as quais denominam sincrônicas - e ocidentais - consideradas *diacrônicas*, utilizando-se de terminologia levistraussiana - e nos oferecem a seguinte reflexão:

Seja qual for a abordagem das linguagens não ocidentais, sua influência tem representado uma força para a mudança na música - e nisso está a ironia. Muitas das fontes das quais o compositor costuma extrair (tais como as ragas da Índia

⁵ “as a limiting factor or as a challenge”

do Norte, ritos tribais da África Ocidental, ou a música de gamelão da Indonésia) provém de culturas que são sincrônicas - um termo criado pelo antropólogo Claude Lévi Strauss - na medida em que não atribuem valor a conceitos de mudança ou progresso cultural e social, frequentemente dedicando-se a seus próprios valores em vez de dedicarem-se à pureza e à longevidade de tradições estabelecidas. Em contraste, a civilização ocidental e suas artes são diacrônicas (também termo do Lévi-Strauss) tendendo a considerar a mudança e o desenvolvimento como positivos e necessários para a saúde e bem-estar cultural. Músicas que têm resistido à mudança, portanto, estão ajudando a mudar a música no mundo ocidental. (a influência é certamente bidirecional; como já observado, a influência ocidental começou a afetar a música de grupos étnicos no mundo todo). (SCHWARTZ, GODFREY, 1993, p.216)⁶

Ao final da citação acima, os autores denotam um ponto nevrálgico, o qual Bruno Nettl (1986) analisa profundamente - em seu artigo sobre a influência ocidental nas músicas tradicionais ao redor do mundo - que é a questão da bilateralidade do fluxo de intercâmbio cultural. A ocidentalização de culturas tradicionais é um fato estudado também por antropólogos e outros estudiosos. Tal aspecto comumente tende a ser visto de um ângulo negativo por esses autores, mas para nós é importante destacar apenas o caráter dinâmico que os encontros musicais entre culturas distintas tem a oferecer e o caráter de diálogo relativo que qualquer debate nesse campo deve manter.

Em contrapartida, vale notar que o interesse por tradições musicais estrangeiras não esteve limitado somente ao ocidente. Na China antiga, segundo o musicólogo John Myers (1992), a influência e fascínio da música estrangeira foi especialmente notado pela adoção e desenvolvimento de instrumentos, como a Pipa, espécie de alaúde advindo do ocidente, já na antiguidade. Myers afirma ainda que os turcos também foram atraídos por outras culturas, inclusive as do ocidente. Por exemplo, no século XIX, na Turquia, criou-se uma nova música marcial baseada em compositores italianos. Além desses, muitos outros casos poderiam ser citados, mas não é o objetivo desta pesquisa estender-se nessa direção.

Na realidade, pode-se notar diversos momentos - em diferentes lugares e de diferentes maneiras - em que processos de inter-relação entre tradições musicais geraram procedimentos que se integraram as mais diversas linguagens: na música européia erudita, na música popular urbana, na música culta oriental ou até mesmo em músicas de populações tradicionais e de etnias antes isoladas. Seja como for, especificamente na produção dos compositores de música erudita ocidentalizada,

6 Whatever the approach to non-Western idioms, their influence has represented a force for change in music - and therein lies irony. Many of the sources from which composer typically draw (such as North Indian ragas, West African tribal rites, or Indonesian gamelan music) stem from cultures that are synchronic - a term coined by anthropologist Claude Lévi-Strauss - in that they attach no value to concepts of cultural and social change or progress, often dedicating themselves instead to the purity and longevity of established traditions. By contrast, occidental civilization and its arts are diachronic (also Lévi-Strauss term) tending to regard change and development as positive and necessary for cultural health and well-being. Musics that have resisted change, therefore, are helping to change music in the Western world. (the influence is two-way, of course; as already noted, Western influence has begun to affect the music of ethnic groups throughout the world).

de *drones* a linhas heterofônicas (passando por uma infinidade de outros aspectos), recursos composicionais - que não mais remetem a nenhuma tradição musical particular em nossas mentes - foram explorados inicialmente de forma exótica, como elementos de culturas musicais específicas.

Assim, antes de seguir, é bom que se reforce a importância da originalidade para a práxis musical erudita, que acaba de ser observada, e se tenha em mente tal conceito, como um dos elementos motrizes das inter-relações entre os compositores e as culturas musicais pelo mundo afora tanto no eixo Europa-EUA quanto fora dele, a exemplo de compositores orientais - Chou Wen-Chung (n.1923), Isang Yun (1917-1995), Toru Takemitsu (1930-1996) e José Maceda (1917-2004) - africanos – como Fela Sowande (1905-1987), Akin Euba (n.1935) e Gamal Abdel-Rahim (1924-1988) - e latino-americanos – no caso de Astor Piazzolla (1921-1992), Coriún Aharonián (n.1940), Carlos Sánchez Málaga (1904-1995), Mario Lavista (n.1946), Gilberto Mendes (1922-2016), Jorge Antunes (n.1942) e todos os compositores que serão estudados neste trabalho. Como bem denota Nketia (1982), existem processos de construção musical de *linguagens contemporâneas* (sic) a partir de *músicas tradicionais* (sic) e, por conta de um desejo de desafiar a suas próprias tradições musicais, compositores de música erudita partiram em busca de novas fontes criativas, dentre elas nas músicas tradicionais de outras culturas.

Nesse sentido, o compositor Fernando Cerqueira (n.1941) mostra alguns dos principais aspectos - como a crescente autonomia dos parâmetros musicais, a desagregação do sistema tonal, o interesse musical super individualizado e o intercâmbio cultural - que levaram os compositores do século XX a se debruçar sobre diversas culturas musicais tradicionais, étnicas e populares pelo mundo afora.

A introdução progressiva, desde o final do Romantismo, da autonomia relativa dos parâmetros sonoros, pela super-valorização de qualidades, como o timbre, a dinâmica, o ritmo, a métrica, até então complementares das relações de altura, além da posterior descoberta da musicalidade do ruído, igual perante os sons musicais, significaram o desmonte das estruturas que se articulavam e alimentavam o seu ciclo vital em padrões diatônico-cromáticos, amarrados remotamente ao conceito grego de dissonância-consonância e sobreviventes históricos nas fórmulas cadenciais de tensão- repouso, coração do sistema tonal. A essas razões de ordem interna do sistema, acrescentam-se as novas exigências expressivas do compositor, conseqüências de um interesse musical já multifacetado, fundado no avanço do auto-conhecimento, como indivíduo e como ser social, e em novas possibilidades de uma percepção consciente do mundo e do papel do artista. Mas, não se pode também esquecer a internalização, pela técnica composicional, de novos recursos metodológicos e formais emprestados da ciência e tecnologia ou de setores artísticos emergentes e, principalmente, a contribuição das pesquisas antropológicas que abriram a percepção do artista “ocidental” para outros sistemas e valores culturais, situados fora ou incrustados no dorso da sua própria “civilização”. (CERQUEIRA, 2007, p.21 da compilação)

I. REFLEXÕES SOBRE O ENCONTRO DE TRADIÇÕES E CULTURAS NA MÚSICA

I. REFLEXÕES SOBRE O ENCONTRO DE TRADIÇÕES E CULTURAS NA MÚSICA

Já foi visto que houve um processo de expansão de visão de mundo combinado com a necessidade de ampliação da linguagem musical, muito acentuado no correr do século XX - que será aprofundado no capítulo II.

Com o intuito de discutir questões conceituais, buscarei enxergar desdobramentos nas práticas musicais de compositores - principalmente no meio erudito - que se aproximaram da música de culturas tradicionais e populares no decorrer do século passado até os dias de hoje. Para isso, serão buscados alguns autores que trataram do tema mencionado através de diversos enfoques, desde enquadramentos musicológicos, voltados a questões técnicas específicas, até vieses tangenciais às ciências sociais, endereçados a discussões mais amplas.

É fato que a maior parte desses estudos trata da questão da inter-relação entre culturas musicais sob uma perspectiva musical ocidental. Como bem destaca o compositor e pesquisador Paulo Rios Filho, tais publicações apresentam enfoques geralmente direcionados à investigação de processos musicais e suas implicações sócio-políticas, que gravitam sob quatro tópicos principais:

1. os modos como são representadas outras culturas nas músicas ocidentais;
2. as maneiras com as quais compositores de música erudita se apropriaram de elementos oriundos de outras tradições musicais;
3. as formas com que as músicas de outras culturas são praticadas no Ocidente; e
4. como tradições musicais ao redor do mundo assimilam a cultura musical do Ocidente, num contexto de globalização (RIOS FILHO, 2010, p.21).

Neste trabalho, a discussão estará mais próxima apenas de dois dos pontos acima: os modos de representação e as maneiras de apropriação. No entanto, tais terminologias e conceitos serão ampliados, a partir do debate da bibliografia selecionada.

Tanto no exterior como no Brasil, no decorrer de todo o século XX, foram encontradas publicações endereçadas à discussão de vários aspectos das inter-relações de compositores eruditos com a música de outras culturas, seja de estudiosos da música, como dos próprios compositores. Porém, não há ainda um viés consensual em relação ao tema e estes textos variam em relação à abordagem, à terminologia, à metodologia e ao período retratado, criando um rico campo de discussão para a construção de uma abordagem singular nesse trabalho.

Os processos de inter-relação dos compositores eruditos com a música de outras culturas têm sido descritos na literatura por uma variada gama de termos. Acredito que tais processos ocorrem de forma dinâmica, diversificando-se de acordo com o momento e contexto histórico nos quais se desenvolvem - como será demonstrado mais adiante. Sob essa ótica, qualquer terminologia utilizada será de certa forma provisória. Assim, é importante que se parta, sim, de um referencial estabelecido nessa literatura, mas que não se atenha somente a ele, embrenhando-se em busca de diretrizes conceituais e terminológicas próprias.

A literatura aqui selecionada trata principalmente das inter-relações entre compositores eruditos e culturas musicais ao redor do globo, geralmente compreendendo um ou mais dos principais períodos e movimentos ocorridos nesse sentido. São eles: o orientalismo no período clássico, o nacionalismo - romântico e moderno -, o orientalismo russo, as vanguardas europeias, o experimentalismo estadunidense, o minimalismo e o pós-modernismo - no Brasil e no exterior.

Esta investigação divide os conceitos encontrados nesses estudos em dois principais eixos, separando aqueles que giram em torno dos processos de inter-relação compositor-cultura musical e aqueles que gravitam sobre os modos como tais relações se refletem musicalmente. O primeiro eixo trará à tona termos como: representação, influência, apropriação, imaginário, inspiração, afinidade, etc. tentando aprofundar os níveis de interação entre os compositores e as culturas musicais que eles abordaram. Alguns privilegiaram aspectos sociológicos e buscaram demonstrar processos de dominação e subjugação cultural expressos nas práticas musicais ocidentais; outros tentaram entender os fatores que levaram os criadores a se aproximar de culturas musicais ao redor do mundo. O segundo eixo, visa mostrar de que maneiras tais inter-relações entre compositores e culturas musicais estão expressas na música, seja na forma da resultante sonora propriamente dita - utilizando-se de termos como tradução, sincretismo, síntese, hibridização, entre outros -, como nas técnicas composicionais que foram envolvidas nesses processos.

No âmbito internacional, entre os musicólogos, vale citar alguns textos que abordam esta questão criticamente, como os trabalhos de Van Khê (1982), Francisco Feliciano (1983), Dale Craig (1986), Joseph N. Straus (1990), Elliott Schwartz & TrânDaniel Godfrey (1993), J. Peter Burkholder (1994), David Nicholls (1996), Jonathan Bellman (1998), Georgina Born, David Hesmondhalgh (2000), Yayoi Uno Everett, Frederick Lau (2004), Michael L. Klein (2005), Apollinaire Anakesa Kululuka (2002; 2007), Timothy D. Taylor (2007) e Kofi Agawu (2015), para mencionar apenas

alguns. Entre os compositores que discutiram o assunto, também nota-se diversos relatos textuais deixados, escritos por eles próprios ou transcritos por terceiros: Claude Debussy ⁷, Béla Bartók, Arnold Schoenberg, Colin McPhee, Benjamin Britten, Henry Cowell, Olivier Messiaen, Pierre Boulez (1966), John Cage (1969), Chou Wen Chung (1977), Steve Reich, George Crumb, Luciano Berio, Claude Ledoux (2009), entre outros, são apenas alguns exemplos.

Nessas publicações, percebe-se uma ampla variedade de termos utilizados no debate sobre o encontro de culturas na música, uns mais recorrentes do que outros, é claro. Alguns são endereçados às designações dos tipos de interação de encontros culturais, como cruzamento, síntese, sincretismo, tradução, inter-relação, intercâmbio, etc. Outros denotam vieses de abordagem, como o *exotismo* e o *orientalismo*. São ainda encontrados alguns termos na caracterização desses processos de intercâmbio, como apropriação, representação, influência, inspiração, entre outros. Além disso, existem diversas denominações em referências aos tipos de composições resultantes, como *intercultural composition*, *cross-culture composition*, *transethnic composition*, *influence of non-Western music on contemporary music*, entre outros termos em inglês, e *rencontre des cultures dans la musique contemporaine* e *world music savante*, em francês.

No âmbito nacional, a maioria dos textos publicados está endereçada ao debate de questões sobre o nacionalismo musical - tanto romântico, quanto principalmente modernista - cobrindo, portanto, somente até meados do século XX. Entretanto, foram encontrados alguns livros e artigos que abordam momentos mais recentes de nossa música. O livro de Paulo de Tarso Salles (2005) discute, entre outros pontos, a relação entre o pós-modernismo e questões de identidade cultural, demonstrando a superação do ideário nacionalista na inter-relação com culturas musicais tradicionais e populares, a partir da adoção de novas posturas pelos artistas contemporâneos, em que tal elemento figura como apenas mais uma possibilidade de expressão e não uma obrigação estético-ideológica. Nesse sentido, Cláudia Rezende (2004) e Renato Ortiz (1994), também trazem contribuições importantes a serem trabalhadas, no âmbito sociológico. Ademais, os textos de Paulo Costa Lima (2005), Silvio Ferraz (2008), Marcos Lacerda (2007), Luigi Irlandini (2012), Fernando Cerqueira (2007), bem como os trabalhos acadêmicos de Paulo Rios Filho (2010) e Julia Tygel (2014), também trazem visões interessantes relacionados ao tema deste trabalho.

⁷ Os relatos dos compositores que estão sem a data da publicação estão citados em textos de outros autores, que constam na bibliografia mencionada no decorrer desse texto.

Nos estudos mencionados acima, foram encontrados conceitos, como *transcrição estilizada*, *estilização*, *técnica da reescritura ou reescrita*, *recomposição*, *inspiração étnica*, *hibridismo cultural como metodologia composicional*, e *composição a partir de repertórios tradicionais*, entre outros.

Embora alguns desses relatos apontados sejam datados de até 100 anos atrás, considero importante mencioná-los e debatê-los, pois muitos deles foram influenciadores importantes e/ou fundadores de alicerces do pensamento musical erudito, durante todo século XX. Algumas ressonâncias desses pensamentos, muitas vezes, ainda podem ser ouvidas e sentidas nos dias atuais, não somente umas posturas composicionais de dados criadores, como também em textos musicológicos.

Nas próximas duas seções, serão discutidos todos esses conceitos e terminologias, encontrados tanto no âmbito nacional, como internacional. Serão discutidos dois pontos fundamentais - um em cada seção - para uma melhor compreensão dos processos multifacetados de criação musical, frutos do diálogo entre mundos sonoros e práticas musicais eruditas, populares e de comunidades tradicionais. O primeiro está relacionado às controvérsias que podem surgir em diversos âmbitos, por conta desses encontros entre culturas musicais, expressas em questões sociais e políticas de ordem ética, de originalidade, de autenticidade, de identidade, de representação e de dominação cultural, por exemplo. O segundo ponto trata dos processos de inter-relação entre os compositores eruditos e as músicas de outras culturas, suas implicações musicais, seus níveis de profundidade e sua variedade de modos de ocorrência.

I.1. Inter-relações culturais e criação musical: algumas questões

Presenciou-se, no decorrer do século XX, o mundo tornar-se cada vez mais globalizado (CANCLINI, 2003; IANNI, 1992; LATOUCHE, 1994). Paralelamente, notou-se um crescente desenvolvimento de estéticas cosmopolitas nas artes, que enxergam na diversidade cultural uma grande possibilidade criativa (NKETIA, 1982; VAN KHÊ, 1982; KULULUKA, 2002). Tal consciência oferece inúmeros caminhos de abordagens criativas dessas diferenças, seja em termos filosófico-conceituais, como materiais (EVERETT, 2004; AGAWU, 2015; RIOS FILHO, 2010). Entretanto, tais caminhos impõem desafios éticos e também estéticos (SAID, 1991; BORN, HESMONDHALGH, 2000; TAYLOR, 2007).

Dessa forma, estamos cientes que a criação de composições que inter-relacionam elementos musicais oriundos de diferentes culturas apresentam, em seu cerne, questões controversas em diversos âmbitos. Poderiam ser citadas problemáticas ligadas à originalidade, à autenticidade, à identidade, à ética, aos direitos autorais, à dominação política, à exploração econômica e assim por diante. Por um lado, as relações interculturais em música foram vistas como um universo frutífero de renovação e expansão da linguagem musical para muitos compositores, principalmente a partir da segunda do século XX. Por outro, tais relações foram entendidas como parte de um processo de subjugação e dominação que as sociedades ocidentais exercem sobre as demais culturas ao redor do mundo, ao menos desde o período colonial.

Tanto no Brasil, quanto no exterior, compositores e teóricos ligados às práticas musicais ocidentalizadas manifestaram suas visões e preocupações em relação às inter-relações culturais na música, embora imbuídos de concepções e abordagens bastante distintas. Por algumas vezes, tais relações foram vistas como uma possibilidade composicional de enriquecer, de renovar, de expandir ou, até mesmo, de questionar as linguagens musicais com as quais conviviam. Por outras vezes, elas foram textualmente rechaçadas e criticadas, por personalidades do mundo musical ocidentalizado. Muitos pensadores e músicos se posicionaram criticamente a tais práticas, por várias razões. Alguns autores nos fornecem uma base desse pensamento crítico, como Theodor Adorno, Edward Said, John Corbett, Timothy Taylor, entre outros, ou Arnold Schoenberg, Pierre Boulez, Flo Menezes, Harry Crawl, entre outros compositores.

No entanto, pode-se perceber preocupações comuns em diversos dos depoimentos mencionados acima, seja através de um viés positivo, como numa perspectiva crítica negativa das práticas dos compositores eruditos pautadas no mundo sonoro de outras culturas musicais. Nas próximas páginas, vejamos alguns exemplos, onde ambos, prós e contras, podem ser desvelados e debatidos, sob a ótica das principais questões realçadas pelos autores: originalidade, autenticidade, identidade, ética, direitos autorais, dominação política, exploração econômica.

I.1.i. Apontamentos críticos sobre o diálogo entre tradições musicais no processo de composição

O musicólogo e compositor J. H. Kwabena Nketia acredita que os repertórios tradicionais de culturas musicais ao redor do mundo - aos quais denomina *traditional idioms* - podem ser “vistos de três diferentes perspectivas criativas: 1. A perspectiva

ou Originalidade (a qual poderia prejudicar), 2. A perspectiva de Autenticidade ou Estabilidade Normativa (a qual poderia manter) e 3. A perspectiva de identidade, ou a caracterização (a qual poderia fornecer)” (NKETIA, 1982, p.84 - tradução nossa)⁸.

Para o autor, essas seriam as principais questões na orientação das maneiras com que os compositores irão abordar culturas musicais fora da música erudita, seja como forma de desafiar, autenticar, identificar ou ampliar suas próprias tradições e horizontes musicais.

Seguindo as diretrizes de Nketia, apenas como forma de iniciar um debate em torno do tema, serão mostrados depoimentos de autores que comprovam a importância dessas três perspectivas para um entendimento mais profundo da composição ocidentalizada que incorpora elementos de outras culturas musicais.

Seguindo as diretrizes de Nketia, apenas como forma de iniciar um debate em torno do tema, serão mostrados depoimentos de autores que comprovam a importância dessas três perspectivas para um entendimento mais profundo da composição ocidentalizada que incorpora elementos de outras culturas musicais.

I.1.i.a Infinita originalidade

Já foi visto, no capítulo de apresentação, que o *continuum* em direção à inovação aponta para o conceito de originalidade, como valor fundamental arraigado nas práticas musicais ocidentais. Essa ideia está refletida na bibliografia pesquisada, pois - apesar dos diferentes momentos históricos em que foram escritos - grande parte dos textos encontrados mencionam a importância da questão da originalidade, de uma forma ou de outra, na discussão sobre a inserção de elementos musicais de outras culturas na música de compositores eruditos.

Seja como aspecto positivo ou negativo, a referência ao potencial renovador trazido pelas culturas musicais ao redor do globo para as linguagens musicais eruditas é eixo comum nesses depoimentos. Em alguns escritos, essa potencialidade é vista com certo otimismo, mostrando-se como uma ampliação sonora, técnica e estética em si. Em outros, observa-se certa cautela na adoção direta de tais elementos, mas percebe-se um interesse na renovação do pensamento musical, através das novas estruturas que as músicas não ocidentalizadas podem trazer. Em outros textos ainda,

⁸ “seen from three different creative perspectives: 1. The perspective of Originality (which it might hinder), 2. The perspective of Authenticity or Normative Stability which it might maintain e 3. The perspective of Identity, or the characterisation that it might provide.”

nota-se que a originalidade é questionada e todas as possibilidades de renovação a partir da música de outras culturas são enquadradas negativamente, seja por questões de direitos autorais, seja por questões éticas, de exploração econômica e de dominação sócio-política.

De modo geral, existem relatos sobre as músicas ocidentais de diversos períodos, em que são valorizados encontros entre culturas musicais. Nesse sentido, o compositor russo Nicolas Nabokov observa que “alguns dos melhores florescimentos vieram do resultado de um processo de hibridização. Mozart e Haydn e muitos dos nossos grandes compositores são o resultado de algum tipo de sincretismo, sendo, eles mesmos, hibridadores muito ardentes” (NABOKOV, apud NKETIA, 1982, p.82 - tradução nossa)⁹.

Um exemplo bastante conhecido de encantamento com a música de culturas tradicionais é dado por Claude Debussy (1862-1911). O compositor demonstra uma admiração tremenda pelos aspectos musicais praticados no gamelão da Indonésia, especialmente em relação ao uso dos instrumentos de percussão e ao entrelaçamento, à independência e à complementaridade das linhas instrumentais executadas nesses tipos de músicas - aos quais os etnomusicólogos denominam *interlocking rhythms*, mas que o compositor francês se referia como contraponto:

“A música dos javaneses apresenta um contraponto ao lado do qual o de Palestrina não passa de um brinquedo de criança. Se escutamos o charme de sua percussão sem um viés europeu somos obrigados a constatar que a nossa não é senão um barulho bárbaro de circo ambulante” (DEBUSSY apud VAN KHÊ, 1982, p.103 - tradução nossa)¹⁰

É possível notar a influência do gamelão em diversas obras, não apenas de Debussy, mas também no trabalho de outros compositores, como veremos mais adiante.

O compositor Béla Bartók (1881-1945) atesta que sua inclinação sobre a música tradicional é uma questão de descobrir “o novo entre as relíquias do passado” (BARTÓK, apud TYGEL, 2014, p.27). Nesse sentido, é interessante notar o entusiasmo de Bartók ao desvelar, durante uma palestra, os procedimentos stravinskyanos e suas relações com o folclore russo, na *Sagração da Primavera*. O musicólogo Richard Taruskin (1998) ilustra tal passagem da seguinte maneira:

⁹ “some of the best flowerings have come from the result of a hybridizing process. Mozart and Haydn and so many of our great composers are the result of some sort of syncretism, and themselves very ardent hybridizers”

¹⁰ “La musique des Javanais observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur percussion, l'on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit de barbare de cirque forain”

Bartók disse que, naquele balé, quase todos os motivos parecem ser motivos de música camponesa russa ou suas excelentes imitações. E mais, foram precisamente os aspectos mais novos da música de Stravinsky, sua forma e ritmo, que foram mais pautados no folclore. Mesmo a origem da estrutura musical bruta, frágil e brusca apoiada por ostinatos, maravilhou-se Bartók, o que é completamente diferente de qualquer procedimento estrutural do passado, pode ser buscada nos motivos inspirados dos camponeses russos. (TARUSKIN, 1998, p.2 - tradução nossa)¹¹

Como mencionado anteriormente, alguns autores, escrevendo sobre o contato do compositor erudito com outras culturas musicais, adotaram posturas em que se pode perceber ao mesmo tempo um aspecto positivo, juntamente com certa cautela. Esse é o caso dos compositores César Guerra-Peixe (1914-1993), Henry Cowell (1897-1965), Pierre Boulez (1925-2016), Steve Reich (n.1936), entre outros.

Para Guerra-Peixe, a mera imitação de música da cultura popular - que ele chamava de folclore - não seria original o suficiente. Portanto, seria necessário certo grau de *estilização* (sic) para se poder utilizar tais elementos. Os pesquisadores Antonio Guerreiro de Faria (2000) e Clayton Vetromila (2006) apontam a *estilização* como um processo importante na produção do compositor pernambucano. Para o primeiro, esse processo “é que tornou possível a Guerra-Peixe transitar pela composição de música brasileira sem cair no processo de citação literal do folclore, já bastante explorado desde Nepomuceno” (FARIA, 2000, p.172). O segundo demonstra a profundidade e a importância da busca pela originalidade em relação ao material folclórico na fundamentação do pensamento de Guerra-Peixe e apresenta um panorama de seu desenvolvimento em diversos momentos da carreira do autor:

Fecha-se, portanto um ciclo que se inicia com a noção de tese nacional, sentimento nacional e inconsciência nacional, proposta por Mário de Andrade na década de 1920; passa pela sistematização feita por Villa-Lobos na década de 1940 (obras com interferência folclórica indireta, com alguma interferência folclórica direta, com transfigurada influência folclórica, com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach e em pleno domínio do universalismo); e se encerra com a noção de objetividade imediata e objetividade mediada, formulada por Georg Lukács na década de 1960. Guerra-Peixe, na década de 1970, forja os conceitos de objetividade folclórica (e, por conseguinte, folclorismo diluído e folclorismo direto) e abordagem liberada do folclore, os quais são adotados genericamente pela música armorial com a noção de mimetismo mais ou menos direto do fazer folclórico. (VETROMILA, 2006, p.88)

¹¹ *Almost all the motives” in that ballet, Bartok said, “seem to be Russian peasant music motives or their excellent imitations.” And what is more, it was precisely the most novel aspects of Stravinsky’s music, its form and rhythm, that were most heavily indebted to folklore. “Even the origin of the rough- grained, brittle and jerky musical structure backed by ostinatos,” Bartok marveled, “which is so completely different from any structural proceeding of the past, may be sought in the short-breathed Russian peasant motives.’*

Na verdade, a questão do afastamento da literalidade do material - como ação em direção à originalidade - aparece em diversos relatos e em momentos históricos distintos, tais quais os depoimentos de Mário de Andrade (2006), Cláudio Santoro (apud NEVES, 1981), Pierre Boulez (apud LAU, 2004), Steve Reich (apud SZE-ROK, 2006), entre outros. Alguns desses textos serão visitados mais adiante.

A crença no potencial das músicas tradicionais como fonte renovadora para a música erudita não foi uma tendência exclusiva dos compositores que seguiram orientações nacionalistas, como Guerra-Peixe. Autores dos EUA tornaram-se famosos pelos estudos etnográficos pioneiros da música de populações tradicionais e por seu experimentalismo ao empregar esses novos conhecimentos em suas composições, como no caso de Colin McPhee (1900-1964), Henry Cowell, Lou Harisson (1917-2003). Tais criadores, assim como Guerra-Peixe, expressaram certa cautela em relação ao modo de incorporar os elementos musicais das culturas estudadas. Nesse sentido, o próprio Cowell refere-se aos empréstimos feitos de outras culturas em suas composições “não como uma tentativa de imitar a música primitiva, mas como um desenho de materiais comuns à música de todas as pessoas do mundo, para construir uma nova música particularmente relacionada ao nosso próprio século” (COWELL apud EVERETT, 2004, p.2 - tradução nossa)¹².

Também na Europa, ouvem-se compositores se pronunciarem sobre suas preocupações em torno do contato com a música de outras culturas. Para Boulez, não haveria senso algum “de construir espécimes da música oriental na música contemporânea... transferir tais elementos... é completamente errado, é a busca do paraíso perdido... Compositores fizeram isso no século XVIII, uma era de *chinoiserie*” (BOULEZ apud LAU, 2004 - tradução nossa)¹³. Entretanto, como denota o musicólogo Fred Lau, o importante - na visão de Boulez - seria encontrar qualidades transcendentais e universais nesses tipos de tradições musicais para, então, utilizá-las em novas composições. Nesse sentido, como aponta Paul Griffiths, em *Le marteau sans maître* (1952-54) “o vibrafone é usado como um substituto do gamelão, enquanto o xilofone, a marimba e a percussão indicam a influência da música negra africana” (GRIFFITHS, 2011, p.127).

Nos anos 1970, o compositor Steve Reich mostrava-se otimista em relação às possibilidades de renovação trazidas para a música contemporânea através de

¹² “not an attempt to imitate primitive music, but rather to draw on those materials common to the music of all the peoples of the world, to build a new music particularly relating to our own century.”

¹³ “of building specimens of Oriental music into contemporary music ... to transfer such elements ... is completely mistaken, it is quest for the lost Paradise ... Composers had done it in the 18th Century, an era of *chinoiserie*”

práticas musicais não ocidentais. No entanto, não eram suas sonoridades, nem suas estéticas, em si, que o interessavam, mas a revitalização do pensamento musical que elas poderiam lhe trazer. O autor aponta que as “músicas não-ocidentais em geral, em particular a música africana, indonésia e indiana, servirão como novos modelos estruturais para músicos ocidentais” (...) “Isso leva à interessante situação da influência não-ocidental estar no pensamento, mas não no som” (REICH apud CORBETT, 2000, p. 174 - tradução nossa)¹⁴. Portanto, para Reich, o conhecimento e o aprendizado de outras culturas musicais seria uma maneira de reconsiderar e reavaliar as nossas próprias convenções. Nesse sentido, a visão reichiana está alinhada paralelamente ao depoimento de Boulez, que vimos há pouco.

De maneira geral, a partir da segunda metade do século XX, pode-se notar um traço comum às abordagens de muitos compositores eruditos a outras tradições musicais, num sentido de aprofundamento do conhecimento dessas tradições. Como visto há pouco, nas posturas de alguns criadores - como McPhee, Cowell, Boulez, Reich, entre outros - passa a existir uma intenção de *capturar o espírito e não de plagiar* (sic) - nas palavras de Trân Van Khê (1982, p.107) - os elementos de diferentes culturas musicais. Essa ideia fica ainda mais clara em outro trecho do artigo de Van Khê:

“As músicas asiáticas, na maioria dos casos, tem de ser percebidas, gravadas e estudadas como um todo. Quando um músico assimila uma tradição musical profundamente, e sofre o que Ton de Leeuw chama de mutação de estado de espírito, ele não vai mais pegar apenas um ou mais elementos disparatados, aqui e ali, e fazer uma colagem superficial e artificial...” [Dessa forma,] “ele poderá renovar a expressão musical, sem cair na busca pelo exótico ou plágio...” (VAN KHÊ, 1982, p.108 - tradução. nossa)¹⁵.

Em oposição a estas visões, onde se percebem possibilidades criativas em direção à originalidade, existem relatos que questionam a validade inovativa de qualquer tipo de diálogo com elementos musicais de culturas tradicionais e populares, por parte dos compositores eruditos. Esse é o caso do compositor Arnold Schoenberg (1874-1951) e dos musicólogos Georgina Born e David Hesmondhalgh, por exemplo.

Schoenberg não acreditava na possibilidade de criação de um novo discurso a partir de um objeto musical pré-existente e expressou-se da seguinte maneira:

14 “Non-Western music in general and African, Indonesian, and Indian music in particular will serve as new structural models for Western musicians” (...) “This brings about the interesting situation of the non-Western influence being there in the thinking, but not in the sound.”

15 “Les musiques d’Asie, dans la majorité des cas, doivent être reçues, saisies et étudiés dans leur ensemble. Lorsqu’un musicien assimile à fond une tradition musicale, et qu’il a subi ce que Ton de Leeuw appelle une “mutation d’esprit”, il ne se contentera pas de prendre un ou plusieurs éléments disparatés, ici ou là, et de procéder à un collage superficiel et artificiel... il pourra renouveler l’expression musicale sans tomber dans la recherche ou le plagiat”

Um compositor, um verdadeiro criador, compõe sobretudo quando há alguma coisa a dizer que não tenha ainda sido dita e que sente que deve ser dita: uma mensagem musical endereçada a aqueles que amam a música. O que poderá impulsioná-lo a escrever algo que já tenha sido dito, como se configura no caso do tratamento estático dos cantos populares? (SCHOENBERG apud FARIA, 2000, p.173)

Curiosamente, vale lembrar que, no intuito de resolver impasses dessa natureza, Mário de Andrade chegou a formular os procedimentos composicionais que se deveriam seguir para a criação de música erudita brasileira, como mencionado há pouco. Tais procedimentos estavam divididos em três fases, como descritos pelo historiador Arnaldo Contier, respectivamente: o “aproveitamento de temas folclóricos (tese nacional); [a] elaboração de melodias de caráter nacionalista (sentimento nacional); [o] encontro com a brasilidade essencial (inconsciência nacional)” (CONTIER, 1978, p.29).

Já para Born/Hesmondhalgh, existem outros “perigos” na busca da originalidade através das incorporações musicais de outras culturas pelos compositores ocidentais. A questão seria a da exploração implícita ao se abordar essas culturas somente como fonte de material:

...o ato de pegar emprestado de outras culturas musicais tem sido retratado basicamente como um gesto liberal e enfático de interesse e fascínio por músicas marginalizadas. Tal perspectiva implica no perigo de tratar culturas não-ocidentais, meramente como uma fonte de revitalização da cultura ocidental. (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.8 - tradução nossa)¹⁶

Outros depoimentos - que problematizam a utilização da música de outras culturas para composição de novas obras - também serão debatidos mais adiante, porém sem um viés específico em relação à originalidade, mas em direção a outros pontos tidos como problemáticos no intercâmbio cultural na música.

I.1.i.b Autenticidade insólita

Como mencionado anteriormente, a questão da autenticidade é levantada por Nketia (1982) em seu artigo sobre a criação de *linguagens contemporâneas* a partir de *músicas tradicionais* (sic). O autor africano discute os desafios encontrados em juntar elementos de repertórios tradicionais e técnicas contemporâneas de composição

¹⁶ ...the act of borrowing from other musical cultures has been portrayed as primarily an open-minded and empathic gesture of interest in and fascination with marginalized musics. Such a perspective holds the danger of treating non-Western cultures purely as a resource for the reinvigoration of Western culture.

para aqueles que estiverem preocupados em manter certos níveis de autenticidade. A problematização sobre como e quais aspectos devem ser mantidos para que se preserve a autenticidade de uma música tradicional é indagação capciosa, principalmente se a resposta almejar objetividade - apontando procedimentos e regras. Portanto, não é o intuito desta pesquisa responder tal questão, somente estamos ocupados em demonstrar que, nos momentos de encontro dos compositores eruditos com diversas culturas musicais, pode surgir um dilema sobre o tema da autenticidade. A seguir, serão vistos alguns exemplos - ocorridos em dados momentos históricos no século XX - que corroboram esta ideia.

Em artigo publicado em 1930, Luciano Gallet¹⁷ (1893-1931) declara sua preocupação em preservar a autenticidade do material musical e a identidade brasileira ao utilizar-se de música popular. Nessa publicação, Gallet menciona obras de autores nacionalistas brasileiros e estrangeiros - como A. Nepomuceno (1864-1920), M. Glinka (1804-1857) e P. Tchaikovsky (1840-1893)- questionando suas autenticidades como músicas nacionais, respectivamente russas e brasileiras, classificando-as como peças europeias. No entanto, o ideário nacionalista no Brasil visava criar uma obra de arte genuinamente brasileira, porém o sistema de referência musical empregado pelos compositores nacionalistas era fundamentalmente europeu, gerando um conflito.

Na perspectiva de Schoenberg, a questão levantada por Gallet seria insolúvel, pois a “forma mais ampla” - pensamento erudito - e a “estrutura simples” - músicas populares - não poderiam se unir sem que sua autenticidade popular fosse perdida.

“A discrepância existente entre às exigências da forma mais ampla e a estrutura simples das melodias populares, não está resolvida e certamente não o será. Uma ideia simples não deve servir-se de uma linguagem muito profunda se quiser se tornar popular” (SCHOENBERG apud FARIA, 2000, p.172).

Nesse sentido, Adorno (citado por LACERDA, 2007, p.21) também atribuía uma visão pejorativa aos elementos musicais populares, considerando-os “lixo cultural” indigno e inconciliável com as práticas musicais eruditas da época. Assim, tanto em Adorno, quanto em Schoenberg, nota-se uma visão elitista e preconceituosa sobre as tradições populares, reflexo, é claro, de toda uma visão dominante no contexto em que viviam.

Da mesma forma, podemos notar a ingenuidade idealista de Gallet em busca de uma pureza nacional, também fruto do ideário de um período. De fato, como bem denota o semioticista da música e compositor José Luiz Martinez “a música brasileira

¹⁷ GALLET, Luciano. “**A missão dos músicos brasileiros de agora**”. WECO, Ano II, n. 1, Fev./1930, p.15-17 in KATER, 2001, p. 204-208.

da primeira metade do século XX não estava pautada por uma noção de autenticidade, mas sim pelo programa que visava a absorção do popular na linguagem tonal européia.” (MARTINEZ, 2006, p.121). Tal observação nos levará à próxima questão deste trabalho, a identidade.

I.1.i.c. Identidade para quem?

Do mesmo modo que a originalidade foi apontada como um fator que impulsionou os compositores em direção às músicas de outras culturas, questões de identidade também aproximaram os mundos musicais tradicionais, populares e eruditos. Talvez o principal momento em que se possa notar essa relação explicitamente seja nos nacionalismos musicais. Entretanto, é preciso ter em mente que a questão da identidade não se pertinente somente quando nos endereçamos a esse repertório. Tal tema habita o debate em torno de diversas práticas musicais que se inter-relacionam com a música de culturas tradicionais e populares durante todo o decorrer do século XX e até os dias atuais, como será visto nos textos de Born/Hesmondhalgh (2000), por exemplo.

Sem querer nos aprofundar em demasia sobre o tema - o que seria tarefa para outra tese, além de já ter sido extensivamente debatido na literatura - mencionemos apenas que os movimentos nacionalistas orientaram diversos compositores ao redor do mundo a beber nas fontes dos repertórios das culturas populares e tradicionais de seus países de origem. O intuito principal dessa aproximação com tais culturas musicais visava a criação de uma arte que se identificasse como nacional, fazendo parte de processos mais amplos de definição, criação e desenvolvimento de identidades nacionais e da formação de estados-nações. Diversos autores exploraram esse assunto e podem ser consultados para um mergulho mais fundo nessas questões (HOBSBAWM, 2008; GEARY, 2005; HALL, 2006; ANDRADE, 1941; ORTIZ, 1994; REZENDE, 2009; MENEZES, 2015; etc.). Para este trabalho, vale ressaltar apenas que o nacionalismo foi a corrente ideológica musical mais forte no início do século XX e teve reflexos intensos na orientação da produção musical brasileira durante quase um século inteiro.

No Brasil, sabe-se que expoentes, como Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Mário de Andrade, demonstraram apreço pelo material musical da cultura popular e de etnias específicas - principalmente de origens indígenas e afro-brasileiras. Mário de Andrade, um dos mentores intelectuais do modernismo nacionalista brasileiro, mostrava-se convencido de que tais manifestações musicais deveriam ser os alicerces dos caminhos para a modernização e para a construção da identidade musical no Brasil

dos anos 1920-30. Para Andrade, em seu moderno idealismo nacionalista, tal postura seria um dever composicional. Para Villa, esse era o ponto chave para “compreender a alma do seu povo” (VILLA-LOBOS, apud MARIZ, 2005, pp. 136-137).

Nessa direção, o próprio Andrade (citado por CONTIER, 1978, p.6) apontou alguns princípios norteadores do modernismo musical brasileiro: o dever composicional de fundamentação no folclore; o modo como o compositor deve “sentir” o inconsciente coletivo para chegar à criação de uma melodia própria de caráter folclórico; a técnica de composição que se deveria empregar, o contraponto (neoclassicismo); a utilização de instrumentos folclóricos na instrumentação; o plano formal a ser seguido, com “a substituição das formas clássicas pelas formas existentes no folclore brasileiro” (sic).

A possibilidade de criar na música aspectos identitários não foi exclusividade da geração nacionalista de Andrade. José Maria Neves (1981, p.135-136) descreve alguns pontos levantados por C. Santoro (1919-1989), Guerra-Peixe e H. J. Koellreutter (1915-2005) – no início do Música Viva – sobre as possibilidades de escrever uma música “em brasileiro”. Para isso, segundo estes compositores, seria necessário libertar-se da literalidade folclórica (composição sobre citações) e orientar-se para a sua essencialidade: isolando-se certos contornos melódicos, certas cadências, certas fórmulas harmônicas e certos processos de desenvolvimento, na construção de uma gramática e sintaxe musical brasileira.

No capítulo seguinte, serão aprofundados um pouco mais alguns dos pontos salientados nos parágrafos acima.

Se, por um lado, o movimento modernista via na incorporação de elementos da cultura popular e de etnias indígenas e afro-brasileiras uma forma de identificar a música como sendo um produto de determinado local, por outro, muitos autores irão questionar a possibilidade de criar tais referencialidades musicais, por diversos fatores.

Para Martinez, a utilização de elementos característicos com o intuito de gerar referenciais de identidade na música pode ser uma prática problemática ou ineficaz. Numa leitura semiótica desse tipo de fenômeno, o autor aponta a questão da subordinação da percepção da referência ao repertório do ouvinte:

“Os modos de geração de interpretantes são em grande medida abertos e dependentes das redes de referências que um ouvinte pode ou quer estabelecer. A identidade ou alteridade musical em relação a uma cultura ou a um país, depende fundamentalmente dos modos de percepção e cognição, pois certas representações musicais apenas são deflagradas em relação a uma determinada semiosfera.” (MARTINEZ, 2006, p.129.)

Aspectos similares aos apontados por Martinez podem ser lidos na introdução do livro de Georgina Born e David Hesmondhalgh (2000). Para eles, também “falta

sentido denotativo à música” (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.32)¹⁸. Assim, por um lado, seu “caráter hiper-conotativo” apenas estimularia a “construção de imaginários” musicais em relação às outras culturas, e por outro, essa característica viabilizaria a ocorrência de processos de criação coletivos de identidade. Essa ideia fica bastante clara no trecho a seguir:

“O caráter hiper-conotativo da música, suas intensas associações cognitivas, culturais, e emocionais, e sua abstração, são, talvez, o que dá um papel único na constituição imaginária do desejo intercultural e intersubjetivo, de carga exótica/erótica para a outra cultura ou música na fantasia social. Mas essas qualidades também são meios de auto-idealização e, através da repetição de tropos e gêneros de identidade-na-música (hinos nacionais, canções patrióticas), de reforço de identidades coletivas existentes.” (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.32 - tradução nossa)¹⁹

Mais adiante, tais autores reforçam a importância do entendimento do caráter subjetivo das questões identitárias na música, principalmente pelo aspecto da referencialidade, ou seja, da importância do ponto de vista das posições “produtor” e “consumidor” - compositor e ouvinte, em outras palavras:

(...) deveríamos adotar os insights do pós-estruturalismo e da psicanálise, e desenvolver uma consciência das múltiplas identificações musicais ou posições condicionadas, às quais os indivíduos são suscetíveis enquanto produtores e consumidores. Essa concepção permite compreender as complexidades das identificações musicais, sua mobilidades, mutabilidade e seus conflitos. Sem tal distinção entre formas individuais e coletivas de identidade musical, não podemos entender a atuação individual por parte dos músicos e compositores, já que ela incide sobre mudanças musicais e culturais mais vastas. (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.33 - tradução nossa)²⁰

Nesse sentido, vale lembrar concepções similares apresentadas na área das ciências sociais, como nos trabalhos de Stuart Hall (2006) e Claudia Rezende (2009), em relação aos processos subjetivos e individualizados de construção de identidades musicais na contemporaneidade, os quais abordei em minha dissertação de mestrado (MENEZES, 2015).

¹⁸ “music lacks denotative meaning”

¹⁹ “Music’s hyperconnotative character, its intense cognitive, cultural, and emotional associations, and its abstraction, are perhaps what give it a unique role in the imaginary constitution of cross-cultural and inter-subjective desire, of exotic/erotic charge for the other culture or music in social fantasy. But these qualities are also means for self-idealization and, through repetition of the existing tropes and genres of identity-in-music (national anthems, patriotic songs), for the reinforcement of extant collective identities.”

²⁰ (...) we should adopt the insights of poststructuralism and psychoanalysis and develop an awareness of the multiple musical identifications or subject positions to which individuals are susceptible as producers and consumers. This conception allows an understanding of the complexities of mobile, conflicting, and changing musical identifications. Without such a distinction between individual and collective forms of musical identity, we cannot understand individual agency on the part of musicians and composers as it bears on wider musical-cultural changes.

Já para o compositor Flo Menezes (n.1962), a questão da identidade é um fator negativo com o qual um compositor não deveria estar preocupado. Flo aponta que “ainda há muita gente sofrendo influências maléficas de uma concepção nacionalista tacanha, antiga, provinciana, procurando raízes nacionais, quando deveríamos é alavancar a linguagem musical para desterrar todas as raízes, não para negá-las, mas para arremessá-las na direção do cosmo” (MENEZES apud MARTINEZ, 2006, p.129).

I.1.i.d. Dominação e exploração

Independentemente das questões de originalidade, autenticidade e identidade, ou melhor, sem se endereçar especificamente a nenhuma delas, alguns autores fazem diversos apontamentos críticos - no sentido negativo, digamos assim - problematizando as práticas dos compositores que incorporaram elementos de culturas musicais estrangeiras em suas composições.

Como mencionado no início deste capítulo, os termos *orientalismo* e *exotismo* são recorrentes na discussão sobre o encontro de culturas na música, tanto que viraram designações atadas à determinados períodos da história da música.

Edward Said tornou-se uma referência na discussão sobre as inter-relações culturais nas artes. Com a publicação de livros, como *Orientalismo*, de 1978, e *Culture and Imperialism*, de 1993, Said passou a ser - como alerta Jonathan Bellman - “um texto canônico na área da *Crítica Cultural*” (BELLMAN, 1998, p. xi - tradução nossa)²¹. De fato tal autor é citado por vários autores dos trabalhos que discutiremos, como NICHOLLS (1996), RIOS FILHO (2010), BORN, HESMONDHALGH (2000), TYLOR (2007), para citar apenas alguns.

Inicialmente, Said - seguindo alguns princípios de Michel Foucault, como a noção de *discurso* - considera que o interesse ocidental pelo conhecimento da cultura oriental está associado a um desejo sócio-político de dominação. Para ele, os estudos dessas culturas - que se dizem movidos pelo interesse em suas singularidades - encobririam estratégias de conquista. Dessa forma, no cerne da representação artística, se estabeleceriam relações de poder desequilibradas entre as partes, sobressaindo-se normalmente os vieses ocidentais em detrimento dos *outros*, as sociedades orientais. Nos parece que a questão chave para o autor é a da representação, em que a autenticidade da obra ocidental normalmente se estabeleceria a partir de seu

²¹ “a canonic text in the area of Cultural Criticism”

imaginário distorcido do oriente, pautado pela apropriação e por uma leitura que tende a idealizar o *outro*.

No entanto, posteriormente, como revela Bellman, a visão de ícones do pensamento crítico dos encontros culturais nas artes - como o próprio Said - se expandiria. Essas novas perspectivas passaram a enquadrar as complexidades das múltiplas questões do discurso orientalista como apenas mais uma das muitas facetas presentes no encontro entre Oriente-Occidente. Em suma, para Said há um “desconcertante número de conversas simultâneas intrínsecas a essa troca cultural e geográfica”. (BELLMAN, 1998, p.xi - tradução nossa)²².

O termo exotismo é amplamente utilizado na literatura que trata da relação entre a música ocidental e outras culturas. Embora ligeiramente variado, este conceito está normalmente associado às maneiras com as quais o Ocidente cria imagens e representa o outro, de forma simplista, fantasiosa, estereotipada e inferiorizante. Portanto, tal termo carrega comumente uma considerável negatividade, na visão da maioria dos autores que o utilizam. O musicólogo Jonathan Bellman (1998) considera o exotismo na música ocidental “uma questão de artesanato composicional, de fazer as notas realizarem algo diferente a partir do que elas normalmente fazem”. Para ele, o intuito de trazer elementos de outras tradições para o discurso musical tem a função de evocar “locais distantes ou estruturas de referência estranhas” (BELLMAN, 1998, p.ix - tradução nossa)²³.

Paulo Rios chama a atenção para a existência de uma abordagem negativa do *exotismo* em música nos estudos encontrados, “relegando-o ou ao *status* de estratégia de arte menor ou como parte de um plano maior de imperialismo e afirmação racial, é muito frequente em diversos outros artigos” (RIOS FILHO, 2010, p. 24). Essa ideia estaria expressa por diversos autores em pesquisas sobre vários momentos históricos, por exemplo: nas análises do estilo *alla turca* do período clássico, de Mary Hunter (in BELLMAN, 1998); no estudo de Richard Middleton (in BORN, HESMONDHALGH, 2000) sobre a ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin (1898-1937) e nas investigações de David Hesmondhalgh sobre as apropriações musicais realizadas no âmbito da música eletrônica dançante do final do século XX, através da prática de samples (in BORN, HESMONDHALGH, 2000)²⁴; entre outros.

²² “bewildering number of simultaneous conversation intrinsic to this cultural and geographic exchange”

²³ “a matter of composition craft, of making the notes do something different from what they usually do”
... “distant locales or alien frames of reference”

²⁴ “as an autonomous and politically innocent domain of social life”

A visão exploratória mencionada acima expande-se sobre o campo musical também nos relatos de outros musicólogos, como no caso de Born/Hesmondhalgh (2000), Corbett (2000), Bohlman (2000) e Taylor (2007). Esses autores adotam um viés conceitual pós-colonial como teoria para ampliar a fundamentação de tais análises sociológicas. Resumidamente, os estudos pós-coloniais focam na importância da cultura como uma instância fundamental para a compreensão dos processos e relações de poder na sociedade, recusando-se a tratá-la “como um domínio autônomo e politicamente inocente da vida social” (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.5) ²⁵. Assim, em resumo do pensamento sobre os estudos pós-coloniais, teríamos:

“A análise pós-colonial, então, estabelece um frutuoso exemplo para estudos de música na qual presta meticulosa atenção ao detalhe textual, mas sempre vê tal análise como subsidiária ao projeto mais amplo de pensar através de implicações de expressão cultural para compreender as relações de poder assimétricas e processos concomitantes de marginalização e denigração. (...) (...) A análise pós-colonial é assim um campo ambicioso que coloca em primeiro plano a dinâmica do poder racial e étnico de relações culturais globais. Faz isso historicamente através da análise dos discursos do colonialismo; tenta entender os legados e repercussões da cultura colonialista no mundo contemporâneo; e empenha-se também em revelar como as identidades e epistemologias características do ocidente continuam a ser apoiadas pelos legados do racismo e colonialismo.” (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.5-6 - tradução nossa)²⁶

Corbett, o segundo autor, refere-se aos experimentos musicais que se pautaram na música de outras culturas como *micro-colonialismo*. O mesmo - citado pelo pesquisador Chan Sze-Rok - ao discutir as experimentações musicais no século XX, compara os compositores de vanguarda com os exploradores coloniais:

“O experimentador... é também cartógrafo robusto das novas terras ou navegador de águas desconhecidas, um De Soto sonoro ou Magellan musical. Nesse regime discursivo, o compositor é concebido como um explorador procurando terra desconhecida. Essa noção de descobrimento ou exploração ajuda a reforçar a ideia de que o compositor está se engajando em um empreendimento experimental sem valor, mesmo que nos permita sugerir o impulso colonialista submerso em sua retórica. Supõe-se que o descobridor

25 “Postcolonial analysis, then, sets a fruitful example for music studies in that it pays meticulous attention to textual detail, but always sees such analysis as subsidiary to the larger project of thinking through the implications of cultural expression for understanding asymmetrical power relations and concomitant processes of marginalization and denigration. (...) (...) Postcolonial analysis is thus an ambitious field that foregrounds the racial and ethnic power dynamics of global cultural relations. It does so historically, through analysis of the discourses of colonialism; it attempts to understand the legacies and repercussions of colonialist culture in the contemporary world; and it strives also to reveal how identities and epistemologies characteristic of the West continue to be underpinned by the legacies of racism and colonialism.”

26 “To examine musical borrowing and appropriation is necessarily to consider the relations between culture, power, ethnicity, and class; and these relations are always further entangled in the dynamics of gender and sexuality (...). In recent years, the political importance and complexity of these matters has been argued for with great vigor in literary and cultural studies”

compositor, fora da possibilidade auditiva, nos mares abertos, seguramente irá trazer de volta ideias e práticas das terras distantes, talvez aquelas que possam melhorar a qualidade da vida musical ocidental. A experimentação musical torna-se micro-colonialismo metafórico. (CORBERT, apud SZE-RÖK, 2006, p.10 - tradução e grifo nossos)²⁷

O terceiro, Bohlman, também citado por Sze-Rok, corrobora essa ideia. Para ele, para nutrir suas necessidades e desejos inventivos, o Ocidente primeiro domina e define, e, então, apropria e representa os “outros” com inferioridade, mantendo sua *posição de superioridade* (sic). A partir desse olhar, o orientalismo deveria servir de advertência sobre o sentido negativo das apropriações dos *outros* pelo Ocidente.

Já o quarto - Taylor - define seu livro como “um estudo dos três principais sistemas de dominação e exploração - colonialismo, imperialismo e o que, atualmente, chamamos de globalização - e as ideologias produzidas por eles que fomentam apropriações da música e representações dos *Outros* não ocidentais” (TAYLOR, 2007, pos.106 [livro digital] - tradução nossa)²⁸. Para o autor tais sistemas e ideologias tiveram um efeito maior sobre os compositores do que “meramente oferecer inspiração” a eles, deixando profundas marcas em ambos os lados, colonizadores e colonizados, dominantes e dominados, exploradores e explorados e - por analogia - globalizadores e globalizados.

Todos esses processos foram - e ainda são - pautados por relações de poder que determinam as práticas musicais em um nível além das decisões individuais dos criadores, principalmente no tocante às abordagens a outras culturas, as quais Taylor chama de *poder de representação* (sic). Historicamente, tal poder giraria de forma dinâmica, passando pelas forças que exercem influência direta na produção musical de seu entorno. Por exemplo, no caso da igreja, dos mecenas e dos reis, em períodos anteriores, e dos governos, das instituições musicais, das mídias e da indústria cultural, na atualidade.

Seja como for, acredito na importância de manter a consciência de que - apesar da individualidade composicional das abordagens a outras culturas musicais na

²⁷ “The experimenter . . . is also rugged cartographer of new lands or navigator of unknown waters, a sonic De Soto or musical Magellan. In this discursive regime, the composer is configured as an explorer looking for terra incognita. This notion of discovery or exploration helps undergird the idea that the composer is engaging in a value-free, experimental endeavor, even as it allows us to suggest the colonialist impulse submerged in its rhetoric. It is assumed that the discoverer-composer, out on the open seas of aural possibility, surely will bring back ideas and practices from distant lands, perhaps ones that can enhance the quality of Western musical life. Musical experimentation becomes metaphorical microcolonialism”.

²⁸ “It is, rather, a study of the three main systems of domination and exploitation-colonialism, imperialism, and what we now call globalization-and the ideologies produced by them that foster appropriations of music and representation of non western Others”.

criação de música erudita contemporânea - existem relações de poder, principalmente de caráter institucional, que continuarão por mediar de alguma forma as posturas dos compositores. A criação será sempre produto do jogo de forças, autor x entorno, indivíduo x sociedade, e estará sujeita às ações dos agentes contextuais - os governos, as grandes instituições musicais, a crítica, a mídia, a indústria cultural, etc. - de forma a apoiar, criticar ou rechaçar determinadas práticas composicionais. Esses processos estão inseridos em contextos mais amplos e mais complexos do que se pretende discutir, mas basta lembrar desses fatos para fugir de análises ingênuas que descartem a inserção da produção contemporânea nessa imensa rede de relações.

Assim, é preciso levar em conta, ao menos, duas faces na leitura dos aspectos principais das trajetórias dos intercâmbios musicais entre culturas. Por um lado, historicamente, os artistas ocidentais foram expostos aos *outros*, primeiramente através da exploração, da colonização e do imperialismo, e, atualmente, pela globalização. A partir desse contato, criaram suas obras de inúmeras maneiras - deixando uma produção considerada, por vezes, controversa ou menor. Por outro, é preciso lembrar que os significados da arte para nós hoje não são necessariamente as significações para os artistas, para a audiência, para a crítica e para as culturas envolvidas na época.

Portanto, pode-se concluir que, para escapar das armadilhas apontadas nos vieses do orientalismo ou do exotismo musical, o compositor contemporâneo poderia manter a atenção às implicações sócio-políticas que decorrem das práticas composicionais que incorporam tradições musicais de culturas distintas, pois, dependendo da abordagem que o compositor adote ao cruzar essas tradições, questões complexas, historicamente carregadas de negatividade, podem ser ressaltadas.

I.1.ii. Uma visão bilateral dos intercâmbio cultural em música

Como bem ressalta a musicóloga Yayoi Everett (2004), os intercâmbios culturais ocorrem nos dois sentidos: das sociedades ocidentais para as sociedades dos outros e vice-versa. Em seus estudos sobre os intercâmbios culturais do eixo ocidente-oriental, a autora descreve alguns aspectos no Japão, Coréia e China. Ela oferece uma visão geral sobre “o contexto, as perspectivas e estratégias que delinearam o entendimento da música erudita que *cruza* as tradições culturais da Ásia oriental e do ocidente”. Em seguida, propõe questões sobre o contexto histórico em que estas tradições começaram a se fundir. Para obter esta respostas, a autora propõe que seria

importante levar em consideração e “examinar a trajetória do intercâmbio cultural entre estas regiões no decorrer do século XX”. Ela caracteriza este fenômeno como sendo *transcultural*, “um processo de transformação cultural marcado pelo entrada de novos elementos culturais e a perda ou a alteração de elementos existentes” (EVERETT, 2004, p.1 - tradução nossa) .

Aprofundando um pouco estas questões, a autora descreve uma trajetória da assimilação da música da Ásia oriental na cultura do Ocidente (Europa e América do Norte). Aponta seus primeiros traços como sendo datados de meados do século XIX, pautados pela busca em direção ao exótico. Finaliza esta descrição mostrando como, nas últimas duas décadas do século XX, notam-se uma infinidade de formas de cruzamentos culturais e fusões nos domínios da música popular e erudita saturando o mercado musical mundial (EVERETT, 2004, p.4).

No sentido oposto, oriente-ocidente, a musicóloga relata que as influências ocidentais nas práticas musicais da Ásia oriental passaram a ser bastante significativas nos últimos 100 anos, de diversas formas. No âmbito da música tradicional, por exemplo, percebe-se um crescimento na utilização da notação ocidental e a adoção de métodos e padronizações pedagógicas importados ou mesclados com métodos tradicionais. Na música erudita, essa influência também é amplamente perceptível. Desde a adoção de harmonias ocidentais no acompanhamento de melodias orientais – datados do início do século XX – até a utilização das técnicas composicionais vanguardistas do pós-guerra – como o emprego do dodecafonismo, do serialismo e da aleatoriedade.

Paralelamente, mas também reforçando a ideia acima descrita, Fredrick Lau (2004, p.23) relata a importância dos trabalhos realizados por etnomusicólogos, como Bruno Nettl, Margaret Kartomi e Amnon Sholoah, no intuito de mostrar o impacto das culturas ocidentais sobre as culturas tradicionais ao redor do mundo. Na atualidade, muito pouco ainda resta, em termos de música tradicional que não sofreu com o contato da civilização ocidentalizada.

Gostaria de apresentar aqui mais dois exemplos, reforçando a ideia de fluxo bilateral de influências ou de intercâmbio cultural entre os compositores de música erudita e outras culturas musicais: os casos envolvendo Colin McPhee e César Guerra-Peixe. O primeiro é o caso do compositor canadense que se apaixonou pela música de Bali, Indonésia, particularmente pelo gamelão. McPhee realizou estudo pioneiro dessas manifestações e, posteriormente, em 1946, publicou o livro *A House in Bali* com os resultados de seus estudos etnomusicológicos, incluindo muitas transcrições musicais. Atualmente, seu livro é adotado como parte da bibliografia no

ensino de Gamelão em diversas instituições de ensino superior e conservatórios ao redor do mundo. Especificamente em Bali, seu valor é historicamente reconhecido e seu trabalho é considerado “claramente influente”, nas palavras do compositor e musicólogo Michael Tenzer, no sentido que o trabalho “forneceu um precedente para os estudos acadêmicos e um modelo para atitudes em direção à preservação e ao estudo da música existente” (TENZER, 2000, p.121 - tradução nossa) ²⁹. Em outras palavras, McPhee desbravou os caminhos para que, mais tarde, outros etnomusicólogos, indonésios e estrangeiros, pudessem estudar, documentar e disseminar o gamelão naquele país, ajudando a assegurar sua preservação.

Outro exemplo similar foi o que ocorreu com Guerra Peixe e seus estudos sobre o maracatu em Pernambuco, que serviram de base para o renascimento desta cultura no nordeste brasileiro. No dossiê elaborado para que tal manifestação se torne patrimônio cultural de nosso país é apontada a importância de Guerra-Peixe:

“O maracatu nação foi classificado e descrito de modo sistemático por César Guerra Peixe em sua obra *Maracatus do Recife* ³⁰, publicada em 1955, considerada uma referência fundamental para quem quiser se iniciar nos seus mistérios musicais e entender sua história. O maestro foi o primeiro estudioso a distinguir os grupos homônimos, oriundos da zona da mata pernambucana, que desfilavam também no carnaval, nas décadas de 1930 e 1949. Esses grupos diferenciavam-se radicalmente das nações negras e foram designados de maracatu de baque solto, ou maracatu de orquestra². Desde então, o maracatu nação foi intensamente referido por intelectuais, notadamente os folcloristas, como uma manifestação essencial na cultura pernambucana, mas recorrentemente descrito como se estivesse destinado a desaparecer.” (GUILLEN, 2013, p.9)

A publicação de Guerra-Peixe foi importante em diversos aspectos, tanto no meio acadêmico e musicológico, quanto no âmbito da prática musical do gênero, como aponta a pesquisadora Isabela M. Guillen. Academicamente, os estudos do compositor contribuíram “para a quebra dos conceitos construídos por estudiosos anteriores, que caracterizavam esses grupos [de maracatu] como uma música primitiva”. Além disso, a grande revisão bibliográfica promovida pelo autor explicitou “incoerências e deslizes nas obras de autores que lhe antecederam no estudo dos maracatus, a exemplo de Renato Almeida, Mário de Andrade e Ascenso Ferreira” (GUILLEN, 2007, p.237). No âmbito das práticas musicais, a pesquisadora também descreve o papel preponderante do livro, como uma referência autêntica - aceita e adotada inclusive por músicos especialistas no gênero.

²⁹ *“has provided a precedent for scholarship and a model for attitudes towards the preservation and study of existing music”*

³⁰ GUERRA PEIXE, C. **Maracatus do Recife**. Recife: Irmãos Vitale, 1980.

Guerra Peixe também foi importante no que diz respeito ao processo de mediação entre os maracatus e a sociedade recifense, contribuindo para que eles fossem vistos de maneira mais positiva. A sua obra foi marcante o suficiente para que ainda hoje seja tomada como referência que orienta tanto intelectuais interessados no estudo da cultura popular como os maracatuzeiros que nele se apóiam buscando um referendo para a legitimidade e autenticidade nos maracatus-nação. (GUILLEN , 2007, p.237)

Atualmente, no que tange a este respeito, embora com pouca ou nenhuma referência em toda essa literatura discutida, poderia ser observado o caso de novas composições - de caráter predominantemente pós-tonal - escritas exclusivamente para instrumentos oriundos de outras tradições musicais ou grupos que mesclam instrumentos de ambas as tradições, erudita e não erudita. Por exemplo: *Symphony nº16* (1962), para *gayageum* – instrumento coreano da família das cítaras de colo – e orquestra, do compositor estadunidense Alan Hovhaness (1911-2000); *November Steps* (1967), para *biwa* – da família dos alaúdes -, *shakuhachi* – flauta japonesa de bambu - e orquestra, do japonês Toru Takemitsu; *Haikais* (1986), para grupo de gamelão, de John Cage (1912-1992); *Time of Pale* (1987), para *koto* – também da família das cítaras de colo – e violino, do compositor nipônico Maki Ishii (1936-2003); *Descending Flow - gayageum* concerto (2005), para 9 instrumentos ocidentais & *gayageum*, de Sungji Hong (n.1973); *Ba Ban Variation* (2010), para ensemble misto: instrumentos chineses e ocidentais, da compositora chinesa Lan Tung; *The 5th Season II* (2013), para *daegŭm* – flauta de bambu coreana -, *sheng* – órgão de boca chinês -, *koto/bass koto*, *changgu* – tambor coreano em formato de ampulheta, com peles nas duas extremidades – e quarteto de cordas, da nipônica Keiko Harada (n.1968). Além dessas, existem uma infinidade de outras peças com este perfil, que poderiam ilustrar as questões aqui levantadas.

No Brasil, embora em número reduzido, se comparado ao âmbito internacional, também são encontradas novas composições que incorporam instrumentos de tradições musicais alheias ao meio erudito. Na realidade, desde Villa-Lobos, instrumentos de percussão considerados típicos da cultura brasileira - tanto de músicas populares urbanas, quanto de povos tradicionais e/ou etnias - passaram a ser utilizados na música de concerto, a exemplo do reco-reco, cuíca, chocalhos indígenas, atabaques afro, etc. Além disso, autores como Radamés Gnattali (1906-1988) escreveram diversas peças protagonizadas por instrumentos típicos de gêneros musicais brasileiros populares, a exemplo de seus concertos e concertinos, em que, muitas vezes, bandolim, cavaquinho, acordeão, berimbau, tumbadoras, entre outros, constam em suas instrumentações.

Nesse sentido, temos exemplos durante todo o decorrer do século XX, como o *Noneto* (1913), de Villa-Lobos, que utiliza vários instrumentos de percussão; a suíte *Retratos* (1957), de Radamés Gnattali, que apresenta instrumentos do regional típico do choro - bandolim, cavaquinhos, violões, pandeiro e orquestra de cordas (1957); *Rhythmetron* (1968), que amplia ainda mais o uso de percussões brasileiras, como agogô, afoxé, reco-reco, cocos, pandeiro e atabaques; a Sinfonia em cinco movimentos (1999), de Jorge Antunes, que utiliza chocalhos indígenas; a peça *Noite no Catete 5*, para berimbau, percussão e eletrônica (data desconhecida, meados dos anos 2000), de Luiz Carlos Csekö (n.1945), entre outras.

As obras - nacionais e internacionais - com as características acima descritas trazem em seu cerne novas questões técnicas e conceituais para serem discutidas. Talvez o conceito de intercâmbio cultural fique ainda mais presente nesse tipo de composição, uma vez que os instrumentos em si já carregam consigo toda uma tradição de execução e performance, distinta da tradição erudita. Do ponto de vista de uma renovação bilateral, tanto os instrumentos de outras tradições, quanto a própria maneira de pensar a composição erudita, estariam renovando suas forças criativas. Os primeiros - os instrumentos - depararam-se com uma ampliação performática e idiomática trazida pelas técnicas composicionais e linguagens contemporâneas, bem como uma recontextualização da performance e do performer, em si. O segundo - o pensamento composicional erudito - passa por uma reformulação e adequação paradigmática, musical e conceitual, para conseguir se expressar através destes novos meios instrumentais. Além disso, as experiências musicais trazidas pelo performer e pela cultura musical de origem do instrumento também atuarão como vetores de intercâmbio e ajudarão a remoldar o pensamento composicional do autor estrangeiro àquela cultura musical.

I.1.iii. Considerações adicionais

O questionamento inicial desta pesquisa - acerca de qual têm sido as principais problemáticas envolvidas nessas práticas interculturais dentro da vida musical erudita, do início do século XX até os dias de hoje - levou-me a perceber que atualmente presencia-se a coexistência de universos musicais paralelos, em todos os níveis: motivação, produção, recepção, performance e crítica. Cada um desses níveis articula questões complexas que podem ser interpretadas sob diversas perspectivas - musicológicas, sociológicas, históricas, etc. - e podem resultar em diferentes julgamentos de tais práticas.

No contexto de abertura e diversidade em que se vive atualmente, será a visão pessoal em torno de toda essa problemática que guiará boa parte das abordagens de compositores e musicólogos na arquitetura das estratégias de seus trabalhos. Nketia delinea essa questão de forma bastante interessante, colocando os desafios impostos pelas tradições musicais como algo que pode ser encarado positiva ou negativamente, sendo essa perspectiva fundamental para a aproximação ou o afastamento do compositor dessas tradições:

Deve ser notado, contudo, que por causa da mudança social e cultural sem precedentes da nossa era, a tendência geral em direção à estabilidade normativa não está sendo compartilhada na mesma medida pela nova geração de músicos criada na música do ocidente ou exposta a ela através do processo de aculturação. Para eles, o desafio que a tradição coloca - que pode ser positivo ou negativo - é o da identidade. Quando é negativo, conduz o músico completamente para longe da tradição. Por outro lado, quando é positivo, pode gerar identificação completa ou parcial com a tradição, seja como única base da atividade musical ou como fonte material para composições em uma nova linguagem, uma abordagem também de grande interesse para alguns músicos contemporâneos no hemisfério ocidental. (NKETIA, 1982, p.83-84 - tradução nossa)³¹

Portanto, como parte do processo acima descrito, constantemente são permitidas novas reinterpretações da música. Desabrocha, então, fruto dessas possibilidades, uma realidade em que se possa perceber a experiência de uma composição que apresenta relações com outras tradições musicais - configurada dentro da concepção do repertório erudito, pelo menos nos aspectos ritualísticos tradicionais de concerto - como a expansão dos horizontes musicais através de um *diálogo intercultural*.

I.2. Perspectivas analíticas do repertório intercultural: construção de um quadro conceitual e terminológico

Nesta seção, serão abordadas músicas de compositores contemporâneos que se inter-relacionam com diversas tradições e culturas musicais em seus processos criativos. O propósito principal é discutir questões conceituais e metodológicas relativas à abordagem analítica desse tipo de repertório. Para isso, é proposta uma discussão em torno dos principais conceitos encontrados nas literaturas que se debruçam sobre este tema.

³¹ It must be noted, however, that because of the unprecedented social and cultural change of our era, the general trend towards normative stability is not shared to the same extent by the new generation of musicians brought up on the music of the west or exposed to it through the processes of acculturation. To them the challenge that tradition poses - which may be positive or negative - is that of identity. When it is negative, it leads the musician completely away from tradition. On the other hand when it is positive, it may generate complete or partial identification with tradition, either as the sole basis of musical activity, or as source material for compositions in a new idiom, an approach also of great interest to some contemporary musicians in the western hemisphere".

Estou convencido de que ainda não há uma linha metodológica comum nesta área. Por isso, deve-se propor uma metodologia específica pautada nos principais pontos compartilhados por tais estudos, além da adequação ou criação de uma nova terminologia.

Para discutir as questões conceituais e metodológicas relativas à abordagem analítica do repertório supra mencionado, proponho os seguintes questionamentos:

- Quais os principais conceitos envolvidos na discussão dessas composições?
- Quais terminologias são mais adequadas para caracterizá-las?
- Quais aspectos específicos deveríamos enquadrar para lidar com tal relação entre elementos culturais e música?
- Que processos mediam essas relações?
- Como criar uma metodologia de análise para este repertório?

I.2.i. No campo das inter-relações culturais

I.2.i.a. Discutindo terminologias

Gostaria de propor duas questões iniciais em relação à terminologia a ser aplicada na discussão do repertório trabalhado: como definir os tipos de músicas inter-relacionados nas composições? Qual terminologia utilizar em referência a elas? Para isso, façamos uma breve revisão das referências deixadas por alguns autores, que se endereçaram ao tema.

São encontrados na literatura uma variedade de termos em referência às manifestações musicais de diversas culturas ao redor do mundo. Entre inúmeras abordagens, alguns autores buscam termos específicos para distinguir e designar essas culturas musicais, outros utilizam terminologias generalizantes ao se referir a elas. Seja como for, creio que, para discutir com mais propriedade as inter-relações entre a música de compositores eruditos contemporâneos e tais culturas musicais, seja necessário debater um pouco as referências encontradas. De tal modo, pode-se criar um leque de opções de termos para melhor descrever e conceituar os processos ocorridos nessas criações - conscientes dos pontos críticos que cada uma dessas terminologias poderá trazer na sua aplicação.

Referindo-se a culturas musicais não ocidentais, o musicólogo e compositor Charles Seeger (1886-1979) aponta quatro categorias, as quais o etnomusicólogo Dale A. Craig (1986) descreve a seguir:

A **música erudita ou culta** inclui músicas avançadas das altas culturas Orientais. A **música folclórica** inclui música asiática do povo bem como a música de aldeias européias e áreas rurais. A **música tribal** inclui aquelas dos primeiros povos a ocupar o Vietnã, a Índia, a Oceania, a Austrália, a África, o Alaska e as Américas. **‘Popular’** significa exatamente o que diz: não temos uma definição rígida, mas poderíamos incluir dentro dela a música comercialmente bem sucedida. (SEEGER apud CRAIG, 1986, p.17 – tradução e grifo nossos)³²

No trecho acima, Seeger tenta definir diversas tradições musicais existentes ao redor do globo, das quais muitas foram incorporadas por compositores de música erudita. Porém, suas definições são um tanto simplistas e apresentam o emprego um tanto inadequado do termo *tribal music* (música tribal) – que bem poderia ser substituído por *traditional music* (música tradicional).

Em seu livro, Elliot Schwartz & Daniel Godfrey (1993) usam a expressão *non-Western music* (música não-ocidental) para designar as músicas de outras culturas que *influenciaram* (sic) os compositores eruditos no século XX. O termo é utilizado em oposição a *Western* (ocidental), com uma conotação musical e não geográfica. Portanto, na visão dos autores, a definição de música não-ocidental se dá por exclusão e abrange toda a música exterior ao “conjunto estabelecido de práticas e expectativas musicais; isso inclui jazz, linguagens populares, e mais importante aqui, a assim chamada música clássica ou música de concerto que prevalece nos centros metropolitanos [ocidentalizados] (...) nos dias de hoje” (SCHWARTZ, 1993, p.194 - tradução nossa)³³. Esta expressão é utilizada na maioria dos textos endereçados ao debate do intercâmbio cultural na produção de músicas eruditas, embora carregue consigo algumas contradições que podem causar confusão. Autores como Everett (2004), Bellman (1998) e Nketia (1982) - para mencionar apenas alguns - estão entre os que frequentemente utilizam tal termo em seus trabalhos.

Num mundo cada vez mais globalizado, as questões geográficas estão sendo progressivamente sobrepostas por aspectos identitários individualizados, muito mais complexos do que apenas as designações de local de origem das pessoas (HALL, 2006). Torna-se assim um tanto incoerente referir-se às músicas de todas as

32 “**Art, or cultivated, music** includes advanced musics of Oriental high cultures. **Folk music** includes Asian music of the people as well as the music of European villages and rural areas. **Tribal music** includes that of the earliest peoples to occupy Vietnam, India, Oceania, Australia, Africa, Alaska, and the Americas. **‘Popular’** means just what it says: we cannot have a rigid definition, but we could include within it commercially successful music”

33 “established set of musical practices and expectations; these include jazz, popular idioms, and most important here, the so-called classical or concert music that prevails in the [westernized] metropolitan centers (...) today”

culturas tradicionais e populares ao redor do globo - com todas as suas diferenças e especificidades - através apenas de uma designação geopolítica: *não-ocidental*.

Em designação às mesmas relações músico-culturais, o termo *world music* (música do mundo) é empregado pelo musicólogo Appolinaire Anakesa Kululuka (2002, p.56). Segundo o autor, o termo foi utilizado em referência a diversos tipos de música e teve seu sentido ampliado desde sua criação. Inicialmente, foi aplicado em substituição a várias expressões, como *músicas extra europeias*, *músicas extra ocidentais*, *músicas exóticas*, *músicas primitivas* e *músicas étnica* (sic). Finalmente, a partir do final dos anos 1990, a designação música do mundo englobaria em sua definição as músicas não ocidentais de diversas tradições musicais – *culta*, *popular* e *tradicional*. Visto de um certo ângulo, o termo em questão pode parecer homogeneizante em demasia, pois enquadra todo tipo de músicas não-ocidentais numa única categoria, ignorando a imensa diversidade e as particularidades desses universos musicais.

Terminologia similar, porém sutilmente diferente, é a expressão utilizada por Kwabena Nketia (1982, p.87): *the world of music* (o mundo da música). O uso dado a essa designação expressa um sentido mais abrangente e menos generalizante do que o termo *world music*. É uma tentativa de abarcar a variedade das *linguagens tradicionais* (sic) de forma menos unificada, apresentando um mundo de músicas ao invés de uma música do mundo.

Ao analisar o trabalho de quatro compositores asiáticos – Chou Wen-Chung, Isang Yun, Toru Takemitsu e José Maceda – Francisco F. Feliciano (1983) denota que as obras desses compositores são, por muitas vezes, permeada por elementos culturais de seus locais de origem. Isso seria visível através de “características musicais que mostram a influência não somente de música tradicional nativa, mas também filosofia, modos de vida, atitudes (...)” (FELICIANO, 1983, p.2)³⁴. Desse modo, o autor abarca sob o termo *tradicional music*, tanto as *refinadíssimas músicas de corte urbana* (sic) comuns na Ásia oriental – principalmente no Japão, China e Coreia –, como as *músicas antigas não urbanas* (sic) encontradas no sudeste asiático. Classificar as músicas de corte asiáticas ou mesmo a música clássica indiana como tradicional também pode acarretar alguns problemas. Na medida em que estas manifestações musicais são notadas e transmitidas de forma sistemática – não necessariamente de forma exclusivamente através da oralidade – talvez transbordem os limites da definição do termo *tradicional*. Diversos trabalhos também adotaram a expressão

³⁴ “musical features that show the influence not only of native traditional music but also philosophy, ways of life, attitudes (...)”

músicas ou *repertórios tradicionais* para debater tópicos similares, como é o caso de Nketia (1982), Tygel (2014) e Lacerda (2007), por exemplo.

Outras terminologias, similares às descritas acima, também foram encontrados nos textos analisados, porém com menor grau de ocorrência, como é o caso da expressão utilizada por Trân van Khê (1982): “música tradicional dos países de Terceiro Mundo” (VAN KHÊ, 1982, p.99 - tradução nossa)³⁵. Porém, além da problemática apontada no parágrafo anterior - em relação ao termo música tradicional - tal designação carrega ainda uma conotação geopolítica, que parece não apenas antiquada, mas também insuficiente aos propósitos desta pesquisa.

O livro organizado por Georgina Born e David Hesmondhalgh examina “as maneiras como a música erudita se baseou, ou repudiou, as músicas populares, não-ocidentais e étnicas e qual o significado dessas relações em termos políticos e culturais” (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.2 tradução nossa)³⁶. Dessa forma, são utilizadas as terminologias, *populares*, *não-ocidentais* e *étnicas* (sic) para determinar o conjunto de músicas abordados pelos compositores eruditos. Em relação aos demais livros, o texto de Born/Hesmondhalgh, apesar da referência ao termo *não-ocidental*, parece expressar maior diversidade ao referir-se às culturas musicais com as quais os compositores se inter-relacionaram. No entanto, ainda não estou convencido da adoção dessa tripla expressão para abarcar a variedade de música que serão trabalhados nas análises aqui propostas.

De diferentes maneiras, os termos acima mencionados buscam uma definição - salvo uma ou outra exceção -, em uma só palavra ou expressão que englobe as músicas de diversas culturas com as quais os muitos compositores eruditos dialogaram no decorrer do século XX – o que não é uma tarefa fácil. Porém, o emprego de qualquer uma destas terminologias, de certo modo, sempre parece problemático em relação aos propósitos desta pesquisa.

O termo *non-Western* traz em si uma referência geopolítica que, como vimos, pode causar confusão. A expressão *world music* desgastou-se, pela variedade e pelo excesso de utilização no mercado cultural, adquirindo conotações que podem ser vistas negativamente – por sua associação com a música comercial. *World of music*, apesar da maior abrangência e menor generalização em relação ao anterior, apresenta o “mundo” e não a “música” como sujeito, o que dificulta um pouco sua aplicação e pode causar também confusão. *Traditional music* é um excelente termo para designar

³⁵ “*musiques traditionnelles des pays du Tiers Monde*”

³⁶ “*the ways in which art musics has drawn upon, or repudiated, popular, non-Western, and ethnic musics, and what these relations mean in cultural and political terms*”

as músicas de tradição oral, porém não abrange em sua definição atual, por exemplo, a música culta asiática. Além disso, não parece uma boa saída abarcar todas essas músicas tão distintas entre si – e cheias de particularidades e características tão únicas – sob nenhum termo que expresse uma ideia de unidade ou similaridade.

Portanto, adotarei os termos ***tradições musicais ou culturas musicais***, em detrimento aos mencionados anteriormente, principalmente porque tais expressões podem manter a ideia de diversidade (por estarem expressas no plural), complexidade e particularidade, pois o conceito de tradição e de cultura remetem à ideia, também importante, de que tais práticas musicais possuem sistemas de estruturação e contextos de ocorrência únicos, entre outras particularidades, que devem ser levados em conta quando abordados por qualquer estranho àquela manifestação.

I.2.i.b. Processos de intercâmbio cultural na música do século XX: alguns conceitos

Uma vez discutidas as questões sobre a definição dos tipos de tradições musicais que se quer relacionar com a produção dos compositores de músicas eruditas, quero propor três novas questões: Quais processos estão envolvidos nas inter-relações dessas tradições ou culturas musicais e de que maneira eles ocorrem? Como denominar tais processos? Como referir-se a este repertório?

Mais do que encontrar respostas para as indagações propostas acima, será proposto um debate em torno de tais temáticas a partir das diferentes perspectivas de estudos no campo da musicologia. Para isso, foram buscados autores que abordam tal tema de maneira crítica e analítica. Nos textos a seguir, nota-se a ocorrência de diferentes perspectivas conceituais e terminológicas em relação aos processos de inter-relação cultural na música do século XX. Vejamos brevemente algumas delas.

Como ponto de partida, tomemos os depoimentos de dois compositores sobre o assunto, relativamente antigos - respectivamente John Cage e Chou Wen-Chung.

Para John Cage (1968-69), no final dos anos 1960, a música erudita apresenta certas práticas similares ou contém características comuns a muitas músicas do Oriente:

Em geral, então, podem ser destacadas certas condições musicais consideráveis que são caracteristicamente orientais. São elas: que a música seja não temática, não harmônica, não motívica; que tenha (a) um gradativo aproveitamento da escala, (b) ritmo estrutural, (c) um aproveitamento de som percussivo e (d) intervalos menores que um semitom (CAGE, 1968-69, p.17 - tradução nossa)³⁷.

³⁷ In general, then, there may be pointed out certain large musical conditions which are characteristically

O autor acrescenta, ainda, a estaticidade como característica deste tipo de música, ao invés do sentimento de progressão, comum à música ocidental.

Chou Wen-Chung (1968-69; 1971) atesta que – no mesmo período em que Cage – os compositores ocidentais estariam cada vez mais interessados na *interação de todas as propriedades do som e suas ramificações resultantes* (sic) e adiciona:

[...] compositores já começaram a explorar os imensos recursos expressivos na música proporcionados pelo controle e pela variação da articulação, timbre, e intensidade dos sons individualmente - precisamente os mesmos recursos que foram de importância primordial para a Música Oriental. (WEN-CHUNG, 1971, p.19 - tradução nossa)³⁸.

Em sua visão, muitas peças eruditas contemporâneas estariam voltando-se para as mesmas diretrizes das músicas asiáticas ancestrais, como “o tratamento singular de um único som, o conceito de heterofonia e a ênfase no timbre” (WEN-CHUNG apud LAI, 2004, p.147)³⁹.

Portanto, poderia-se dizer que, para esses dois compositores, o intercâmbio cultural entre o ocidente-oriental operaria em nível da *afinidade* naquele momento. Em seus textos, tanto Cage, quanto Wen-Chung, relacionam obras, compositores e características musicais específicas que consideram comuns aos universos musicais eruditos e de outras culturas – em sua maioria de origens asiáticas. Para comprovar suas teses, autores como Messiaen, Varèse, Hovhaness, Harrison, Cowell, Takemitsu, entre outros, são citados e obras são mencionadas para ilustrar as características absorvidas pelas práticas composicionais destes criadores, inclusive eles mesmos.

Porém, o uso do termo descrito acima pode apresentar certa problemática para retratar as relações entre práticas musicais de culturas distintas. Existe ao menos um fator principal que se pode salientar criticamente: a ideia de similaridade inata expressa implicitamente pelo termo. Seria, talvez, um disparate relacionar culturas musicais social, histórica e geograficamente tão distintas numa perspectiva de busca por pontos comuns inerentes ou de modos de operação afins. Isso porque, tais afinidades, sejam elas quais forem - materiais, conceituais, sonoras, estruturais, performáticas, etc. - são provavelmente fruto do acaso, da intenção dos compositores ocidentais que absorvem

Oriental. They are: that the music be non-thematic, non-harmonic, non-motival; that it have (a) an integral step-wise use of scale, (b) structural rhythm, (c) an integral use of percussive sound and (d) pitch distances less than a semitone.

38 [...] composers already have begun exploring the immense resources in musical expression afforded by controlling and varying the articulation, timbre, and intensity of individual tones - precisely the same resources that have been of primary importance to Eastern Music.

39 “treatment of single tones, the concept of heterophony, and the emphasis on timbre.”

tais aspectos em suas músicas ou, em última instância, apenas da percepção subjetiva de indivíduos que procuram estabelecer tais relações de similaridade. Em outras palavras pode-se dizer, então, que as afinidades referidas estariam mais nos ouvidos de quem ouve do que propriamente nas práticas musicais em si.

Desse modo, mesmo que parcialmente distintas entre si, ambas as visões de Cage e Wen-Chung sobre a afinidade entre práticas musicais eruditas ocidentais de vanguarda e práticas orientais, datadas de meados dos anos 1960, soam um tanto ingênuas aos ouvidos já expostos às teorias etnomusicológicas e aos enfoques pós-modernos e pós-coloniais.

O sentido de afinidade⁴⁰ - como um movimento de atração em direção a algo que lhe interessa - talvez se aproxime mais da ideia de inspiração e está expresso em alguns depoimentos, como é o caso do compositor brasileiro Silvio Ferraz. Ele apresenta uma perspectiva conceitual interessante, que pode ser entendida como uma intertextualidade criativa. Ferraz batiza de *reescritura* - ou *reescrita*, como passou a chamar mais recentemente - o processo de composição pautado ou inspirado em outras obras musicais e denota o caráter bicentenário dessa prática de visitar outras músicas e modificá-las, citando uma variedade de autores, como J. S. Bach, W. A. Mozart, A. Webern (1883-1945), A. Berg (1885-1935), Sciarrino (n.1947) e a si próprio. Para o autor, a *reescritura* pode tomar por base qualquer tipo de música, obras recentes, obras próprias ou mesmo músicas de outras culturas. A evocação da ideia de uma intertextualidade criativa, apresentada neste trabalho, justifica-se pelo fato dos compositores se aproximarem das músicas pré-existentes por questões de *afinidade* ou *inspiração*. “Poeticamente seria como ser atraído por uma música de outra cultura e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram” (FERRAZ, 2008, p. 3).

“De um modo geral, a reescritura é simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma sequência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens.” (FERRAZ, 2008, p.50).

Em ressonância com o pensamento de Ferraz, o compositor e etnomusicólogo Marcos Branda Lacerda (2007) cunha o termo *inspiração étnica* para discutir relações entre a etnomusicologia e a criação musical contemporânea. O autor considera esse

40 Para um aprofundamento do sentido desse termo, a tese de Gustavo Penha (2015) apresenta um debate em torno da questão da afinidade aplicado à obra de Silvio Ferraz especificamente.

tópico “um tema bastante espinhoso” e destaca que “[é] impossível não admitir a migração, de forma deliberada ou espontânea, das tradições populares para o campo erudito”, mesmo que musicólogos importantes “procurem ignorar esse fato”. (LACERDA, 2007, p.19). Lacerda exemplifica mostrando as relações entre figuras do passado como Schubert e sua adoção e desenvolvimento da forma canção, como fruto desse intercâmbio com a música popular.

O musicólogo Joseph N. Straus (1990) utiliza a teoria literária (*influence of anxiety* - influência da ansiedade) de Harold Bloom como ferramenta conceitual para discutir obras de A. Schoenberg, A. Webern, A. Berg, B. Bartók e I. Stravinsky (1882-1971). A abordagem do autor demonstra as relações intertextuais dos processos compositivos de tais com as tradições passadas. Para isso, Straus descreve a existência de procedimentos comuns entre estes cinco compositores, apesar das divergências estéticas de suas obras. Estas técnicas composicionais seriam: “*motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização, simetrização*” (STRAUS, 1990, p.17) ⁴¹, as quais serão aprofundadas na sessão seguinte. O musicólogo aponta que, especialmente no caso de Bartók, tais estratégias voltaram-se principalmente para a música tradicional de outras culturas. Nessa visão conceitual, o intercâmbio entre as outras culturas e a música erudita foi colocado sob as vestes da *influência*.

Outro texto que utiliza o termo *influence* (influência) é o livro de Schwarz & Godfrey (1993). Esses autores enxergam o diálogo entre a música erudita e as outras culturas musicais como uma questão de *influência*. Segundo eles, *the influence of non-Western cultures* (as influências das culturas não-ocidentais) abriram caminho para expansão da composição contemporânea através do abarcamento dos sons, estilos, métodos, instrumentos, sistemas de afinação, rituais de performance e função musical dessas culturas.

Entretanto, para o autor Trãn Van Khê parece que o termo influência deveria ter um significado mais profundo, levando-o a questionar se a utilização de apenas alguns elementos específicos das “músicas tradicionais” seria suficiente para chamarmos de influência:

Os compositores ocidentais contemporâneos encontram nas músicas tradicionais dos países do Terceiro Mundo, elementos suscetíveis de serem utilizados como materiais sonoros, linguagem musical, artifícios de escrita, ou técnicas de interpretação inteiramente novas para eles. Mas pode-se falar de verdadeira influência das músicas tradicionais dos países do Terceiro Mundo sobre os músicos ocidentais? (VAN KHÊ, 1982, p.99 - tradução nossa)⁴².

⁴¹ “*motivization, generalization, marginalization, centralization, compression, fragmentation, neutralization, symmetricization*”

⁴² “*Les compositeurs occidentaux contemporains trouvent dans les musiques traditionnelles des*

De maneira geral, o termo *influência* apresenta ao menos dois aspectos problemáticos, para os objetivos deste trabalho. Por um lado, parece indicar um sentido unilateral, em relação ao fluxo de inter-relação cultural, mostrando uma direção da fonte - música de outras culturas - para o receptor - compositor. Nesse sentido, há também um senso de passividade implícito no termo, como se a música influenciadora penetrasse espontaneamente a obra do influenciado, por uma espécie de osmose musical. Todavia, essa perspectiva não destaca os interesses e os esforços, muitas vezes explícitos, com que os criadores eruditos se debruçaram sobre culturas musicais alheias às suas, para absorver novos paradigmas, numa busca pessoal em direção a novas possibilidades composicionais.

Por outro lado, tal termo parece também apontar um aspecto de pouca intensidade, no sentido de que os discursos musicais dos compositores ocidentais seriam apenas influenciados tangencialmente. Dessa forma, seria possível inferir que os resultados sonoros seriam mais representativos das visões dos sujeitos influenciados do que dos influenciadores, nesse caso, as tradições eruditas ocidentais – o que nem sempre é verdade.

Primeiramente, na análise das obras de Charles Ives (1874-1954), o musicólogo Peter Burkholder cunhou o termo *musical borrowing* (empréstimo musical) para designar o método composicional que utiliza músicas pré-existentes. Porém, em seguida, o autor desenvolveu o conceito ao ponto de propor o estudo do *empréstimo musical* como disciplina musicológica. Logo, há muitos trabalhos que utilizam tal termo, para designar a presença de elementos de outras tradições na música contemporânea, bem como para criar classificações de tipos desses procedimentos (BORN, HESMONDHALGH, 2000; BELLMAN, 1998; AGAWU, 2016; por exemplo)

Entretanto, esse termo remete à ideia que o elemento musical emprestado seria utilizado e, de certa forma, devolvido após o uso - ideia intrínseca ao conceito de empréstimo. Tal fato se apresenta como um ponto problemático e inverossímil na maioria dos casos, já que as culturas “emprestadoras” comumente não têm contato com a música produzida pelos compositores e, muitas vezes, nem sequer possuem a consciência da ocorrência do “empréstimo” musical. Dessa forma, optei por não utilizar tal termo neste trabalho.

pays du Tiers Monde, des éléments susceptibles d'être utilisés comme matériaux sonores, langage musical, artifices d'écriture, ou techniques d'interprétation entièrement nouveaux pour eux. Mais peut-on parler d'influence véritable des musiques traditionnelles des pays du Tiers Monde sur les musiciens occidentaux?"

Uma visão ampla e interessante é a do filósofo e musicólogo Peter Szendy, que cunha o termo *apropriação*, em referência às relações que se podem estabelecer no fazer-ouvir musical na contemporaneidade: “... eu posso *copiar* (plagiar, roubar, desviar) música; eu posso *reescrevê-la* (adaptar, arranjar, transcrever); eu posso, finalmente e especialmente, *ouví-la*. Esquemáticamente, vou assumir o risco de reagrupar essas três possibilidades sob o termo genérico *apropriação*” (SZENDY et ali, 2008, p.8 - tradução nossa)⁴³. Do mesmo modo que o termo assinalado por Burkholder, tal palavra também foi utilizada por muitos outros autores para notar as inter-relações culturais que estão sendo discutidas .

Ao contrário da concepção de Szendy, na maioria das vezes em que aparece - principalmente nos textos estrangeiros -, a *apropriação* possui uma conotação negativa. Seu significado remete ao uso questionáveis, em alguns casos sem autorização, da música de diversas culturas. Autores, como Said, Born, Corbett, Bellman e Taylor, vêm apontando esses aspectos controversos da *apropriação* musical na práticas de compositores ocidentais tanto eruditos como de outros tipos de música - como vimos anteriormente.

Falar de *apropriação* na música não é somente um ato controverso e polarizado negativa ou positivamente. Tal tema é, por vezes, desconfortável e “espinhoso” - nas palavras de M. Lacerda (2007, p.19). Nessa direção, o musicólogo Kofi Agawu apresenta uma perspectiva particular - que compartilho neste trabalho:

“A questão da *apropriação*, contudo, não é um tópico confortável de conversação. Dizer que um artista roubou de outro, ou de uma tradição conhecida, é uma acusação séria (...). Dizer que um artista homenageia outro exaltando parte de seu trabalho é menos uma acusação e mais um reconhecimento aberto de precedência; pode ser visto como um gesto de respeito ou de humildade. Dizer que um artista foi influenciado por outro é admitir um grau de absorção, consciente ou inconsciente. Influência implica uma afinidade que, seja bem vinda ou não, é, entretanto, palpável. (AGAWU, 2016, pp.314-315 - tradução nossa) ⁴⁴.

Para Agawu, a questão invariável nessa discussão é a transferência de elementos “de um domínio de origem para um domínio de destino (...) [onde] [c]ompor é necessariamente engajar com um discurso anterior, seja em afirmação ou discordância,

⁴³ “... *I can copy (plagiarize, steal, divert) music; I can rewrite (adapt, arrange, transcribe) it; I can, finally and especially, listen to it. Schematically, I'll take the risk of regrouping these three possibilities under the generic term appropriation*”.

⁴⁴ *The question of appropriation is not a comfortable topic of conversation, however. Saying that an individual artist has stolen from another, or from a known tradition, is a serious charge (...). Saying that one artist pays homage to another by lifting part of his or her work is less of a charge and more of an open acknowledgment of precedent; it may be intended as a gesture of respect or humility. And to say that one artist has been influenced by another is to admit a degree of absorption, conscious or subconscious. Influence implies an affinity that, whether welcome or not, is nevertheless palpable.*”

ativamente ou passivamente, conscientemente ou inconscientemente.” (AGAWU, 2016, p.315 - tradução nossa)⁴⁵. Nesse sentido, não seria possível para os compositores ir adiante se não existisse um passado e sem um *horizonte intertextual* (sic).

O autor resume sua posição de relatividade sobre as questões envolvidas nos processos de apropriação, apontando que uma postura crítica deve adotar critérios contextuais para analisar esses fenômenos de interação cultural na música:

“(…) Neste mundo de simulacro, cópia, duplicação, sampleagem e doubling, o credo artístico desmente conceitos estreitamente formulados de propriedade musical. Não há, em resumo, princípio geral que governe questões de apropriação para toda a música africana. Cada instância precisa ser discutida de acordo com as peculiaridades de seu contexto. Também não é possível intervir racionalmente em crenças particulares sobre quem é dono de que música, quem tem permissão de usar qual música, e quem pode ser acusado de plágio, roubo ou apropriação.” (AGAWU, 2016, p.317-318 - tradução nossa)⁴⁶.

Kululuka (2002) aponta que as músicas de outras tradições se tornaram crescentemente presentes nas pesquisas científicas, nas universidades e nos conservatórios, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Como parte desse fenômeno, compositores eruditos se lançaram ao encalço de “toda sorte de receitas para nutrir e enriquecer seus imaginários” (KULULUKA, 2002, p.70 – tradução nossa)⁴⁷. Nesse percurso, criaram-se obras musicais que, segundo o autor, apresentam tipos distintos de *sincretismo musical*, aos quais ele aplica quatro categorias de relação entre as culturas musicais nos domínios da *influência* e da *afinidade* (sic): de ordem técnica, de ordem estética, de ordem instrumental e de ordem filosófico-ideológica - que serão discutidas na seção seguinte.

Tratando das relações entre as música da Ásia oriental e do ocidente a partir da segunda metade do século XX, a musicóloga Yayoi Uno Everett (2004) demonstra a importância de investigar o contexto, as perspectivas e estratégias que delinearam o entendimento da música erudita que *cruza as tradições culturais* (sic). Para isso, a autora se questiona sobre qual o contexto histórico em que tais tradições começaram a se fundir; quais perspectivas poderiam-ser delineadas ao analisar *composições*

45 “from a source domain to a target domain. (...) To compose is necessarily to engage with a prior discourse, whether in affirmation or dissent, actively or passively, consciously or subconsciously.”

46 “(...) In this world of simulacra, copying, duplication, sampling, and doubling, the artistic credo gives the lie to narrowly formulated concepts of musical ownership. There is, in short, no overarching principle that governs questions of appropriation for all African music. Each instance must be discussed according to the peculiarities of its context. Nor is it possible to intervene rationally in privately held beliefs about who owns what music, who is allowed to use which music, and who should be charged with plagiarism, theft, or appropriation.”

47 “les recettes susceptibles de nourrir et d’enrichir leur imaginaire”.

interculturais; e quais as novas estratégias composicionais empregadas neste tipo de síntese, além de como elas se diferenciam das práticas anteriores, pautadas no *exotismo* (sic). Assim, Everett nos oferece uma visão geral sobre esse fenômeno, que caracteriza como sendo *transcultural*, “um processo de transformação cultural marcado pela entrada de novos elementos culturais e a perda ou a alteração de elementos existentes” (EVERETT, 2004, p.1 – tradução nossa)⁴⁸. Pautada numa perspectiva semiótica, a musicóloga diferencia basicamente três níveis de relação entre estes universos musicais: *tradução*, *sincretismo* e *síntese*. Além disso, ela descreve sete *estratégias composicionais* (sic) – encontradas no repertório analisado – e classifica-as como subdivisões destas três categorias, sobre os quais nos debruçaremos na seção seguinte.

Por fim, é preciso lembrar - conforme debatido em seção anterior - que diversos autores entendem as inter-relações entre os compositores e a música de outras culturas como um processo de *representação* em diversos níveis. Essa perspectiva iniciada por E. Said comumente observa processos de dominação e subjugação relacionados aos modos como as culturas são representadas na música - como vimos nos textos de Tylor, Corbett, Born, Locke, entre outros.

Uma visão bastante particular e paradoxal da *representação* musical é encontrada no estudo de Björn Heile (2004a) sobre a obra de Mauricio Kagel (1931-2008). É curioso notar que embora, por um lado, o autor utilize-se do termo *representação* para descrever as relações estabelecidas entre Kagel e diversas culturas espalhadas pelos quatro cantos do mundo, a conotação negativa expressa originalmente na visão de Said praticamente desaparece. Isso ocorre pois, para Heile, Kagel estabelece diversos tipos de *representação* materiais e conceituais - dos mais rasos aos mais profundos - com o intuito crítico de refletir sobre as práticas desenvolvidas na história da música ocidental no que tange o intercâmbio cultural. Seria como se o autor teuto-argentino questionasse tais práticas metalinguisticamente através de suas abordagens musicais às culturas representadas.

De qualquer forma, fora desse contexto específico - onde o compositor tem a intenção de representar aspectos de culturas musicais distintas da sua, como uma característica e significativa do seu plano poético para a obra - paira uma questão: faz sentido falar em *representação* do outro mesmo quando o intuito não é esse - em que, muitas vezes, os elementos utilizados tornam-se inaudíveis através dos processos

⁴⁸ “a process of cultural transformation marked by the influx of new culture elements and the loss or alteration of existing ones”

composicionais individualizados - e quando a abordagem dada a cultura musical pelo compositor coloca seus elementos no mesmo plano de importância do que os outros fatores constituintes de sua música?

Essa é uma indagação que se fará bastante pertinente no momento de realizar as análises neste trabalho, da qual trataremos apropriadamente mais adiante.

Nesta seção, vimos sucintamente diversos vieses através dos quais os autores examinaram os processos que inter-relacionam as práticas musicais eruditas com as de outras tradições. Alguns enxergam tal fenômeno de uma maneira que se aproximam da intertextualidade, outros de um processo semiótico, outros ainda o veem a partir de perspectivas teóricas individualizadas. Porém, pode-se observar pontos tangenciais aos distintos enfoques desses autores. Por exemplo, Ferraz e Kululuka apontam como aspectos de afinidade abririam novos caminhos para a música contemporânea. Schwartz/Godfrey e Straus reportam os domínios da influência das outras culturas na música erudita. Kululuka e Everett descrevem, respectivamente, os tipos de sincretismo e os níveis de síntese resultantes desses encontros culturais. Já Said, Tylor, Corbett, Born, Hesmondhalgh, Locke e Heile observam os processos de representação do outro e suas implicações sócio-culturais e musicais no âmbito dos intercâmbios culturais.

No entanto, do mesmo modo como pôde-se notar na seção anterior, é preciso ter em mente que muitos dos termos empregados na discussão de todo esse processo trazem consigo uma problemática - como praticamente qualquer terminologia, mais cedo ou mais tarde, o fará. Problemas que se originam de um sentido de fluxo unidirecional na descrição do diálogo estabelecido entre as composições eruditas e as outras culturas que essas palavras possam carregar, como nos casos dos termos *influência*, *empréstimo* e *apropriação*, podem fazer com que repensemos sua utilização neste trabalho. Na realidade, será feito uso dessas terminologias a partir dos esclarecimentos apontados no presente debate, privilegiando alguns termos que melhor expressem as ideias desta pesquisa. Dessa maneira, as escolhas terminológicas, conceituais e técnicas irão se pautar predominantemente no caráter bilateral e dinâmico que desejo mostrar nas inter-relações culturais na música. Assim, o termo *composição* ou *repertório intercultural* apresenta-se como uma forma adequada de expressar a ideia desejada de *intercâmbio cultural*.

I.2.ii. No âmbito das estratégias e processos compositivos interculturais

A grande maioria dos estudos encontrados se refere à existência de níveis de interação nas abordagens dos compositores de música erudita em relação às culturas musicais ao redor do mundo. Existem alguns poucos eixos comuns às análises das estratégias e processos compositivos ligados à tais inter-relações. Um deles gira em torno das questões endereçadas à profundidade, às posturas de abordagem e aos níveis de conhecimento dos compositores em relação a essas culturas musicais. Outro eixo transita ao redor dos modos de incorporação desenvolvidos pelos compositores e seus níveis de abstração e manipulação. Uma terceira áxis tem por base a discussão perceptiva das maneiras como aspectos de originalidade, autenticidade e identidade seriam refletidos nos resultados sonoros e estéticos das obras em si. Sob um último eixo, debatem-se quais aspectos musicais e/ou conceituais dessas culturas são expressos nas novas composições e de que maneiras isso ocorre.

Alguns dos autores que serão debatidos propõem classificações também em nível dos procedimentos composicionais e estratégias criadas nesses processos de **inter-relação**, abrangendo um repertório relativamente amplo. São eles, Nketia (1982), Van Khê (1986), Craig (1986), Straus (1990), Born/Hesmondhalgh (2000), Corbett (2000), Kululuka (2002), Everett (2004), Cerqueira (2007), Rios Filho (2010) e Agawu (2016). Além desses textos, foram encontrados também trabalhos sobre obras de um compositor específico ou pequeno grupo. É o caso de Peter Chang (2006), sobre Chou Wen-Chung; Xiaole Li (2003), sobre Chen Yi (n.1953); Nancy Yunwha Rao (2002), sobre alguns autores chineses; Björn Heile (2004), sobre Mauricio Kagel; Jamison Fritts (2010), sobre Luciano Berio (1925-2003); Mervyn Cooke (1998), sobre Benjamin Britten (1913-1976); Paulo de Tarso Salles (2013), sobre Villa-Lobos; Antonio de Faria (2000) e Clayton Vetromila (2006) sobre Guerra-Peixe; Luigi Irlandini (2012), sobre Olivier Messiaen (1908-1992), entre outros. Cada um desses trabalhos desenvolve terminologias específicas para lidar com os processos de incorporação ou inter-relação entre composições selecionadas desses autores e outras culturas musicais ⁴⁹.

Contudo, a grande dificuldade de debater os conceitos e terminologias encontrados nesses trabalhos está na diversidade de perspectivas com que eles observam o fenômeno do intercâmbio cultural na música. Mesmo assim, como mencionado há pouco, foram

⁴⁹ Nem todos os autores e textos mencionados serão discutidos neste trabalho, mas sua grande maioria, sim.

encontrados quatro enfoques - sutilmente distintos entre si - que podem ser desvelados e que são, de certa forma, compartilhados por alguns autores.

A primeira parcela desses estudos prioriza a profundidade de conhecimento em relação à cultura musical abordada pelo compositor, bem como sua postura e visão crítica na incorporação musical de seus aspectos, como fatores para criar classificações - como veremos nos casos de Corbett, Rios Filho e Fernando Cerqueira. Outra leva de autores cria tipologias principalmente pautados pelos níveis de abstração e manipulação dos elementos - materiais ou conceituais - oriundos das manifestações culturais, pelos compositores, como Bartók, Andrade, Meyer, Born/Hesmondhalgh e Agawu. O terceiro grupo de textos desenvolve suas taxonomias a partir de aspectos perceptivos, numa espécie de semiótica musical, utilizando termos do tipo: tradução, sincretismo e síntese - como Nketia e Everett. Por fim, o quarto conjunto de pesquisas estabelece suas classificações baseando-se prioritariamente na natureza dos aspectos musicais e conceituais que podem ser incorporados pelos compositores - a exemplo de Kululuka. Nesse conjunto, pode-se incluir aqueles estudos que apenas apresentam processos compositivos diversos de como incorporar esses elementos, ou seja, técnicas composicionais de intercâmbio cultural - como, Chang, Irlandini, Faria e Rao.

É claro que, a maioria desses estudos apresentam características de mais de um dos eixos analíticos mencionados - com diferentes graus de importância - e podem, portanto, ser enquadrados em mais de um grupo, assim como as próprias classificações por eles apresentadas. Este é o caso do texto de Heile, que leva em conta questões pertinentes aos diversos eixos elencados acima para criar suas classificações.

Desde as mais gerais até as mais específicas, serão descritas agora, brevemente, uma seleção das principais categorizações das estratégias e técnicas de criação envolvidas nas inter-relações dos compositores com as culturas musicais no âmbito composicional, que foram encontradas na literatura. Isso será feito com o intuito de traçar paralelos entre essas teorias para ampliar nossas perspectivas analíticas do *repertório intercultural*, mantendo o foco nas questões principais - a lembrar - dos quatro eixos denotados:

- (a) em relação à profundidade, ao conhecimento e à postura crítica do compositor;
- (b) sobre os níveis de abstração dos modos de incorporação;
- (c) a respeito dos aspectos perceptivos e semióticos do resultado sonoro; e
- (d) em referência aos aspectos musicais e/ou conceituais envolvidos e suas diversas técnicas composicionais de incorporação.

I.2.ii.a Profundidade, conhecimento e postura crítica do compositor: as categorizações de Corbett e Fernando Cerqueira

A profundidade de conhecimento, seriedade e a postura crítica com que os compositores se aproximaram de culturas musicais orientais são parâmetros fundamentais na perspectiva de autores, como Corbett, Rios Filho e Cerqueira.

Nos estudos de composições eruditas realizados por Corbett, despontam dois tipos básicos de classificação: *chinoiserie contemporânea* e *orientalismo conceitual* (sic).

*Chinoiserie*⁵⁰ *contemporânea* é um termo utilizado para rotular obras - principalmente do final do século XIX e do início do XX - que se enquadram no que o autor chama de “tradição decorativa” de assemelhação (CORBETT, 200, p.172). Ele se refere, especificamente, às apropriações de sons exóticos, texturas, instrumentos típicos e formas das músicas “não ocidentais” para uso em um contexto musical novo, pelos compositores. Tais trabalhos expressariam um nível inferior do encontro de culturas, pois os criadores parecem querer tirar vantagem naquilo que a música “não ocidental” possa contribuir para novas tendências. Por isso, em práticas deste tipo, seriam adotados apenas alguns elementos “de superfície” das músicas de outras culturas, como modos, timbre e atmosfera.

Entretanto, a outra categoria cunhada por Corbett - *orientalismo conceitual* - está associada a um aprofundamento dos estudos de outras culturas pelos compositores, que foi ocorrendo à medida que o século XX avançou. A partir de então, pôde-se notar uma maior importância, em termos conceituais e estruturais, dada a essas tradições musicais. Assim, os compositores criaram músicas que não são nem a mera aquisição de “impressões orientais”, nem “sons” não-ocidentais. Esses são trabalhos que o autor consideraria como sendo estimulados por músicas “não-ocidentais”, mas que apresentam “algo conceitual e/ou sonicamente original” (CORBETT, 200, p.173).

Ideia similar - porém num âmbito mais amplo - é apresentada por Paulo Rios Filho, quando ele aponta também duas posturas que os compositores de música erudita poderiam adotar na inter-relação com outras culturas musicais. Destacam-se sutilmente as diferenças, de um lado, na busca por novas possibilidades sonoras a partir de aspectos musicais das diversas culturas, e de outro, naqueles processos que compreendem uma reflexão mais profunda sobre as tradições musicais abordadas:

⁵⁰ “*Chinoiserie*” é também um termo usado na arquitetura, quando nos palácios barrocos faziam-se sala inteiras decoradas com motivos, estátuas e ornamento chineses. Isso vem do tempo da catequização da China pelos jesuítas, que comercializavam as mercadorias nas cortes europeias.

“ ... são duas as faces principais que podem ser identificadas a partir do século XX. A primeira face engloba a referência musical a outras culturas e/ou a lida com material, sistemas, estruturas e princípios musicais oriundos de culturas diversas, no âmbito da obra; já a segunda, engloba o exacerbamento desses processos, por parte de compositores que adotam a hibridação como “eixo conceitual de seus trabalhos” (CANCLINI 2008, p. xx), sobretudo no caso daqueles que são atores de contextos diaspóricos, pós-colonialistas ou transnacionais, onde a hibridação vê aproximados os seus potenciais político-social e estético. Assim, a principal diferença entre as duas faces está na profundidade crítica: respectivamente associadas a ‘carnaval conciliador’ e ‘fusão crítica,’ para usar termos do compositor baiano Fernando Cerqueira, o que diferencia a primeira da segunda é que esta última não comporta, por exemplo, atitudes exoticistas, simplificadoras das práticas e elementos musicais referidos ou tomados por empréstimo” (RIOS FILHO, 2010, p.29)

Ao citar o compositor Fernando Cerqueira, Rios Filho evoca os conceitos de “carnaval conciliador” e “fusão crítica”. Cerqueira corrobora a ideia de “profundidade crítica” e suas designações podem ser comparadas às de Corbett, nesse sentido. Para aclarar ainda mais essas ideias, observemos o texto do autor e notemos a sutileza e complexidade da questão:

Finalmente, se quisermos ser generosos ou justos com os “rótulos”, cada compositor, mesmo consciente, deverá, sem pudores ou conflitos, ser merecedor do seu. Assim, somos obrigados a admitir, como característica da nossa geração “pós”-moderna e da sua arte fim-de-século, uma fusão barroca onde convivem sem grandes dilemas, às vezes numa mesma obra, recursos da velha tradição, mixados aos métodos rigorosos ou à improvisação e espontaneísmo libertário da nova tradição, os modernistas do séc. XX, nossos legítimos precursores. Compete ao artista-compositor e à sua consciência, transformar esta (con)fusão num “carnaval” conciliador ou numa fusão crítica.

Pois, a obra artística, como um todo, será sempre uma metalinguagem denunciadora de “algo” diverso, maior (ou menor) do que a soma das suas partes.

I.2.ii.b Níveis de abstração e modos de incorporação revisitados: citação, alusão e abstração

Alguns textos apresentam visões próximas no que tange os modos de incorporação de elementos advindos de outras culturas musicais desenvolvidos pelos compositores eruditos e no que diz respeito a seus níveis de abstração e manipulação materiais e conceituais. É o caso de Born/Hesmondhalgh e Kofi Agawu.

Para começar, será apresentado o texto de Born/Hesmondhalgh (2000), pois ele contribui para um entendimento mais amplo da diversidade de estratégias composicionais envolvidas no imaginário musical que ocorrem nos processos de inter-relações entre compositores e culturas musicais.

Primeiramente, são mostradas tentativas anteriores de autores que criaram

categorizações sobre modos de incorporação musical de culturas tradicionais e populares. Bartók é apontado como um dos precursores, nesse sentido, distinguindo três modos de abordagem:

1. a citação direta de material melódico folclórico;
2. a simulação desse tipo de música e
3. a absorção completa das “linguagens da música camponesa ou sua utilização como base analítica, os resultados são usados de maneiras originais e incorporadas no próprio estilo do compositor” (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.39. - tradução nossa) ⁵¹.

É interessante notar que as classificações de Bartók são coincidentes com as tipologias de Mário de Andrade - publicadas em livro (ANDRADE, 2006) - em relação às três fases de desenvolvimento que deveriam seguir as composições nacionalistas - 1ª fase da *tese nacional*; 2ª fase do *sentimento nacional*; 3ª fase da *inconsciência nacional*. A principal diferença talvez seja que, para Andrade, há uma perspectiva evolutiva, em que o objetivo de chegada do compositor deveria ser a terceira fase, do *inconsciente nacional* - algo que não fica explícito no discurso de Bartók.

Aqui vale um adendo: essa classificação tripartida - que poderia ser resumida em termos de citação *literal*, *alusão* e *abstração estrutural* - estará presente como fio condutor do pensamento de diversos autores - como veremos. Ela se mostra, assim, extremamente relevante para o entendimento dos processos de interação cultural na música, na medida em que revela novamente a questão dos níveis de abstração e manipulação a como um fator chave na análise desse repertório, tanto em termos de similaridade entre os materiais, quanto em relação ao nível de conhecimento dos compositores sobre as culturas musicais envolvidas.

Voltando ao texto de Born/Hesmondhalgh, Leonard Meyer é citado em seguida, acrescentando historicamente mais categorias ao painel, como “paráfrase, empréstimo, alusão, simulação e modelagem” - dispostos em dois tipos de gradação, que variam entre imitação e manipulação livre, e usos temáticos e utilização formal-estrutural. Entretanto, a tipologia de Meyer necessitaria ampliação, pois “sua interpretação foca nas qualidades formais e evita as propriedades das diferentes técnicas auto-reflexivas culturais, psicológicas e afetivas) (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.39

⁵¹ “idiom of peasant music or using it as a basis for analysis, the results of which are used in original ways and incorporated into the composer’s own style”.

- tradução nossa)⁵². Desse modo, os autores propõem mais algumas taxonomias que suscitarão análises em termos além dos formais, como no caso do “pastiche, paródia, justaposição, e montagem em música”. Ademais, existiriam também as referências “envolvendo associações discursivas culturais e sociais não musicais ou extramusicais derivadas de outras músicas e culturas, que substituem, anulam ou determinam a referência musical”. (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.40 - tradução nossa)⁵³. Na realidade, Born/Hesmondhalgh - bem como este trabalho - não pretendem esgotar as possibilidades de estratégias composicionais envolvidas no diálogo intercultural - até porque suas classificações carecem de exemplos e análises musicais que expliquem concretamente seus preceitos. Mas, sua grande contribuição pode ser notada de duas maneiras, primeiramente por mostrar a diversidade de possibilidades e o caráter dinâmico que tais estratégias e técnicas apresentam historicamente, em momentos diferentes, e, em segundo lugar, por iluminar alguns os aspectos controversos inerentes à qualquer classificações.

Kofi Agawu (2016), no capítulo sobre o imaginário em torno da música africana em obras de compositores eruditos, denota um espectro de modos de interação - que ele chama de apropriação.

“O grau e modo de apropriação diferem, variando desde a adoção de uma melodia, um padrão rítmico, ou uma formação [instrumental] de conjunto, até uma síntese mais complexa na qual os princípios por trás de uma determinada música, mais do que materiais musicais específicos, são apropriados”. (AGAWU, 2016, p.318 - tradução nossa)⁵⁴.

Desse modo, Agawu propõe também *três graus de apropriação* (sic) - de maneira similar ao observado em Bartók e Andrade. De um lado, estariam trabalhos que soam como “transcrições” das músicas abordadas. Em uma categoria intermediária, teríamos obras predominantemente de caráter “melódico-harmônico não africanas” que incorporam apenas alguns elementos característicos. No outro extremo do espectro, figurariam peças pautadas nas estruturas, nos pensamentos e nos “espíritos” das músicas africanas que buscam novas formas de apropriação, além dos usos óbvios

52 “*paraphrase, borrowing, allusion, simulation, and modelling*”. ... “*his interpretation focuses on formal qualities and eschews the techniques’ different self-reflective cultural, psychological, and affective properties*”.

53 “*pastiche, parody, juxtaposition, and montage in music*”. ... “*involving nonmusical or extramusical discursive, cultural, and social associations derived from other musics and cultures, which replace, override, or determine musical reference*”.

54 “*The degree and mode of appropriation differ, ranging from the adoption of a tune, a rhythmic pattern, or an ensemble arrangement to a more complex synthesis in which the principles behind a given music rather than specific musical materials are appropriated.*”

de material musical. O autor acrescenta ainda que “essas categorias, obviamente, não são mutuamente exclusivas; elas podem estar presentes em graus variáveis em uma única peça ou espalhadas por diferentes peças dentro do conjunto da obra de um compositor (AGAWU, 2016, p.319 - tradução nossa) ⁵⁵.

I.2.ii.c A visão de Nketia e Everett sobre aspectos perceptivos e semióticos dos resultados sonoros

Um viés, ligeiramente distinto dos anteriores, que toma por base uma discussão perceptiva e semiótica dos aspectos sonoros e estéticos das obras em si, é adotado por autores como Nketia e Everett.

Para K. Nketia, embora existam também três categorias de estratégias composicionais na abordagem de culturas tradicionais e populares, elas são pautadas mais pelas questões sonoras e estéticas, do que pelos níveis de abstração e manipulação. Como mencionamos no início deste capítulo, o desafio da tradição é visto pelo autor através de três perspectivas criativas: da originalidade, da autenticidade e da identidade. Assim, tais questões teriam levado os compositores ao desenvolvimento de três grupos de técnicas composicionais 1. *reversal techniques* (técnicas reversivas), 2. *syncretic techniques* (técnicas sincréticas), e 3. *techniques of re-interpretation* (técnicas de reinterpretação) (NKETIA, 1982, p.82).

Basicamente, as *reversal techniques* são descritas como procedimentos que visam se afastar da música tonal, criando novas combinações harmônicas e rítmicas. Para isso, empregaram-se técnicas reversas para tornar o regular irregular e vice-versa. Nesse sentido, os processos elencados por J. N. Straus na seção anterior - *motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização, simetrização* - bem como, a ideia de re-escrita (ou re-escritura) ⁵⁶, de S. Ferraz, poderiam dialogar de certa forma, numa visão mais ampla. Isto porque todos esses conceitos visam subverter aspectos do material original para serem incorporados no discurso autoral do compositor.

No entanto, Nketia observa questões controversas na aplicação dessas técnicas expressando suas preocupações ao relatar suas experiências pessoais e conflitos ao tentar conciliar as técnicas composicionais que estava estudando com Henry Cowell,

⁵⁵ “These categories are obviously not mutually exclusive; they may be present in varying degrees in a single work or spread across different works within an individual composer’s oeuvre “

⁵⁶ definidas anteriormente nesta seção

nos anos 1950, com os elementos da música africana que conhecia, pois corroboram as questões levantadas nos textos acima, tanto em relação à autenticidade quanto no que diz respeito à identidade:

“Eu sentia também que não poderia aplicar o que vivenciava ou aprendia indiscriminadamente porque alguns dos procedimentos da música contemporânea conflitavam com os das variedades de música africana que eu conhecia e iria roubá-las da base de sua identidade ou autenticidade se aplicados a elas.” (NKETIA, 1982, p.86 - tradução nossa)⁵⁷

Embora pertinentes, num certo sentido, as preocupações do compositor africano podem não reverberar de maneira similar nos projetos poéticos e estéticos de muitos compositores, como do próprio Ferraz. Uma vez que expressar identidade ou manter a autenticidade de materiais abordados pode não fazer parte dos planos desses criadores - e muitas vezes, pelo contrário, são características que se quer eliminar desses materiais - tais consternações podem esvaziar-se de pertinência.

As *técnicas sincréticas* de abordagem às músicas de culturas tradicionais e populares são descritas por Nketia da seguinte forma:

“A alternativa sincrética envolve ir à música tradicional ou à música de tradição oral ou parcialmente oral em busca de **ideias criativas, fontes de som, temas e procedimentos** que podem ser **usados para expandir as formas de expressão de alguém**. Nas mãos de um compositor maduro, isso não é a busca pelo exótico, pelo sabor e nuance, mas pela busca de novas experiências musicais que aguçam os ouvidos do compositor ou ampliam sua imaginação e entendimento de conceitos de música além dos que ele mesmo herdou” (NKETIA, 1982, p.87 - tradução e grifo nosso)⁵⁸.

Nota-se, nessa concepção, a presença da profundidade e da seriedade da abordagem do compositor como fatores que propiciam a superação da questão do “exotismo” através da compreensão e de “conceitos” de culturas musicais alheias a sua.

As técnicas de *reinterpretação* seriam um trabalho composicional realizado a partir da integração de elementos musicais das culturas tradicionais e populares no sentido de “reordenar” e “recombinar” tais elementos sem se utilizar das *reversal techniques*. Isso impõe um desafio, como o próprio Nketia expressa:

⁵⁷ “I felt also that I could not apply what I experienced or learnt indiscriminately because some of the procedures of contemporary music conflicted with those of the varieties of African music I knew and would rob them of the basis of their identity or authenticity if applied to them”.

⁵⁸ “The syncretic alternative involves going to traditional music or music in oral or partly oral tradition for creative ideas, sources of sound, themes and procedures that may be used for expanding one’s modes of expression. In the hands of a mature composer, this is not a quest for the exotic, for flavour and nuance, but a search for new musical experiences that stretch the ears of a composer or broaden his imagination and understanding of concepts of music other than what he himself has inherited”.

“Uma vez que o desafio criativo desta abordagem reside na reordenação e utilização de procedimentos e recursos da música tradicional sem impor uma estrutura externa ou expressões idiomáticas de outras culturas musicais nela...” (NKETIA, 1982, p.93 - tradução nossa)⁵⁹.

Tal desafio nos parece difícil de ser transposto, já que os procedimentos composicionais eruditos sempre serão pautados pelos modos de pensar ocidentalizados dos compositores, pois estão inseridos e fazem parte do desenvolvimento dessa cultura musical.

De qualquer maneira, mesmo que trazendo à luz pontos importantes no diálogo intercultural na composição musical, as categorias de Nketia não são muito claras, bem como suas distinções, principalmente pela falta de análises musicais do repertório mencionado por ele - embora em seu texto sejam mencionados alguns exemplos que se enquadrariam em cada uma das categorias.

Everett aponta a importância de compositores, como Chou Wen-Chung, Tōru Takemitsu, Isang Yun, John Cage e Lou Harrison, na renovação de foco das abordagens a outras tradições musicais na composição de música erudita no século XX. Para ela, tais autores foram capazes de habilmente articular seus dogmas *estéticos* e *técnicos* (sic) com o intuito de “interpenetrar as fontes asiáticas e ocidentais nos seus discursos musicais” (EVERETT, 2004, p.5 - tradução nossa)⁶⁰. As composições maduras destes criadores parecem quebrar certos paradigmas do antigo exotismo, por apresentarem as seguintes características: em primeiro lugar, grande domínio ou profundo conhecimento de específicas práticas musicais asiáticas; em segundo lugar, refinamento de seus procedimentos composicionais, para integrar outras fontes culturais.

Embora as estratégias composicionais sejam diferenciadas entre cada um desses compositores citados acima, muitos deles “revelaram objetivos estéticos altamente individualizados que convidam a um exame em que se cruzem considerações sobre ideologia, método composicional e recepção” (EVERETT, 2004, p.5)⁶¹.

A partir de suas investigações, a musicóloga detecta técnicas e estratégias composicionais desenvolvidas para justapor ou incorporar os elementos culturais da Ásia oriental na música erudita a partir do pós-guerra. São descritas sete categorias, elencadas aqui de a até g, agrupadas em três grandes aspectos gerais (1) *transcendência* - quatro estratégias, (2) *sincretismo* - três estratégias e (3) *síntese* - uma estratégia.

⁵⁹ “Since the creative challenge of this approach lies in reordering and using procedures and resources of traditional music without imposing an external framework or idioms from other musical cultures on it ...

⁶⁰ “interpenetrating East Asian and Western musical resources in their musical discourse”

⁶¹ Have revealed highly individualized aesthetic goals that invite closer cross-examination with regard to ideology, compositional method, and reception.

Primeiro, sob o termo transcendência, estariam as estratégias composicionais onde as “fontes asiáticas (por exemplo, texto, música, filosofia) são tomadas de empréstimo ou apropriadas dentro de um contexto musical predominantemente ocidental” (EVERETT, 2004, p.15 - tradução nossa) ⁶².

Tais estratégias seriam quatro ⁶³:

- (a) utilizar referências culturais literárias ou extramusicais;
- (b) abordar princípios estéticos ou sistemas formais, sem referências icônicas aos sons asiáticos;
- (c) evocar uma sensibilidade, uma aura asiática, mas sem empréstimos explícitos de material musical;
- (d) citar diretamente materiais musicais preexistentes, na forma de colagem.

O segundo aspecto apontado é o *sincretismo*. Everett discute este conceito partindo de textos de etnomusicólogos – como Alan Merriam e Melville Herskovits – e conclui que ele faz parte do processo de *aculturação* (*acculturation*). O sincretismo seria também um dos aspectos da reinterpretação, sendo “um processo pelo qual antigos significados são atribuídos a novos elementos ou pelo qual novos valores mudam o significado cultural de antigas formas” (HERSKOVITS, apud EVERETT, 2004, p.15 - tradução nossa) ⁶⁴. A autora evoca Bruno Nettl, para demonstrar o caráter comparativo relacionado ao sincretismo, em que similaridades e dissimilaridades entre as músicas envolvidas podem ser relacionadas, comentadas e até mesmo medidas. Em suma, o sincretismo seria, numa visão etnomusicológica, o processo onde “idiomas culturais podem ser combinados, porém os elementos culturais permanecem distinguíveis”. (EVERETT, 2004, p.15) ⁶⁵.

As duas estratégias relacionadas ao sincretismo, que seriam as seguintes:

- e. transpor atributos tímbricos, articulações ou sistemas escalares de músicas tradicionais asiáticas para os instrumentos ocidentais;
- f. combinar instrumentos musicais e/ou sistemas de afinação da Ásia oriental com conjuntos e orquestras ocidentais num processo de justaposição.

⁶² “cultural resources (e.g., text, music, philosophy) of East Asia are borrowed or appropriated within a predominantly Western musical context”

⁶³ A descrição de todas as sete categorias que se seguem, são traduções nossas de citações diretas do original (EVERETT, 2004, p. 16).

⁶⁴ “a process of blending cultural elements that initiates changes in both value and form”

⁶⁵ “cultural idioms may be combined yet the cultural elements remain distinguishable”

Finalmente, o terceiro aspecto das inter-relações culturais na música seria a *síntese*. A escritora cita Kartomi, para auxiliar na definição de desse conceito, e o resume, como uma “transformação processual dos elementos culturais emprestados numa entidade musical híbrida nova” (EVERETT, 2004, p.15 - tradução nossa) . Mais adiante, Everett menciona que trabalhos que se enquadram nesta categoria geralmente “envolvem meditação simbólica ao relacionar os gestos da superfície musical aos conceitos subjacentes extraídas de rituais ou da filosofia asiática” (EVERETT, 2004, p.19 - tradução nossa) . Esse processo geraria, muitas vezes, *eventos sonoros* (sic) semanticamente ambivalentes, por conta da profunda interpenetrabilidade das fontes culturais orientais e ocidentais.

A única estratégia sintética é descrita da seguinte forma:

g. transformar timbres, formas e sistemas musicais tradicionais numa síntese distintiva dos idiomas musicais asiáticos.

Igualmente às classificações de Corbett, Cerqueira, Rios Filho, Born/Hesmondhalgh, Nketia e Agawu, a taxonomia de Everett não apresenta análises musicais que justifiquem seu ponto de vista. Embora sejam mencionados alguns exemplos de autores e obras que se enquadrariam nas categorias criadas, as proposições tornam-se demasiadamente abstratas e carentes de uma exemplificação de suas aplicações através da análise mais aprofundada de obras específicas.

1.2.ii.d Âmbitos de incorporação dos aspectos musicais e/ou conceituais de culturas ao redor do mundo na visão de Kululuka

Alguns estudos nos mostram mais uma perspectiva analítica para entender as estratégias e processos compositivos no diálogo intercultural, focando nos aspectos musicais e conceituais que podem ser incorporados pelos compositores.

Como mencionado no início deste capítulo, Kululuka apresenta quatro domínios de *influência* ou de *afinidade* entre o que denomina “músicas tradicionais” e a “música erudita ocidental contemporânea”: de *ordens técnica, estética, instrumental e filosófico-ideológica*. Primeiro, os domínios de ordem técnica ocorrem a partir da decodificação de aspectos musicais, como “parâmetros melódicos, rítmicos e harmônicos”, auxiliados pela novos recursos de mediação tecnológica da música - como registros fonográficos e audiovisuais. Como resultado disso, novas concepções

musicais e terminológicas foram ampliadas, em termos de “massa sonora, tramas harmônicas, stratos, micro tons, células básicas, micropolifonia, padrões inertes ou esquemas rítmicos de densidade diferentes, modelos e arquétipos sonoros, e ainda outros” (KULULUKA, 2002, p.60 - tradução nossa) ⁶⁶.

Segundo, os domínios de *ordem estética* são mais complexos de serem entendidos, por serem mais subjetivos. Para este trabalho, vale apenas mencionar que, na visão do autor, aspectos gerais que fazem parte de determinadas estéticas de músicas tradicionais e populares podem ser adotados pelos compositores eruditos na criação de obras contemporâneas, como o caráter improvisatório na música subsahariana, a estaticidade nas músicas orientais, as maneiras de utilizar a voz nas músicas dos pigmeus, entre outras.

Terceiro, Kululuka afirma que a influência e a afinidade nos domínios de *ordem instrumental* podem ser ouvidas no uso direto ou na alusão de características específicas de certos instrumentos de outras culturas nas obras eruditas contemporâneas. Os exemplos dados por ele não são numerosos, mas nesta pesquisa serão explorados muitos outros casos em que ocorre esse tipo de fenômeno, nos próximos capítulos.

O quarto e último domínio elencado é o de ordem *filosófica* ou *ideológica*. São apontadas referências “a cosmogonias, lendas, ritos e mitos que estão na base das músicas evocadas. (KULULUKA, 2002, p.61 - tradução nossa) ⁶⁷”. Não é possível notar uma definição muito precisa do autor em referência a tais aspectos filosóficos e ideológicos. O sentido dado a essa ordem é o da associação direta dos textos evocativos - lendas, mitos, etc. - nas obras dos compositores, sendo que as abordagens podem se valer de aspectos desses textos, sejam eles semânticos, meramente sonoros - através de uma exploração fonética - ou outros quaisquer de interesse do compositor.

A perspectiva de Kululuka difere da que será adotada neste estudo em relação a essa designação, pois enxergo as inter-relações de ordem filosófico-ideológicas como uma questão conceitual mais ampla. Aqui, os processos dessa ordem são entendidos como tentativas, por parte dos compositores, de compreender e utilizar conceitos em suas obras, das mais variadas formas. Portanto, os reflexos musicais que poderão surgir dessas abordagens irão além das relações textuais que se pode estabelecer com *cosmogonias, lendas, ritos e mitos de outras culturas*, caminhando na direção

⁶⁶ “paramètres mélodiques, rythmiques et harmoniques. Il en résulte, entre autres, de nouvelles polyphonie virtuelles, de nouveaux agrégats et échelles, générant de nouveaux termes techniques: masses sonores, trames harmoniques, strates, micro tons, cellules élémentaires, micropolyphonie, patterns inhérents ou schémas rythmiques de densité différente, modèles et archétypes sonores, et d’autres encore.”

⁶⁷ “aux cosmogonies, légendes, rites et mythes sous-tendant les musiques évoquées”

de uma compreensão de seus conceitos e modos de pensar - musicalmente ou não.

Em suma, a questão central apontada pelo autor está ligada à maneira pela qual os aspectos musicais, instrumentais, estéticos e conceituais das culturas musicais tradicionais e populares se refletem nos processos compositivos de criadores eruditos. Nesse sentido, é apresentada uma cronologia dessas inter-relações culturais na música, processo que ele denomina *sincretismo*, e são ressaltados alguns de seus múltiplos reflexos. Os referidos domínios de *afinidade* e *influência* poderiam ser percebidos em diversos aspectos musicais, como na organização do tempo musical, no conceito de timbre, na aplicação de técnicas – como a heterofonia, a polifonia e polirritmia –, no uso de diferentes modos, na improvisação, na teatralidade e na repetição, por exemplo.

1.2.ii.e. Estudos abrangentes das estratégias e processos compositivos no diálogo cultural: as perspectivas de Heile e Rios Filho

Em relação aos quatro eixos elencados aqui - que giram em torno da profundidade de conhecimento e postura crítica, dos níveis de abstração, de aspectos perceptivos e semióticos e de técnicas de incorporação de aspectos materiais e conceituais - talvez os trabalhos mais abrangentes sejam os estudos de Heile e Rios Filho, por se pautarem em mais de uma dessa áxis mais profundamente para criar suas categorizações.

Como já foi mencionado, existem estudos que tratam das inter-relações entre culturas musicais na produção dos compositores eruditos como uma questão de representação. Tais autores se debruçaram sobre os modos com os quais outras culturas foram representadas musicalmente em obras ocidentais. Em sua tese de doutorado (HEILE, 2004a) - publicado como artigo (HEILE, 2004b), em versão condensada - Björn Heile estabelece uma classificação dos processos de representação de culturas musicais na composição *Die Stücke der Windrose* (1988-94), de Mauricio Kagel. Em sua teorização, o autor adota dois vieses conceituais. Por um lado, ele utiliza o termo representação - num sentido amplo, similar ao proposto por Edward Said - para designar quaisquer relações materiais ou conceituais da música Kagel com outras culturas musicais, sejam elas citações, abstrações, deformações, imaginações, apropriações, simbolismos, etc. Por outro, Heile se pauta no dialogismo da teoria literária de Mikhail Bakhtin, para criar sua tipologia de processos de representações musicais pelo compositor teuto-argentino. Tal classificação contém sete categorias: citação literal, representação de gênero, representação conceitual, representação

perceptiva, representação ficcional, representação ilustrativa e simbolismo abstrato.

Não serão descritas detalhadamente cada categoria, pois não pretendo utilizar tais classificações - tais como formuladas por Heile. Porém, por este ser um dos poucos trabalhos encontrados que aplica sua teorização em uma extensa análise dos processos composicionais de um autor, apresento-lhes um breve resumo, fornecido por Rios Filho (2010, p.52):

Citação literal	Uso de material musical em sua forma original.
Representação de gênero	Utilização de uma série de princípios e articulações identificadas com um gênero ou estilo característico.
Representação conceitual	Aplicação de propriedades estruturais abstratas de uma fonte musical, sem conexão necessária com aparência idiomática.
Representação perceptiva	Focada na efeito estético de uma música, o caráter sonoro de uma música / cultura musical de referencia, sem apego à utilização de elementos estruturais identificáveis.
Representação ficcional	Referenciação a uma fonte cultural inventada ou um folclore imaginário.
Representação ilustrativa	Tone-painting. Representação de clima, cena ou cultura sem trabalho intertextual.
Simbolismo abstrato	Representação de outras culturas ou a uma música sem referências icônicas.

Tabela 1: classificação dos tipos de representação intercultural de Heile

Para este trabalho, o cerne da questão na tipologia de Heile é, por um lado, o nível de abstração envolvido nas “representações musicais” criada por Kagel; por outro, o resultado sonoro e estético, visto sob o ponto de vista perceptivo da recepção. Num espectro crescente, as categorias apresentam em um extremo a citação, como a relação mais direta e com menor índice de abstração, no outro, o simbolismo abstrato, auto-explicativo nesse sentido. Inversamente, a *representação perceptiva* tem o maior índice de reconhecibilidade e, novamente no extremo oposto, o *simbolismo abstrato* o menor. Tal fato corrobora a importância questões como essa, que foram destacadas em muitos dos estudos abordados no decorrer da presente seção.

O estudo de Paulo Rios Filho (2010) concebe amplamente os diversos tipos de inter-relação envolvidos no processo criativo que tem por base o diálogo cultural. Esse processo é batizado - como enunciado inclusive no título do seu trabalho - “horizonte metodológico

para a criação de música contemporânea” e está, de certa forma, voltado ao intercâmbio entre culturas musicais. O autor busca abordar o máximo de possibilidades criativas que se pode desenvolver a partir do contato entre tradições musicais distintas na composição contemporânea, bem como uma vasta gama de fatores que podem nortear esses processos:

O Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical ... não é apenas uma lista de tipos de estratégias (...). A proposta inclui uma formulação mais abrangente acerca do funcionamento geral dos processos de hibridação cultural no cerne da criação de música (...) o quadro representa uma investida teórica na incorporação dessas estratégias no íntimo do processo composicional—como a hibridação acontece no compor—e no entendimento geral dos processos de promoção de diálogos interculturais em música—como acontece o compor da hibridação (...). Assim, o quadro se encontra dividido em cinco instâncias, a saber: atitude fundamental, processos/designs formativos, forças transversais, estratégias e procedimentos. (...) As duas primeiras são complementos processuais dos tipos listados, ferramentas de ligação de toda a tipologia de estratégias e procedimentos à teia de ações do processo composicional, amplamente falando, e a instância das ‘forças transversais’ abarca vetores de ordem interna (estética) e externa (social), com relação ao processo composicional, que agem sobre e reagem à obra. (RIOS FILHO, 2010, p.55-56)

O autor cria quatro categorias em seu quadro: empréstimo; plasmação de materiais, estruturas e princípios; tradução de concepções e atitudes filosóficas; e sincretismo. Cada uma delas tem diversas sub-categorias de procedimentos ou estratégias. As duas primeiras, apresentam procedimentos composicionais, como *citação*, *camuflagem*, *manipulação*, *derivação* (sic), etc. - em suma, procedimentos de incorporação de aspectos musicais oriundos das culturas tradicionais. As outras duas, mostram sub-estratégias de criação, como *transplante de sistemas de afinação*, *combinação de instrumentos*, *adaptação de ritualística*, *evocação de gênero* (sic), entre outras - em geral, estratégias de transformação de fatores conceituais, filosóficos, performáticos e sonoros em aspectos musicais das novas composições.

Para esse trabalho, a importância do viés de Rios Filho encontra-se mais na demonstração da pluralidade de fatores determinantes - que podem ser observados na construção de uma metodologia analítica do repertório intercultural - do que na especificidade de suas categorizações, propriamente dita. Assim, encontramos ressonância entre os quatro eixos apontados no início desta seção⁶⁸ e as formulações do autor. Nesse sentido, o argumento lançado “é o de que toda a parte técnica, ou o *metier* composicional, sofre interferências dos quatro vetores citados [motivação, fusão, representação, recepção], quando a promoção de diálogos interculturais está em jogo no processo de criação de uma obra musical” (RIOS FILHO, 2010, p.60).

⁶⁸ vide página 54

I.2.ii.f Trabalhos que focalizam processos compositivos específicos

Uma perspectiva complementar aos trabalhos de Kululuka e Heile pode ser notada nos estudos de processos composicionais em casos específicos, como dos autores E. Lai (1995), L. Irlandini (2012) e A. Faria (2000), por exemplo. Mas, por se tratarem de trabalhos analíticos super detalhados, extensos e complexos, não nos ateremos aos pormenores de cada um, apenas serão resumidos seus principais pontos - com exceção ao de Lai, que será um pouco mais aprofundado.

O musicólogo Eric Lai realizou um estudo analítico da obra de Chou Wen-Chung, em que buscou criar uma teoria para análise das alturas que mesclasse os dois universos sonoros: chinês e ocidental.

Para entender a componente da música tradicional da China, o autor se utilizou de teóricos da etnomusicologia desse país. Ele extrai três pontos comuns nessas teorias para avaliar a organização do pentatonismo:

- a) existência de cinco modos pentatônicos;
- b) ocorrência de hierarquia dos sons dentro destes modos, de acordo com três funções dos sons - nota final, dominante/subdominante e “color tones” (notas de colorido);
- c) tipos de modulações entre os modos (*modal change*).

Do universo erudito contemporâneo, Lai utiliza ferramentas de análise da música pós-tonal, como o relógio das alturas dispostas em conformidade com o ciclo de quintas, o conceito de coleção de referência, invariância de classe de alturas (*pc invariance*) e operações transpositivas, do tipo T1, T-1, etc - baseando-se em D. Lewin.

Em seguida, o autor expande tal teoria para os três tipos de modos heptatônicos chineses. e traça um paralelo com a teoria de Hugo Riemann - através do conceito de *undertone series*. Então, segue para a descrição do processo de geração cromática na obra de Wen-Chung. Demonstra que existe uma hierarquia na estruturação das alturas na obra desse autor, que está pautada na hierarquia modal chinesa, mas modificada pelos procedimentos generalizantes adotados pelo compositor. Por fim, generaliza os procedimentos harmônicos de Chou, como sendo parte de um único princípio de combinação de alturas modais e seus *vizinhos cromáticos* (sic) (LAI, 1995, p.107).

Combinadas as terminologias de Morris e Lewin com a metodologia de Jonathan Bernard, o autor demonstra os procedimentos de projeção, rotação, expansão e

contração na criação de estruturas verticais na obra do compositor chinês. Dessa forma, ficam claras as inter-relações entre as culturas musicais tradicionais chinesas e as técnicas composicionais de vanguarda contemporânea na expressão da linguagem autoral de Chou Wen-Chung.

O compositor e musicólogo Luigi Irlandini (2012) escreveu um artigo sobre as inter-relações entre um tipo de música de corte japonesa (o *Gagaku*) e a composição do IV movimento de *Sept Haikai* (1966), de Olivier Messiaen. Nele, são mostradas relações de similaridade entre essas músicas não num plano sonoro propriamente dito, mas num âmbito estrutural. Características dessa música tradicional nipônica, como a estaticidade, a heterofonia e a estruturação textural em camadas, são absorvidas e recriadas por Messiaen em seu *Gagaku* - inclusive no título do movimento.

O principal processo destacado por Irlandini na confecção da peça de Messiaen é a “transcrição estilizada”, considerado “uma marca registrada” de sua escrita musical - por aparecer em várias instâncias de sua obra.

“Em *Gagaku*, não há transcrição nota por nota, mas uma transcrição do papel de certos instrumentos no conjunto instrumental ou, em outras palavras, a transcrição da função de certas partes musicais na textura; e, finalmente, a “transcrição” da atmosfera da música ritual japonesa. Estas partes musicais são, portanto, “re-escritas”, transcritas/ assimiladas no/pelo estilo de Messiaen, resultando em melodias e harmonias completamente diferentes.” (IRLANDINI, 2012, p.52)

De maneira similar a Irlandini, na obra de Messiaen, o pesquisador Antônio Guerreiro de Faria (2000) aponta a relevância do processo de *estilização* na obra de César Guerra-Peixe. Em suas análises, mostra como, na abordagem das manifestações das culturas populares brasileiras em diversas obras, o compositor desenvolveu uma série de procedimentos composicionais para se afastar da “literalidade da citação”. Aponta a variedade desses processos, tanto em termos de orientação ideológica, quanto no que tange às técnicas de composição- seriais, modais, tonais e pós-tonais. No sentido ideológico, Clayton Vetromila (2006) mostra a importância das diretrizes apontadas por autores, como Andrade, Georg Lukács e Heitor Villa-Lobos, nas várias fases por que passou Guerra-Peixe em sua carreira.

I.2.iii. Questão ético-êmico

Gostaria de discorrer um pouco sobre um último aspecto relacionado às posturas dos compositores e de seus conhecimentos a respeito das culturas musicais e a serem abordadas no ato de compor. De modo direto ou indireto, em algumas das

publicações que tocam este tema, tal ponto parece desempenhar papel central na discussão dos autores.

Agawu se endereça a esse aspecto do intercâmbio cultural na música debatendo as possíveis controvérsias ocasionadas pelas apropriações de um compositor nascido dentro de determinada tradição e questiona, “Quando os compositores africanos nascidos na tradição utilizam materiais africanos, são eles culpados de apropriação?” (AGAWU, 2016, p.324 - tradução nossa)⁶⁹. Para o autor, tal questão se coloca praticamente da mesma forma que para os compositores não nascidos naquela tradição:

“ (...) elas [as apropriações] estão funcionando como quaisquer outros compositores se apropriando de melodias pré existentes. Mas pelo fato dessas melodias virem de seu próprio território e porque elas pertencem à sua herança, são menos marcadas, menos distantes enquanto campos estéticos.. Ainda assim, as distâncias, podem variar dependendo do compositor e do composto. Um compositor urbano definindo uma melodia rural ou um compositor definindo uma melodia de um grupo étnico, país, ou mesmo uma classe social diferentes, exige uma avaliação mais matizada.” (AGAWU, 2016, p.330 - tradução nossa)⁷⁰.

Assim, o fato do compositor ser *insider* ou *outsider* - a questão do ético e do êmico, comum na etnomusicologia (ALVAREZ-PEREYRE e AROM, 1993) - de determinada cultura, não desvincularia seu trabalho do mesmo tipo de crítica a ser aplicado na análise dos modos de inter-relação estabelecidos, nem dos processos composicionais desenvolvidos.

Mantendo esse enfoque, o fator conhecimento e respeito a outras culturas musicais torna-se até mesmo mais importante do que o local de nascimento de um compositor na atualidade. Por exemplo, um criador nascido e criado na região urbana no Brasil, pode não ter conhecimento a respeito de determinada manifestação rural em comparação com um compositor estrangeiro que tenha se debruçado num estudo profundo ou até mesmo etnográfico, que talvez tenha vivenciado presencialmente tal manifestação.

Hoje em dia, devido à possibilidade de contato direto - em campo - e indireto - publicações e registros audiovisuais, físicos ou virtuais (via *internet*) -, é mais fácil atingir um nível de conhecimento muito mais profundo sobre culturas musicais ao redor do globo e até mesmo embrenhar-se presencialmente em determinadas práticas,

69 “[w]hen born-in-the-tradition African composers use African materials, are they guilty of appropriation?”

70 “ (...) they [the appropriations] are functioning like any other composers appropriating preexisting tunes. But because these tunes come from their own backyard and because they belong to their heritage, they are less marked, less distant as aesthetic fields. Still, distances may vary depending on composer and composed. An urban composer setting a rural tune or a composer setting a tune from a different ethnic group, country, or even social class requires rather more nuanced evaluation.”

problematizando e relativizando ainda mais as questões de identidade e de local de origem, como a categorização binomial *insider-outsider*, por exemplo.

I.2.iv. Considerações adicionais

No correr desta seção, foi vista a importância da definição dos tipos de música envolvidos, bem como do cuidado na designação de termos para uma discussão analítica do tema deste trabalho. Foram observadas, também, as diferentes perspectivas sobre os processos de inter-relação da música erudita com outras tradições musicais e algumas maneiras com as quais isso levou a criação ou o emprego de conceitos para sua investigação. Contudo, não foi detectado um enfoque dominante, nem tampouco uma utilização rigorosa e compartilhada das terminologias utilizadas para designar esses processos.

Assim, na ausência de um cânone de análise do *repertório intercultural* erudito, faz-se necessário construir metodologias e terminologias a partir da discussão dos principais estudos que se possam encontrar a respeito deste tema. Nesse sentido, torna-se fundamental a consciência da diversidade de conceitos e termos já empregados nessa discussão – como os conceitos de *afinidade*, *inspiração*, *influência*, *empréstimo*, *apropriação*, *representação*, *incorporação*, *sincretismo* e *fusão* – ao menos como ponto de partida.

Sabe-se que nenhuma terminologia pré-estabelecida jamais será, por si só, abrangente o suficiente para definir a infinita gama de processos e estratégias que os compositores podem criar para inter-relacionar suas músicas com outras tradições musicais. Porém, como o próprio Burkholder alerta, “o que pode parecer um único procedimento ou ligação incomum com material emprestado na música de um compositor, repertório ou gênero, pode representar apenas um caso extremo de um procedimento ou tendência de utilizar música existente compartilhado mais amplamente” (BURKHOLDER, 1994, p. 858 - tradução nossa)⁷¹. Deste modo, acredito que as discussões e definições dos termos e classificações designadas durante a análise de um determinado repertório podem, em determinados casos, mostrar o caminho para outras.

Portanto, o foco principal não será a classificação das peças, mas a discussão em torno das estratégias composicionais que estão relacionadas à interação com

⁷¹ “what may appear to be a unique procedure or an unusual reliance on borrowed material in the music of one composer, repertoire, or genre may only represent an extreme case of a more widely shared procedure or tendency to use existing music”

os elementos de outras tradições. A taxonomia servirá como ponto de partida e não de chegada. Essa classificação será apenas mais uma ferramenta para desvelar os processos composicionais envolvidos.

Todavia, embora haja uma disparidade conceitual e terminológica entre a maioria dos trabalhos aqui abordados, considero fundamental ter a consciência que existem os quatro eixos analíticos apontados, no âmbito das estratégias e processos compositivos no diálogo intercultural. Como foi visto, são questionadas as profundidades de conhecimento e as posturas críticas dos compositores ao abordar as outras culturas; classificados os seus níveis de abstração e manipulação; debatidas as naturezas dos aspectos musicais e conceituais incorporados, material e conceitualmente; e discutidos os modos como tais aspectos são expressos nas novas composições e quais as técnicas composicionais envolvidas nesses processos.

Nesta pesquisa, todos esses eixos se apresentam de forma complementar e não excludente. Isso propiciará a observação cautelosa dos reflexos dos intercâmbios culturais nos aspectos musicais, juntamente com um estudo das estratégias e técnicas composicionais propriamente ditas - que são os objetivos maiores deste trabalho. Dessa forma, estarão delineados os pontos chave da metodologia analítica a serem seguidos para um melhor entendimento de todos esses processos de inter-relação cultural. Essas perspectivas somadas serão fundamentais para o desenvolvimento das análises de obras dos compositores brasileiros, que serão apresentadas no capítulo III.

Além desses aspectos, é preciso destacar a importância da investigação do contexto histórico e cultural, em que ocorrem os diálogos entre as tradições musicais. Embora ainda não tenhamos nos detido a este fato, tal questão também é tratada com relevância na literatura aqui selecionada, independentemente de suas perspectivas analíticas. Por isso, no capítulo seguinte serão tratados os principais momentos históricos que marcaram o intercâmbio cultural na produção dos compositores eruditos.

Antes de encerrar este capítulo, gostaria de me posicionar em relação às possíveis análises dos papéis de dois aspectos do diálogo cultural na música: os aspectos relacionados às intenções/motivações dos compositores na direção das outras culturas musicais e os aspectos ligados resultados sonoros, recepção e percepção das obras.

Sobre os primeiros aspectos, para entender melhor a perspectiva dos compositores em relação aos propósitos e motivações que os levaram ao intercâmbio de tradições musicais na construção de suas obras, seria necessária uma ampla abordagem do contexto histórico-social do momento da criação da mesma. Este viés

demandaria um aprofundamento - muito maior do que na breve contextualização que será feita no segundo capítulo deste trabalho - dos diversos fatores que possibilitaram e impulsionaram uma abordagem desse tipo por parte dos criadores. Por esta razão, não serão enfocadas as análises deste trabalho sob tal ponto de vista, apenas nos manteremos alertas à importância desses aspectos nas concepções e arquiteturas das obras.

Já em relação aos segundos, similarmente aos aspectos anteriores, uma análise classificatória ou categórica dos resultados sonoros obtidos pelos compositores, bem como dos modos de recepção e percepção dessas peças, demandaria um debate em torno de conceitos históricos, sociais e psicológicos. Do ponto de vista da classificação, seria necessária uma discussão abissal em torno dos conceitos tangenciais ao intercâmbio cultural na música. Como foi visto, por exemplo, nos trabalhos de Everett, de Nketia, de Heile e Rios Filho, questões como *transcendência*, *sincretismo*, *fusão*, *fissão*, *representação*, *hibridação*, entre outros, são demasiadamente complexas. Para o objetivo desta pesquisa, basta termos em mente que diferentes níveis de inter-relações entre tradições músicas serão refletidos como resultado sonoro e estético - principalmente em termos de inteligibilidade e clareza referenciais. Em termos de percepção ou recepção dos elementos das tradições envolvidas na construção das obras, bastaria estarmos cientes da divergência, por vezes antagônicas, nas perspectivas dos receptores-ouvintes. Nesse sentido, existe uma complexa relação entre as bagagens culturais dos de todos os envolvidos no processo.

Desse modo, estou convicto que, para uma interpretação mais profunda e crítica deste repertório, é necessário levar em conta a complexidade de todas essas inter-relações culturais e musicais aqui previamente discutidas, que não devem ser passíveis de interpretação simplista.

II. UM PANORAMA HISTÓRICO DOS DIÁLOGOS ENTRE TRADIÇÕES NOS PROCESSOS COMPOSICIONAIS DE MÚSICAS OCIDENTALIZADAS

II. UM PANORAMA HISTÓRICO DOS DIÁLOGOS ENTRE TRADIÇÕES NOS PROCESSOS COMPOSICIONAIS DE MÚSICAS OCIDENTALIZADAS

Nesta seção, serão abordados momentos históricos específicos em que compositores produziram obras que apresentam relações com mais de uma tradição ou cultura musical em seus processos de criação e/ou de prática. Alguns desses momentos foram estudados em profundidade e batizados por estudiosos da música e/ou das ciências sociais. Já outros ainda carecem de aprofundamento. Dentre os mais conhecidos, poderia-se citar os orientalismos do período clássico, os exotismos romântico, os nacionalismos - romântico e moderno -, as vanguardas, os experimentalismos e os minimalismos, entre outros. Embora essa discussão não se atenha somente a esses momentos, convém mencioná-los, pois eles estarão no enfoque principal do presente capítulo.

É importante também ressaltar que, neste estudo, não se pretende construir uma narrativa historicista - que poderia encadear eventos em busca de causas e efeitos. O objetivo é realçar contextos, fatos históricos, compositores, obras, processos, inter-relações, características musicais, entre outros aspectos relevantes, à procura de um entendimento mais amplo de um repertório vasto. Creio que tal conjunto de obras (ou repertório) pode ser ouvido sob uma nova perspectiva, que propõe a inter-relação entre tradições musicais como elemento distintivo e como um denominador comum para a análise e a compreensão de uma série de processos composicionais.

Mantendo em foco este olhar, serão revelados e debatidos alguns dos principais aspectos conceituais e contextuais que ampliarão o entendimento dos processos envolvidos na construção de todo esse repertório. Nas próximas páginas, serão focalizados alguns dos principais momentos em que ocorreram esses encontros que possibilitaram mudanças significativas nas linguagens musicais de seus principais agentes. Buscarei também refletir sobre os processos envolvidos nos intercâmbios musicais - debatidos no capítulo anterior -, à luz dos seus contextos históricos.

II.1. Perspectivas até o final do século XIX e início do XX

Como mencionado na apresentação deste trabalho, os intercâmbios culturais na música têm uma longa, contínua e variada história. É interessante notar que, nos diferentes momentos de ocorrência desses intercâmbios, surgem novas questões para debater as perspectivas e as abordagens dos compositores sobre a música das diversas culturas ao redor do planeta. Na realidade, esses questionamentos estão sempre surgindo de novas maneiras e se renovando. Por consequência, seria impossível tentar responder ou ao menos debater todas elas.

Há um fato que indica a ocorrência bastante antiga de intercâmbios entre tradições musicais, fruto do contato e da interação de culturas distintas. Segundo o musicólogo Kenneth Levy, tudo indica que houve um período de reformas e de normatização dos modos como se deveriam construir os cantos eclesiásticos na Idade Média, em torno do século XI. Uma das características de tais iniciativas era a “supressão de dialetos musicais regionais” (LEVY, 1998, p.7 - tradução nossa)⁷² - na tentativa de eliminar elementos musicais oriundos do Oriente, entre outras coisas - e as diretrizes dessa reforma são atribuídas ao Papa Gregório I ou São Gregório Magno - embora sua realização tenha ocorrido somente séculos depois. Esse fato aponta para a existência de processos de interação cultural que se refletiram em inflexões regionais nos cantos sacros, corroborando a ideia de um intercâmbio antigo entre tradições e culturas musicais.

Desde meados do século XV, é sabido que ocorreram processos de absorção dos estilos de danças - normalmente derivados de manifestações populares (folk dances) - pelos compositores dos períodos da renascença e do barroco. Na obra de autores como H. Purcell (1659-1695), Bach, G. Händel (1685-1759), entre outros, ouvem-se gavottes, sarabandes, chaconnes, entre uma variedade de formas advindas de tradições populares, já cristalizadas às práticas composicionais da época. Assim, tais formas foram incorporadas ao repertório da chamada música erudita, tornando-se parte dessa tradição a partir daquele momento e mantendo-se em uso frequente até mesmo em obras do século XX.

Lembremos agora da produção de outras peças orientalistas, no período clássico, que viram outras tradições musicais - como a música turca - apenas como fonte de elementos exóticos que podiam ao mesmo tempo adornar e manter-se

⁷² “suppression of regional musical dialects”

subordinados ao cânones musicais da época. Nessa época, o termo *alla turca* chegou a ganhar contornos de estilo e espalhou-se como prática comum por décadas entre os compositores - sendo principalmente relacionado ao aspecto rítmico.

Para a musicóloga Mary Hunter, citada por Rios Filho (2010, p.23), o estilo *alla turca* espalhou-se pela Europa - principalmente através das bandas militares turcas - e adentrou a linguagem musical dos compositores. Porém, ocorriam caricaturizações nas adaptações realizadas nessa incorporação dos elementos, em que a representação da música turca apresentava-se como “versão bagunçada e deficiente da música europeia” (HUNTER, apud RIOS FILHO, 2010, p.23), “servindo para representar um barbarismo geral, ao invés de um turquismo em si” (RIOS FILHO, 2010, p.23). Hunter aponta ainda as problemáticas imbuídas nas representações de personagens femininas em óperas dessa época, onde “[a] variedade de exotismos, explícitos e sutis, pintam um quadro complexo de atrações e repulsões do Outros, masculino e feminino, dominante e submisso, complacente e resistente” (HUNTER, 1998, p.44 - tradução nossa)⁷³. A também musicóloga Miriam Whaples nota um outro aspecto das abordagens orientalistas nesse período, além da questão da representação: a busca por originalidade. Em seu estudo, são mostrados diversos aspectos exóticos que foram incorporados e/ou representados pelos compositores e que causaram inovações nas linguagens musicais nos séculos XVI a XVIII. Criadores, como Jean-Philippe Rameau (1683-1764), W. A. Mozart, C. W. Gluck, entre outros, são mencionados, bem como suas relações com elementos da música e cultura turca, da Índia, de povos mediterrâneos, etc. Ampliando esse leque de culturas distantes, um adendo é acrescido pelos autores Marita McClymonds e Caryl Clark, mostrando que Giuseppe Sarti (1729-1802) utilizou elementos também da música folclórica russa e estilos da música grega para expandir e quebrar as regras do contraponto Rococó em algumas de suas óperas.

Embora comumente baseados apenas em imagens fantasiosas e conhecimentos superficiais de outras culturas, por um lado, esse repertório demonstra a intenção, por parte dos compositores, de inovar ou embelezar suas criações através da incorporação de elementos exóticos. Dessa forma, as tradições de música de corte europeia da época se expandiram, mesmo que sutilmente, através das relações com as culturas não-europeias, como exemplificado por Whaples e McClymonds/Clark. Em contrapartida, de maneira geral, pode-se notar que há uma subordinação extrema

⁷³ “[a] variety of obvious and subtle musical exoticism paint a complex picture of the attractions and repulsions of male and female, dominant and submissive, compliant and resistant Others”

de tais culturas às tradições musicais europeia, que se impõem como principais tanto em termos musicais quanto em termos de representação - como apontado por Hunter e pela própria Whaples. Portanto, tais elementos culturais serviram basicamente para adicionar um sabor exótico às músicas dos compositores ocidentais daquele período, através de aspectos musicais, como padrões rítmicos, ornamentos melódicos e algumas outras nuances sutis incorporadas, e aspectos representacionais das imagens do outro, refletidas em personagens de ópera ou em estilos alla outros, por exemplo.

Em suma, de um lado, apresentam-se fatores ligeiros de originalidade musical surgindo de um relativamente raso intercâmbio cultural, ao mesmo tempo em que questões de superioridade são deflagradas pelos modos de representação dos outros.

II.1.i. Romantismo e identidade

Uma nova questão se coloca na motivação dos compositores em direção às músicas da cultura popular a partir do século XIX: a identidade nacional. A ideologia nacionalista - em seu desejo de construção do conceito de nação - visava, entre outras coisas, consolidar a criação de identidades através da expressão desses elementos populares na música erudita. Um dos reflexos desse fato foi a cristalização de práticas apropriativas pelos compositores na realização de suas obras.

Todos esses processos são bem conhecidos e estudados pela musicologia, mas vale lembrar que durante o período romântico, diversos elementos dessas tradições populares foram trazidos para a música de concerto. Em tal momento, elementos como melodias ou estruturas formais passaram a ser adaptados nas práticas composicionais de diversos autores, primeiramente, por toda a Europa e, em seguida, também nas Américas.

De fato, como bem aponta M. Lacerda “os gêneros populares tornaram-se na segunda geração romântica ... uma prática deliberada e não mais espontânea, sejam quais tenham sido seus motivos (...)” (LACERDA, 2007, p.21). Isso também será uma verdade na praxis dos compositores do nacionalismo modernista brasileiro, anos mais tarde, principalmente a partir de meados da década de 1920 - como veremos adiante.

Nesse sentido, os exemplos de relação entre compositores e as culturas populares de seus locais de origens são bem conhecidos. Esse é o caso das incorporações de elementos das músicas alemãs em Schubert, J. Brahms (1833-1897), F. Mendelson (1809-1847), R. Schumann (1810-1856) e R. Wagner (1813-1883); klesmer em G. Mahler (1860-1911); polonesas em Chopin (1810-1849); húngaras em F. Liszt (1811-

1886); bohemias em A. Dvorák (1841-1904); russas em Glinka, I. Borodin (1860-1909) e R. Korsakov (1872-1908); finlandesas em J. Sibelius (1865-1957); espanholas em E. Granados (1867-1916), I. Albeniz (1860-1909), M. De Falla (1876-1946) e J. Rodrigo (1901-1999); inglesas em E. Elgar (1857-1934), e R. V. Williams (1872-1958); brasileiras Carlos Gomes (1836-1896) e Alberto Nepomuceno, entre outros.

Entretanto, as culturas estrangeiras continuaram a povoar o imaginário dos compositores românticos. Assim, o viés exótico também seguiu pautando as abordagens desses criadores. Um dos sentidos do exotismo musical pode ser entendido como evocação de distância na criação de sonoridades que serão percebidos pelo ouvinte como pertencentes a uma tradição musical externa (LOCKE, Groove online). Virtualmente cada grande compositor do século XIX fez alguma incursão nesse tipo de abordagem, mas cada um teve seu estilo particular, recursos e inspirações. A variedade de perspectivas é tamanha que, inclusive, existem estudos apontando a ocorrência de três tendências principais em termos de exotismo musical, no século XIX: um exotismo extramusical, um exotismo romântico e um exotismo realista ⁷⁴.

Abordagens desse tipo podem ser ouvidas nas incorporações de elementos musicais populares de diversas culturas pelos compositores românticos em algumas situações exemplares: na Sinfonia n.9 - do Novo Mundo - A. Dvorák utiliza-se de temas indígenas da América do Norte; vários autores russos basearam-se em aspectos de manifestações populares de países estrangeiros, que ficaram conhecidos como orientalismo russo; Aaron Copland pautou-se em temas indígenas da América do Norte para criar diversas de suas peças; além desses exemplos, existem muitos outros - que não serão comentados para seguirmos adiante.

Em termos musicais, os procedimentos adotados comumente tratavam-se de incorporações de melodias e/ou padrões rítmicos oriundos da música de populações rurais ou de certas etnias, as quais eram adaptadas ao sistema tonal - que podiam ganhar, ocasionalmente, inflexões modais. Para que isso fosse possível, realizavam-se simplificações desses elementos - desprezando suas características melódicas não temperadas e suas complexidades rítmicas, por exemplo - e empregavam-nos em estruturas contrapontísticas ou harmônicas, em texturas polifônicas ou homofônicas, na tentativa de domá-los e torná-los compatíveis com os padrões musicais da época.

Como denota Y. Everett, nessas práticas iniciais, muitos compositores adotaram “aproximações ocidentalizadas de melodias asiáticas” (EVERETT, 2004, p.2 - tradução

⁷⁴ Para mais detalhes sobre tais categorias vide tese de Josiah Raiche, 2013 - *Romantic Exoticism*

nossa)⁷⁵. em seus trabalhos operísticos e sinfônicos, como G. Puccini (1858-1924), S. Saëns (1835-1921), A. Sullivan (1842-1900) e G. Holst (1874-1934), entre outros. Além disso, no início do século XX, pode-se encontrar ainda um senso de fantasia em torno do Oriente - ligado ao imaginário sobre as regiões entre Pérsia e a China - relacionado à sensualidade e ao bizarro (sic).

Antes de seguir, é importante lembrar - como debatido no primeiro capítulo - que a representação de diferentes culturas também envia mensagens, negativas ou positivas. Por um lado, povos não europeus foram retratados negativamente na obra de muitos compositores. Por exemplo, não é incomum que em diversas óperas do período romântico eles sejam descritos como preguiçosos, imorais ou desmazelados. Por outro lado, alguns compositores trataram as culturas não-ocidentais como dignificadas e de espírito livre, demonstrando certa positividade em suas abordagens.

No Brasil, não foi diferente. Tanto nas últimas gerações de compositores românticos quanto nas primeiras de modernistas, vivemos por aqui processos similares de criação musical que incorporavam às músicas eruditas elementos considerados representativos da cultura brasileira. Mas, antes de seguir com uma discussão mais conceitual, vejamos brevemente qual o contexto em que estava inserida essa produção musical, observando algumas características da sociedade brasileira da época.

À partir do início do século XIX, ocorreram mudanças sociais importantes - como surgimento da classe média baixa - e as cidades passaram a ter uma maior diversidade populacional. Por exemplo, como aponta a pesquisadora Carla Aranha (2012), a capital era habitada cada vez mais por diferentes tipos de pessoas, como escravos fugidos, cafuzos, mulatos, capitães, etc. Na realidade, desde 1808, com a chegada da corte d. João e Leopoldina, o Rio de Janeiro vivenciou um desenvolvimento musical intenso, com a ampliação e criação de teatros e instituições, como a capela real, a orquestra de ópera, entre outros aspectos.

Nesse período, viveu no Brasil o músico austríaco S. V. Neukomm (1778-1858), discípulo de J. Haydn (1732-1808). Tal figura foi talvez o primeiro compositor europeu a incorporar elementos da cultura musical brasileira em sua produção, de acordo com a cravista e pesquisadora brasileira Rosana Lanzelotte (site). A peça para piano *O Amor Brasileiro*, de 1819, foi inspirada num popular lundu do Brasil. Alguns acadêmicos (como Jairo Severiano, 2007), consideram o lundu e a modinha como os primeiros gêneros musicais deste país, no sentido de haver se modificado de suas

⁷⁵ “*Western approximations of Asian melodies*”

origens portuguesas, a ponto de se tornarem meritórios dessa distinção. Essa obra de Neukomm tem claramente o mesmo perfil das peças de autores europeus, em relação à maneira de incorporar esses elementos considerados nacionais ou exóticos.

Em meados do século XIX a música brasileira começou a ser mais permeada por elementos da cultura brasileira, o que já fora notado no período do Império, segundo Léa Freitas (1985). Nessa época, de acordo com o historiador Arnaldo Contier (1978), o gradativo rompimento com a temática religiosa e gradual crescimento das modinhas e lundus, associados ao conceito de consolidação de Nação, viriam favorecer as primeiras expressões de brasilidade na música.

Nesse sentido, *A Sertaneja* (1860-69), de Basílio Itiberê da Cunha (1848-1913), é um exemplo bastante citado pelos musicólogos como obra pioneira a inserir, em sua elaboração, elementos da cultura popular brasileira, ao utilizar o fandango sulino Balaio (RS) como tema central da peça. Contudo, deve-se ressaltar que tal momento é anterior ao nacionalismo modernista e sofreu muita influência do romantismo, seja musical, seja literário.

Sabemos que a partir desse período, outros compositores enveredaram-se na criação de obras que incorporassem cada vez mais elementos da cultura nacional em sua construção - como apontado no artigo de Menezes (2015). Representantes das primeiras gerações de nacionalistas românticos, como Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Alexandre Levi (1864-1892), que trouxeram a temática e alguns elementos tidos como brasileiro para seu imaginário musical. Na literatura, “nomes como Gonçalves Dias e José de Alencar adaptaram modelos europeizantes a elementos nacionais, como por exemplo, na caracterização da figura do índio brasileiro. Tratava-se de mais uma tentativa de promover o elemento nativo a símbolo nacional” (MENEZES, 2015, p.14).

Todos esses criadores estiveram em contato com as tendências europeias e tentaram segui-las a seus modos na composição de peças que trouxessem imagens brasileiras. No entanto, é preciso lembrar que essas práticas artísticas de representação do outro estavam relacionadas com os ideais e com o contexto social daquele momento histórico, refletidas inclusive nas visões expressas nos estudos sociais da época - cheias de preconceitos e relações de superioridades raciais.

No Brasil, ao final do século XIX e início do XX, nota-se o crescimento de autores que se empenharam em dar continuidade ao processo de busca de uma identidade composicional brasileira em suas obras. Ao mesmo tempo, delineava-se uma corrente de pensamento voltada à problemática da identidade nacional. A partir desse momento, Silvio Romero, Raimundo Nina Rodrigues e Euclides da Cunha - como

precursores das Ciências Sociais - apresentaram teorias que auxiliaram a sobrepujar o movimento romântico, causando um grande impacto junto à intelligentsia brasileira: “o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer”; teorias que, em linhas gerais, podem ser consideradas sob a ótica do aspecto da “evolução histórica dos povos” (ORTIZ apud MENEZES, 2015, p.15).

Nesse período, embora a miscigenação passe a ser considerada como um elemento característico da cultura brasileira, considera-se ainda uma supremacia, em termos de importância, da herança cultural europeia - justificando tal superioridade conforme leis naturais. Por um lado, Raimundo Nina Rodrigues - citado por Ortiz (1994) - ressalta a incapacidade de a raça negra absorver elementos vitais da civilização europeia; por outro, ela desponta o elemento mestiço, e essa ideia viria auxiliar na elaboração de uma identidade nacional nos trópicos, através da aclimação da civilização europeia. Assim, como coloca Menezes (2015), a sociologia do final do século XIX levanta a questão racial como formante da cultura brasileira, embora com um viés bastante racista, ressaltando a raça branca, e passa a afirmar que o Brasil se compõe de três raças – branca, negra e indígena.

O pesquisador Rodrigo Oliveira dos Santos (2009) nos dá um exemplo, nesse sentido, e aponta a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, como um marco do pensamento social brasileiro em que se distingue uma dicotomia entre o sertão e a cidade. Essa obra cria um diálogo com as teorias criadas pelos precursores das Ciências Sociais, em que Euclides utiliza-se desses conceitos para divagar sobre como o Brasil pode chegar a ser uma nação civilizada e ainda aponta que dificilmente chegaríamos a formar uma “raça única”.

Desse modo, podemos concluir que, em termos musicais, as primeiras representações das narrativas em torno da identidade cultural brasileira ocorreram - como aponta J. M. Neves - por meio “de um trabalho composicional caracterizado pelo emprego de temas (quase sempre melódicos) da música popular, temas que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus” (NEVES, 1981, p.19). Como publicado em artigo anterior, “[e]ssa subalternidade do elemento nativo à estrutura europeia está ligada, em parte, à visão intelectual da época citada. É preciso ter em mente a influência que a imagem da Belle Époque francesa teve sobre esta sociedade brasileira como um todo” (MENEZES, 2015, p.15).

Portanto, em ambos os contextos analisados acima (nacional e internacional), é notável que os compositores estavam trabalhando, prioritariamente, dentro das tradições musicais eruditas europeias, impulsionados pela questão da busca pela identidade nacional, proposta na ideologia nacionalista da época. Os elementos que

eles utilizaram a partir do imaginário, da observação ou do contato com outras culturas musicais - a maioria pertencente aos populários de seus próprios países - serviram como uma espécie de inspiração ou como fonte de material para a composição das obras, normalmente estruturadas dentro do sistema tonal, mesmo que inflexões modais tenham aparecido gradualmente. Na verdade, a grande maioria dessas obras também refletem um conhecimento e uma incorporação superficial dessas tradições musicais, que ainda eram forçadamente adaptados às estruturas da música erudita tonal. Assim, uma tradição coloca-se como preponderante, em relação à outra, tanto na abordagem, quanto no resultado musical. Desse modo, o emprego do termo apropriação - no sentido denotado por Born/Hesmondhalgh, Locke ou Bellman e debatido no primeiro capítulo - não seria de todo inapropriado. É certo que essas colocações, da maneira como expressas aqui, talvez soem como um juízo negativo para os ouvidos atuais - por conta da consciência que temos desses processos de subjugação cultural envolvidos. Mas independente disso, houve uma grande repercussão, aceitação e adesão dessas práticas musicais nos dois momentos referidos, refletindo uma visão positiva que se tinha desses procedimentos em seus momentos de ocorrência.

II.1.ii. A música popular urbana

Observemos novamente o contexto social, para entender outro ponto importante: o surgimento da música popular urbana. A partir da segunda metade do século XIX, o Rio de Janeiro viu-se diante de uma nova onda de desenvolvimento. Sob o governo de D. Pedro II, surgiram o telefone, lâmpadas incandescentes e proliferaram estradas de ferro, entre outros. Segundo Aranha (2012), esse contexto tornou possível o surgimento de uma boemia, que entre outros motivos, se deve à instalação do sistema de iluminação noturna nas ruas da capital.

Foram décadas de explosões de crescimento. Boom econômico, por suas atividades cafeeiras, com um notável crescimento. Boom populacional, passando de 100 mil, em 1820, para 275 mil, em 1872, com uma boa porcentagem de imigrantes, que muitas vezes buscavam melhores condições do que as encontradas na Europa, na época. Esses estrangeiros - em sua maioria portugueses e italianos - eram geralmente artesãos, músicos, artistas, médicos, alfaiates e comerciantes, e acabaram formando uma classe média, transformando a cidade, cada vez mais, em um centro cosmopolita.

Ainda segundo Aranha, essas mudanças também propiciaram novos hábitos de consumo, entre eles produtos importados como o piano, fato fundamental para que

surgisse uma febre de valsas e polcas que tomaram os salões. Contudo, na periferia, músicos praticavam esses gêneros dançantes europeus de forma mais informal e sincopada, quiçá por mesclarem-nos com outras tradições musicais - muitas delas de origens africanas -, as quais também praticavam. Com o passar do tempo, essas novas formas de tocar se espalharam até adentrar os teatros.

Como também denota o pesquisador Jairo Severiano (2007), os nomes de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Carlos Severiano Cavalier Darbilly (1846-1814), Miguel Cardoso e Joaquim Callado (1848-1880), são elementos-chave desse processo, pois também processaram e reprocessaram esses gêneros europeus, criando um sotaque sincopado brasileiro para eles. Callado, que dominava os dois repertórios, erudito e popular, foi peça chave para o intercâmbio dessas tradições.

Tal momento foi determinante para o surgimento de novos gêneros musicais brasileiros, como o maxixe, o samba e o choro, que viriam a compor os pilares da música popular brasileira urbana na primeira metade do século XX.

Um dos compositores que construiu sua linguagem musical bastante baseada nos novos modos de fazer música, ou seja, mesclando tradições europeias e brasileiras, foi Ernesto Nazareth (1863-1934). O musicólogo Mozart de Araújo comenta, em dois momentos distintos, com respeito a isso:

Sua presença histórica se deve, sobretudo, ao caráter nacional que ele soube imprimir com refinamentos de mestre à sua obra. Foi essa orientação que o transformou de músico popular, isto é, de músico que fazia música para o povo, em músico para professores e para eruditos. (ARAÚJO, 1972, p.15)
 “As características da música nacional foram de tal forma fixadas por ele e de tal modo ele se identificou com o jeito brasileiro de sentir a música, que a sua obra, perdendo embora a sua funcionalidade coreográfica imediata, se revalorizou, transformando-se hoje no mais rico repositório de fórmulas e constâncias rítmico-melódicas, jamais devidas, em qualquer tempo, a qualquer compositor de sua categoria”⁷⁶ (ALBIN, Dicionário online)

Araújo diz ainda que Ernesto, através de sua postura, atingiu uma nova dimensão e um novo significado histórico para sua obra.

Esse contexto influenciou também a música de toda uma geração de compositores eruditos, que inclui nomes como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez (1897-1948) e Francisco Mignone (1897-1986), entre outros. Tais compositores, irão compor a base do movimento nacionalista que se formará nas primeiras décadas do século XX, como veremos adiante.

⁷⁶ Dicionário online - Cravo Albin <http://dicionariompb.com.br/ernesto-nazareth/dados-artisticos>

A música popular urbana no Brasil já nasce híbrida num certo sentido, como foi visto. Ao inter-relacionar elementos das tradições eruditas e populares em sua gênese, tais gêneros representam um intercâmbio cultural significativo e representativo do momento histórico vivido. Nessa perspectiva, Araújo afirma que “[é] copiosa a documentação que ilustra esse processo de fusionamento. Inúmeras são as edições brasileiras da época, que denunciam essa mestiçagem de gêneros musicais: polca-tango, tango-maxixe, tango-lundu, polca-lundu, polca-habanera, tango-batuque, tango-jongo”. (ARAÚJO, 1972, p.24) Além disso, a importância dessas músicas no diálogo intercultural que estamos estudando será ampliada através da sua incorporação por compositores eruditos, como Villa-Lobos e Radamés Gnattali. Entretanto, o projeto modernista de nacionalismo musical não optou pela adoção da música popular urbana como expressão maior de sua brasilidade imaginada, mas preferido as manifestações rurais da cultura popular - denominadas folclóricas naquele contexto - como bem aponta Salles, (2005, p.146).

II.2. Primeira metade do século XX

II.2.i. Modernismos europeus

Na virada do século XIX para o XX, alguns aspectos socioculturais e históricos favoreceram o intercâmbio cultural e estimularam renovações na criação de música erudita. Reconhecer tais fatores é útil para essa pesquisa, na medida em que possibilita o desenvolvimento de questões em torno dos processos envolvidos nessas inter-relações criativas. Os relatos dos musicólogos Appolinaire Anakesa Kululuka (2002) e Yayoi Everett (2004) chamam a atenção para esses fatores importantes no desenvolvimento dos intercâmbios entre tradições musicais. Kululuka, por exemplo, considera tais fatos responsáveis pela fascinação (sic) dos compositores ocidentais pelas músicas de outras tradições. Quero destacar, então, os reflexos que dois destes fatores tiveram na produção musical erudita na virada para o século XX.

Primeiro, a Exposição Universal, de 1889, e as Exposições Colonial e Internacional - 1931 e 1937 respectivamente - marcaram um ponto de encontro fundamental que teria influenciado diversos compositores durante a primeira metade do século XX. Everett denota o impacto que o contato com o gamelão indonésio e com a música tradicional chinesa tiveram sobre autores, como Claude Debussy e Maurice Ravel (1875-1937). O pesquisador Richard Mueller (1986) demonstra a influência que

a música Javanesa teve na obra *Fantasie*, para piano e orquestra. Mostra que a peça foi composta em 1889 e teria sido o primeiro trabalho realizado por Debussy após seu contato com aquele tipo de música. Entretanto, a obra foi executada apenas em 1919 e editada em 1920. No mesmo sentido, o musicólogo Mervyn Cooke, (1998b) acrescenta que talvez as primeiras obras a apresentarem um interesse intercultural como sentido de libertação da tradição musical tonal dominante na época sejam composições também desse período, como as peças de Debussy, *Estampes - I. Pagodes* (1903), e de Ravel, *Ma Mère l'Oye - III. Laideronnette, Impératrice des Pagodes* (1908).

Segundo, o início dos estudos sobre culturas musicais de transmissão oral - o embrião do que viria a ser a etnomusicologia na segunda metade do século XX - mostrou-se como um fator facilitador para o conhecimento de outras tradições musicais pelos compositores. Um quadro de expansão delineou-se a partir da ação de alguns agentes principais, fundamentais para o desenvolvimento desse campo no início do século. As primeiras menções, feitas por Guido Adler, à existência de uma área de estudos musicais onde, nas palavras do pesquisador Acácio Tadeu de Camargo Piedade, a “tarefa era comparar com viés etnográfico a música de diferentes povos” (PIEADADE, 2010, p.64) - chamada de ciência comparada da música ou musicologia comparada - datam de 1885. Concomitantemente Alexander J. Ellis publicou seus primeiros estudos sobre o funcionamento e sistemas de afinação de instrumentos do sudeste asiático na Inglaterra. Além disso, mais contribuições viriam com o surgimento da Escola de Berlim de Musicologia Comparada e do Arquivo de Fonogramas do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, que teve figuras importantes nos nomes de Carl Stumpf e Erich Moritz von Hornbostel. Para completar esse quadro, são lembrados os compositores B. Bartók e Z. Kodály (1882-1967), que também tiveram papel preponderante na Europa através de seus pioneiros estudos de campo e coleta de músicas tradicionais do Leste europeu. Desde então, a área passou por diversas reestruturações - tendo sofrido uma interrupção nos anos 1930, com a ascensão do nazismo, e sendo retomada, no pós guerra - até ser batizada etnomusicologia, nos anos 1950, nos EUA.

Um fato adicional ainda merece destaque na configuração desse contexto de início de século XX, que foi o advento e a evolução da gravação. Este fato teve valor inestimável para o desenvolvimento do que viria ser a etnomusicologia, bem como na expansão das inter-relações entre culturas musicais ao redor do globo - como apontado no capítulo I.

Nas duas primeiras décadas do século XX, conviveram pelo menos duas abordagens às músicas de culturas tradicionais e populares. De um lado, tínhamos

aquelas inter-relações pautadas ainda no gestual romântico, de outro, aquelas que buscavam novas possibilidades harmônicas - que ficaram conhecidas como pós-tonais.

Do lado ainda mais romântico, por exemplo, temos o compositor britânico Gustav Holst, que não resistiu ao desafio intelectual e estético de incorporar elementos indianos à suas obras. Ele estudou filosofia hindu e aprendeu sânscrito para poder traduzir a Ramayana, Mahabharata e Rig Veda para suas obras baseadas nessas escrituras indianas. Entre a peças exemplares dessa produção estão a ópera Sita (1900-06), uma adaptação em três atos da história sânscrita do Ramayana; sua ópera de câmara Savitri (1908) sobre um conto do Mahabharata; e seu álbum de corais, Choral Hymns from the Rig Veda, op.26 (1908-12), pautado numa antiga coleção indiana de hinos védicos em sânscrito. Todas essas obras são escritas dentro da estrutura harmônica tonal ocidental.

Do lado mais pós-tonal, temos exemplos bem conhecidos e analisados de obras que incorporaram elementos de músicas rurais, como: Petrushka (1911) e Sagração da Primavera (1913), de Stravinsky; a ópera O Castelo de Barba-Azul (1911) e o ballet O Mandarin Miraculoso, Op.19, Sz.72 (1926), de Bartók; entre outras.

De maneira geral, os compositores desse período abordaram as músicas de outras tradições a que tinham acesso apenas como fonte de material. Em termos composicionais, o tratamento dado ao material esteve muitas vezes ainda imbuído de gestos românticos ou neoclássicos. Entretanto, em alguns casos, houve uma grande ampliação sonora, incluindo harmonias pós-tonais, texturas em camadas, ritmos complexos e o acréscimo de alguns instrumentos inéditos nas práticas eruditas ocidentalizadas, principalmente de percussão.

II.2.ii. A cena musical brasileira até a semana de 1922

Na música brasileira até esse momento, o domínio da influência das linguagens européias - principalmente romântico-tonais - é marcante. Desse modo, mesmo dentro dos movimentos nacionalistas que pretendiam incorporar os elementos da cultura popular nacional, o caráter das composições apresentava características similares às apontadas nas páginas anteriores - em relação ao repertório romântico germânico ou italiano e impressionista francês, basicamente. O compositor D. Milhaud (1892-1974) reforça essa ideia expressando-se em artigo da época:

“É lamentável que todas as composições de compositores brasileiros, desde as obras sinfônicas ou de música de câmara dos srs. [Alberto] Nepomuceno e [Henrique] Oswald até as sonatas impressionistas do sr. [Oswaldo] Guerra ou as obras orquestrais do sr. Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e mais original. A influência do

folclore brasileiro, tão rico em ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado em uma obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através das lentes de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou através das de Debussy, se ele tem apenas trinta.” (MILHAUD, 1920, p. 61).

Entretanto, tendências do modernismo europeu e das linguagens pós-tonais - principalmente de influência do contexto francês, com marcas debussynianas e stravinskyanas - podem ser ouvidas principalmente nas obras de Villa-Lobos. Evidências desse caráter pós-tonal nos processos composicionais são demonstrados pelo musicólogo Paulo de Tarso Salles (2013). O encontro entre as tradições musicais europeias, da música popular urbana do Rio de Janeiro e da música indígena, é notável em algumas peças na década de 1920, como a série Choros e o Noneto (1923).

Poderia-se destacar que uma característica distintiva de parte da produção villalobiana desse período seja uma orientação composicional que busca sonoridades novas a partir do cruzamento das tradições musicais, as quais interessam auditivamente ao autor. Tal característica será atenuada consideravelmente - a partir do momento de sua maior adesão ao projeto nacionalista e de sua associação ao Estado Novo - quando o compositor passa a adotar em maior grau uma orientação neoclássica, com predomínio notável de procedimentos advindos da tradição tonal europeia, como a harmonia e o contraponto.

De maneira geral, toda essa produção mencionada acima - de Debussy a Villa-Lobos - talvez seja um dos primeiros indícios de um processo de superação das abordagens pautadas pela busca direcionada ao exótico, realizadas anteriormente na história da música ocidental. É importante mencionar que Bartók e Villa-Lobos, às suas maneiras, criaram obras que expandiram a linguagem musical erudita, a partir de um conhecimento mais profundo de outras tradições musicais. O primeiro, baseado em estudos etnográficos de manifestações musicais rurais no leste europeu. O segundo, a partir do convívio e da prática da música popular urbana no Rio de Janeiro e de materiais escritos recolhidos por musicólogos, como Mário de Andrade e Roquete Pinto. Outros compositores também expandiram similarmente suas linguagens através do contato com outras tradições musicais nas décadas que se seguiram. Para Kululuka, peças como *Ionisation* (1931), de E. Varèse (1883-1965), *Harawi* (1945), de O. Messiaen e *Mana* (1935), de A. Jolivet (1905-1974), figurariam, da mesma forma, como representantes dos frutos desse tipo de intercâmbio.

A partir desse momento, pode-se observar um aumento no número de criações que procuraram ir além do fetiche exótico da representação do outro - contido na

grande maioria das obras de períodos anteriores. Esse seria o caso de composições de caráter totalmente pós-tonal ou, até mesmo, peças que viriam questionar o conceito tradicional de obra musical, como veremos posteriormente. Desponta aqui, portanto, mesmo que ainda de maneira incipiente, a questão da profundidade de conhecimento a respeito das culturas musicais incorporadas, debatida no primeiro capítulo como fator importante no processo de criação intercultural.

II.2.iii. Experimentalismos iniciais nos EUA

A referida questão da profundidade de conhecimento torna-se cada vez mais presente nas abordagens dos compositores às culturas musicais, bem como no debate crítico dessa produção.

A partir dos anos 1930, compositores não europeus - principalmente norte-americanos - ajudaram a disseminar novas orientações musicais. Muitos desses criadores encontraram caminhos inéditos para “expandir suas fontes composicionais a partir do contato com a culturas asiáticas e não-ocidentais” (EVERETT, 2004, p.2 - tradução nossa)⁷⁷. Nesse processo, o papel da etnomusicologia – de autores como Colin McPhee e Henry Cowell – teve importância na construção de bases futuras.

Nesse sentido, Paul Griffiths (2011, p.116) aponta que, até a década de 1930, “nenhum compositor estudara seriamente a música oriental, limitando-se cada um a introduzir elementos orientais em obras de forma e estilo ocidentais” (GRIFFITHS, 2011, p.166). No entanto, a partir desse momento, os estudos de etnólogos teriam facilitado um conhecimento maior da música do Oriente.

O canadense Colin McPhee foi um dos primeiros compositores a estudar e a publicar sobre as tradições musicais de Bali, Indonésia. Segundo o próprio McPhee (apud YOUNG, 1986, p.1), sua composição *Tabuh-Tabuhan* (1936), uma toccata para orquestra, foi escrita após um período de estadia e aprendizagem de quatro anos em Bali - mas, no total, o autor viveu em torno de oito anos naquela ilha. Embora a peça utilize muitos materiais musicais do gamelão, ele está muito além de ser uma simples transcrição de peças da tradição indonésia. O compositor cria diversos processos composicionais que dão um caráter pessoal à sonoridade da obra e que são chocantes, se nos atentarmos à data em que foi escrita. O surpreendente não estaria na sua linguagem harmônica propriamente dita, mas na forma de trabalhar as

⁷⁷ “expanding their compositional resources through contacts with Asian and other non-Western cultures”.

texturas orquestrais. Ao ouvinte inadvertido, Tabuh-Tabuhan pode parecer pertencer a outro período do desenvolvimento das linguagens musicais, o minimalismo - que teve início 30 anos mais tarde do que a composição de McPhee.

É notável, como bem apontado pelo acadêmico Douglas Young, observando as formas, a seriedade e profundidade das abordagens à tradição da música indonésia, o modo como o compositor canadense parece superar a visão europeia do século XIX sobre o Oriente - fetichizada e carregada de exotismo - em vários aspectos:

“Tabuh-Tabuhan é o anverso da visão europeia do século XIX sobre o Oriente: McPhee nos dá energia no lugar de enervação; realidade, com todo seu arrojo, em lugar de misticismo; saúde e razão em lugar de um fetichismo de insanidade e do exagero: os alinhamentos de desejo satisfeitos [cit. de William Blake] em vez de um voyeurismo exótico. (...) E tudo isso em 1936: a data é levemente chocante, na medida em que percebemos como hoje [1986], 50 anos à frente, a visão do século XIX sobre o Oriente é somente um pouco menos aprofundada do que era então [em 1936]. Mas se isso explica parcialmente a inquietação e embaraço que Tabuh-Tabuhan gera em alguns setores, deixa de levar em conta um outro fator significativo. McPhee pautou-se não somente na música de Bali, mas também na música popular latino-americana e no jazz. O que todas as três têm em comum é que elas pertencem a tradições enraizadas em povos específicos e culturas populares; e que essas tradições estão totalmente fora do enquadramento da música erudita ocidental” (YOUNG, 1986, p. 18 - tradução nossa) ⁷⁸.

No entanto, mesmo tendo criado tamanha inovação para sua época - tanto no discurso musical quanto na visão sobre as outras tradições musicais - McPhee parece ignorar, em termos composicionais, algumas características intrínsecas da música balinesa, como as inflexões micro-tonais das alturas e o caráter improvisatório, por exemplo. Por esse lado, a abordagem do compositor pode - ainda que inconscientemente - apontar para um visão subjugada da música tradicional, que teria que ser moldada ou lapidada para se enquadrar nas práticas eruditas.

Henry Cowell foi também um expoente importante na disseminação de novas perspectivas para a música contemporânea, dentre elas o interesse em criar a partir do encontro entre tradições musicais, porém pautando-se num viés diferente dos seus predecessores. A musicóloga Nancy Yunhwa Rao (in EVERETT, 2004) descreve a trajetória do compositor estadunidense em relação ao contato com as

⁷⁸ “Tabuh-Tabuhan is the obverse of the 19th-century European view of the East: McPhee gives us energy in place of enervation; reality, with all its brashness, in place of ‘mysticism’; health and reason in place of a fetishism of insanity and the extreme; ‘the lineaments of gratified desire’ rather than an exotic voyeurism. (...) And all this in 1936: the date is faintly shocking, as we realize how today [1986], 50 years on, the 19th-century view of the East is if anything more pervasive than it was then. But if this partially explains the unease and embarrassment which Tabuh-Tabuhan generates in some quarters, it leaves out of account another significant factor. McPhee has drawn not only on Balinese music, but also on Latin American popular music and jazz. What all three have in common is that they belong to traditions rooted in specific Peoples and popular cultures; and that these traditions lie totally outside the framework of Occidental Art-music”.

tradições musicais orientais, particularmente a música chinesa. Rao enfatiza a importância do contexto multicultural da cidade de San Francisco - e de boa parte da costa oeste dos EUA - como vetor de propulsão em direção a essas tradições na produção de Cowell e analisa o reflexo dessa aproximação em seus processos composicionais. As abordagens de Cowell às músicas orientais, por exemplo, tinham como característica, não a imitação de seus sons propriamente ditos, mas a busca por processos e materiais com os quais ele pudesse construir um discurso atual que refletisse o contexto multicultural em que vivia. O compositor não estava preocupado com a autenticidade do diálogo que estabelece com essas tradições musicais, mas a possibilidade de encontrar procedimentos comuns às práticas musicais dessas culturas e da música erudita. Pode-se ouvir esse tipo de abordagem já em *United Quartet* (1936), para quarteto de cordas. Mas, tal característica é notável em boa parte da produção de Cowell, quando o compositor dialoga com tradições distintas da cultura musical erudita, como em *Symphony No. 13, Mandras* (1956–58), para orquestra e na ópera *Ongaku* (1957), por exemplo.

Através do conhecimento de músicas asiáticas - impulsionado na América do Norte pelo trabalho pioneiro de McPhee - e do encorajamento em utilizá-las de maneiras distintas em seus processos criativos - por figuras como Cowell - compositores, como Benjamin Britten, Lou Harisson e John Cage, escreveram obras que também passaram a apontar para novos horizontes de inter-relação com outras tradições musicais. Tais autores buscaram ir além da simples adaptação ao sistema tonal dos aspectos rítmico-melódicos dessas tradições - bastante comum nas abordagens exotistas, nacionalistas e orientalistas de períodos anteriores. Muitos aspectos musicais se ampliaram a partir desse intercâmbio musical, como a textura, a estruturação formal, a rítmica, a organização das alturas, e até mesmo o ritual de performance musical, entre outros. As peças de John Cage e Lou Harisson, *Double Music* (1941), para quarteto de percussão; as *Sontas e Interludes* (1946-48), para piano preparado, de Cage; e o interlúdio *Sunday Morning*, da ópera *Peter Grimes* (1945), de Britten, são apenas alguns exemplos desse momento de novas abordagens.

O estudioso David Nicholls (1996) aponta a distinção entre duas abordagens das culturas musicais tradicionais afro-americanas e ameríndias no início do século XX, as correntes nacionalistas e experimentalistas (sic). Compositores, como E. MacDowell (1860-1908), A. Copland, A. Dvorák, E. Grieg (1843-1907), entre outros, estariam associados a primeira corrente. Segundo o autor, tais práticas nacionalistas criaram apenas um sotaque estadunidense para a música europeia vigente na época, através da incorporação e da representação da figura do índio.

Reforçando essa ideia, encontram-se os textos de Michael V. Pisani e Claudia Gorbman, que citam diversos compositores - além dos mencionados por Nicholls - que também representaram elementos musicais ameríndios em suas obras. O foco principal de Pisani é debater a trajetória do que ele chama indianismo musical. Para o autor, as raízes dessa abordagem “retornam ao menos ao século XVIII. Mas foi em grande parte no século XIX, onde quer que as questões culturais do nacionalismo e do exotismo tenham sido aplicadas, que música e mensagem começaram a se amalgamar na forma de retrato musical” (PISANI, 1998, p.219 - tradução nossa)⁷⁹.

Já o ensaio de Claudia Gorbman não apenas explora as dificuldades envolvidas nas tentativas humanistas de tratar outras culturas com simpatia (no caso a cultura ameríndia dos Siouxs), mas também indica ganhos potenciais nos modos de representação que podem surgir em músicas de filmes com abordagens reflexivas e imaginativas, como em *Um Homem Chamado Cavalo* (dirigido por Elliot Silverstein, 1969) e em *Dança com Lobos* (dirigido por Kevin Costner, 1990). Born e Hesmondhalgh resumem o pensamento de Gorbman sobre a análise das representações musicais do primeiro filme mostrando que a intenção de realizar uma “representação progressiva de índios proporcionou resultados contraditórios... experimentados pela integração musical diegética do toque dos tambores dos Sioux com uma escrita modernista atonal (branca). Como aponta Gorbman, a partitura des-hostiliza os índios, mas isso ocorre em termos brancos” (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.11 - tradução nossa)⁸⁰. Sobre o segundo longa metragem, Gorbman aponta resultado similar, em relação à predominância de uma visão “branca” dominante, mesmo que subjacente à intenção original de mostrar o branco como vilão usurpador. A visão da autora fica clara nas palavras de Born:

“A partitura também sugere que o exército dos EUA é o verdadeiro selvagem emprestando tropos da representação musical tradicional dos índios e usando-os para simbolizar o exército; uma fascinante inversão representativa e ideológica das normas. (...) No entanto, uma vez que o herói começa a se associar com os Sioux, aos índios são associadas músicas que evadem os clichês de tom-toms em favor de temas de caráter ocidental indicando que, nesses ocidentais liberais, esforços de compreensão resultam em assimilação nostálgica através do tema ocidental universal. (BORN, HESMONDHALGH, 2000, p.11 - tradução nossa)⁸¹.

⁷⁹ “go back at least to the eighteenth century. But it was largely in the nineteenth century, wherever cultural issues of nationalism and exoticism were played out, that music and message began to coalesce in the form of musical portraiture”

⁸⁰ “progressive representation of Indians brought contradictory results ... matched by the musical integration of diegetic Sioux drumming within a (white) modernist, atonal score. As Gorbman puts it, the score “de-alienates the Indians,” but this happens on white terms”.

⁸¹ “The score even suggests that the U.S. army are the “real savages” by borrowing tropes from the traditional western’s musical representation of Indians and using them to figure the army: a fascinating reversal of representational and ideological norms. (...) Yet once the hero begins to associate with the Sioux, the Indians are assigned music that evades tom-tom clichés in favor of “Western-sounding

Henry Cowell, H. Parch (1901-1974), John Cage e Lou Harisson, por exemplo, seriam representantes da segunda corrente destacada por Nicholls, de viés experimental. Para o autor, o fato dos compositores se endereçarem sobre outras culturas reflete um desejo de contestação da hegemonia europeia, em relação aos cânones composicionais da música erudita. Assim, o musicólogo propõe que estes dois momentos de empréstimos interculturais podem ser lidos à luz de fatores históricos e refletem questões políticas dos Estados Unidos. Nesse sentido, David Claman (2002) sugere que muitos compositores americanos tiveram um relacionamento ambivalente com a tradição europeia e se voltaram para a música não-ocidental em uma tentativa de se libertarem das estruturas harmônicas, rítmicas e estéticas europeias.

Nicholls também relaciona os níveis de sucesso obtidos na carreira de alguns compositores americanos do século XX ao nível de clareza da influência trans-étnica (sic) contidas em suas respectivas obras como um todo. Para este fim, são abordadas as produções de oito compositores: Henry Cowell, Harry Partch, John Cage, Lou Harisson, T. Riley (n. 1935), L. M. Young, Steve Reich e P. Glass (n. 1937). Para o autor, existe um eurocentrismo arraigado em muitas das principais instituições musicas nos Estados Unidos. De maneira geral, tais instituições não enxergariam com bons olhos um trans-etnicismo explícito na música erudita. Segundo esta lógica, o motivo de maior sucesso ou fracasso de uma obra ou de um compositor estaria, em grande parte, relacionado a este fato.

No mesmo sentido, ainda sobre o experimentalismo estadunidense, a partir da segunda metade do século passado, Everett (2004) chama também a atenção para uma perspectiva social – apontada por autores, como Catherine Cameron, Stuart Hobbs e John Corbett – na adoção da música não-ocidental pelo experimentalismo nos EUA. Para a autora, o fenômeno seria também uma forma de protesto contra a hegemonia da cultura musical europeia. A criação de um “orientalismo conceitual”, desenvolvido principalmente por John Cage, figuraria como um dos principais produtos deste processo. Tais conceitos contribuíram para mudanças significativas nos movimentos musicais pós-guerra, repercutindo profundamente na “reorientação do ato de compor e ouvir”.

Em contrapartida, vale citar, que muitos compositores seguiram se relacionando com tradições alheias à música erudita imbuídos de visões e abordagens bastante

themes,” indicating that, in these liberal westerns, efforts at “understanding” result in nostalgic assimilation into the universal Western subject”.

similares às praticadas durante o nacionalismo romântico, do século XIX. Este é o caso, já mencionado, do compositor Aaron Copland que se apropriou de melodias indígenas da América do norte em dezenas de suas obras, tratando-as de forma bastante neoclássica - como apontou Pisani (1998). Porém, apesar de seu viés tradicional de abordagem, Copland conseguiu criar não somente uma marca distintiva pessoal de seu trabalho, mas também certas inovações no discurso musical através da inter-relação com essas tradições não eruditas.

II.2.iv. Nacionalismo modernista no Brasil

De modo diferente das abordagens experimentalistas estadunidenses mencionadas acima, o período inicial do chamado nacionalismo modernista no Brasil seguiu pautado por questões de identidade e marcado pela incorporação de elementos da cultura popular e de comunidades tradicionais brasileiras. Comumente aponta-se a semana de arte moderna de 1922 como marco inicial do movimento, que atingiu seu ápice a partir dos anos 30 em comunhão com o Estado Novo na disseminação dos seus ideais. Nesse período áureo, despontaram alguns dos compositores mais influentes do movimento, como C. Guarnieri (1907-1993) e R. Gnattali.

Para entender melhor as origens dos estímulos e intuítos dos compositores brasileiros em explorar tradições musicais da cultura popular durante o movimento nacionalista, será feita outra digressão sobre o pensamento social no Brasil da primeira metade do século XIX..

A criação do nacionalismo brasileiro é fruto de uma nova forma de interpretação da história brasileira. As raças eram vistas de uma maneira pejorativa pelas teorias do século XIX. Mário de Andrade com seu projeto de formação nacional possibilitou a construção de um sentido civilizacional para o Brasil, produzindo assim uma visão mais positiva do passado brasileiro.

O mito das três raças torna-se viável a partir da visão de autores como Gilberto Freyre e do próprio Mário de Andrade, possibilitando assim a delineação de novos contornos de uma identidade nacional. Esse mito possibilita que os indivíduos possam interpretar as relações que eles mesmos vivenciam, embora, com isso, eles percam sua especificidade, denotando uma ambiguidade da sociedade brasileira em relação à construção de uma identidade nacional mestiça. Portanto, se, por um lado, o mito das três raças “encobre os conflitos sociais”, por outro, “possibilita que todos se reconheçam como nacionais”, como aponta Ortiz (apud MENEZES, 2015, p.261) e,

como bem denota José Miguel Wisnik, seus propósitos são “sintetizar e estabilizar uma expressão musical de base popular, como forma de conquistar uma linguagem que concilie o país na horizontalidade do território e na verticalidade das classes (...)” (WISNIK, apud MENEZES, p.262).

Assim, uma característica importante do pensamento andradiano era o de conjugar elementos da cultura popular de diferentes regiões do país, para compor as imagens de seu ideário nacional. Nessa direção, como atesta em artigo Antonio G. Faria, o próprio “Andrade, ao escrever *Macunaíma*, já havia fundido elementos de diferentes regiões no afã de tornar os elementos nacionais menos exóticos e mais holisticamente brasileiros.” (FARIA, 2000, p.181).

R. O. dos Santos (2009, p.4) afirma que a insistência dos nossos primeiros modernistas no folclore rural e o relativo menosprezo à emergente cultura urbana do início do século XX não deve ser desvinculado da estrutura oligárquica da primeira república. Essa atitude fundamenta a não ruptura do movimento em relação ao Brasil tradicional. Assim, a luta pela nova música não implicou numa cisão com a estrutura e visão de mundo que legitimava a classe dominante no Brasil. Nesse sentido, Sérgio Micelli, em *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, afirma que a maior parte dos novos artistas eram financiados por uma burguesia latifundiária cafeicultora. Dessa forma, existe uma relação dialógica entre o movimento musical e seu contexto histórico.

Santos atesta ainda que, para Mário de Andrade, a civilização brasileira resultou de um amálgama étnico e cultural entre as raças e que a mestiçagem racial foi responsável pela construção de uma raça adaptada à geografia e ao clima do Brasil. Assim, com a consequente miscigenação racial, as sincopas europeias, desenvolvidas pelo afro americano, nos deram a riqueza principal da prodigiosa rítmica contida no samba, produzido pelos escravos na colônia e o maxixe, nossa principal dança de caráter urbano.

Nesse sentido, a principal explicação musical do mito das três raças seria a valorização do popular. O musicólogo e compositor Paulo de Tarso Salles aponta que isto estaria em conformidade com a “tradição sociológica de explicar a realidade pelo aspecto racial...” (SALLES, 2005, p. 145). Em consequência, a apropriação por parte dos compositores de elementos indígenas e afro-brasileiros se tornará uma marca da música nacionalista. Na década de 1920, o projeto do nacionalismo musical – que tinha como um de seus defensores mais fortes o nome de Mário de Andrade – passaria a exercer total influência sobre os compositores brasileiros.

Segundo a autora Tânia Mara Lopes Cançado, aceita-se, sem contestação, a matriz africana da figuração de síncope na música brasileira. Nesse sentido, Salles

aponta “a presença do elemento africano na música brasileira” como o “aspecto mais enfatizado pelos teóricos do nacionalismo, principalmente pela rítmica” (SALLES, 2005, p.203) e demonstra sua colocação citando Mário de Andrade: “O africano tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais...” (ANDRADE, citado por SALLES, 2005, p.203).

Se podemos notar que, desde a primeira metade do século XIX, o lundu e a modinha brasileira (pós-portuguesa) já tinham eleito a síncope como uma de suas características, não se pode dizer o mesmo da associação da rítmica afro-brasileira à música popular, que só se estabeleceu mais intensamente, como um conceito-chave de identificação, a partir do início do século XX. Ritmos como o maxixe, o choro ou o tango brasileiro (oriundo da polca) e posteriormente o samba se consagraram como expressão máxima desta ideia. Em razão disso, desde as primeiras aparições de temas de origem popular na música erudita brasileira, a síncope supramencionada veio ganhando destaque na produção dos compositores – desde Neukomm, passando por Nepomuceno, até Villa-Lobos, entre outros. Desta maneira, tornou-se uma espécie de tradição o uso sistemático e estilizado da síncope afro-brasileira, associada aos ritmos populares como o samba, o maracatu, a congada, o frevo e os temas do ritual do candomblé. Nesse sentido, Paulo de Tarso (SALLES, 2005, p.203) nos mostra a preocupação que o próprio Mário de Andrade tinha a respeito de um possível maneirismo (sic) demonstrado pela crescente ênfase da rítmica sincopada.

Seja como for, o viés com que os compositores se debruçaram - iluminados pelas diretrizes do pensamento nacionalista andradiano - sobre as tradições musicais da cultura popular e das etnias brasileiras não permitiu que muitos aspectos e nuances musicais importantes e característicos dessas manifestações musicais fossem incorporados às práticas composicionais da época. Como bem afirma o compositor F. Cerqueira, foram absorvidos somente aqueles elementos que poderiam ser, por um lado, subjugados de certa forma ao tratamento e às concepções musicais européias, predominantes no metier dos compositores do período em nosso país e, por outro, fossem suficientes para caracterizar em termos de identidade as obras como brasileiras.

“posições nacionalistas e neo-nacionalistas típicas, que a História já se encarregou de explicar como movimentos aparentemente voltados para os valores culturais autóctones, quando, ao contrário, comprometidos com estéticas ultrapassadas e com atitude intelectual preconceituosa em relação às novas propostas emergentes de transformação do fazer artístico, não conseguiam (e ainda não conseguem) disfarçar a defesa de ideologias sociais de base muitas vezes reacionária, apesar da camuflagem populista. Com diferença de grau ou de

suportes ideológicos, mesmo o modernismo musical, por exemplo o da Semana de 22, em São Paulo, somente conseguiu aproveitar aqueles elementos das culturas populares que permitissem ou facilitassem uma conciliação sistemática com estruturas e concepções já tradicionais ou não muito avançadas da cultura européia de então, com intenção, justiça se faça, de mesclagem menos naturalista, mais original do que o formalismo rapsódico que vigorava no país, sem, no entanto, buscar, para além da cor local, da rítmica e do melodismo, o conhecimento das estruturas profundas latentes nas representações simbólicas que fazem o significado das manifestações artísticas.

Concluindo este quadro, concordamos com Nestor Garcia Canclini no ensaio *As Culturas Populares no Capitalismo* quando afirma, em resumo, que não devemos esquecer a relação entre os “capitais culturais” e os conflitos de classe, nem a função catalisadora das culturas dominantes “no capitalismo dependente possuidor de fortes raízes indígenas” (acrescento aqui o elemento negro). As culturas dominantes, “ao se apropriarem da herança indígena e das culturas populares camponesas e urbanas, as re- contextualizam e lhes atribuem um novo significado em função dos seus interesses”, (...) “sendo uma de suas principais operações reduzir o étnico ao típico”. (CERQUEIRA, 2007, p.s/n.)

II.2.iv.a. DIGRESSÃO: Contradições entre discurso e conteúdo no nacionalismo modernista no Brasil

Façamos uma pausa para um contraponto, no intuito de mostrar algumas contradições e reforçar o caráter não historicista de dessa narrativa.

Poderíamos considerar que a primeira vanguarda artística brasileira – imbuída de um desejo renovador explícito – foi o movimento modernista, que se desencadeou a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922. Porém, “embora tivesse traços de renovação artística, [ele] não apresentou uma proposta estética radical” (FABRIS apud SALLES, 2005, p. 145). Seu caráter renovador é apenas parcial e modesto, se comparado às propostas da vanguarda europeia. Ainda citando Fabris, vemos que “seu foco não é a máquina (...), mas o homem, a raça, a multidão urbana”.

Reforçando o que vem sendo apontado no correr desta seção, o pesquisador Paulo de Tarso Salles denota “a tradição sociológica de explicar a realidade brasileira pelo aspecto racial (...), irá caracterizar a valorização do popular pelo modernismo brasileiro” (SALLES, 2005, p. 145). De modo geral, o que ocorreu na música foi uma adoção crescente do discurso modernista de Mario de Andrade como orientação da produção de muitos compositores até os anos 1950. Porém, esteticamente, a linguagem musical desejada pelo modernismo andradiano propunha a “adoção de uma linguagem musical que superasse o italianismo e o romantismo alemão, sem ingressar no mundo atonal de Schoenberg” (SALLES, 2005, p. 147). Salles categoriza esta linha composicional adotada pelo nacionalismo como similar ao neoclassicismo de Milhaud e Hindemith.

Portanto, nota-se que há um impasse criado pela divergência entre o discurso – que deseja a ruptura com o sistema tonal – proclamado por Mário de Andrade e o conteúdo musical desenvolvido pelos músicos nacionalistas. Entretanto,

paradoxalmente, essa produção musical de caráter menos radical era endossada pelo próprio Andrade, quando da crítica escrita por ele em relação à música da época.

O mesmo ocorre, se nos debruçarmos sobre a obra de Heitor Villa-Lobos e compararmos de forma genérica os Choros e as Bachianas Brasileiras. Pode-se inferir que as inovações na linguagem musical estão muito mais presentes na primeira série de obras do que na segunda, em oposição a suas posições cronológicas. Na primeira série de composições – embora de formas distintas e com exceções, como o Choros nº1 – o autor estaria mais alinhado com as práticas dos músicos europeus, como Stravinsky, na apropriação do material étnico indígena brasileiro. Já na segunda, é percebida uma associação maior com o passado, uma espécie de neoclássismo, no tratamento e na mescla das referências bachianas e dos elementos da cultura nacional. Nota-se, então, que a música de Villa-Lobos parece caminhar em outra direção do que a da busca pelo signo novo, proposta pelo modernismo e pelas vanguardas na Europa.

Por fim, vejamos rapidamente um outro caso interessante, acerca de alguns dos paradoxos apresentados no período. C. Guarnieri é tido como o grande representante do nacionalismo musical. Normalmente referem-se sua “Escola de Composição”. Todavia, a obra deste compositor não é esteticamente estática – numa consonância aos princípios nacionalistas –, como se poderia querer contar. As nuances de seu percurso incluem obras que dialogam com a música de Bartók, como o Concerto para Piano e Orquestra nº1 e chegam ao uso do serialismo dodecafônico, em seu Concerto para Piano e Orquestra nº3.

Longe de querer desenhar a trajetória da linguagem musical de Villa-Lobos, de C. Guarnieri ou mesmo do nacionalismo modernista, queremos apenas apontar que existem contradições entre o discurso e o conteúdo da linguagem musical neste período - e em quase todas as épocas e histórias das músicas. Estes paradoxos, comumente são negligenciados por uma narrativa ortodoxa, que tende a rechaçar os elementos heterogêneos, como fossem arestas sobressalentes de uma figura geométrica plana.

II.3. Segunda metade do século XX

II.3.i. O encontro de tradições musicais nas vanguardas europeias e estadunidenses

Novas questões surgiram, no momento em que as vanguardas passaram a interagir musicalmente e conceitualmente com as culturas ao redor do mundo

com maior frequência. Isso esteve, mais uma vez, relacionado aos aspectos contextuais que favoreceram os intercâmbios culturais. As transformações sociais e tecnológicas, que ocorreram na segunda metade do século XX, ampliaram o acesso e a troca entre culturas e, conseqüentemente, entre tradições musicais. Talvez, como comentado anteriormente, os três fatores mais significativos nesse processo sejam: 1. a facilitação da locomoção de pessoas ao redor do globo; 2. o desenvolvimento da etnomusicologia como disciplina; e 3. o surgimento de novas tecnologias de mediação da música.

O primeiro fator trata de mobilidade das pessoas e a facilitação do intercâmbio entre sociedades. Sabe-se que, desde a década de 1930, vôos comerciais internacionais já existiam, porém, em uma escala reduzidíssima. Foi depois da segunda guerra mundial que os aviões possibilitaram uma mobilidade massiva da população global, o que propiciou um intercâmbio entre culturas, sem precedentes.

O segundo fator foi a crescente estruturação da etnomusicologia como disciplina, o que ocasionou uma disponibilização cada vez maior de informações sobre as culturas musicais ao redor do mundo. Dessa forma, os compositores também puderam ter acesso a um espectro mais amplo de práticas musicais anteriormente alheias a suas compreensões - através de estudos publicados no meio acadêmico e registros etnográficos.

O terceiro fator talvez seja o mais contundente dos três, em termos de impacto direto na área da música. Como já foi dito, a criação de novos meios técnicos e tecnológicos sempre esteve associada ao desenvolvimento da linguagem musical. Entretanto, a partir da segunda metade do século XX, a midiática da música mudou drasticamente as relações no fazer-ouvir em praticamente todos os estilos e estéticas musicais. Dessa maneira, os compositores passaram a ter, ao dispor de suas curiosidades, um arsenal sonoro de tradições musicais ao alcance de um disco. Não são incomuns relatos de compositores que criaram obras pautados em gravações - mesmo antes da invenção do disco de vinil, no final dos anos 1940. Além disso, os recursos tecnológicos de áudio possibilitaram a criação de peças que utilizavam os sons gravados dessas tradições musicais registradas, processados eletronicamente ou não. Tais obras podiam ser executadas tendo como meio de expressão instrumentações mistas - com instrumentos e *tape* - ou acusmáticas.

Os três pontos mencionados acima estão relacionados entre si, já que um possibilita, impulsiona ou estimula o desenvolvimento do outro. Como reflexo disso, se intensificaram

outros processos importantes de facilitação do intercâmbio cultural, descritos também por Anekesa Kululuka (2002), como o crescente interesse, a valorização e o acesso às *outras tradições culturais* (sic) pelas sociedades ocidentais. Tal fenômeno pode ser notado nos museus, festivais, centros de pesquisa, instituições de ensino musical e musicológico, nas mídias, nos suportes tecnológicos – registros analógicos e digitais de áudio e vídeo. O autor Trâns Van Khê reforça a ideia aqui exposta atestando o seguinte:

“É principalmente no período contemporâneo que os músicos ocidentais estiveram em frequente contato com as grandes tradições culturais da Ásia. Facilidade de transportes, deslocamento de músicos, publicações de discos e de documentos audiovisuais, coleta e difusão de documentos variados, desenvolvimento de meios de difusão de massa e de pesquisas musicológicas, abertura do espírito, tudo isso concorreu para valorizar as músicas consideradas antigamente como apenas exóticas e interessantes” (VAN KHÊ, 1982, p.100 - trad. nossa)⁸².

Portanto, todos estes fatores permitiram, também nas palavras Kululuka, “a evolução de julgamento estético e a emersão de novas técnicas na música erudita inspiradas nas músicas não-ocidentais” (KULULUKA, 2002, p.58 - trad. nossa)⁸³. Aqui, o sentido de evolução pode ser entendido como um aumento gradual do conhecimento de alguns compositores ocidentais sobre as estéticas e as filosofias extra-ocidentais. É nessa perspectiva, que se devem compreender os papéis do desenvolvimento tecnológico e dos estudos sistemáticos – práticos e teóricos – realizados pelas diversas áreas dentro do meio acadêmico e científico, mencionado há pouco. Poderia ainda acrescentar que esse processo de ampliação da acessibilidade a outras culturas perdura até os dias de hoje, através de meios virtuais, como a internet.

Gostaria de mencionar aqui alguns trabalhos criados nesse contexto de ampliação e intercâmbio, vivido no início da segunda metade do século XX, seja em termos de maior conhecimento, através do aumento - em quantidade e profundidade - de publicações sobre os povos do mundo; seja em termos de contato entre culturas, por conta de mais mobilidade entre pessoas ao redor do globo; ou ainda em termos de desenvolvimento tecnológico e midiaticização da música. Todos estes aspectos, de diferentes modos, acabaram propiciando a própria expansão do discurso musical.

⁸² C'est surtout dans la période contemporaine, que les musiciens occidentaux ont été en contact fréquent avec les grandes traditions musicales de l'Asie. Facilité des transports, déplacement de musiciens, publication de disques et de documents audio-visuels, collecte et diffusion de documents variés, développement des moyens de diffusion de masse et des recherches musicologiques, ouverture de l'esprit, tout cela a concouru à mettre en valeur les musiques considérées naguère comme simplement exotiques et intéressantes”

⁸³ “l'évolution des jugements esthétiques et de l'émergence de nouvelles techniques de la musique savante d'inspiration des musiques non occidentales”

A partir do contato direto com algumas das tradições musicais do oriente, durante viagem ao Japão, Messiaen escreveu a obra *Sept haïkai: esquisses japonaises* (1966), para piano solo e pequena orquestra. Nessa peça, o quarto movimento (*Gagaku*) é pautado texturalmente na manifestação homônima japonesa. Messiaen emula abstratamente as camadas sonoras produzidas pelos instrumentos do *Gagaku* - *hichiriki*, *ryûteki*, *shô* e *percussões*, - em sua orquestração. No entanto, como bem denota Luigi Irlandini (2012), parâmetros musicais como a organização das alturas permanecem totalmente particulares da linguagem do compositor francês, sem quaisquer relações com a música japonesa.

Pierre Boulez, como um dos discípulos de Messiaen, mostra a importância da visão do mestre em seu trabalho: “ele nos ensinou a olhar ao redor e compreender que tudo pode se tornar música” (Boulez *apud* GRIFFITHS, 2011). Um dos reflexos desse ensinamento foi ouvir a música de outras culturas, o que inspirou o uso particular do vibrafone em *Les Marteau sans Maître* (1952-54), já mencionado anteriormente.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) não deixaria de ser influenciado pelas sonoridades advindas das tradições culturais não europeias com que se tinha contato cada vez mais, principalmente após suas próprias viagens ao oriente. A partir meados dos anos 1960, ele passou a incorporar elementos da tradição nipônica à sua música. No entanto, sua abordagem a estas novas possibilidades transpassavam as questões materiais presentes em outras tradições, como a música *Noh* japonesa. O autor se interessou por aspectos extra-musicais, filosóficos e gestuais, por exemplo. Tais características podem ser percebidas em diversas obras, como *Telemusik* (1966), *Mantra* (1970), *Trans* (1971), *Inori* (1973-74), *Sirius* (1975-77) e *Der Jahreslauf* (1977).

A partir de estudos publicados, Olivier Messiaen teve contato com princípios de tradições musicais gregas do período da antiguidade, bem como de tradições da música clássica indiana. O compositor utilizou tratados como fonte, por exemplo, e debruçou-se sobre o funcionamento do sistema de *neumas* e da rítmica musical Grega. No livro *Technique de mon Language* (1956), Olivier Messiaen afirma que examinou os princípios de valores rítmicos aditivos, de figurações rítmicas não retrogradáveis - utilizados em suas obras *Quatuor pour le fin du temps* e *Turangalîla Symphonie* - em relação à música indiana, em particular o funcionamento rítmico das 120 *deçâtâlas*. O contato de Messiaen com esses conceitos advindos das tradições musicais grega e indiana, associados ao estudo sistemático de canto de pássaros, tornaram-se aspectos distintivos em sua obra, e são fundamentais para o entendimento da mesma.

De maneira geral, como apontam diversos autores, Messiaen fez uma leitura muito particular de todos esses elementos (por vezes equivocados), adotando

apenas os aspectos que considerava importantes para o desenvolvimento de sua linguagem musical. É necessário realçar o ponto importantíssimo de contato entre os aspectos rítmicos que Messiaen absorveu do conceito indiano de *talas* e o tipo de serialismo criado por ele, que desembocou na composição de *Modes de valeurs et intensité* (1949-50). Tal aspecto serial viria influenciar fortemente a geração seguinte de compositores, que desenvolveram e adotaram o *serialismo integral* como técnica composicional principal durante décadas.

Não apenas Messiaen, mas também diversos compositores ao longo do século XX, principalmente na sua segunda metade, fazem referência à importância dos estudos etnomusicológicos que por muitas vezes pautaram seus trabalhos composicionais. Nomes como Simha Arom e John Blacking são mencionados por vários autores nesse sentido.

No capítulo I, foi mencionada a importância dos novos recursos tecnológicos para o diálogo dos compositores com outras culturas musicais. Quero citar mais alguns exemplos que ilustram essas relações, nas épocas em que ocorreram.

Sabe-se que, no início do século XX, Bartók foi pioneiro em transcrever e analisar a música tradicional do leste europeu a partir da utilização de recursos de gravação de áudio. Nesse sentido, já no pós-segunda guerra mundial, B. Britten ouviu, transcreveu e analisou peças de música balinesa, através de registros fonográficos para criar o balé *The Princes of the Pagodas* (1957), segundo Mervyn Cooke (1998b). Mas, foi por volta da década de 1960 que os adventos da música eletrônica - na França, com a música concreta, e na Alemanha, com a *Elektronische Musik* - abriram novos mundos sonoros. As peças acusmáticas *Variations pour une porte et un soupir* (1963), de Pierre Henry (n. 1927), e *Telemusik* (1966), de K. Stockhausen, respectivamente, aludiram e manipularam os sons de outras culturas, a partir de recursos tecnológicos, desenvolvidos em estudos de áudio.

No entanto, os exemplos de criação intercultural que utilizaram-se de novas tecnologias como meio de expressão, continuam até os dias de hoje. Luciano Berio escreveu *Naturale*, em 1985, para viola, grupo de percussão e *tape*. O autor utilizou gravações de manifestações culturais da Sicília, como os chamados de vendedores num mercado e canções. O compositor chinês Tan Dun (n.1957) utilizou registros audiovisuais de diversas manifestações tradicionais recolhidas no interior da China, para compor *The Map* (2008). Nesta peça, se sobrepõem a música orquestral, composta por Dun, e os fragmentos de registros de imagem e áudio das manifestações - projetados e difundidos em sincronidade. Recentemente, o compositor Paulo

Chagas (n. 1953) escreveu *Migrações II* (data desconhecida, mas cremos que por volta da década de 2010), para violino solo, em que utiliza recursos computacionais de análise espectral dos sons de uma roda de capoeira e de cantos dos pigmeus para criar a peça.

Portanto, imersos nesse contexto de maior intercâmbio (impulsionados pelos três vetores analisados: de maior mobilidade, de acesso mais amplo aos estudos culturais e de novas tecnologias de áudio), outros compositores europeus também escreveram obras pautados num conhecimento mais aprofundado e/ou por um contato mais direto com tradições musicais distintas. Por exemplo, Jacques Charpentier baseou-se em elementos da cultura indiana nos primeiros dos *72 études karnatiques* (1957-84), para piano; Giacinto Scelsi (1905-1988), em *Kya* (1959) para clarinete solo, corne inglês, clarinete-baixo, trompa, trompete, trombone, viola e violoncelo, dialoga com as tradições do oriente médio; Luciano Berio compôs, majoritariamente a partir de canções advindas da cultura popular de vários países, o ciclo das *Folk Songs* (1964), para voz, flauta, clarinete, harpa, viola, violoncelo e percussão. Seria possível ainda citar mais nomes, como Jean-Claude Éloy (n.1938) e Ton de Leeuw (1926-1996), entre outros. Entretanto, é interessante notar que as tradições musicais das quais quase todos esses compositores se aproximaram - desde Messiaen, com exceção de Berio - não são de seus países de origem. Infere-se, pois, utilizando as palavras de Lacerda, que “nutrindo-se dessas culturas, estes compositores evitavam uma indesejável proximidade com seu próprio elemento nacional” (LACERDA, 2007, p.26). Postura similar de afastamento dos elementos nacionais foi também adotada pelas vanguardas brasileiras, no Movimento Música Nova, como veremos adiante.

Também nos EUA, a partir dos anos 1960, nota-se um aumento no número de peças que adotam uma postura de abordagem às tradições musicais orientais com vieses mais amplos. Para muitos compositores estadunidenses, o conhecimento oriental abriu um mundo de novas aproximações para a criação artística e ajudou-os a ir além das estéticas da música europeia, como por exemplo, a maneira como eles percebem o tempo musical, suas tomadas de decisão durante o processo da escrita e seu significado e objetivo em criar música.

Nesse sentido, a filosofia oriental foi importante, especialmente para John Cage. Ele se enveredou por caminhos composicionais que experimentaram o intercâmbio de diversas tradições musicais e extramusicais, como a filosofia do Zen Budismo e das culturas indiana e chinesa. Em *Music of Changes* (1951), para piano, Cage baseou-se em sua interpretação do *I Ching*, associando os 64 hexagramas existentes

nesse clássico livro-oráculo chinês aos seus procedimentos composicionais aleatório-controlados. Tal processo pauta os aspectos não somente das alturas, mas também das dinâmicas e da rítmica da composição. Nesse período, foram encontradas outras peças desse autor que apresentam uma estética similar, também ligadas a fontes orientais, como em *Sixteen dances* (1950-51), para flauta, trompete, 4 percussões, piano, violino e violoncelo - que, segundo Sze-Rok (2006), é fruto da relação de Cage com a música indiana.

Pode-se inferir que, apesar de se relacionar com tradições musicais orientais no processo de composição em busca de romper com a tradições eruditas europeias, Cage constrói um discurso musical altamente consonante - no âmbito sonoro - com a música serial praticada pela vanguarda europeia, como mencionou Nicholls. Novamente, nota-se um paradoxo entre discurso e conteúdo nas obras mencionadas, pois, embora os compositores tivessem a intenção de rompimento, expressas por vezes textualmente, acabaram criando peças estética e sonoramente relacionadas às obras das quais queriam se afastar.

É importante ressaltar ainda que, a partir da segunda metade do século XX, os países da Ásia e da África também passaram a apresentar expoentes na área da composição erudita ocidentalizada. Alguns nomes asiáticos de destaque desse período foram: Chou Wen-Chung, da China; Isang Yun, da Coreia; Toru Takemistu, do Japão; José Maceda, das Filipinas; entre outros. Do continente africano, despontaram compositores como, A. Euba, da Nigéria; Gamal Abdel-Rahim, do Egito; para mencionar apenas alguns. Este fato aponta para a criação de um campo de debate sobre interculturalidade em diversos aspectos, pois esses países apresentam uma riqueza de culturas musicais - muitas das quais foram abordadas pelos compositores que vêm sendo mencionados.

Contudo, a partir do momento em que os criadores dessas localidades passaram a dialogar com ambas as tradições, eruditas e de seus países de origem, surgem novas nuances no painel intercultural. Tais relações remetem a questão ético-êmico, debatida também no capítulo I, em termos das condições *insider* ou *outsider* que os compositores se encontrarão. Nessa situação, tanto a fonte quanto o destino ocupam uma mesma localidade, pois a música tradicional abordada e o autor que a aporta pertencem a uma mesma origem nacional. Nesse sentido Kofi Agawu - citado pelo pesquisador Godwin Sadoh - levanta alguns fatores interessantes sobre as origens e as práticas da música erudita na África, mas que terão paralelos na Ásia e na América Latina:

“Segundo Kofi Agawu a emergência da música erudita na Nigéria é a resposta africana à música clássica ocidental imposta durante a era missionária e a colonização que durou quase um século. Da forma como se mostra, essa

experiência iniciou a gênese da prática musical intercultural moderna entre o continente africano e outras culturas estrangeiras". (SADOH, p.492 - tradução nossa)⁸⁴.

II.3.ii. Dodecafonismo e nacionalismo no Brasil

No Brasil da segunda metade do século XX, sabe-se que teve início uma das polarização mais significativas da música erudita brasileira: a oposição nacionalismo *versus* vanguarda. De um lado, tínhamos a escola nacionalista já consolidada e representada por nomes como Guarnieri, Villa-Lobos e Mignone. Do outro, surgiam expoentes com novas acepções musicais, como os integrantes do Música Viva.

Em meados dos anos 1940, surgiu o movimento Música Viva. Este grupo, liderado por J. H. Koellreutter, foi responsável por restabelecer um ponto de contato do Brasil com as tendências da Europa, trazendo o sistema de Schönberg para cá. O movimento reunia vários autores, como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger (n.1928) e Eunice Katunda (1915-1990), desenvolvendo entre nós a técnica dodecafônica em oposição ao nacionalismo musical dominante.

Embora saiba-se das questões envolvidas na polarização entre as tendências, uma narrativa *historicista* da oposição nacionalismo *versus* vanguarda deixaria de lado obras de Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Luiz Cosme (1908-1965) – dissidentes do Música Viva – que tentaram, em um dado momento, conciliar de alguma forma o dodecafonismo com elementos musicais de origem folclórica e étnica. Talvez tais buscas estéticas ainda permaneçam subjugadas em detrimento ao posicionamento político de esquerda, que teria maior relevância histórica em muitas narrativas.

De fato, não se pode negar que, dentre seus múltiplos esforços para renovar a linguagem musical erudita brasileira, os músicos envolvidos no Música Viva - durante décadas de 40 e 50 - realizaram experimentações estéticas que buscavam uma conciliação paradoxal, de um lado, de processos seriais de composição, do outro, de características rítmico-melódicas de manifestações culturais brasileiras. Cabe citar algumas delas, como, por exemplo, a *Suíte para violão* (1946) de Guerra-Peixe e a cantata *Neguinho do Pastoreio* (1946), de E. Katunda. Marcus Wolf (2015) aponta outro exemplo quando nos diz que "Guerra-Peixe buscou assimilar o novo e ao mesmo tempo realizar uma música mais acessível, a partir de seu *Quarteto n. 1* e dos

⁸⁴ "According to Kofi Agawu, the emergence of art music in Nigeria is the African response to the Western classical music imposed during the missionary era and colonization that lasted almost a century. As it turns out to be, this experience initiated the genesis of modern intercultural musical practice between the continent of Africa and other foreign cultures".

Divertimentos para orquestra de cordas, empregando elementos rítmicos brasileiros, tentando assim conciliar o dodecafonismo com um clima sonoro nacional” (WOLF, 2015, p.25).

Posteriormente, serão encontrados paralelos desse processo paradoxal na maneira com que compositores - como Marlos Nobre (n. 1939) - se utilizam das duas vertentes, serial e nacional, na criação de algumas de suas obras.

II.3.iii. Novas situações interculturais: ampliando os horizontes musicais

Nas décadas de 1960 e 1970, muitas mudanças sociais e políticas ocorreram. Iniciaram-se grandes revoluções comportamentais, como o surgimento do feminismo, dos movimentos de luta pela liberdade de opção sexual e do movimento pelos direitos civis nos EUA. Presenciou-se a realização de projetos culturais e ideológicos alternativos refletidos nos movimentos de contracultura, os hippies por exemplo. Da mesma forma, configuraram-se e consolidaram-se novas disposições geopolíticas de poder, seja através da instauração das diversas ditaduras militares nos países da América Latina, como na independência gradual de antigas colônias na África e Caribe ou ainda na forma de guerras, reais - como a da Coreia e do Vietnã - e ideológicas - como a guerra fria. Além disso, surgiram novas esferas de consumo e os meios de comunicação deram mais um grande salto tecnológico, elegendo a TV como seu principal veículo, inaugurando a cultura de massas.

Nesse contexto de efervescência, de certa forma, ampliou-se a consciência global através de uma internacionalização das questões sociais e políticas, prenunciando alguns dos processos de globalização que veremos mais adiante. Tais dinâmicas novas refletiram-se também nos intercâmbios musicais. A partir dessa época, expandiram-se ainda mais as práticas dos compositores em direção aos processos interculturais. Gostaria de destacar alguns fatos que demonstram esse ponto de vista: (a) a aparição no cenário musical ocidental de intérpretes de instrumentos típicos de tradições orientais; (b) a utilização desses instrumentos ou conjuntos típicos em novas composições; (c) a incorporação de atributos desses instrumentos na escrita para os instrumentos convencionais da música erudita.

O surgimento de intérpretes de instrumentos típicos de outras culturas musicais que tornaram-se expoentes nos países ocidentais foi um fenômeno de meados dos anos 1960. Um exemplo é o citarista indiano Ravi Shankar (1920-2012). A partir de sua colaboração com os *Beatles* iniciada em 1966, através do guitarrista George Harrison, começou a ficar

cada vez mais conhecido, primeiramente nos EUA, em seguida na Europa e no mundo todo. Com isso, vieram suas incursões na música de câmara, com o violinista Yehudi Menuhin, gravando dois álbuns juntos: *West Meets East* (1967) e *West Meets East*, Vol. 2 (1968). Em seguida, Shankar recebeu uma encomenda da Orquestra Sinfônica de Londres, que realizou em conjunto com o regente Andre Previn, compondo o *Concerto para Citar e Orquestra* (1971). Sua importância na difusão da música indiana no ocidente foi colossal e sua influência pôde ser sentida na música pop, bem como na erudita.

O sucesso de músicos como Shankar abriram caminho para o surgimento de grupos interculturais, como Shakti (com o guitarrista britânico John McLaughlin e os músicos indianos Zakir Hussain, tabla, Lakshminarayana Shankar, violino, Ramnad Raghavan, no mridangam, e T. H. “Vikku” Vinayakram, no ghatam), a Mahavishnu Orchestra, entre muitos outros. No entanto, a utilização de instrumentos ou conjuntos típicos mesclados com instrumentos ocidentais para a criação de música nova já era uma tendência pronunciada por outros compositores.

Nesse sentido, quero mencionar algumas obras representativas dessa tendência em direção às formações interculturais, datadas da época que se está debatendo: *Sinfonía nº16* (1962), para *gayagum* e orquestra; *November Steps* (1967), para *biwa* - tipo de alaúde japonês, *shakuhachi* e orquestra, de Toru Takemitsu; entre outras.

Novamente, não custa lembrar que autores como Wen-Chung e Yoritsune Matsudaira (1907-2001) já haviam iniciado a vertente de adaptar sonoridades de instrumentos e conjuntos de músicas tradicionais para formações ocidentais, como nas peças: *The willows are new* (1957), para piano, de Wen-Chung - que traduz para o este instrumento temas e articulações do *qin*, tipo de cítara de colo chinesa; e *Tema e variação* (1952), para piano e orquestra, de Matsudara - que incorpora estruturas do *Gagaku* para o meio orquestral.

Paralelamente ao uso dos instrumentos tradicionais propriamente dito, desenvolveu-se outra tendência nos diálogos interculturais na música. A incorporação de atributos desses instrumentos e de gêneros musicais tradicionais passou a ser cada vez mais comum e profunda, em relação às abordagens de períodos anteriores. Obras exemplares, nesse sentido, são: *Bunraku* (1960), para violoncelo solo e *Bugaku* (1962), um ballet para orquestra - pautados nos gêneros de música tradicional japonesa homônimos aos seus títulos; *Concerto in Slendro* (1961), para violino solo, dois pianos preparados, celesta e percussão - que é baseado em modos e nas sonoridades do gamelão; *Mei* (1962), para flauta solo, de Kazuo Fukushima (n. 1930) - que mescla técnicas de escrita contemporânea, como o serialismo, com elementos característicos da música para *shakuhachi*, como modos de ataque, articulações e *apogiaturas*

particulares; e *Piri* (1971), para oboé solo, de Isang Yun - que se refere ao instrumento coreano que também dá nome à peça e faz mímica a algumas particularidades de seu gestual sonoro.

Todas essas situações apresentam, em relação aos períodos que as antecederam, questões inéditas sobre os diálogos interculturais na música e são passíveis de novas reflexões no âmbito da originalidade, autenticidade, identidade, apropriação, representação, dominação e exploração. Dessa forma, ficam materializados alguns aspectos paradoxais levantados no debate realizado no primeiro capítulo.

II.3.iv. Vanguarda cosmopolita e elementos culturais brasileiros: um paradoxo

No Brasil, também vivemos um período de efervescência nos anos 1960, tanto através de mudanças nas esferas políticas, com a instauração da ditadura militar, por exemplo, quanto nas áreas socioculturais, com o surgimento de movimentos similares aos ocorridos no âmbito internacional, vistos há pouco, entre outras transformações. Na música popular, essa foi uma época de produção e inovação intensa - inclusive com relação às incorporações de elementos da cultura popular na canção radiofônica (Salles, 2005), impulsionada pelos festivais e questões políticas. Na erudita, esse foi um momento importante de renovação, como bem denota Paulo de Tarso Salles:

“Como se vê, tanto a estética nacional associada ao uso ou valorização do folclore, características do modernismo oriundo da Semana de 1922 (cujos mentores musicais foram Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone), quanto o nacionalismo de esquerda proposto por Santoro e Guerra-Peixe estavam em descompasso com a radicalidade do movimento de arte concreta. Os integrantes do Música Nova se insurgiram contra esta defasagem”. (SALLES, 2005, p.152)

É neste contexto que surge o Música Nova, a *vanguarda cosmopolita* (sic) brasileira (COELHO *apud* MARTINEZ, 2006) naquele momento. G. Mendes e Willy Corrêa de Oliveira (n.1938) trouxeram, em princípio, atualizações vindas das vanguardas europeias. Willy normalmente fala de seu primeiro contato com as peças de Henri Pousseur (1929-2009) e Stockhausen, como novos paradigmas importantes para a música que ele passou a compor. G. Mendes nos conta da necessidade que ele sentia de ser inventor, à época, de criar obras a partir de novos processos e criar um signo novo (SALLES, 2005, p.151). A associação deste grupo com os poetas concretos, como Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, auxiliou neste

processo, juntamente com a prática do serialismo integral, a aleatoriedade, a arte-total, a eletroacústica.

Dessa maneira, seria impossível, naquele contexto, para este grupo militante radical da nova música a apropriação de qualquer elemento oriundo das mesmas fontes em que bebera o nacionalismo musical até aquele momento. A ruptura tinha que ser total com aquela ideologia, não somente com a sua estética. Além disso, existiam questões políticas relevantes por trás dessa negação aos elementos nacionais pela vanguarda cosmopolita. Grosso modo, o nacionalismo já tinha sido a ideologia dominante na era Vargas (WOLF, 2015; WISNIK, 2004), majoritariamente um período ditatorial, tendo se tornado também pano de fundo das acepções do regime militar. Assim, sendo os integrantes do Música Viva simpatizantes ou militantes de orientações ideológicas contrária ao regime, naturalmente os elementos nacionais seriam repudiados na música vanguardista, ao menos suas incorporações explícitas.

As ideias desenvolvidas pelo Música Nova se refletiram na maneira de compor de muitos autores das gerações seguintes, como J. Antunes, M. Nobre e Almeida Prado (1943-2010), entre outros. Tais tendências se estenderam até meados dos anos 1970 e 1980, podendo ser percebidas nas Bienais de Música Contemporânea (RJ) e no Festival Música Nova (Santos/SP). No entanto, o compositor Marlos Nobre – em sua peça *Ukrinmakrinkrin*, de 1964 – mescla as correntes internacionais, com o uso do tratamento atonal, serial e da indeterminação, “preservando a sensibilidade para com a cultura nacional”, através dos textos indígenas. (SALLES, 2005, p.197) – apesar da forte oposição em relação à incorporação deste tipo de elemento na música de vanguarda. Mesmo assim, abordagens como esta parecem ter ficado marginalizadas na produção considerada relevante pelas narrativas ortodoxas deste período. Mais uma vez pode-se notar a tendência de escamoteamento que poderia resultar uma leitura *historicista* do processo de desenvolvimento musical.

Na realidade, como afirma Menezes, se por um lado “...os conflitos gerados entre as vanguardas e o nacionalismo, propiciaram indiretamente inovações no discurso musical brasileiro” em ambos os momentos, do Música Viva e do Música Nova, por outro, “[e]stas mudanças só puderam ser absorvidas anos mais tarde, livrando-se das feridas geradas durante as querelas ideológicas” (MENEZES, 2015, p.264). Tal superação só começou a ocorrer efetivamente a partir dos anos 1980, refletindo-se numa gradativa pluralidade estética - nas palavras de Harry Crowl (2006). Aos poucos, compositores foram distanciando-se da dicotomia nacional-universal que era polarizada nos discursos nacionalistas e vanguardistas até então. Este fato propiciou uma expansão no fluxo e

na profundidade de inter-relações dos compositores brasileiros com diversas culturas musicais tanto brasileiras quanto de outras partes do globo - das quais a variedade de peças que serão analisadas no terceiro capítulo são apenas alguns exemplares.

II.3.v. Minimalismo e culturas tradicionais

“O primeiro grupo identificável de compositores nas tradições letradas cuja música não somente demonstrou, mas provocou a indefinição de categorias sócio estilísticas (...) foi aquele associado a uma categoria estilística ou estética nebulosa, conhecida como minimalismo”. (TARUSKIN, 2010, p. 35 - trad. nossa)⁸⁵.

O minimalismo nas artes foi uma tendência surgida em meados dos anos 1960 e que, já ao final dessa mesma década, tornou-se um movimento provido de manifestos e toda controvérsia que, historicamente, se desenrola na tomada de posturas radicais de renovação das linguagens artísticas. Em música, tal designação fazia referência a um tipo de obra que se utilizava de elementos mínimos como material e se desenvolvia através de processos contínuos singulares, comumente envolvendo muitas repetições de padrões.

O minimalismo musical, para os fins deste estudo, pode ser entendido como um termo que expressa um conjunto de características estilísticas ou estéticas, que está associado a uma agremiação de processos composicionais específicos. Tais aspectos estão presentes em diversas composições desde no final da década de 1960, principalmente nos EUA. Em contextos distintos, esse conjunto de características e processos foram utilizados pelos compositores com intuítos variados e resultaram em uma diversidade de nuances estéticas. Nas muitas instâncias e países por onde se espalhou, o minimalismo esteve rodeado de controvérsias e foi associado a diferentes ideologias. No entanto, de maneira geral, o minimalismo pode ser considerado fruto de um desejo comum de negação do pensamento musical modernista e de renovação da linguagem, especialmente por parte de seus pioneiros. Além disso, seu tamanho sucesso o coloca “entre os mais significativos desafios à demarcação entre a *alta* cultura e cultura popular”, nas palavras de Taruskin (2010, p.352). Por esses motivos, o conjunto de obras e compositores que tiveram seus nomes abarcados por tal termo constituem um capítulo importantíssimo para o entendimento dos processos de inter-relação entre tradições musicais em nossa história recente.

⁸⁵ “The first identifiable group of composers in the literate traditions whose music not only exemplified but threw on the blurring of sociostylistic categories (...) were the ones associated with a nebulous stylistic or esthetic category known as minimalism.”

Gostaria de ampliar o debate em torno do minimalismo musical. Para isso, é necessário voltar à questão da mediação tecnológica da música, referida anteriormente no capítulo I.

De variadas maneiras, o fenômeno da mediação tecnológica da música possibilitou e estimulou a aparição de novas concepções musicais, principalmente de duas formas. Primeiramente, os adventos da gravação e reprodução contribuíram com uma mudança radical no modo como se passou a ouvir e se relacionar com a música. Essa mudança possibilitou a aparição de um novo processo de transmissão do repertório musical, que Taruskin habilmente batizou de “horizontalização da transmissão” - em distinção ao processo “vertical” (sic) cronológico e orientado pela tradição. Dessa forma, passou-se a ter um acesso mais democrático às referências musicais de qualquer período e estética, materializados em disco (LP) e passíveis de apreciação a qualquer momento, fora do contexto da prática musical. Portanto, isso foi uma facilitação de acesso às diversas tradições musicais de todo tipos e períodos - processo que será ampliado significativamente com o advento da internet.

A segunda forma de impulso às novas concepções musicais vieram através da manipulação direta do áudio, ou seja, pelos processos de pós-produção aplicados às gravações. Em particular, a *Tape Music*, como ficou conhecida, foi um fenômeno que desenvolveu processos de áudio inéditos (de colagem, sobreposição, reversão, mudança de *pitch* e de andamento, deslocamentos, etc.), instaurando práticas que os compositores passaram a incorporar em suas músicas instrumentais e vocais, por exemplo, o *phasing* e o *looping* - onde ocorrem defasagens entre linhas instrumentais e repetições de fragmentos musicais, respectivamente.

Os processos desenvolvidos por essa gama de compositores - tidos como os precursores e/ou expoentes do minimalismo - podem ser relacionados com ambas as formas de estímulo à criação de novas concepções musicais referidas acima. Assim, de um lado, temos a transposição de sonoridades oriundas da música eletrônica que se praticava na época - principalmente a *tape music*, em especial desenvolvida na costa leste dos EUA, em San Francisco. De outro lado, ouvimos uma forte presença de elementos advindos de outras tradições musicais serem integrados pelos compositores, como a música indiana, africana e balinesa. Vejamos alguns exemplos.

Como bem denota Taruskin (2010, p.356), o compositor La Monte Young aplica um processo de sustentação - criando sons longos e contínuos - em sua música, mesclando suas experiências de processamento de áudio no estúdio com sua vivência na música indiana. Young teve contato com a cultura indiana nos EUA, através do guru

Pandit Pran Nath. Em seguida, chegou realmente a ir para a Índia. Suas peças mais representativas são improvisações gravadas em LPs no final dos anos 1960, como o álbum gravado juntamente com Marian Zazeela (n.1940), conhecido como *Black LP* (1969), contendo uma improvisação em cada lado, respectivamente, 31 VII 69 10:26 - 10:49 PM e 23 VIII 64 2:50:45 - 3:11 AM *The Volga Delta* como.

T. Riley incorpora o processo conhecido como *looping* na sua escrita musical (vocal/instrumental). Tal processo era obtido pela junção circular de extremos da fita magnética utilizada na gravação, o que gera uma repetição contínua dos trechos registrados. Sua peça *In C* (1964) é um exemplo bem conhecido, nesse sentido. A partitura da obra é constituída de uma única linha rítmico-melódica, dividida em 56 fragmentos. Os naipes - formados por uma instrumentação livre - executam os fragmentos numa sequência de entradas defasadas, criando uma textura de fragmentos sobrepostos - normalmente entre 4 a 6 linhas sobrepostas.

Já Steve Reich mescla os processos advindos da *tape music* com tradições musicais de outras partes do planeta. De um lado, adota o processo de *phasing* - criado pela diferença entre as velocidades de reprodução de duas fitas contendo o mesmo fragmento de áudio, que causa uma defasagem entre os sons produzidos - às suas composições. De outro, passa cada vez mais a se utilizar de elementos musicais originários das tradições musicais africanas e balinesas. Por exemplo, Reich aplica o processo de defasagem a padrões rítmicos de origem africana em *Clapping Music* (1972) e utiliza uma referência dupla - balinesa e africana - em *Music for 18 musicians* (1974-76), através de *interlocking rhythms* inspirados na música de gamelão balinesa e pela criação de sonoridades que remetem aos timbres encontrados na música percussiva da África.

Segundo Taruskin, Philip Glass desenvolveu um processo de adição e subtração a partir do contato com a música indiana. Isso após ter realizado, durante os anos 1960, transcrições de performances do músico indiano R. Shankar, o que aprofundou seus conhecimentos sobre essas tradições musicais. Além disso, para o musicólogo americano, o processo de criação de módulos, desenvolvido por Glass posteriormente, tem inter-relação com as técnicas empregadas por DJs na *disco music* estadunidense dos anos 1970 e com as repetições de padrões rítmicos, característicos do *rock*.

No Brasil, os procedimentos minimalistas chegaram alguns anos mais tarde, na década de 1980. Nomes como G. Mendes, Jorge Antunes (n.1942), Jamary de Oliveira (n.1944), Rodolfo Coelho de Souza (n.1952), Chico Melo (n.1956) e Dimitri Cervo (n.1968), foram alguns dos compositores a adotar processos composicionais similares aos do minimalismo estadunidense. Mendes, por exemplo, utilizou processos de repetição com

esse caráter em peças como *O Meu amigo Koellreutter* (1984), para marimba, piano e voz feminina e também em *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988), para grupo de câmara misto - para citar apenas duas de muitas obras. Nesta peça, o compositor mescla as técnicas minimalistas juntamente com harmonias que remetem à bossa nova, associadas a outros processos de caráter atonal. Rodolfo Coelho de Souza tem também composições que se valem dessas técnicas, como *Diálogos* (1988) para marimba e vibrafone, entre outras. Nessa obra, Souza cria um minimalismo sincopado, pautado nos deslocamentos característicos das figurações da clave típica do samba, executada comumente pelo tamborim - (vide MENEZES, 2011, p.40).

Dimitri Cervo foi um dos compositores que adotou o minimalismo como uma das correntes principais do seu trabalho, a partir de meados dos anos 1990, mesclando-o com referências musicais regionais brasileiras, como a música de raiz nordestina, a capoeira e outras manifestações populares ou de culturas tradicionais, como a música indígena, por exemplo.

Além desses autores, vários outros também se utilizaram ocasionalmente de técnicas comuns à música minimalista, de modo menos direto e ostensivo, como é o caso de Ronaldo Miranda (n. 1948). Como aponta Laura Moraes Umbelino (2012), nota-se resquício de minimalismo no ritmo ocasionado pelo deslocamento das acentuações em *Tango* (1991), para piano a quatro mãos, bem como em algumas progressões no II movimento de *Festspielmusik* (2003).

II.4. A cena globalizada de hoje - nova ordem mundial, novas tecnologias e novas possibilidades

Nas duas últimas décadas do século XX, os processos e os fluxos de intercâmbio entre quase todos os setores das sociedades ao redor do mundo intensificaram-se em diversos níveis, chegando a patamares nunca antes presenciados. Essa nova magnitude de relações econômicas, sociais e políticas, passou a ser descrita em diversas instâncias sob o termo *globalização*. Assim, torna-se relevante observar alguns reflexos desses processos globais nos intercâmbios culturais no âmbito musical.

Sem querer estender em demasia num debate sobre esse conceito, desejo apenas marcar alguns pontos que considero fundamentais para um entendimento mais completo dessas inter-relações musicais e culturais que estão sendo discutidas neste trabalho. Vejamos duas referências significativas nas ciências sociais oferecidas por Nestor Canclini e Zygmunt Bauman:

“Costuma-se dizer que a globalização atua por meio de estruturas institucionais, organismos de toda escala e mercados de bens materiais e simbólicos mais difíceis de identificar e controlar do que no tempo em que as economias, as comunicações e as artes operavam sempre dentro de um horizonte nacional. Hoje, Davi não sabe onde está Golias.” (CANCLINI, 2003, p.9)

“No fenômeno da globalização há mais coisas do que pode o olho compreender” (BAUMAN, 1999, p.7)

Nessas duas citações, podemos observar um caráter obscuro do conceito de globalização. Isso pois, por um lado, nota-se que tal fenômeno opera em dimensões planetárias nos negócios, nas finanças, no comércio, nas artes e no fluxo de informação, mas, por outro, não se sabem ao certo quem são, por que vias atuam, nem quais os papéis de todos os agentes envolvidos.

Outras características que desejo ressaltar sobre a ideia de globalização são seus aspectos de relatividade e de paradoxalidade. Para Canclini, a globalização é um processo relativo que envolve narrativas, metáforas e teorias. É um conceito percebido, entendido e descrito de maneira distinta nas diferentes esferas da sociedade atual. Dessa forma, tal conceito, “entendido como unificação e homogeneização de todas as sociedades, serve para descrever o que ocorre nos mercados financeiros e um pouco menos na produção industrial, sendo ainda mais duvidoso nos intercâmbios culturais e migratórios” (CANCLINI, 2003, p.140). Os paradoxos envolvidos no conceito de globalização evidenciam singularidades ao mesmo tempo em que impõem generalizações. Em outras palavras, como explicitados por Bauman, “[a] globalização tanto divide como une; divide enquanto une - e as causas da divisão são idênticas às que promovem a uniformidade do globo” (BAUMAN, 1999, p.8). .

Nesse cenário, onde a globalização atua como mais uma das forças a ser considerada na leitura dos diálogos interculturais na música dos compositores eruditos, vejamos alguns fatores que propiciaram a ampliação desses diálogos em obras recentes - mas, sem esquecer que a ideia de globalização em si já nasce obscura, relativa e paradoxal, como apontado.

Um dos sintomas dos processos de globalização é sentido na expansão do comércio, do fluxo de capital, do consumo de determinados bens, do acesso à tecnologia, da mobilidade das pessoas e propicia cada vez maior interação entre indivíduos, expandindo as possibilidades de intercâmbio cultural. Por um lado, os extremos do planeta parecem ter ficado mais próximos ao mesmo tempo em que localidades e culturas antes desconhecidas e/ou marginalizadas podem obter destaque e reconhecimento internacional, por exemplo. Por outro, o mundo talvez nunca tenha se mostrado tão vasto, multifacetado, complexo, plural e cheio de possibilidades criativas, convivendo em sincronicidade.

Por conta desse crescimento da interconectividade global, são facilitados não somente o acesso, mas também a incorporação de elementos de diversas culturas no fazer artístico. Seja através de equipamentos de telecomunicações, mídias eletrônicas e de acesso à rede mundial via internet (que se tornaram cada vez mais populares), seja por meio de abundância de estudos publicados sobre infinitos aspectos das mais variadas culturas (cada vez mais difundidos, inclusive *on-line*) ou ainda através da pesquisa de campo propriamente dita, o intercâmbio cultural na música vem aumentando significativamente. Como denota Sze-Rok “compositores, tanto de áreas populares quanto eruditas, começaram a mover-se além de interesses localizados e a procurar inspiração pelo mundo afora” (SZE-ROK, 2006, p.27 - trad. nossa)⁸⁶. Além disso, é notável uma maior abertura das instituições musicais - indústria fonográfica, produtoras de concertos e de shows, orquestras, crítica musical, etc. - nesse sentido, ampliando a valorização no mercado da música de obras e artistas que apresentam ou adotam um viés intercultural. Com essas diretrizes em mente, vejamos alguns exemplos em que se podem notar aspectos na produção contemporânea.

Exemplo ilustrativo em mais de uma das instâncias de intercâmbio referidas acima é o caso do compositor chinês Tan Dun. Em relação às possibilidades inéditas de interação que foram desenvolvidas, nas últimas décadas, a partir de novas tecnologias figura *The Map* (2002), para violoncelo solista, orquestra e projeção audiovisual. Essa obra foi concebida tendo como base manifestações de culturas tradicionais do interior da China. O autor escreveu nove movimentos se utilizando de elementos – visuais e sonoros – das manifestações culturais. Cada uma das partes da peça se utiliza de uma, às vezes duas, destas fontes tradicionais. Em vários momentos durante a *performance* da obra, telões exibem fragmentos editados dos vídeo captados e um sistema de sonorização difunde o áudio registrado *in loco* das manifestações. A orquestra e o registro audiovisual se fundem na execução de uma obra mista, sincronizada e altamente planejada pelo compositor.

Além do aspecto tecnológico, fatores de mobilidade e de valorização do intercâmbio cultural são notáveis também nos processos de confecção e até mesmo de motivação produtiva da obra. Tan Dun fez algumas viagens no período entre 1999 e 2001 para coletar tais elementos culturais, evidenciando a importância da mobilidade para sua criação. Há um documentário, chamado *Rediscovering The Map* (2004), que mostra alguns aspectos deste processo e suas relações com a composição e a execução da peça. A linguagem musical da peça se caracteriza pela incorporação dos

86 “composers in both popular and *serious* disciplines have started to move beyond localized interests and have begun to look for inspiration worldwide”

elementos de músicas tradicionais, no sentido de transformá-los em materiais musicais fundamentais para a composição. O tratamento dado a este material concede a ela um caráter predominantemente pós-tonal, mas, em alguns momentos, ouvem-se apenas melodias tradicionais adaptadas para os instrumentos da orquestra. Sobre o fator motivacional, *The Map* é fruto de uma encomenda realizada pela *Boston Symphony Orchestra* em conjuntura com o violoncelista Yo-Yo Ma, e foi estreada em 2003.

Além de Tan Dun, muitos outros compositores - que comumente lidam com a questão das inter-relações entre culturas musicais em algumas de suas peças - vêm ganhando notoriedade no cenário musical erudito, recebendo encomendas de grandes orquestras, por exemplo. Esse é o caso de nomes estrangeiros - como Chen Yi, Bright Sheng (n.1955), Unsuk Chin (n.1961) e Chinary Ung (n.1942) - e brasileiros - como André Mehmari (n.1977) e Clarice Assad (n.1978). Essa é uma das instâncias em que ficam mais claros os reflexos dessa propensão de valorização de aspectos interculturais pelas instituições musicais.

Outra situação aponta também para o referido fator de valorização e é corresponsável pela gênese de mais uma tendência que é notável por estar se consolidando desde a última década do século XX: a ampliação da presença de instrumentos de culturas tradicionais na música erudita. Como já visto, essa tendência iniciou-se nos anos 1960, mas tornou-se ainda mais difundida através da consolidação da carreira de uma nova geração de intérpretes de instrumentos de culturas tradicionais no cenário erudito.

Nesse sentido, a *performer* e compositora Wu Man (intérprete de *pipa*, um tipo de alaúde chinês), trabalhou em colaboração com diversos compositores, conjuntos e orquestras de música erudita ocidentalizada. Ela se apresentou e gravou extensivamente com o *Quarteto Kronos* e o *Silk Road Ensemble*, estreou obras de Philip Glass, Lou Harrison, T. Riley, B. Sheng, C. Yi, Tan Dun, Zhao Jiping (n. 1945) e Zhou Long (n. 1953), entre muitas outros. De modo similar, Wu Wei - intérprete de *sheng*, órgão de boca chinês - tem trabalhado ostensivamente com compositores, contribuindo para o desenvolvimento de linguagens contemporâneas para seu instrumento, como no caso da estréia de o concerto para *sheng* e orquestra, de U. Chin. Ambos foram bastante premiados e continuam se apresentando e gravando ao lado de grandes orquestras e em locais consagrados, e seus álbuns sendo lançados por selos renomados ao redor do mundo.

Outro fenômeno que está ligado à tendência de produção de música nova para instrumentos tradicionais é a formação e utilização de conjuntos e orquestras compostos por esses instrumentos, em configurações tradicionais ou *inéditas*, exclusivamente ou

em conjuntura com instrumentos ocidentais. Entende-se por inéditas as formações instrumentais que não foram historicamente estabelecidas pelas práticas de música tradicional, ou seja, são combinações novas criadas pelos artistas no intuito de fazer música contemporânea inédita no âmbito dessas culturas. Atualmente, notam-se dois tipos básicos de formação instrumental com tais características: aquelas compostas por instrumentos tradicionais oriundos das culturas musicais de um só país e aquelas que mesclam instrumentos de diversas tradições ao redor do globo.

Encontramos perfis diferentes entre os grupos para exemplificar o primeiro tipo de formação instrumental - no âmbito de apenas um país. Um engloba conjuntos típicos estabelecidos de músicas tradicionais - como o gamelão indonésio ou o grupo instrumental do *gagaku* japonês - para serem utilizados na composição de música nova. Num outro perfil, encontram-se formações *inéditas* que combinam instrumentos de culturas tradicionais e populares de modo similar às configurações de *ensembles* e orquestras de música ocidentalizada.

Grupos de gamelão são formações típicas de música tradicional indonésia. Existem muitos deles tanto na Indonésia como espalhados pelo mundo. Embora sua maioria se dedique às práticas dos repertórios tradicionais, alguns são abertos à criação ou até mesmo especializados no desenvolvimento de música nova, nas mais variadas estéticas. Os grupos *Gamelan Galak Tika*, *Evergreen Club Contemporary Gamelan*, *Vancouver Gamelan Group* e *Gita Asmara* são casos dedicados à música contemporânea para gamelão, alguns desde os anos 1990. No âmbito das novas composições estimuladas por todo esse fenômeno temos, por exemplo, as peças: *Concerto para Piano e Gamelão Javanês* (1986) de Lou Harrison; *Haikais* (1986), para grupo de gamelão, de John Cage; *Tire Fire* (1994), para gamelão balinês, teclado (ou bandolim), duas guitarras e baixo elétrico, de Evan Ziporyn (n.1959); *L'arbre de Borobudur* (1994), para trompa, duas harpas, contra-baixo, *ondes Martenot*, dois percussionistas e grupo de gamelão, de Gilles Tremblay (n.1932); *Underleaf* (2006) - título balinês: *Buk Katah* - para gamelão do tipo *semaradana* e conjunto de câmara com 10 instrumentos, de Michael Tenzer (n.1957); entre outras.

Outro perfil de conjunto que utiliza instrumentos das músicas tradicionais de apenas um país são aquelas formações *inventadas*, que muitas vezes configuram-se em paralelo com grupos e orquestras de música ocidentalizada. No caso de formações menores, os *ensembles* mistos são os mais comuns. Um exemplo interessante é o AURA-J, conjunto profissional fundado pelo renomado compositor Minoru Miki (1930-2011), em 1998. Executando e promovendo música nova composta para instrumentos tradicionais japoneses, o grupo realizou numerosos concertos e

palestras pelo mundo. Para cultivar abordagens multiculturais da música, o *ensemble* colaborou frequentemente com compositores de fora do Japão, na criação de peças que incorporam instrumentos japoneses e ocidentais, bem como a voz.

No entanto, também as orquestras sinfônicas pautaram a criação de grandes formações de instrumentos tradicionais. Na imagem abaixo, ficam bem nítidas as semelhanças, principalmente na disposição dos músicos e do regente. Embora esse tipo de orquestra tenha começado a surgir - em caráter excepcional - na China desde antes de meados do século XX, seu estabelecimento se deu, principalmente, a partir dos anos 1970 em outros países. Dois exemplo atuais vêm da Coreia do Sul e da China, a *Contemporary Gugak Orchestra* e a *Taipei Chinese Orchestra* (臺北市立國樂團) respectivamente.

Figura 1 - Configuração da *Gugak Contemporary Orchestra*

A *Contemporary Gugak Orchestra* (Orquestra Contemporânea de Música Tradicional Nacional), estabelecida em 2004 no formato atual (porém em atividade desde 1974), vem desenvolvendo o que eles chamam de *creative Gugak*, ou seja, música tradicional nacional criativa. Em sua formação constam exclusivamente instrumentos oriundos das músicas tradicionais da Coreia tanto aqueles típicos das músicas de corte (*Aak*, *Dang-ak* e *Hyang-ak* e das músicas clássicas instrumental e vocal - *Jeong-ak* e *Jeongga*) quanto os de outras manifestações musicais de origens xamanista, budista ou camponesa (*Shamanist*, *Buhdist* e *folk*). Inicialmente seu repertório era renovado quase que exclusivamente por compositores coreanos. Porém, com o passar do tempo, também compositores de outras nacionalidades escreveram peças para essa formação, a exemplo dos estadunidenses, Donald Womack (n.1966) e Thomas Osborne (n.1978), entre outros.

Em Taiwan, na China, a *Taipei Chinese Orchestra* (Orquestra Chinesa de Tapei) foi criada em 1979. Desde então, em mais de seus 50 álbuns gravados, ela tem se dedicado, tanto ao repertório de música tradicional chinesa, arranjado para

sua formação, quanto à renovação desse repertório. Entre as colaborações com compositores ocidentais, vale mencionar o poema sinfônico *Earth & Fire* (2010), para *sheng* e orquestra, de Enjott Schneider (n.1950), estreiado pela *Tapei*, tendo como solista Wu Wei - intérprete mencionado anteriormente apontado como um dos principais expoentes da música nova para instrumentos tradicionais.

Como dissemos há pouco, notam-se dois tipos básicos de formações com instrumentos tradicionais: os que acabamos de ver e os de um segundo tipo, que mesclam instrumentos de diversas culturas musicais tradicionais ao redor do globo - aos quais chamarei de conjuntos interculturais. Nas últimas décadas, presenciou-se o surgimento e o estabelecimento de vários conjuntos desse tipo, como o *Silk Road*, o *The Noo Ones*, o *Atlas ensemble*, entre outros.

Além disso, compositores estão escrevendo peças em que combinam livremente instrumentos de diversas tradições, bem como instrumentos ocidentais. Os exemplos são muitos, mas vale citar a compositora japonesa Mari Takano (n.1960), que cria um conjunto inusitado em sua peça *Mugen No Tsuki / Mugen No Hoshi* (20xx) - para *daegŭm*, *sheng*, *koto/koto* baixo, *changgu* e quarteto de cordas (2012-13).

Numa última instância, ainda pode-se sentir ecos dessa tendência em direção à interculturalidade tanto nos campos da música popular - instrumental e cantada - quanto na música feita para mídias audiovisuais - cinema, tv, vídeos publicitários e de internet, etc. No mundo do jazz, intérpretes de instrumentos não convencionais tornaram-se novos expoentes, despontando desde os anos 1990, como Bela. Fleck (n. 1958) - banjoista - e o grupo Sakesho - que tem como um de seus solistas um *steel drum*. No campo da música para audiovisual, por exemplo, nas trilhas de série de TV e cinema atuais ouvem-se instrumentos solistas e ensembles típicos de músicas de diversas culturas ao redor do globo mesclados com o som de orquestra ocidental, como nas composições de Bear McCreary (n.1979), entre outros.

Como reflexo dessas tendências em direção à criação de nova música para instrumentos tradicionais, quero mencionar a existência, cada vez maior, de livros que ensinam a escrever para esses instrumentos, como *Composing for Japanese Instruments*, de Minoru Miki e Marty Regan, *Writing New Music for Korean Traditional Instruments*, de Byeon Gye-Won e *Chinese Music and Orchestration: a primer on principles and practice*, de Sin-Yan Shen.

Todas essas situações permitem que os compositores (nascidos no interior e no exterior de uma cultura) escrevam música nova para instrumentos tradicionais. Dessa forma, tais obras já nascem multiculturais ou interculturais em várias níveis,

seja através da transposição desses instrumentos tradicionais para novos contextos musicais (criando novas linguagens para eles), seja pela sua utilização simultânea desses instrumentos com instrumentos característicos da música erudita. Desse modo, creio que as composições que lidam com as situações mencionadas estão expandindo os conceitos de intercâmbio cultural na música de várias maneiras.

II.5. Considerações Finais

Foram destacados, no correr deste capítulo, diversos momentos em que compositores de música ocidentalizada criaram suas obras inter-relacionando tradições musicais e obtiveram resultados totalmente distintos entre si. Tais intercâmbios variaram enormemente em termos de profundidade e de intenção com as quais foram realizados, tendo por motivação desde uma simples fantasia e especulação imaginativa ou até mesmo um profundo conhecimento etnográfico das tradições envolvidas pelos criadores. Do mesmo modo, foram vistos a complexidade e a quantidade de fatores envolvidos nas relações de poder e as multifacetadas relações de identidade que desabrocham neste terreno de debate sobre o *repertório intercultural*.

Em suma, foram destacadas as principais características comuns, bem como os pontos distintivos mais importantes nas perspectivas sobre as culturas e nas abordagens musicais das tendências mais relevantes que ocorreram. É bom lembrar que tanto as concepções como as práticas desenvolvidas nos períodos referidos se intercambiam e vão se acumulando, na forma de ampliação de visão de mundo e como recursos composicionais para as gerações futuras. Além disso, elas podem ser notadas de diferentes maneiras num mesmo compositor - ou conjunto de compositores - sempre em estrita ligação com os contextos vividos.

Vale mencionar também que, fora do âmbito da música de concerto, gêneros como o jazz, a canção radiofônica, bem como a música instrumental brasileira dialogaram constantemente com tradições musicais, seja através de um viés exótico/orientalista, seja mediado por processos de pesquisa cultural mais profunda - de ordens pessoais ou etnográficas. Tais processos são comumente debatidos utilizando termos e conceitos similares aos aqui apontados, como *apropriação*, *representação*, *orientalismo* e *exotismo*, entre outros.

III. ANÁLISES COMPARATIVAS DO REPERTÓRIO INTERCULTURAL BRASILEIRO A PARTIR DE 1980

III. ANÁLISES COMPARATIVAS DO REPERTÓRIO INTERCULTURAL BRASILEIRO A PARTIR DE 1980

Este capítulo abordará: alguns reflexos da inter-relação de compositores brasileiros com culturas tradicionais e populares e as diversas maneiras em que aspectos dessas tradições se traduziram em parâmetros musicais em novas composições na produção musical brasileira dos compositores eruditos, com foco nas últimas três décadas, de 1980 a 2010.

As seções tratam especificamente de determinados aspectos musicais para ilustrar diferentes níveis de inter-relação entre as culturas musicais e seus desdobramentos no discurso dos compositores. Porém, algumas das peças analisadas são fruto de intercâmbios entre tradições em mais de um aspecto, tornando-se obras recorrentes em diversas seções ou fazendo com que aspectos de outras seções sejam debatidos fora de seus lugares.

Por essa razão, será apresentada uma análise integral da peça *Frevinho* (1995), de Wellington Gomes (n. 1960), para que se possa observar as interações entre os aspectos das tradições envolvidas como um todo. Isso porque, predominantemente apenas fragmentos de obras⁸⁷ são enquadrados nas referidas seções acima.

Tendo em vista essas considerações, o intuito dessas análises é apresentar um panorama de possibilidades criativas encontradas no repertório selecionado e quando necessário serão feitos os devidos comentários. Assim, para mostrar alguns desdobramentos musicais do intercâmbio cultural em termos mais práticos, se estabeleceram os seguintes eixos analíticos:

1. Organização das alturas
2. Estruturação rítmica
3. Aspectos texturais
4. Elementos formais
5. Atributos instrumentais e tímbricos
6. Objeto Sonoro em si e aspectos sonoros espectrais
7. Elementos conceituais, filosóficos e estéticos

⁸⁷ Algumas das páginas das partituras originais de onde foram retirados os fragmentos utilizados para exemplificar as análises constam na seção anexos deste trabalho.

III.1. Organização das alturas

Dois aspectos principais em relação à organização das alturas têm sido abordados pelos compositores de música erudita no intercâmbio com culturas tradicionais e populares: elementos rítmico-melódicos e aspectos harmônicos

III.1.i. Elementos rítmico-melódicos

III.1.i.a. Transcrições e citações

Sabe-se que a prática mais comum desenvolvida sob as orientações dos nacionalismos musicais brasileiros - seja no movimento romântico, seja no modernista - foi a adoção de linhas melódicas de origem folclórica ou a composição de linhas que as imitassem genericamente num processo alusivo. Em ambos os casos, o caráter tonal ou modal era geralmente predominante, com exceções é claro, como já foi dito. Contudo, principalmente nos últimos 50 anos, desejo mostrar a existência de novas abordagens à incorporação de elementos rítmico-melódicos advindos de culturas tradicionais e populares pelos compositores brasileiros.

Com essa perspectiva, gostaria de mencionar obras que se inter-relacionam de diversas maneiras com tais elementos e que envolvem motivações, abordagens e procedimentos composicionais para além das desenvolvidas no referido momento de tentativa de nacionalização através da música.

Na *Bagatela nº3: Evocação do Recife* (2007) para orquestra, de Willy C. Oliveira, encontram-se diversos elementos transcritos de outras músicas. Segundo Maurício De Bonis (2007)⁸⁸, existem citações de três fontes. As duas primeiras são frevos antigos e hinos protestantes, que remetem à infância do compositor em sua terra natal Recife (PE). A terceira fonte vem de fragmentos da música de G. Mahler, comumente referido por Willy como sendo um mestre na arte de criar a partir do reaproveitamento material de fontes diversas não somente de outros compositores eruditos do passado, mas também da música popular que o rodeava.

88 Entrevista com Maurício De Bonis sobre Willy Corrêa de Oliveira. DVD Música Nova - Série Música Brasileira no Tempo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iZvR1_mLhMw Acessado: 13/12/2016

Na obra, a inter-relação entre os elementos musicais externos está estruturada assim, em termos formais:

- Seção A (c.1-69) - fragmentos de frevos antigos
- Seção B (c.70-116) - trechos de hinos protestantes e música de Mahler
- Seção A' (c.117-151)
- Coda (c.152-fim) - citação da primeira parte do frevo *Vassourinhas*

O exemplo a seguir (Ex. 1) mostra o fragmento inicial da obra, pautado nas memórias sonoras do frevo do compositor. Entretanto, o fragmento melódico, provavelmente proveniente de algum tema ouvido na infância de Willy, aparece bastante perturbado melodicamente pela justaposição de diversas linhas isorrítmicas com estruturação divergente das alturas que criam uma “sujeira” melódico-harmônica ou uma maior densidade (para usar um termo técnico-musical), conferindo a ele um caráter pós-tonal.

Ex. 1 - Redução dos cinco compassos iniciais de *Bagatela* nº3, de W. Oliveira

Do c.152 ao c.160, marcando o início da seção Coda, ouve-se a citação dos primeiros compassos do frevo *Vassourinhas* (1909), de Matias Rocha e Joana Ramos. O tema é exposto pela flauta, trompete, vibrafone, celesta, criando uma atmosfera bastante enriquecida timbricamente e distorcida harmonicamente em comparação ao universo sonoro usual do frevo. Simbolicamente, sugiro que a citação pode ser ouvida como uma espécie de sonho. O trompete e a flauta trazem o som típico do frevo. O vibrafone e a celesta acrescentam um caráter angelical de caixinha de música, que considero remeter

a memórias antigas. Os violinos executam o tema em harmônicos agudíssimos e, através de um *divisi a 9*, passam a sustentar cumulativamente suas notas componentes, formando um cluster que borra harmonicamente a melodia. Concomitantemente, ouve-se uma outra camada na textura, composta por um elemento melódico-harmónico proveniente de outra música exterior à peça, provavelmente dos hinos protestantes citados na seção central.

Matias Rocha e Joana Ramos

a.

b.

c. 152

Lentamente:
ma non troppo
come un sogno!

sotto voce sognando

FL.

Cl.

2. cor.

Tba 1

Tba. 2.3

Vib.

Celesta

9 vin. soli

Viola

Vc.

Cb.

p

sord. (straght tin mute)

senza srd.

8va

div

Ex. 2- A.transcrição dos compassos iniciais de *Vassourinhas*
b. Partitura orquestral de *Bagatela n.3* (2007), cc.152-160 - editoração nossa

Maurício De Bonis menciona a intenção do autor de criar de uma obra que funcione como um “conjunto orgânico”. Nesse sentido, a questão da memória musical, para Willy, coloca-se de duas maneiras, externamente e internamente. Em primeiro lugar, há uma preocupação do compositor com uma memória musical externa à peça, evocada através da citação de material musical preexistente – a que se poderia chamar *referencial*. Em segundo lugar, nota-se um cuidado com a coerência interna do discurso musical, onde os materiais citados servem de matéria prima para a composição e são tratados a partir das mais diversas técnicas composicionais – que pode ser chamado citação *estrutural*.

Assim sendo, observa-se, de um lado, os elementos figurativos ou referenciais (citações que evocam memórias externas) mantendo certo grau de perceptividade enquanto que, de outro, notam-se os elementos abstratos ou estruturantes, extraídos no tratamento dado e na forma de concatenação do material pré-existente. Oliveira compõe assim, nas palavras de De Bonis, uma espécie de “frevo cubista”. Dessa maneira, são evidenciadas preocupações subjetivas individuais de ordem simbólico-afetivas, expressas pelo emprego das reminiscências infantis, e coletivas de ordem referenciais, na forma de citação de obras icônicas dos universos tanto do frevo quanto da música erudita. No entanto, a eficácia das propostas envolvendo referencial baseado na percepção do receptor-ouvinte estará sempre condicionada à inclusão do repertório evocado no seu acervo pessoal, como já discutidos no capítulo I. Entretanto, isso não parece ser uma questão tão relevante para Willy, pois como eu mesmo o ouvi dizer diversas vezes: “quem tiver ouvidos, que ouça” ou expressões semelhantes.

III.1.i.b. Derivações

Além da transcrição ou citação estrita como as que acabamos de ver, outras possibilidades foram encontradas, por exemplo, nas obras de Fernando Cerqueira e Jorge Antunes. Diferentemente do caso de Oliveira, onde não há um enfoque no desenvolvimento motivico dos elementos melódicos citados, ambos os compositores acrescentam essa questão por meio da deformação intervalar. Essa será uma prática recorrente, respectivamente, em *A chegada de Lampião no inferno* (1983), para quinteto de metais, de Cerqueira, e *Dramatic Polimaniquexixe ou “Quinto movimento para uma suíte implacavelmente longa e erótica”* (1985), para clarinete, violoncelo e piano, de Antunes.

A cantiga popular *Muié Rendêra*⁸⁹ é incorporada à peça de Cerqueira de várias maneiras. Inicialmente, ela é apresentada com intervalos deformados, por meio de procedimentos de expansão, retração e inversão de seus contornos melódicos originais. Mas, comumente, são preservados os seus motivos rítmicos. A menção ao tema popular ocorre entremeada por outros elementos de diversas origens, sejam derivados de técnicas composicionais contemporâneas, sejam de elementos oriundos de gêneros populares nordestinos, como o baião e o xaxado. Em nota de programa, o autor faz um comentário sobre a peça que explicita as relações e origens dos seus materiais, bem como o seu conteúdo programático, de certo modo:

A CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO (1983), prelúdio para quinteto de metais, é o mesmo título de um cordel do poeta cantador nordestino José Pacheco.

A utilização desse épico popular na peça musical homônima de Fernando Cerqueira, para quinteto de metais, não visa uma transposição direta da narrativa ou das peripécias do herói para a linguagem da música, como num poema sinfônico. Apesar da importância dada na música à história, e da intenção de recriar um certo ambiente sonoro relacionado com a ação, os elementos do enredo são invocados simbolicamente, adquirindo a “personalidade” de estruturas sonoras que se opõem tematicamente na sua natureza melódica e rítmica.

São introduzidas, ao longo da peça, cinco linhas (temas) principais, com diferentes perfis de ritmo, melodia e timbre, para identificar musicalmente o herói e os diabos contra os quais luta (Cf. compassos 92 e seguintes e 118 e sggs.). O tema de Lampião é dado pelo 10 trompete, que elabora uma transformação atonal da conhecida cantiga “Muié rendêra”, cuja melodia só é claramente ouvida, com enriquecimento harmônico da sua versão original, num coro de todos os instrumentos na parte final da obra, simbolizando a “volta pro sertão” referida no conto e que é o motivo fundador do mito narrado no cordel. O clima musical nordestino é assumido também na forma de derivações rítmicas do baião e do xaxado. O texto é declamado em três momentos da peça, justamente naquelas partes características da literatura de cordel onde o autor se dirige aos leitores e ouvintes para antecipar e comentar as ações. As outras partes, próprias da ação, recebem um tratamento exclusivamente instrumental, numa filtragem sonora das suas estruturas discursivas.

A peça musical obteve o 10 Prêmio para quinteto de metais no I Concurso Nordestino de Composição Camerística, em 1984.

Das 31 estrofes do cordel são declamadas as duas iniciais (1 e 2) e as quatro finais (29 a 31). (CERQUEIRA - nota de programa)

A deformação intervalar aplicada por Cerqueira é o principal processo utilizado no mascaramento da melodia citada no campo das alturas, ocorrendo em diversos trechos, entre os cc.36-44, 49-57, 80-87, 103-116, 119-131, 140-149, 151-159 e 160-fim. Dentre as operações adotadas, constam alterações (por aumento ou diminuição), bem como inversões (estritas ou não) do tema nordestino. Contudo, ele se vale de outros procedimentos nos âmbitos rítmico e textural, que não serão tratados aqui.

No exemplo abaixo, pode-se notar dois momentos de deformação através da comparação com a melodia “original” sem tratamento (exposta a partir do anacruse do

⁸⁹ A origem dessa canção é incerta, mas muitas vezes ela é atribuída ao próprio Virgulino Ferreira o Lampião.

c.161) - o primeiro por alterações na mesma direção do contorno original e o segundo por sua inversão.

Ex. 3 - Derivações intervalares em *A chegada de Lampião*: (a) deformação, (b) versão original (c) inversão

Ao invés de partir da citação direta da canção tradicional nordestina, o compositor cria um processo de deformação intervalar que, a priori, mascara a origem do material melódico empregado. Desse modo, a referencialidade da cantiga é revelada aos poucos, sendo totalmente deflagrada somente no momento final da obra. Todo esse processo demonstra uma preocupação de Cerqueira com os aspectos simbólicos e identitários que a incorporação tanto de *Muié Rendêra* como de elementos extraídos dos dois gêneros musicais populares podem atribuir à sua composição. A componente simbólico-programática é indicada na nota de programa e é relevante na releitura do cordel homônimo que serve de base para o desenvolvimento de *A chegada de Lampião no inferno*. O fator identitário local desvela-se pela adoção de referências regionais nordestinas tipicamente associadas ao cangaço, nos casos do baião, do xaxado e da própria canção em si.

Passemos ao outro exemplo. J. Antunes faz uso de elementos do maxixe em *Dramatic Polimaniquexixe*. Ele compôs temas dentro da linguagem musical desse gênero, baseado em fonogramas antigos que possuía. Tais elementos são dispostos ao longo da peça em determinadas seções e interpolados por trechos de derivações motivicas intervalares e rítmicas - gerando sonoridades pós-tonais e referências alusivas mais distantes dos temas amaxixados compostos. Esse processo concede à obra um caráter de alternância entre momentos com centros de referência definidos, por vezes mesmo tonais, e momento atonais. Uma análise mais profunda dessas ligações pode ser encontrada em minha dissertação de mestrado, no capítulo destinado a esta obra (MENEZES, 2011).

Mesmo assim, quero mostrar exemplos desse processo de derivação que estão ilustrados no exemplo abaixo, onde se podem ver os trechos originais dos temas amaxixados compostos por Antunes (os fragmentos da seção B) comparados às suas transformações motivicas (localizados abaixo dos mesmos) no exemplo 4 (a), (b), (c), (d), e (e):

(a) [m1 - tema a]
c. 94 (pno)
Sub-Seção B
c. 27 (pno)
Sub-Seção A
c. 9 m1
(vc) Introdução

(b) [m2 - tema c]
c. 135
Sub-Seção B
c. 29 m2
(cl + vc) Sub-Seção A
c. 11 m2
(vc) Introdução
c. 174 m2a
(cl) Coda

(c) [m3 - tema b]
c. 126 m3
(cl) Sub-Seção B
c. 18 m3
(vc) Introdução

(d) [m4 - tema a]
c. 101 m4
(cl) Sub-Seção B
c. 48 m4'
(cl + vc) Sub-Seção A

(e) [m5 - tema b]
c. 120 m5
(cl) Sub-Seção B
c. 66 mesmo ritmo de m5
(cl) Sub-Seção A

Ex. 4 - Derivações intervalares dos temas amaxixados em *Polimaniquexixe*

III.1.i.c. Alusões

Uma maneira mais alusiva de se relacionar com elementos rítmico-melódicos de culturas tradicionais ou populares pode ser notado na obra *Frevinho* (1995), de Wellington Gomes. Porém, o intercâmbio entre o frevo e as técnicas composicionais de música erudita contemporânea serão demonstradas somente na análise integral da peça de Gomes, ao final deste capítulo.

Desejo mencionar agora uma relação com elementos melódicos de forma ainda mais abstrata que as anteriores, mostrando a obra *Itinerários da Passagem: Verônica Nadir* (2008), para violoncelo solista e orquestra de cordas, de Silvio Ferraz. Nela o compositor utiliza a fórmula de reescrita (referida no capítulo I) de um Canto de Verônica juntamente com elementos harmônicos extraídos de obras do período barroco, como descrito por ele próprio:

Por fim citaria como experiências de reescritura a composição de *Verônica Nadir*, para pequena orquestra e violoncelo solo (...). *Verônica* é uma reescritura do canto de Verônica, *O vos Omnes*, realizado na procissão do encontro, na Sexta-feira da Paixão, segundo a tradição do barroco mineiro. Neste caso o canto de Verônica é reescrito a partir da imagem da escuta de uma réstia de som ao longe, deformado pelo tempo que sobrepõe trechos do próprio canto com passagens de cânticos das Visitações de Passos também realizadas neste mesmo dia do ritual católico, e que também realiza pequenas “falhas de memória” apagando trechos das obras reescritas. Neste caso destacaria a escrita orquestral que realiza as notas das seqüências de acordes das obras barrocas reescritas (*Canto da Verônica*, *Bajulans* e *Miserere Mei* do ciclo de visitações atribuídos ao compositor mineiro Manoel Dias de Oliveira) de modo que cada uma seja articulada de um modo diferente e com grande distanciamento intervalar. (FERRAZ, 2008, p.56-57)

Ex. 5 - Reescrita de um Canto de Verônica em *Itinerário de Passagem*

Mesmo com a indicação constante na partitura “Lamentação de sexta-feira - Verônica - o vos omnes qui transitis”, não foi possível saber qual a melodia exata reescrita por Ferraz, já que o texto vernacular especificado possui diversas versões, na maioria das vezes polifônicas - algumas muito antigas, datadas do período da renascença. O Canto de Verônica, monódico, como praticado em diversas partes do Brasil, não é padronizado em relação à melodia. Na realidade, existem várias melodias para o texto, seja em latim, seja em português. Mas de forma geral, tais monodias apresentam um caráter lamentoso e lânguido, cheios de notas longas e alguns melismas. Seja como for, é perceptível no trecho acima (exemplo n.5) a manutenção desse caráter na linha solo do cello (circulada), que é entrecortado pela permutação de acordes oriundos das composições barrocas (marcadas entre retângulos).

Nesse caso, as relações entre a escrita de Ferraz e as obras citadas fica tão diluída por seus processo composicionais que, mesmo sabendo da existência de tais ligações, é difícil percebê-las, seja auditivamente, seja analiticamente na partitura. Mas, de maneira geral, fica evidente em suas abordagens a preponderância das questões de afinidade de escuta criadas com o mundo sonoro da manifestação aportada, apontando em direção à uma originalidade imaginativa.

III.1.ii. Questões harmônicas

Nesta pesquisa, foram encontrados alguns processos de incorporação de elementos rítmico-harmônicos relativos à culturas tradicionais ou populares. Dentre eles destacam-se a utilização direta ou a alusão de aspectos musicais, como coleções referenciais, sistemas de afinação e fórmulas harmônicas de acompanhamento. Vejamos os reflexos de procedimentos como estes na organização das alturas nas composições de G. Mendes, A. Prado e Aylton Escobar (n. 1943).

III.1.ii.a. Coleções referenciais

Como dissemos, a estruturação das alturas é evidentemente pentatônica, o que de maneira similar faz alusão à música japonesa. Mendes se utiliza da interação entre conjuntos de cinco notas como material melódico-harmônico de toda a peça. Tais estruturas se concatenam para criar as linhas melódicas vocais-instrumentais do conjunto voz-marimba. A primeira frase é formada pelo encadeamento de quatro conjuntos de cinco notas, correspondentes aos conjuntos:

(a) 5-29 [mi,fa#,lá,si,dó] (0,1,3,6,8)⁹⁰,

(b) 5-2 [si,si#,dó#,re,mi] (0,1,2,3,5),

(c) 5-23 [mi,fa#,sol,lá,si] (0,2,3,5,7) e

(d) 5-23 [si,do#,re,mi,fa#] (0,2,3,5,7)

Os conjuntos (c) e (d) são na verdade transposições T7 um do outro. A segunda compreende apenas dois conjuntos, (e) **5-20** [la,si,do,mi,fa] (01568) e (f) **5-35** [lá,si,dó#,mi,fá#] (02479), como podemos ver no exemplo 6.

⁹⁰ 5-X nomenclatura de forte [forma normal] (forma primária)

Conj.

c. 1

conj.(a) 5-29

conj.(b) 5-2

conj.(c) 5-23

conj.(d) 5-23

Pno

Conjs.

c. 5

conj.(e) 5-20

conj.(f) 5-35

Pno

T7 do conj. (c)

Ex. 6 - Identificação de conj. na linha melódica do piano (cc. 1-8), em *O meu amigo Koellreutter*

O piano, por sua vez, executa acordes que sintetizam verticalmente conjuntos também de cinco notas, tendo boa parte dos sons compartilhados pelos componentes dos gestos melódicos que acompanha, como nos mostra o exemplo 7. Na verdade, esse acompanhamento do piano poderia ser ouvido como uma espécie de eco de um sino ou tilintar de um gongo budista, seja por conta de suas quintas onipresentes na mão esquerda, como pela sua sua figuração rítmica, sempre reiterada da mesma forma - tornando-se mais uma referência ao universo japonês pretendido por Mendes.

Conjs.

c. 9

conj.(a) 5-29

T2 do conj. (a)

conj.(f) 5-35

Pno

Ex. 7 - Verticalização de conjuntos pentatônicos ao piano (cc. 9-16).

Toda a peça desenrola-se através da repetição de um elemento melódico que ganha novas cores à medida que se reitera - iniciando-se no piano solo e passando para a voz somada à marimba. Tal elemento é constituído por duas frases de quatro compassos. Cada frase é executada duas vezes seguidas, antes de passar para a outra. Essa estrutura é mantida até a seção *coda*, marcada na partitura no c.29. A partir desse trecho, a melodia é reduzida a notas estruturais, ficando subentendida, de certa forma, por conta das inúmeras reiterações anteriores.

Os conjuntos pentatônicos criados, ora são similares aos conjuntos utilizados na música tradicional japonesa, ora não. No estudo da pesquisadora Maria Yuka Prado, estão apontados cinco tipos principais de conjuntos pentatônicos encontrados nessas tradições musicais - porém nada é mencionado em relação à possível similaridade entre as estruturas das alturas de Mendes e das músicas nipônicas. O exemplo abaixo ilustra tais modos, a partir do estudo de Ichiro Nakano (*apud* PRADO, Y, 2009 p.82-83).

	modos da mús. trad. japonesa	conj. pent. na peça
1. Modo de canções folclóricas (conj.5-35)		c.8-9 - conj. (e)
2. Modo <i>Ryo</i> do <i>Gagaku</i> (conj.5-35)
3. Modo <i>Ritsu</i> do <i>Gagaku</i> (conj.5-35)
4. Modo <i>Miyako-bushi</i> (conj. 5-20)		c.6-7 - conj. (e)
5. Modo da região de Okinawa (conj.5-20)		c.38

Ex.8 - Cinco modos da música tradicional japonesa e suas relações com a peça de Mendes

Se forem analisados em termos da teoria dos conjuntos os três primeiros tipos de modos pentatônicos tradicionais, de canção folclórica, de *Ryo* e de *Ritsu* - mesmo mantendo e comparando as formas normais - pode-se notar que eles são rotações transpostas de uma mesma coleção de cinco alturas pertencentes ao conjunto 5-35, respectivamente T3, T0 e T5. Por sua vez, os dois tipos restantes - *Miyako-bushi* e *Okinawa* - seriam inversões sobre um mesmo eixo um do outro e estariam enquadrados no conjunto 5-20 de Forte.

Em *O meu amigo Koellreutter*, pode-se ouvir os dois conjuntos acima em sequência na segunda frase do elemento melódico (c.4-8). Primeiramente (c.4-5), temos o conj. 5-20 similar ao *Miyako-bushi*, porém transposto T4 - terça maior acima. Em seguida (c.6-8), vemos o conj. 5-35 numa versão também transposta T4 do *Ritsu*.

Entretanto, como se nota nos exemplos 6 (vistos há pouco), dentro de uma mesma frase pode ocorrer uma mudança de conjunto. Isso normalmente não se ouve nas melodias tradicionais japonesas frequentemente. Elas costumam transitar em torno de um mesmo conjunto (ou modo) durante longos períodos de tempo. Assim, esse processo composicional nos remete novamente a ideia de conciliação entre o antigo (o uso de modos pentatônicos) e o novo (a recriação e recontextualização desse uso), também uma característica da cultura japonesa para o autor brasileiro de origem alemã, como será visto na seção (7) que versa sobre elementos conceituais, filosóficos e estéticos.

Os últimos seis compassos da peça introduzem uma sonoridade ambígua, composta diatonicamente por uma coleção referencial - constituída pelas alturas correspondentes ao modo lídio de “lá” ou da escala de “mi” maior. Entretanto, pode-se ouvir tal trecho também como a sobreposição de uma estrutura pentatônica “fá#-sol#-lá-si-dó#” (conj. 5-35) - similar ao modo pentatônico *Ritsu*, da música tradicional japonesa - a um pedal “lá-mi” - mais uma vez apontando para os conceitos de estética japonesa, que serão debatidos futuramente.

Gostaria apenas de mencionar que, com intuito referencial de certa forma similar ao de G. Mendes, A. Prado inventa coleções referenciais modais para gerar um universo sonoro que remeta à localidade que está sendo abordada em seus *Poesilúdios* (1983-85) para piano solo. Esse fato fica evidente no depoimento dado pelo compositor:

[...] os Poesilúdios são descritivos, principalmente os do segundo caderno. [...] a série das Noites, é uma viagem através do tempo, tem Noites de Tóquio... então você viaja para Tóquio. Em Noites de Armsterdan. . . então você está em Armsterdan. Noites de Solesmes. . . você está em um mosteiro, ouvindo os monges cantarem. Noites de São Paulo é o rock da Rita Lee; cidade com néon e bastante barulho. E Noites de Manhattan é Nova York... Noites do Centro da Terra é uma imagem do livro de Júlio Verne, “Viagem ao Centro da Terra”, o âmagô do âmagô... [...]. Esta é a minha proposta. (PRADO *apud* ROCHA, 2005, p.131)

Para realizar essa referencialidade, Prado se utiliza da incorporação de diversos aspectos musicais das culturas que aborda. Estruturas de organização das alturas, atributos típicos de instrumentos tradicionais, aspectos tímbricos e textura musical estão entre os principais deles, como será visto no correr deste capítulo.

Especificamente, no campo da organização das alturas, gostaria de mostrar um processo de alusão a modos característicos de músicas tradicionais em dois dos *Poesilúdios*, os de número 6 e 13, respectivamente, *Noites de Tóquio* e *Noites do*

deserto. Nessas peças o compositor inventa o que, segundo Rocha (2002, p.63), Prado chamou de “falsos modos” para aludir o universos musical japonês e árabe. Para isso, foram criados os seguintes conjuntos pentatônicos “fá-sol-láb-do-ré” (que é uma rotação do modo *Miyako-bushi*), em *Noites de Tóquio*; e “mi-fá-lá#-si-dó” e “ré-mib-fá-fá#-sol-láb-si-do#” (que apresenta as duplas sensíveis e intervalos de segunda aumentada como alguns modos árabes)⁹¹, no *Poesilúdio 13*. Os dois processos estão ilustrados no exemplo abaixo 9, mostrando os aspectos emulados por Prado e duas ocorrências na partitura para comparação:

	modos da mús. trad.	conj. pent. na peça
1. Modo <i>Miyako-bushi</i> (transposto para) centro sol		c.1 - Poesilúdio 6 <i>rotação do Miyako</i>
2. Modo Nawahazar		c.1- Poesilúdio 13 <i>dupla sensível em torno do intervalo de quinta</i>
3. Modo Hiyascar		c.1- Poesilúdio 13 <i>semitons e segundas aumentadas</i>

Ex.9 - Falsos modos, japonês e árabe, nos *Poesilúdios* 6 e 13, de Prado

a. c.30

b.

Ex.10 - Dois trechos dos *Poesilúdios* 6 e 13, respectivamente a. e b.

⁹¹ Mais informações podem ser obtidas em Scott Marcus (1993)

Concluímos que, nas abordagens dos dois compositores vistas acima, coloca-se a questão da representação como relevante. Nesse sentido, o desafio torna-se a criação de uma música original (composição nova), mas que remeta a um universo tradicional específico identificável (cultura japonesa ou árabe, nesse caso). Isso é feito através da tentativa de manutenção de aspectos de autenticidade, pela utilização de modos característicos ou a invenção de modos que os imitam ou aludem-nos.

Cantares para Airton Barbosa, 1983, para fagote solo, de Aylton Escobar está escrita em seis sistemas corridos, sem barra de compasso. Basicamente, a obra possui um caráter pós-tonal, com algumas centralidades, e um lirismo em seu gestual melódico. Uma de suas características também importante é a utilização de técnicas estendidas, como a utilização de digitações alternativas para a obtenção de quartos de tom e de multifônicos.

A pesquisadora Ariane Petri descreve outra característica interessante da peça, a alusão às características sonoras do violão⁹², traduzidas para o fagote. Demonstra este fato citando o fagotista Noël Devos:

Conforme depoimento de Devos, que esteve em contato com o compositor durante a criação da peça, as *appoggiaturas* e os gestos ornamentais usados são a imitação de notas em *pizzicato* ou arpejos tocados num violão. A ligação entre o fagote e o violão se materializou através de Airton Barbosa, fagotista da Orquestra Sinfônica Brasileira e violonista nas horas de lazer, de quem Escobar era amigo. A menção de Barbosa no título da peça é uma homenagem a este músico que morreu, ainda jovem, em 1980. (PETRI, 1999 - consulta on-line)

Apesar do caráter predominantemente pós-tonal, duas de suas subseções apresentam relação com uma estrutura modal disfarçada - talvez uma reminiscência do tema do Caicó, utilizado por Villa-Lobos no 3º mov. da *Bachianas Brasileiras* nº4. Sobre esse elemento, Petri afirma que “trata-se no *cantando tristemente* de um canto do Recife que Barbosa cantava” (PETRI, 1999). A partir do terço final da obra, o caráter modal é mais perceptível ao ouvinte, praticamente desvelando sua origem na cultura popular. Embora pequena em relação ao restante da composição, tal parte é importante por também apresentar a classe intervalar de semitom priorizada em um novo contexto.

Existem algumas centralidades na obra, que são obtidas prioritariamente por gravitação em torno de eixos criados por semitons. Essa estrutura semitom é a classe de intervalo 1 (classe 1) mais importantes durante a totalidade da composição, pois

⁹² principalmente através dos arpejos do último sistema da partitura, vide anexos

o discurso musical é regido quase que exclusivamente por esse elemento intervalar - posteriormente o trítone (classe 6) se mostrará uma segunda classe de intervalo importante, bem como o modalismo em trechos específicos, como veremos.

Inicialmente o semitom “fá-mi” é executado com a primeira nota longa e a segunda curta e *staccato*, dispostos como uma espécie de retardo. Este gesto melódico é repetido e variado diversas vezes, ganhando ornamentos que o antecedem e se tornam cada vez maiores, em número de notas e em amplitude no campo de tessitura. Tais ornamentos são também baseados na classe intervalar 1, seja em ordem linear, como através de interpolações entre as notas.

No sistema seguintes, o eixo passa a se deslocar em cada parte para um determinado centro. No segundo trecho, ele se desloca para o semitom “réb-dó” e o trecho se encerra com a aparição dos multifônicos - apresentando também o semitom através de um trinado. Na subseção três, o eixo desloca-se para um trilo intervalar de terça menor “dó#-mi”, finalizando-se sobre a figuração “fá-mi”, na região grave.

Os exemplos 11a e 11b trazem trechos que ilustram tais procedimentos.

Ex.11a e b - Dois trechos de *Cantares*: eixos “fá-mi” e “réb-dó”

No quinto sistema, após o retorno inicial da ideia germinal da peça sobre o centro “fá-mi” ouvem-se desabrochar as reminiscências modais tanto no *cantando* quanto no *cantando tristemente* - que ora alude ao modo menor eólio ora dórico, num pseudo centro (ausente) de mi bemol menor.

Ex.12 - Reminiscências modais em *Cantares*, meados do penúltimo sistema

Proporcionalmente, em termos de duração temporal, os binômios mais enfatizados são “fá-mi” - em toda a primeira seção e em aparições ocasionais no correr da peça - “réb-dó” - na segunda seção - e “sib-lá” - na subseção final. Se juntarmos verticalmente tais classes de alturas, como resultado, teremos duas tríades menores, separadas por um semitom: lá menor (Am) e si bemol menor (Bbm). Essas são por suas vezes os centro modais nos quais se baseiam os gestos melódicos das subseções 4 e 5, respectivamente.

De maneira geral, notam-se dois universos sonoros, de origens e características distintas, utilizados por Escobar em sua composição: o modal e o pós-tonal. A junção desses universos indica um movimento em direção à superação da paradoxal dicotomia nacionalismo-vanguarda vivida anteriormente na música brasileira - que, como já debatido, começou a dissolver-se a partir dos anos 1980. Essa perspectiva é compartilhada por Petri em seu estudo:

Chama atenção o fato de no *Cantares*, como um todo orientado para a linguagem universal, aparecer um trecho que se utiliza de uma escala modal, o que, dentro do contexto, é um momento imprevisto. Com isso, a obra concretiza a possibilidade de convivência do universal com o nacional. (PETRI, 1999 - consulta online)

De modo similar, a escolha e a forma de utilização desses elementos pelo compositor sugere duas preocupações em sua abordagem, de ordem de identidade e de originalidade. Por um lado, a alusão ao modalismo nordestino pode ser encarada como referência simbólica de identidade pessoal ao homenageado no título da obra, Airton Barbosa. Duplamente, referencialidades a ele puderam ser percebidas: primeiramente na tradução dos atributos violonísticos para o meio instrumental do fagote; em segundo lugar, através da alusão ao ambiente modal dos “cantares” de Barbosa. Por outro lado, emerge a questão da originalidade a partir dos procedimentos composicionais contemporâneos que conferem à obra um caráter predominantemente pós-tonal, seja pela manipulação dos conteúdos intervalares e classes de alturas, seja através de técnicas estendidas de execução instrumental, como a produção de multifônicos.

III.2. Estruturação rítmica

Durante o século XX, o tempo musical e a rítmica foram também aspectos musicais extremamente desenvolvidos pelos compositores. Desde Stravinsky e Bartók, uma gama cada vez maior de métricas irregulares passou a figurar na linguagem musical. A regularidade dos compassos passou a dar espaço e a conviver com a

liberdade de concepções abstratas do tempo musical, das mais variadas formas. Foram vistos, por exemplo, os procedimentos seriais levarem a complexidades rítmicas extremas. Os experimentos na música eletrônica também abriram novas possibilidades de reprodução de complexidades, chegando a níveis que seriam impossíveis para uma execução humana. Além disso, novos processos, como a aleatoriedade e a improvisação, na construção também do tempo musical e da rítmica foram adotados. Em contrapartida, presenciou-se o uso da repetição por longos períodos como elemento discursivo musical, de maneira inédita na tradição europeia, por movimentos como o Minimalismo, por exemplo. Outros momentos dessa trajetória poderiam ser salientados, alguns já vistos nos capítulos anteriores, mas creio que os exemplos apontados sejam suficientes para aclarar a ideia.

Dessa forma, atualmente, o arsenal de possibilidades de abordagem das questões rítmicas tornou-se tão grande a ponto de inúmeras novas teorias analíticas - e com elas novas terminologias - terem se desenvolvido - e ainda estarem se desenvolvendo - para dar conta da produção dos criadores contemporâneos.

Muitos aspectos do desenvolvimento da rítmica na música do século XX e XXI podem ser associados ao intercâmbio de culturas musicais distintas - como se viu brevemente no capítulo II. Nesta seção, gostaria de aprofundar algumas das relações entre culturas musicais que contribuíram para o desenvolvimento das linguagens de diversos compositores brasileiros.

O nacionalismo musical no Brasil, em suas diversas fases, incentivou os compositores a fazerem uso de padrões rítmicos de manifestações de populações tradicionais e da cultura popular - na época, chamados de folclóricos. Também estamos cientes que um dos processos mais característicos dessas práticas se dava através da criação de ostinatos baseados em células rítmicas características das manifestações populares. No entanto, com o avançar do século XX e a chegada do XXI, os compositores expandiram as possibilidades de interação entre os aspectos rítmicos originários dessas músicas e suas próprias composições.

Assim, na música dos últimos 35 anos, os exemplos de processos composicionais ligados às estruturas rítmicas específicas de determinadas manifestações musicais de culturas tradicionais ou populares são variados. No debate sobre a alusão de elementos rítmico-melódicos característicos, foi mostrada a importância da manutenção dos motivos rítmicos típicos do maxixe e da bossa nova, por exemplo - e que ainda será apontado em relação ao frevo na obra de Wellington Gomes ao final deste capítulo. Para melhor entender a ampliação de tais processos, vejamos de perto mais alguns

casos, onde a estruturação rítmica de novas obras é produto de intercâmbios similares - resultando principalmente de padrões rítmicos característicos ou fórmulas de acompanhamento - de forma direta, alusiva ou abstratamente.

III.2.i. Relações específicas entre estruturas e padrões rítmicos:

III.2.i.a. Transcrição

Gostaria de iniciar tratando de duas situações em que a transcrição de padrões rítmicos de manifestações culturais populares pode ser percebida: nas composições *Ibejis* (1995) e *Ibejis II* (2011) para flauta e clarinete, de Paulo Costa Lima (1954).

As duas peças *Ibejis* de Costa Lima, guardam relação com as estruturas rítmicas da música praticada no candomblé baiano. O músico e pesquisador Pedro Robatto nos dá uma visão introdutória sobre tais relações e sobre a contextualização da primeira peça *Ibejis*:

“No Brasil a flauta e a clarineta são instrumentos tradicionalmente utilizados na música popular, principalmente no choro onde esses instrumentos se adaptaram facilmente aos seus ritmos complexos e às suas melodias que exigem dos intérpretes grande virtuosidade técnica. (...) Heitor Villa-Lobos inspirou-se nesse estilo de música para escrever uma série de obras intituladas “Choros” e foi em 1924 que escreveu o “Choros n.º 2” para flauta e clarinete. (...) Esta obra ficou mundialmente conhecida e estimulou outros compositores brasileiros a escreverem para essa formação. Dentre eles podemos citar Guerra-Peixe (1914-), Bruno Kiefer (1923-), Gilberto Mendes (1922-) e José Siqueira (1907-). Na Bahia, o compositor Fernando Cerqueira compôs em 1994 “Dualismo II” e Paulo Costa Lima compôs em 1995 “Ibeji” (ambas músicas para flauta e clarinete). Um dos aspectos mais relevantes que as músicas “Dualismo II” de Fernando Cerqueira e “Ibeji” de Paulo Costa Lima têm em comum é a sua complexidade rítmica. As duas possuem ritmos oriundos da música popular brasileira e do candomblé, reelaborados com técnicas modernas de composição.” (ROBATTO, 1999, p.2)

O título *Ibejis* refere-se ao único orixá permanentemente duplo no candomblé e é sincretizado nas figuras de Cosme e Damião. As duas entidades distintas que compõem os *ibejis* têm função básica de indicar contradição, os opostos que coexistem. Num plano mais terreno, ele materializam-se na forma de criança. Esse orixá é associado a fenômenos ligados à ideia de início: a nascente de um rio, o germinar das plantas, o nascimento de um ser humano.

No candomblé, além da importância musical durante os rituais, os instrumentos são também responsáveis por funções simbólicas, como a convocação dos deuses, por exemplo. A instrumentação básica é composta por três atabaques e um agogô. O

tambor *Rum* tem o papel como solista, ligado aos passos da dança. O *Rumpi* e o *Lé* reforçam a marcação dos padrões rítmicos característicos de cada toque. O agogô completa o grupo e é também chamado de *Gã*.

Ibejis II, de Costa Lima, é pautada na música afro-baiana do candomblé e o padrão incorporado provém de um toque chamado *Ilu* ou *Daró*. O exemplo a seguir ilustra o padrão textural de três dos quatro instrumentos que comumente executam essa música ritual. O tambor *Rum* está omitido, pois ele é quem executa as improvisações típicas desse e de outros toques⁹³.

Ex. 13 - Toque *Ilu* ou *Daró*: padrões rítmicos do *Gã*, *Rumpi* e *Lé* - transcrição do autor⁹⁴

Em *Ibejis II*, ocorre a incorporação do padrão acima na forma de um *hoqueto* (*interlocking rhythm*) entre as linhas rítmicas da flauta e do clarinete, obtendo uma textura rítmica similar a executada no toque *Ilu*. A flauta realiza o padrão do *Gã*, acrescido ocasionalmente da primeira das apogiaturas da linha do *Rumpi* e do *Lé*. O clarinete toca sempre uma semicolcheia depois do ataque da flauta, ou seja, nos tempos 1.2, 2 e 2.4. Esse processo de *hoqueto* ocorre diversas vezes ao longo da peça, mas vai sendo submetido ao processo de deformação. No início, ouvem-se três momentos bem claros de sua aparição, nas frases dos compassos 7-8, cc.10-11, e cc.16-17. Contudo, diferentemente da música do candomblé os padrões rítmicos em *Ibejis II* são constantemente deformados - através de acréscimo de figurações, como no c.9, cc.12-13 e c.18 - ou interrompidos - por meio de hesitações, como no c.13. O exemplo a seguir ajuda a visualizar melhor essa inter-relação rítmica.

⁹³ Mais informações, bem como transcrições desse e de outros toques do candomblé podem ser encontradas na tese de Ângelo Cardoso (2006).

⁹⁴ Fonte Youtube.com Toque *Ilu* Yansã, com Ogãs da Casa de Oxumarê <https://www.youtube.com/watch?v=J-fUtrf-B68&t=71s> e Nação Ketu - *Ilu* de Iansã: <https://www.youtube.com/watch?v=I-BzPKbvkd0>

a.

Fl.

Cl.*

* escrito onde soa

b.

c.7 pontos de ataque da flauta

pontos de ataque da clarinete

Ex.14 - Padrão do *Ilu* na inter-relação da flauta e clarinete c.7-8 *Ibejis* II: a.trecho como na partitura original; b. transcrição do *hoqueto* resultante

III.2.i.b. Abstrações

Observemos agora um tratamento mais abstrato no diálogo com estruturas rítmicas de uma manifestação da cultura popular brasileira, que inclui processos de manipulação numérica, como adição e subtração de valores rítmicos e modulações métricas, por exemplo. O compositor Eli-Eri Moura (n.1963) parte de um padrão rítmico comum no maracatu de baque virado para criar *Maracatum* (2005), para trio de percussão. O autor adota a estrutura numérica que observa por trás dessa rítmica popular, medindo o intervalo entre os pontos de ataque de sua célula básica em número de subdivisões quaternárias do pulso, obtendo o resultado <943>. O exemplo (Ex.15) abaixo mostra o referido padrão rítmico e a estrutura numérica contida nele.

Ex.15 - Estrutura numérica associada ao padrão rítmico do maracatu

O maracatu de baque virado, também conhecido como maracatu nação, é uma manifestação urbana - diferenciada do maracatu rural ou de baque solto - originalmente ligada ao carnaval de Pernambuco. Em 2009, estimava-se a existência de cerca de 65 grupos como esses no estado. Climério de Oliveira Santos (2009a) aponta que

cada agremiação é normalmente formada por um grande grupo de percussão e vozes, contando com um mestre-de-apito - que puxa as toadas (canções) - e o coro, formado pelos demais integrantes e passistas. Os principais instrumentos constituintes dos maracatus são o apito do mestre, o gonguê (espécie de *cowbell* ou agogô gigante de uma campana), o tarol (como uma pequena caixa clara), a caixa de guerra (caixa clara), o mineiro (um chocalho grande de metal), e as alfaias (tambores grandes, também chamados de bombos, zabumbas ou marcantes). Santos afirma que “a palavra *baque* quer dizer batida, pancada, toque, ou seja, os padrões rítmicos que os batuqueiros executam” (SANTOS, 2009, p.29). Ainda segundo este autor, os mestres atuais atribuem à palavra *virado* a conotação de variação da batida, que é realizada por vários executantes simultaneamente. Cada nação tem seus baques e viradas característicos, mas há uma grande recorrência do padrão rítmico ilustrado no exemplo anterior (Ex.15) - que serve de base na maior parte do tempo durante as peças.

A composição de Moura foi escrita para três percussionistas. O número três é estruturante na obra, em vários aspectos. O compositor deixa claro nas notas de programa, tanto a relação com o tal numeral, quanto a utilização da rítmica do gênero popular, como podemos ver:

Maracatum tem como fonte de referência o *maracatu de baque virado*. A partir dos desfiles de carnaval de Pernambuco, é um desfile de dança que evoca as cortes passadas dos soberanos africanos. O *maracatu de baque virado* está também intimamente ligado a *xangô*, um culto de possessão com ciclos de danças e canções que os invocam os *orixás* ou Deuses da África. No desfile, há um grupo de percussionistas acompanhantes tocando *gonguê* (um instrumento similar ao *cowbell*), *ganzá* (chocalho), *caixas de guerra* (taróis), e *zabumbas* (tambores cilíndricos de madeira). O *maracatu* é baseado em um dos principais padrões rítmicos das *zabumbas* maiores e de sons mais graves (chamadas *marcantes*), que divide 16 semicolcheias em grupos de 9, 4 e 3. Este padrão – anunciado pelos três músicos em uníssono rítmico no primeiro compasso da obra – é *desfocado* (desalinhado) enquanto é sistematicamente repetido dentro de períodos cada vez menores, mas sem afetar as proporções internas de 9, 4 e 3. A ideia, por assim dizer, é mudar gradualmente o *foco perceptivo* do ouvinte, de tal forma que ele ou ela possa obter *uma imagem sem definição* do padrão rítmico do *marcante* – que é, de fato, transformado em uma massa sonora. A música desenvolve-se através de várias tentativas em *focalizar* (ou *alinhar*) o padrão rítmico de referência, que é atingido apenas no último compasso.

O número ‘3’ (significativo para um compositor nascido em 30/03 de 1963 às 3 horas da manhã) é também uma referência; 3 músicos, grupos de 3 instrumentos, 3 famílias instrumentais, célula rítmica de 3 sons, 3 seções formais... (MOURA, 2005 - notas de programa - trad. nossa)⁹⁵.

⁹⁵ *Maracatum* has as reference source the *maracatu de baque virado* (maracatu of the twisted stroke). From the carnival parades of Pernambuco (a northeast state of Brazil), this is a dance-procession that evokes the past courts of African sovereigns. *Maracatu de baque virado* is also closely connected with *xangô*, a cult of possession with cycles of dances and songs that invoke the *orixás* or gods of Africa. In the procession there is an accompanying group of percussionists playing *gonguê* (cowbell-like instrument), *ganzá* (rattle), *caixas de guerra* (snare drums), and *zabumbas* (cylindrical wood drums). *Maracatum* is based on one of the main rhythmic patterns of the large, low pitched *zabumbas* (called *marcantes*), which divides 16 sixteens in groups of 9, 4 and 3. This pattern – announced by the three players in rhythmic unison at the first measure of the piece – is defocused (unaligned) while it is systematically

Na primeira seção da peça, a textura configura-se a partir de um processo de defasagem entre as linhas instrumentais, pautado na diminuição das figurações rítmicas - numa espécie de modulação métrica. Para isso, a estrutura numérica <943> é mantida dentro de cada linha, mas as subdivisões encurtadas sucessivamente. Moura apresenta o padrão extraído do maracatu de baque virado no primeiro compasso, que é executado de maneira isorrítmica pelos três percussionistas, com subdivisão de semicolcheias. Em seguida (c.2), o primeiro percussionista apresenta o padrão, pautado na subdivisão de quintinas de semicolcheia (5:4), enquanto os outros mantêm o padrão original. Então (c.4), o segundo executante adota o padrão em quintinas, ao passo que o terceiro ainda mantém a célula inicial. A partir do compasso 6, a figuração original é abandonada e as células rítmicas pautadas na estrutura numérica <943> seguem diminuindo - passando para sextinas de semicolcheias (6:4) e, depois, para fusas. Assim, ouvem-se sucessivas versões do padrão básico do maracatu, defasadas e em diferentes velocidades, compondo a textura de todo esse trecho de *Maracatum* (c.1 ao c.23).

O exemplo 16 ilustra um trecho desse processo:

The example shows three staves of musical notation for percussion instruments, illustrating the evolution of the <943> rhythmic structure over time.

- Top Staff (Percussões):** Labeled 'Tutti' and 'c.1'. It shows a rhythmic pattern with a bracket above it labeled '<9 4 3 >'. The notes are marked with '1 2 3 4 5 6 7 8 9' and '1 2 3 4 1 2 3' below them.
- Middle Staff (Perc. I):** Labeled 'c.2'. It shows a rhythmic pattern with a bracket above it labeled '<9 4 3 > (...)' and '5 4 5 3' below it. A 'fig. de ref.' (reference figure) is indicated with an arrow pointing to a group of notes marked '1 2 3 4 5 6 7 8 9' and '1 2 3 4 1 2 3'.
- Bottom Staff (Perc. I):** Labeled 'c.7'. It shows a rhythmic pattern with a bracket above it labeled '<9 4 3 > (...)' and '3 3 3 3' below it. A 'fig. de ref.' is indicated with an arrow pointing to a group of notes marked '1 2 3 4 5 6 7 8 9' and '1 2 3 4 1 2 3'.

Ex. 16 - A estrutura <943> operando defasagem e modulação métrica no início de *Maracatum*.

repeated within smaller and smaller time frames, but without affecting the internal proportions of 9, 4 and 3. The idea, so to speak, is to change gradually the perceptive focusing of the listener, in such a way that he or she may get an image without definition of the marcante rhythmic pattern – which is transformed, indeed, in a sound mass. The music unfolds through the several attempts in focusing (or aligning) the reference rhythmic pattern, achieved only in the last measure. Number '3' (meaningful for a composer born on 03/30, 1963, at 3 a.m.) is also a reference: 3 players, groups of 3 instruments, 3 instrumental families, 3-note rhythmic cell, 3 formal sections...

A obra guarda ainda outras relações com a sequência numérica <943>, menos aparentes e bastante abstratas. Por exemplo, na terceira seção da peça, que se inicia no c.46, os três percussionistas executam semicolcheias simultaneamente. Porém, os acentos de cada um dos músicos recai sobre diferentes pontos. Moura cria sequências numéricas que regem os ataques de cada linha. Tais sequências são pautadas na adição e/ou subtração dos algarismos originais. Do c.46 ao c.50, o percussionista I acentua as semicolcheias seguindo as sequências <943>, <832>, <721>, <433322221>, <2111>, <221>, <21>. O segundo músico executa a série <O⁹⁶65>, <Z54>, <943>, <832>, <721>. Já o terceiro marca os acentos baseado na sequência <T87>, <D76>, <O6541>.

Em todas as três linhas notamos um processo de decréscimo do intervalo entre os acentos. Na verdade, tal processo é regido por uma operação matemática de manipulação da sequência numérica original <943>, extraída do maracatu. A operação se torna mais fácil de notar se pensarmos as sequências da seguinte forma (Tab.2):

linha 1	<943>	$(9-1)(4-1)(3-1)$ <8 3 2>	$(9-2)(4-2)(3-2)$ <7 2 1>	...	...
linha 2	$(9+2)(4+2)(3+2)$ <O 6 5>	$(9+1)(4+1)(3+1)$ <Z 5 4>	<943>	$(9-1)(4-1)(3-1)$ <8 3 2>	$(9-2)(4-2)(3-2)$ <7 2 1>
linha 3	$(9+4) (4+4) (3+4)$ <T 8 7>	$(9+3)(4+3)(3+3)$ <D 7 6>	$(9+2)(4+2)(3+2)$ <O 6 5...>		

Tabela 2 - Operação matemática sobre a sequência de acentos <943> nas três linhas percussivas, do c.46 ao 50 de *Maracatum*.

Como resultado, entre cada nova sequência de acentos, ocorre uma progressão subtrativa de razão um - especialmente clara e regular na linha do segundo percussionista, que se inicia com 11, 10, 9, 8, e 7 intervalos de semicolcheia entre os acentos, sucessivamente.

Nos dois momentos ilustrados acima, o processo composicional utilizado partiu de uma abordagem que poderia parecer comum às práticas anteriores de adoção e repetição de padrões rítmicos oriundos de manifestações populares ou de comunidades tradicionais. No entanto, a criação de defasagens - por uma espécie de modulação métrica - e de abstrações numéricas - seja na utilização da sequência original <943> em diversas esferas temporais, como nas operações matemáticas de

96 Neste caso, letra "O" representa o número 11, "Z" o número 10, bem como as letras "D" e "T", respectivamente referem-se aos números 12 e 13.

adição e subtração aplicadas a ela - aponta para a superação do viés nacionalista que se poderia inferir do título da peça.

Na realidade, o processo composicional de Moura parece apontar para a questão da localidade, sim, mas sem querer demonstrá-la como paradigma central de sua obra. Mas, paradoxalmente, ele almeja “evitar uma interação apenas no nível superficial, como é o caso com música que simplesmente estiliza fontes folclóricas”, pois, como textualmente indicado, “[e]ssa é uma abordagem em que música tem uma orientação do universal em direção ao regional. Meu objetivo é seguir a direção contrária – uma transcendência do regional para o universal” (MOURA, 2006 p.883).

Nessa perspectiva, mais uma vez se colocam indagações sobre como conciliar localidade e universalidade, paralelamente apontando a complexidade na equação entre criar originalidade, manter autenticidade e gerar identidade nos processos de intercâmbio cultural na música.

III.2.i.c. Alusões

Wellington Gomes, em sua peça *Batuque no jazz do xaxaxá* (2005), para conjunto de percussão, faz referências a gêneros populares, de música afro-brasileira, no caso o candomblé, de música afro-norte americana, o jazz, e de música regional do nordeste brasileiro, o baião. Na verdade, a forma com que Gomes utiliza os elementos desses gêneros é bastante simples e livre. As maneiras de empregar tais estruturas evocam sonoramente as músicas populares, mas, ao mesmo tempo, possibilitam que o compositor crie um discurso autoral próprio - aproximando-se, simultaneamente, das ideias de representação de gênero e representação perceptiva, descritos por Heile (vide capítulo I). Assim, por um lado, Wellington Gomes escreve sua obra partindo de algumas pequenas estruturas rítmicas características dos gêneros populares, mas, por outro, aplica processos composicionais oriundos da música erudita - como a imitação e o tratamento pós-tonal das alturas, a reutilização e adaptação de material melódico em diferentes contextos e a variação.

Batuque no jazz do xaxaxá possui três grandes seções - A (cc.1-51), B (cc.52-79) e C (cc.80-114) - e uma pequena coda (c.115 até o fim), sendo que cada um dos três gêneros mencionados acima é utilizado como elemento principal em uma dessas grandes seções da composição.

Principais elementos utilizados diretamente:

- padrão rítmico do toque dos atabaques de candomblé, nos tom-tons (seç. A)

- clave afro, na linha melódica dos instrumentos de teclado (seç. A)
- padrão rítmico do prato de condução da bateria no jazz (seç. B),
- célula rítmica do zabumba de baião no bombo (seç. C)
- contratempos característicos de baião, espaçados na linha da cuíca (seç. C - a partir do c.80)
- padrão abaionado do toque do triângulo (seç. C)

Principais elementos aludidos:

- padrão rítmico do prato de condução da bateria de jazz, no triângulo (cc.33-39)
- escrita em bloco (soli), típicos das *big bands* de jazz, nas linhas dos teclados (cc.62-76, em especial nos cc. 72-76 e nos cc.79-80)
- alusão às linhas de contrabaixo do tipo *walking bass*, na marimba (cc.67-71)
- contorno melódico, arpejo de tétrede maior com sétima menor, típico dos gêneros nordestinos, como baião, forró, coco, etc. (a partir do c. 83)

Os exemplos 17 e 18 mostram, respectivamente, um momento de utilização direta e outro de alusão aos elementos mencionados acima. No primeiro (Ex.17), pode-se notar o triângulo e o bombo (a partir do cc.85) executando padrões característicos dos gêneros nordestinos do forró, baião, xaxado e xote, entre outros. No segundo (Ex.18), são ouvidas alusões ao gênero estadunidense em três níveis (cc.67-71): através da forma de tocar os pratos (*ride*) na condução rítmica jazzística - dos gêneros como o swing, por exemplo; por meio da emulação de linhas de contrabaixo do tipo *walking bass* pela marimba; e na referência aos gestos em bloco executados pelo xilofone e vibrafone, típicos das *big bands* dessas práticas musicais.

c.67 articulação em bloco

Xyl.

Vib.

Mrb. walking bass

Pts. condução de jazz

Ex. 17 - Padrões de zabumba e triângulo na seção C de Batuque no jazz do xaxaxá

Ex 18 - Alusões jazzísticas: prato de condução, walking bass e gestos em bloco

Após essa breve análise, creio que se pode entender melhor o título da peça, ao mesmo tempo jocoso e referencial, num certo sentido. O batuque enunciado pode ser entendido como uma referência ao toque dos atabaques de candomblé, que, como vimos anteriormente, estão presentes na composição nos padrões executados pelos bongos e tom tons, bem como na clave que rege a linha melódica dos instrumentos de teclado. O jazz, por sua vez, está referenciado claramente na peça, nos diversos trechos apontados. Talvez o xaxaxá a que o título se refere fosse melhor entendido como um xaxado - trocadilho de xaxaxá(do) - em alusão aos ritmos do nordeste brasileiro. Dessa forma, o próprio título da obra, por um lado, reforça a importância da ideia de referência perceptiva aos gêneros populares (mencionada há pouco), mas, por outro, aponta também para o inusitado do cruzamento batucado do jazz no xaxaxá, ou seja, o discurso do autor - que é o responsável pela proposição de relacionar essas referências musicais populares de maneira inédita, moldadas sob suas perspectivas e processos composicionais.

III.2.ii. Relações genéricas entre estruturas e padrões rítmicos

Além das inter-relações mais diretas e específicas entre estruturas rítmicas de diversas culturas com a escrita dos compositores eruditos, como as analisadas até este ponto, outras ligações mais indiretas e genéricas também foram desenvolvidas.

O pesquisador Carlos Sandroni (2002) denota que, nos estudos de musicólogos brasileiros e estrangeiros, como M. Andrade, C. Vega, G. Béhague, S. Roberts, A. Leon, S. Minkowski, são apontadas estruturas rítmicas comuns a vários gêneros musicais afro-latino-americanos. Partindo dessa constatação, o próprio Sandroni, bem como o compositor Coriún Aharonián, afirmam que existem relações entre tais estruturas e os agrupamentos rítmicos <332> e <33334>. Para isso, ambos autores apresentam dois modos de notação, divisiva e aditiva, em suas análises. Tal enfoque é similar ao apresentado por K. Agawu (2003; 2006) em pesquisa sobre as *timelines* do oeste africano.

Para compreender todas essas relações genéricas e abstratas vejamos brevemente dois conceitos: *timeline* (ou *clave*) e notação divisiva/aditiva (ou interpretada/não interpretada).

Time line é descrita como “um ponto de referência constante pela qual a estrutura fraseológica de uma canção, bem como a organização métrica linear de suas frases são guiadas. (Nketia *apud* AGAWU, 2006, p.3 - trad. nossa). “Ela é uma figura rítmica delineada de forma distinguível, muitas vezes memorizável e de pequena duração, que é tocada como um ostinato ao longo de uma dada composição de dança”. É portanto, “um conjunto de pontos de ataque (ou inícios) e durações (ou intervalos)” (AGAWU, 2006, p.1-7 - tradução nossa)⁹⁷.

Este conceito possui várias designações similares, como *bell pattern*, *bell rhythm*, *guideline*, *timekeeper*, *topos*, *phrasing referent*, *standard pattern*, *clave*, entre outras. O musicólogo Washburne define especificamente o termo *clave* da seguinte forma:

[clave] “é um conceito rítmico encontrado numa variedade de estilos musicais na América Latina... as claves são dois bastões de madeira batidos [uns nos outros] para produzir um som alto e penetrante. Na terminologia da música latina, a palavra *clave* não se refere apenas a estes instrumentos, mas também aos padrões rítmicos específicos tocados por eles e as regras subjacentes que regem esses padrões.” (WASHBURNE, 1998, p.162 - trad. nossa)⁹⁸.

No estudo das *timelines* africanas, Agawu (2006) propõe um enfoque da notação *uninterpreted* (não interpretada) em detrimento de uma perspectiva *interpreted* (interpretada) dos padrões rítmicos - que em outra publicação (AGAWU, 2003), batizou aditiva e divisiva, respectivamente. A diferenciação básica entre essas formas de notação se dá pelo fato de não haver uma hierarquização dos pontos de articulação rítmica em referência a um pulso regular, evidenciando tais articulações como unidades independentes no espaço métrico de tempo em que elas se reiteram. O exemplo a seguir ilustra tais diferenças.

97 “a constant point of reference by which the phrase structure of a song as well as the linear metrical organization of phrases are guided” ... “It is a distinctly shaped figure of modest duration that is played as an ostinato throughout a given dance composition. ... “a set of attack points(or onsets) and durations or intervals)”

98 “is a rhythmic concept found in a variety of Latin America... Claves are two wooden sticks hit together to produce a high piercing sound. In Latin music terminology the word *clave* refers not only to these instruments but also to the specific rhythmic patterns”

Uninterpreted		Interpreted
1	=	$\frac{4}{4}$
2	=	$\frac{12}{8}$
3	=	$\frac{2}{4}$

Ex. 19 - Perspectivas interpretada e não-interpretada das timelines do oeste africano.
 Fonte: AGAWU, 2006, p.25

Entre as principais estruturas comuns aos gêneros latino-americanos tratadas pelos estudiosos citados estão a síncope característica (Andrade) ou de tempo, o ritmo da habanera (Vega, Storm e Béhague), o *tresillo* e o *cinquillo* (Leon, Carpenter, Minkowski). Tanto Sandroni (2002) quanto Aharonián adotam um viés similar ao de Agawu na interpretação dessa estruturas que pode ser observado no seguinte exemplo:

	Aditiva		Divisiva
"síncope característica" (Mario de Andrade)		=	$\frac{2}{4}$
"ritmo da habanera" (Vega, Storm, Béhague)	⁴ 	=	$\frac{2}{4}$
"tresillo" (Leon, Carpenter, Minkowski)	⁷ 	=	$\frac{2}{4}$
"cinquillo" (idem)	¹⁰ 	=	$\frac{2}{4}$

Ex. 20 - Perspectiva aditiva e divisiva de figuras rítmicas afro-latinoamericanas

Como sugere Sandroni, é importante ter em mente três ideias relevantes sobre as comparações acima:

- a) equivalência entre certas fórmulas rítmicas, que são usadas com igual eficácia para caracterizar determinados gêneros musicais;
- b) uma relativa equivalência também entre os gêneros que compõem este conjunto;
- c) estes gêneros são ligados entre si pela associação a um grupo de ideias extra-

musicais, tais como “mestiço”, “afro-americano” e “popular” (SANDRONI, 2002, p.104).

O pesquisador demonstra habilmente essa relação no esquema abaixo:

	2/4	<3 1	2	3	3 4	5	6	2> 7	8
<i>"Síncope característica":</i>		X	X		X	X		X	
<i>"Ritmo de habanera":</i>		X			X	X		X	
<i>Tresillo:</i>		X			X			X	
<i>Pontos comuns:</i>		X			X			X	

Ex.21 - A estrutura <332> como denominador comum de gêneros afro-latino-americanos.
Fonte: SANDRONI, 2002.

Nessa perspectiva, se poderia ouvir a estrutura <332> como denominador comum não só dos gêneros citados acima, mas também de inúmeras manifestações musicais afro-latino-americanas, tais quais a capoeira, o forró, o baião, o xaxado, o coco, o frevo, a salsa, o tango argentino, o merengue, o calipso, bem como brasileiros, dentre eles o tango brasileiro, o maxixe e o choro, entre outros.

Recorrendo a publicações sobre os principais aspectos rítmicos de gêneros da música brasileira não tratados nas referências anteriores, como o samba (SANDRONI, 2001), o maracatu (SANTOS, 2009), o frevo (SALDANHA, 2008), o baião (SANTOS, 2013), toques do candomblé (CARDOSO, 2006), entre muitos outros, também pode-se constatar a recorrência das estruturas genéricas <332>, <33334> e suas variantes.

Nos exemplos a seguir, notam-se as presenças das estruturas <332> e <33334> em duas situações. Primeiramente, na célula básica executada pela zabumba no baião, tirado do livro de C. Santos (2013). Em segundo lugar, no padrão rítmico comumente executado pela caixa, no gênero frevo, segundo transcrição de Leonardo Saldanha (2008).

Ex.22 - Estrutura <332>, em 2/4, presente no padrão de execução da zabumba no baião.
Fonte: SANTOS, 2013, p.88.

Ex. 23: Estrutura <33334>, em 2/4, presente no padrão de execução da caixa no frevo.
Fonte: SALDANHA, 2008.

Observemos, então, como ocorrem algumas recorrências dessas generalizações de estruturas rítmicas características na produção de compositores brasileiros, que são relacionadas com elementos musicais afro-latino-americanos .

Ronaldo Miranda faz uso de processos similares aos mencionados acima e que fazem parte de uma série de tipos de estruturação rítmica recorrentes na sua produção, principalmente pianística. Nesse sentido, os principais aspectos recorrentes seriam:

1. tendência à quebra da subdivisão regular dos pulsos métricos, através da utilização de agrupamentos rítmicos recorrentes e seus processos de variação e abstração – por exemplo, em compasso binário simples <332>, ao invés de <44>; em binário composto <222>, no lugar de <33>; em ternário simples <3333>, em substituição a <444>; em quaternário simples <333322> ou <33422>, em detrimento a <4444>;
2. alternâncias e mudanças de fórmulas de compasso;
3. alternância, em algumas obras, entre seções de tempo livre - ausência de compasso e marcação métrica muito flexível;
4. por vezes, a presença de um *ostinato* rítmico;
5. utilização de figurações sincopadas.

Muitas dessas características mencionadas são também apontadas por alguns estudos da obra do compositor (vide SOARES, 2012; VIEIRA, 2010; UMBELINO, 2012) e tornaram-se marcas distintivas de sua linguagem musical e permeiam suas quatro fases composicionais: I. fase modal brasileira, estudantil, pré 1977; II. fase livremente

atonal, até 1984, aproximadamente; III. fase neo-tonal; e IV. fase mista, pós 1997.

As principais obras de Miranda para piano solo são: *Suite nº3*, de 1973 (I. fase); *Prólogo, Discurso e Reflexão*, de 1980, e *Toccata*, de 1982 (II. fase); *Estrela Brilhante*, de 1984 (III. fase); *Três Micro-Peças*, de 2001 (IV. fase mista, pós 1997). Em todas essas peças, podem-se ouvir ecos desses processos. No entanto, outras peças também apresentam essas estruturas, como *Tango*, de 1993 e *Frevo*, de 2004, ambas para piano a quatro mãos.

Vamos, então, à identificação das principais estruturas rítmicas relacionadas à generalização de gêneros latino-americanos, que são os agrupamentos <332> e <33334>, bem como seus processos de variação e abstração, na construção das peças:

O primeiro exemplo vem de *Suite n.3* (1973), da fase modal brasileira, e apresenta um processo de *hoqueto* na alternância entre as mãos do pianista. No trecho mostrado, nota-se a estrutura <332> com subdivisão em semicolcheias.

Ex.24 - <332> com alternância e subdivisão, em *Suite n.3*

Em seguida, gostaria de exemplificar um processo aditivo que Miranda aplica à estrutura <332> num trecho da seção central, de *Prólogo, Discurso e Reflexão* (1980), pertencente a sua fase livremente atonal. Embora a peça seja predominantemente em compasso ternário, esse momento é binário. Nele, ouve-se uma manipulação numérica simples, através da adição de duas semicolcheias, como pode ser percebido no exemplo 25:

Ex.25 - Processo aditivo (4/8, 5/8), com subdivisão em *Prólogo, Discurso e Reflexão*,

O último exemplo mostra trecho da obra *Três Micro Peças* (2001), para piano solo, onde se pode notar uma das estruturas mencionadas acima, em compasso quaternário simples:

Ex.26 - Estrutura <333322>, em 4/4, nos compassos 9-10 da peça nº I, Incisivo, das *Três Micro Peças* (2001), mão direita com subdivisões.

Como bem aponta a pesquisadora Aline da Silva Alves, nas *Variações Rítmicas* op.15 pode-se notar aspectos similares com os ritmos do samba e do maracatú, “desde a semelhança da instrumentação da obra de Nobre com o instrumental característico das baterias de escolas de samba do Rio de Janeiro, até características rítmicas como a pulsação básica por colcheias, contratempos acentuados, síncope e utilização de acentos métricos deslocados”. (ALVES, 2012, p.28)

Alves denota ainda que “diversos pesquisadores da obra de Marlos Nobre têm focado a presença do padrão rítmico 3+3+3+3+4 ou [...] 3+3+2 na análise rítmica de suas obras” (ALVES, 2012, p.23). Por exemplo, os trabalhos de Ingrid Barancoski, Bernardo Scarambone, Pablo Gusmão, Nelson Neves e Stefanie de Freitas oferecem análises que demonstram essa característica nas peças, *Nazarethiana* op.2, *Toccatina*, *Ponteio e Final* op.12, *Homenagem a Arthur Rubinstein*, *Martelo* - do 1º Ciclo Nordestino op.5 -, *Sonata Breve* op.24, *Sonatina* op.66, *Variantes e Toccata* op.15a e *Sonata (sobre um tema de Bartók)*, op.45. Portanto, da mesma forma que no caso de Ronaldo Miranda, a utilização dessa estrutura rítmica característica perpassa toda a obra de Marlos Nobre, integrando sua linguagem composicional, juntamente com elementos tonais, atonais, estruturas indeterminadas, e outros elementos da cultura popular e de comunidades tradicionais.

Gostaria de concluir discutindo sobre alguns pontos que se podem inferir em relação à brasilidade ou à latinidade comumente atribuída às obras de Miranda e de Nobre. Nesse sentido, gostaria de enfatizar que questões de identidade na música são complexas e multifacetadas. Historicamente construíram-se relações entre determinados gêneros afro-latino-americanos e identidades nacionais, como os binômios, samba e brasilidade, tango e argentinidade, salsa e a identidade do caríbe, jazz e afro-americanidade, por exemplo. Portanto, a recorrência da estrutura <332>, como elemento comum a estes gêneros e às produções desses dois compositores, poderia oferecer um audível identitário de muitas de suas obras. No entanto, há

uma subjetividade a este respeito, sob a perspectiva da percepção e da construção de imagens e símbolos de identidade, que apenas uma sociologia musical poderia discutir mais profundamente (conforme alertado no capítulo II).

Nessa perspectiva, citaria K. Agawu que coloca uma reflexão interessante sobre similaridade e diferença nos processos de recepção e criação musicais nos âmbitos erudito e de culturas tradicionais:

“A ideia de ritmos de papel [ou ritmo escrito] é ... uma técnica anti-temporal ... produzida em culturas onde o pensamento é reduzido à escrita. *Timelines* [e *claves*] são compostas e executadas dentro da dinâmica da oralidade ... produzidas dentro das culturas de composição oral. Embora o resultado ou traço possa parecer o mesmo, a motivação é diferente. Aqueles para quem apenas o traço importa vão pensar semelhança; aqueles que se preocupam com a forma do traço [ou como fazê-lo] vão pensar diferença.” (AGAWU, 2006, p.37- trad. nossa)⁹⁹

III.3. Aspectos texturais

Desde o trabalho pioneiro de C. McPhee, nos anos 1930 - apontado no capítulo II - as texturas de manifestações musicais tradicionais ao redor do globo tornaram-se cada vez mais relevantes no trabalho composicional de diversos autores. Nessa direção, figuram obras: de B. Britten, de L. Harison e de J. Cage em relação ao gamelão; de O. Messiaen e de Y. Matsudaira música sobre a música de corte japonesa do tipo *Gagaku*; de G. Ligeti e S. Reich na incorporação de elementos texturais pigmeus e indonésios; entre muitas outras.

A textura das músicas da cultura popular e de comunidades tradicionais é um aspecto sonoro que não foi muito utilizado como base nas práticas composicionais nacionalistas no Brasil. Como já mencionamos, o foco principal dos compositores nessas práticas estava voltado prioritariamente para os aspectos rítmico-melódicos das manifestações musicais, ou seja, as linhas melódicas e seus eventuais padrões rítmicos de acompanhamento é que eram os principais elementos a serem utilizados nas composições.

Em íntima relação com as mudanças de concepção rítmica, mencionadas há pouco, o aspecto textural também se desenvolveu enormemente no século passado, principalmente na sua segunda metade.

⁹⁹ “The idea of paper rhythms is...an anti-temporal technique... produced in cultures in which thought is reduced to writing. *Timelines* [and *clefs*] are composed and performed within the dynamics of orality... produced within oral compositional cultures. While the outcome or trace matters will be the same, the motivation is different. Those for whom only the trace matters will think sameness; those who invest in the how of the trace [or how do it] will think difference.”

Há um processo interessante, que gostaria de observar, relacionando texturalmente a peça *Noite dos Tambores Silenciosos* (2003), para orquestra sinfônica, de Eli-Eri Moura, com o maracatu de baque virado. A partir de uma textura rítmica comum dessa manifestação da cultural popular, foi construída uma rede de transformações que promoveram a pulverização vertical - em termos de instrumentação - de elementos horizontais. Esse procedimento é descrito pelo compositor como “um caso especial de *hoqueto* e/ou *klangfarbenmelodie*” (MOURA, 2006, p.847). O processo acontece a partir de dois elementos oriundos do maracatu, a textura rítmica do padrão básico do baque virado e da toada *Nas águas verdes do má*.

a)

b)

Ex.27 - a) Toada *Nas águas verdes do má* e b) Textura rítmica do maracatu de baque virado.

Essas duas instâncias são conjugadas na composição do trecho que está mostrado no exemplo¹⁰⁰. As utilização das cores auxilia na visualização dos dois elementos espalhados na textura orquestral.

¹⁰⁰ Para maior aprofundamento vide Moura, 2006

Melodia

Padrão do Gonguê

Padrão do Marcante

(...)

verde

azul

verm.

The image displays a page from a musical score for the piece "The Rose Tree". The score is written for a large ensemble, including Flute (Fls), Oboe (Obs), Clarinet in G (Cl 1), Clarinet in Bb (Cl 2), Bassoon (Bsn), Trumpet in Bb (Tbn 1), Harp, and Piano. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The page shows measures 290 through 293. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *cresc.* (crescendo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Some notes are highlighted with colored boxes (blue, green, red) to indicate specific performance techniques or corrections. The overall layout is professional and typical of a printed musical score.

Ex.28 - Os processos de *hoqueto* e *klangfarbenmelodie* em *Noites dos Tambores Silenciosos*

Marisa Rezende (n.1944), em sua peça *Ginga* (1994), cria texturas instrumentais baseadas nas estruturas rítmicas da música de três manifestações tradicionais, étnicas e populares, de caráter dançante. Duas delas são de origem africana - *ogogô* e *agbadza* - e uma brasileira - o samba. Cada uma dessas estruturas será utilizada em um momento específico da obra. De forma distinta nos três momentos, a autora compõe uma trama de distribuição de células rítmicas por todo o grupo instrumental, criando

uma textura cumulativa. Tais células foram retiradas de fragmentos das manifestações populares com o intuito de criarem padrões rítmicos contrapostos, segundo a própria autora (vide MENEZES, 2011, p.110).

Ginga é uma obra que se desenrola em ambientes sonoros. Como mencionado em nossa pesquisa de mestrado:

Nesta obra, a divisão entre as seções ocorre de forma paulatina e não marcada. Há sempre uma intersecção dos materiais, criando uma espécie de zona de transição, quando se vai mudar de seção. A imagem de construção, desconstrução e reconstrução de ambientes sonoros relativamente estáveis (harmônica e rítmicamente) se coloca como uma ideia chave para a análise formal de *Ginga*, bem como para o entendimento de várias composições da segunda metade do século XX – num paralelo com o conceito que Brian Ferneyhough (1995) chama de *música processual*.

De maneira geral, a peça caminha num processo contínuo de formação, deformação, desfazimento e reformação de ambientes musicais. A formação de uma seção se dá pelas permanências, como a textura construída sobre as figurações das danças africanas e brasileiras. De dentro desses ambientes, emergem tendências que podem ter direcionalidades distintas e defasadas. Tais características, aliadas à introdução de novos elementos e ritmos, indicam transformações e geram deformações nos ambientes. O surgimento de elementos sonoros inéditos, como novas figurações e novas harmonias – ainda não ouvidas no decorrer da obra – serão uma espécie de bandeira que demarca a transição para um novo ambiente. Geralmente, na parte central das seções os materiais tendem a se estabilizar de *forma cumulativa*.

A compositora comenta o intuito de “contrapor padrões rítmicos diferentes” (REZENDE, 2010) a partir da utilização das estruturas do “material recolhido por Lacerda” e do samba. (MENEZES, 2011, p.55)

Os primeiros elementos utilizados pela compositora foram retirados da transcrição de Marcos Branda Lacerda (1988) da peça *ogogô* associada à cerimônia de *Egungun* – um culto ancestral de origem nigeriana, do repertório da população ioruba, do povoado Pobè, no Benin. Essa música é executada engenhosamente por cinco tambores do tipo *batá*, chamados *omele ako*, *omele abo*, *eki*, *ako* e *iya ilu*.

Rezende cria toda a primeira seção de *Ginga* distribuindo seis linhas rítmico-melódicas pelo grupo de instrumentos, criadas sobre fragmentos das células dos tambores que compõem a música *ogogô*. A textura da seção é construída a partir de um processo cumulativo. Os elementos se somam até o ponto onde a textura aparece de forma completa, com as seis linhas sobrepostas soando simultaneamente, no compasso 18.

Os exemplos a seguir mostram a relação entre os elementos tradicionais e a composição de Rezende, retirados da dissertação de mestrado do presente autor.

a)

fonte: Lacerda (1988, p. 26)

b)

Ex.29 - a) Células selecionadas das linhas da textura rítmica *ogogô*; b) Textura rítmica do c.18 de *Ginga*

O principal tipo de inter-relação em questão neste trecho seria de ordem material, evidenciando um viés em direção à originalidade que os padrões rítmicos africanos podem oferecer ao discurso autoral da compositora. Corrobora essa ideia o alto grau de estilização da textura *ogogô* no tratamento dado, já que os fragmentos rítmicos das linhas dos tambores são pinçados, pautados apenas pelas escolhas da compositora, sem nenhuma preocupação com a sua fidelidade e/ou autenticidade no processo de recriação.

Em outro momento da obra, a compositora se utiliza de um padrão rítmico do samba para compor a textura de sua obra. O samba, como manifestação popular de caráter improvisado, possui diversas variantes e padrões rítmicos básicos em sua estrutura. Em depoimento a este autor (in MENEZES, 2011, p.110), Marisa Rezende atesta que utilizou-se de uma figuração de samba que estava em sua memória.

De maneira similar à construção da primeira seção de *Ginga*, fragmentos das células rítmicas são espalhados pelos instrumentos do conjunto complementarmente, numa espécie de *hoqueto*. A textura alude à figuração rítmica do samba memorada por Marisa no trecho dos compassos 30 ao 42. É necessário levar em conta a subjetividade

da construção dessa alusão que lembra o samba. Nessa direção, poderia imaginar um paralelo entre a linha do violoncelo e do contrabaixo com o “samba teleco-teco” executado em caixinhas de fósforo, ou ainda ouvir as figurações no grave do piano como ecos de um surdo de samba, por exemplo.

The musical score consists of three staves, Linha 1, Linha 2, and Linha 3, in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca. 60}$. Linha 1 is labeled '(sopros)', Linha 2 is labeled '(vc + cb)', and Linha 3 is labeled '(pno)'. The score is divided into measures c.30, c.32, c.34, and c.36. Linha 1 features a melodic line with various rhythmic values and rests. Linha 2 features a more complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often marked with 'x' or 'z'. Linha 3 features a simpler rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, also marked with 'x' or 'z'. The score ends with an ellipsis (...) at measure c.36.

Ex.30 - Alusão ao samba visível na transcrição reduzida da textura rítmica de *Ginga*

O elemento tímbrico de toda essa passagem (c.30 ao 42) também pode ser relacionado ao universo musical do samba. Marisa solicita a execução de técnicas especiais de produção dos sons em vários instrumentos do conjunto. Temos as seguintes indicações de performance na partitura:

1. som percussivo na caixa dos instrumentos
2. sopro na palheta do fagote e bocal da clarineta separados do corpo do instrumento
3. sopro brusco de altura indefinida
4. sopro no bocal do trombone separado do corpo do instrumento
5. pizzicato tipo “chicote” (REZENDE, 1994)

Tais sonoridades remetem aos timbres de apitos, cuícas e percussões (principalmente do tamborim, pandeiro e chocalhos) típicos dos sambas. Os sons produzidos pelo clarinete e pelo fagote - com suas boquilhas e palhetas separados dos corpos dos instrumentos - remetem a uma cuíca ou a um apito. A flauta e o trombone, através das técnicas estendidas, soam como um chocalho ou como as platinelas de um pandeiro. Já os sons percussivos produzidos pelo contrabaixo e pelo violoncelo se assemelham ao timbre de um tamborim, dos “tapas” dados ao acentuar a levada em pandeiro ou até mesmo do toque realizado em uma caixa de fósforo, pelos sambistas. Todos esses elementos tímbricos remetem ao universo sonoro do samba, nas suas mais diversas formas - principalmente quando concatenados a partir de figuras rítmicas retiradas também desse universo.

Há portanto um processo de alusão ao samba, uma representação - nos termos de Heile e Born - ou um processo de sincretismo - nos termos de Nketia e Everett (vistos no primeiro capítulo). Seja qual for a terminologia aplicada ao processo, ocorre um emprego consciente de elementos rítmicos e tímbricos do samba, associados ao processo composicional pessoal de Rezende.

Próximo do final de *Ginga*, a compositora se utiliza outra dança africana - a *agbadza* - como estruturação rítmica de um pequeno trecho (c.93-99), porém importante.

Nketia, citado por este autor, descreve a manifestação africana da seguinte forma:

“*Agbadza* é um tipo de manifestação (*recreational musical*) realizada pela população Anlo-Ewe de Gana (Nketia, 1974, p. 255). Sua formação instrumental pode variar, mas, comumente, é constituída por tambores, agogôs, afoxés e palmas. As peças *agbadza* possuem uma estrutura também complexa que é dominada por músicos treinados, geralmente pertencentes a associações regionais especializadas em alguns tipos destas músicas (Nketia, *apud* MENEZES, 2011, p.47).

Existem algumas transcrições já publicadas de texturas rítmicas da *agbadza*, com as quais provavelmente Marisa Rezende teve contato na época em que estava compondo *Ginga*, em no início dos anos 1990. No artigo de Lacerda (1990) são apresentadas duas versões dessas transcrições, realizadas por David Locke e Richard Hill. A textura de Marisa se aproxima mais da transcrição de Hill, embora incorpore o *main beat* representado apenas na versão de Locke.

Agbadza (Hill)

$\text{♩} = \text{ca. } 100$

gankogui
axatse
kagan
kidi

Agbadza (Locke)

$\text{♩} = \text{ca. } 120$

gankogui
palma
kagan
kidi

Ex. 31 - Duas transcrições da textura rítmica da *agbaza*: Locke e Hill
Fonte: LACERDA, 1990

A compositora utiliza padrões rítmicos das linhas da textura da *agbadza* na criação desse trecho com bastante liberdade, alterando alguns dos padrões originais e reescrevendo outros, sendo que toda a textura está traduzida com uma figuração menor na sua notação - semicolcheias ao invés de colcheias, em compasso 12/16, em detrimento ao 12/8, que aparece nas transcrições dos musicólogos.

A textura desse momento de *Ginga* é criada de forma cumulativa, similarmente ao início da peça, somam-se a ela novos padrões rítmicos a cada compasso. O piano executa a marcação do *main beat* (que na *agbadza* não é executado por nenhum instrumento) e a linha do fagote é similar à linha do tambor *kidi*, mas apresenta uma pequena diferença - ambos a partir do c.93. O violoncelo (c.94) executa padrão inventado pela compositora utilizando apenas um fragmento das linhas dos tambores africanos. Já a flauta (c.97) é similar à divisão rítmica do tambor *kangan*. Por fim, uma figuração variada ligada às linhas do *gankogui* (espécie de agogô) e *axatse* (tipo de afoxé) é articulada primeiramente no fagote (c.96), em seguida, reforçado pelo trombone (c.98). Tal elemento está também relacionado à estruturação da linha do clarinete, que aparece desde o c.95.

trecho baseado na textura da peça *agbaza*

93 Leve

95

96

97 cresc.

Ex.32 - trecho de *Ginga* pautado na textura rítmica da *agbadza*

Em *Ginga*, Marisa Rezende não tem o intuito recriar a sonoridade nem a estrutura das peças africanas de forma autêntica. A incorporação das linhas instrumentais

dessas peças servem apenas para criar texturas rítmicas contrastantes (conforme o depoimento da própria compositora citado há pouco). Por conta disso, vários aspectos da manifestação original são negligenciados e/ou alterados propositalmente neste processo. Por exemplo: o caráter improvisatório de algumas linhas, principalmente os tambores graves das peças africanas, não está presente em *Ginga*; tampouco a faixa de frequência sonora onde originalmente soa cada linha instrumental é respeitada na reescrita da autora; ou ainda a ordem e a sincronicidade das células rítmicas das peças percussivas - tanto vertical como horizontalmente - não condizem necessariamente com a textura da nova composição, pois os fragmentos são reordenados por Rezende pautados por seus exclusivos propósitos musicais.

No entanto, se, por um lado, ouvimos a voz forte e clara da compositora em seu discurso musical, por outro, sentimos uma ginga afro-brasileira advinda das estruturas rítmicas das danças, mesmo que isso ocorra para além de questões específicas de identidade e autenticidade do material empregado.

Almeida Prado apresenta uma abordagem distinta no âmbito textural com relação às tradições musicais árabes. Sua peça para piano solo *Poesilúdio 13: Noites no Deserto* (1985) faz alusão ao caráter heterofônico que muitas músicas dessa região apresentam, embora ele não empregue o termo em sua descrição:

Em *Noites do Deserto*, [...] tem uma melodia que é circuncidada; em torno dela circula uma aura de ressonância escrita, que eu chamo de “uníssono”, porque tem reverberação. Você ouve um uníssono que não é preciso, ele é impreciso e isso cria uma espécie de “sujeira” harmônica, que é típico da música árabe. O árabe não tem harmonia, são oitavas, mas não oitavas muito afinadas, são desafinadas. . . desafinadas para nós, não pra eles [...]. Eu fiz um uníssono atrapalhado, “sujo”, porque quando os árabes tocam 4, 5, 6 violinos árabes, eles têm uma afinação oriental; portanto, tem comas a mais; mas no piano não posso fazer comas, então, “sujo” as oitavas com semitons no baixo. É movimento paralelo, porém, um paralelo “sujo”. Como tudo é muito pianíssimo e com muito pedal, você escuta um uníssono atrapalhado. Um uníssono que parece não ter centro, que fica no ar. (PRADO, 2003).

Em outro depoimento, Prado chama esse mesmo procedimento de *cânone acústico* (sic), “que não é cânone escrito, é cânone mal cantado” (Prado, *apud* ROCHA, 2012, p.64), referindo-se às manifestações musicais que ocorrem em procissões e situações afins, onde os elementos melódicos são muitas vezes executados de maneira desconstruída e sem muita precisão tanto em termo de afinação como de sincronicidade.

Em ambos os casos (*uníssono* e *cânone*), na realidade, o aspecto ressaltado é o da heterofonia (BERRY, 1989), muitas vezes definida em termos de elaborações múltiplas de uma linha musical.

Sob esse ponto de vista, o exemplo apontado por J. Rocha é bastante representativo, onde podemos notar a ocorrência da classe intervalar de um semitom entre as notas mais agudas e mais graves executadas pelo pianista como um recurso de múltipla articulação do elemento melódico executado em colcheias. Interessante observar que a nota articulada imediatamente após pela mão esquerda (em semicolcheias) iguala-se a mais aguda da direita (tocada no quarto de tempo anterior), reforçando a ideia de heterofonia (como indicam as setas no exemplo). Embora compreendido em apenas um compasso - um macro compasso é verdade - esse elemento tem duração expressiva (cerca de um minuto) em comparação com o todo da peça (cerca de três minutos).

Ex.33 - Alusão heterofonia da música árabe no c.2 de *Noites do deserto*

Outros trechos que denotam alusão à textura heterofônica de origem árabe são os compassos 10, 13, 16 e 21. Nesse caso, o elemento executado pela mão direita é quem apresenta a elaboração múltipla que caracteriza a textura. O trinado agudo, sempre de semitom, adiciona densidade ao elemento melódico, como se pode ver no exemplo abaixo:

Ex.34 - Alusão heterofônica no compasso final de *Noites do deserto*

III.4. Elementos formais

Já foi mencionado no capítulo II que, pelo menos desde o período barroco, as formas musicais de tradições populares foram incorporadas ao *métier* dos compositores eruditos. Foi lembrado também da forma canção, que passou a figurar nas composições no período do romantismo, principalmente a partir das obras de figuras-chave, como Schubert (LACERDA, 2008). No século XX, as músicas contemporâneas, modernas, ultra-modernas e pós-modernas também não deixaram de se utilizar de formas musicais de tradições passadas, nem de culturas musicais alheias ao universo erudito. Schoenberg, escreveu suas primeiras obras dodecafônicas utilizando formas populares, como a valsa; Stravinsky voltou os olhos para formas do passado em sua fase neoclássica; Bartók criou peças seguindo as estruturas formais das canções camponesas que pesquisara; Villa-Lobos seguiu a estrutura formal do choro, para criar alguns de seus *Choros*; Berio compôs sua *Sequenza VIII* (1976), para violino solo, tomando emprestada a forma rondó. Como estes, existem muitos outros exemplos.

Boa parte da peça *Frevinho* (1995) de Wellington Gomes, estrutura-se de maneira similar a organização formal de vários frevos (que pode ser constatado na análise integral que será apresentada). A forma “AABBA” - às vezes precedida por introdução e/ou seguida por uma seção final - é bastante recorrente nesse gênero. São inúmeras as peças que seguem essa fórmula, como os temas *Vassourinhas* (1909), de Matias da Rocha e Joana B. Ramos, *Frevo Sanfonado* (1983), de Sivuca, entre muitos outros. Conforme já dito, a análise dessa peça na íntegra - mostrando este e outros aspectos ligados ao frevo - pode ser encontrada ao final desse capítulo, pois a obra guarda relações em diversos níveis com a manifestação popular.

Na realidade, várias peças que fazem referência a gêneros populares brasileiros se utilizam - mesmo que com pequenas variações - de formas de estruturação comuns a esses gêneros, como o padrão *ABAB*, *AABBA*, *AABBACCA*, entre outras. Isso ocorre por conta das disposições temáticas dessas manifestações, que são usualmente reiteradas diversas vezes durante a sua execução nos contextos originais. É o caso das peças nº1 *Caboclinhos*, estruturada em *AA'BB'A"*, e nº3 *Maracatú (ABA'B')*, do 4º *ciclo nordestino* (1977, rev. 2006), para piano solo op.43, de Marlos Nobre - conforme analisados pela pesquisadora Maristella Cavini (2008).

Outro exemplo de relação formal entre a obra de um compositor erudito e a estruturação de um gênero popular é dado por Paulo Costa Lima, que escreveu

algumas obras onde a forma da composição é decorrência da forma de uma canção popular. Por exemplo, *Só...* (2009) e *Look at the sky* (2015) são estruturadas como uma espécie de variação contínua sobre a forma original das músicas, *Atrás do trio elétrico* (1969), de Caetano Veloso, e *Olha pro céu* (1951), de Luiz Gonzaga e José Fernandes, respectivamente. Na construção das peças de Lima, tais canções populares cumpriram papel similar ao desempenhado pelo terceiro movimento da 2ª *Sinfonia* (1897-1910) de G. Mahler no terceiro movimento da *Sinfonia* (1968-69) de L. Berio, servindo de fio condutor e plano formal.

Após observarmos essa pequena amostragem (e cientes de que existem peças com abordagens similares), conclui-se que a utilização de estruturas formais preexistentes ainda se apresenta como uma realidade composicional na contemporaneidade, embora bastante renovada, principalmente em termos práticos, nas abordagens diversas que os compositores fazem desse recurso. Se por um lado, essas formas pré-determinadas - independentemente de onde seja sua origem - trazem consigo algumas amarras, que muitas vezes os compositores contemporâneos querem evitar, por outro, abrem-se possibilidades referenciais interessantes no discurso e na linguagem musical. Assim, muitos criadores continuam encontrando maneiras inéditas e criativas de abordar formalmente diversas culturas musicais para compor música nova.

III.5. Atributos instrumentais e tímbricos

III.5.i. Utilização e/ou combinação de instrumentos

A inserção de instrumentos típicos oriundos de outras culturas musicais, na música erudita brasileira não, é em si, novidade. Desde o início do século XX, diversos compositores adotaram esse tipo de instrumentos - principalmente de percussão - em suas músicas. Faz parte das práticas eruditas ampliar, pouco a pouco, seu arsenal de instrumentos. Um exemplo pioneiro desse período vem de Heitor Villa-Lobos, em seu *Noneto* (1923) para flauta, oboé, clarinete, saxofone (alto e barítono), fagote, harpa, celesta, piano, percussão e coro. Nesse caso, a percussão tem uma seção de *instrumentos típicos brasileiros* (sic), conforme indicados na própria partitura (VILLA-LOBOS, 1954): *puíta* (cuíca), reco-reco, *xucalhos* (chocalhos) e cocos, além do pandeiro, grande e pequeno, mas que não constam como “típicos”.

Em termos estéticos, tais obras foram criadas majoritariamente sob as orientações nacionalistas andradianas - já anunciadas no capítulo II. Como esse

ideário nacionalista priorizava as características rítmico-melódicas das manifestações “folclóricas” em detrimento de outros aspectos sonoros, talvez a sonoridade desses instrumentos tenham sido exploradas apenas como um elemento secundário. Por esse motivo, o papel dos instrumentos típicos nas peças, além de discreto, servia apenas para criar uma atmosfera ou um colorido nacional e exótico ao mesmo tempo.

Entretanto, principalmente a partir da segunda metade do século, os compositores passaram a incorporar cada vez mais instrumentos advindos de culturas tradicionais e populares. Assim, surgiram obras onde o papel dos instrumentos tradicionais locais ganhou nova função e um crescente destaque, ao passo que os ideários nacionalistas diminuíram gradativamente sua influência na produção dos compositores.

Um exemplo interessante vem de Marlos Nobre, que dialogou com as duas vertentes mais antagônicas ocorridas na música brasileira em meados do séc. XX, de um lado a vanguarda e do outro o nacionalismo. O compositor chegou inclusive a estudar com os nomes mais representativos desses pólos ideológicos, respectivamente, Koellreutter e Guarnieri. Desse aparente antagonismo paradoxal de formação, emergiram talvez algumas das características mais distintivas da obra do compositor, que caminham em direção à fusão de tradições, tendências, estilos e técnicas, como bem apontadas pelo regente, compositor e pesquisador russo que viveu nos EUA Nicolas Slonimsky:

“Apesar de uma grande soma, às vezes controvertida, de estilos e idiomas aos quais Marlos Nobre foi exposto durante seus dias de formação como compositor, ele conseguiu com êxito remarcável formar e criar um poderoso estilo individual de expressão própria, no qual os elementos sonoros e estruturais são efetivamente combinados com técnicas seriais, pontilísticas e impressionistas, suplementadas por procedimentos aleatórios controlados. Ele é um dos poucos compositores da América Latina a não desdenhar das inflexões sonoras do seu país, resultando daí uma harmoniosa fusão criativa” (SLONIMSKY, 1984 *apud* NOBRE, C, 1994).

No mesmo sentido, o compositor Eli-Eri Moura (1998) aprofunda as questões mencionadas acima, tendo realizado pesquisa de doutorado que abordou amplamente a presença das influências das tradições musicais alemãs e latino-americanas na obra de Nobre.

Para exemplificar o exposto acima, gostaria de comentar as suas *Variações rítmicas*, op.15 (1963), para piano e percussão típica brasileira. Na peça, podem ser ouvidos traços paradoxais tanto relacionados à estética nacionalista quanto à vanguardista - como afirma a pesquisadora Aline Alves (2012, p.22). A referida instrumentação típica é composta por cuíca aguda, chocalho, afoxê, reco-reco,

tamborim, cinco agogôs, padeiro e três atabaques. Como foi visto na seção (3), as estruturas abstratas através principalmente do emprego dos agrupamentos rítmicos <332> e suas variantes são as principais características de gêneros populares brasileiros absorvidos na peça.

Outra obra de Nobre que utiliza elementos de percussão brasileira é *Rhythmtron*, (1968), op.27, para grupo de 10 percussionistas. Dessa vez o instrumental típicos é formado por três agogôs, afoxé, reco-reco, dois côcos, pandeiro e três atabaques. Em sua escrita, a peça apresenta fragmentos de diversos gêneros da cultura popular, como o maracatu e o samba, mesclados com processos de abstração diversos, além dos agrupamentos rítmicos característicos mencionados acima.

Pela perspectiva demonstrada nessas duas obras, creio que as abordagens do compositor aos instrumentos brasileiros nesse período refletem a intenção de superar a dicotomia nacionalismo *versus* vanguarda, vivida até então. Numa tentativa de conciliar os procedimentos internacionais que estavam se sedimentando no *métier* composicional dos compositores no Brasil - já apontados anteriormente - com uma referência ao elemento local, Nobre aponta para questões de identidade e originalidade, numa espécie de sincretismo - usando o termo adotado por Kululuka, Everett e Rios Filho - de elementos aparentemente contraditórios.

O compositor Jorge Antunes, em *Sinfonia em cinco movimentos* (2000), para orquestra, determina que todos os músicos da orquestra iniciem o Iº movimento tocando chocalhos indígenas. A sonoridade dos instrumentos autóctones desempenha papel fundamental e se contrapõe ao atonalismo e ao pontilhismo de caráter europeu que ocupam a maior parte da seção central do movimento.

A figura a seguir mostra o estudo esquemático manuscrito de Antunes e ilustra bem a importância do elemento indígena. Neste esboço (que funciona como uma espécie de redução gráfica do movimento), pode-se observar o desenvolvimento desse objeto, seu tamanho e sua intensidade no correr da peça. O plano esboçado pelo autor está dividido em partes de um minutos, sendo que a duração aproximada do movimento é de quase sete minutos. Os chocalhos pataxós soam durante aproximadamente um terço desse movimento e sua aparição está segmentada em dois momentos do seguinte modo: o primeiro trecho é um grande e lento *crescendo* partindo do silêncio, espécie de *fade in*, que ocupa o primeiro minuto e meio; o segundo trecho tem uma dinâmica inversa ao primeiro e inicia-se no quinto minuto, em *ff*, decrescendo até o silêncio, pouco antes o fim da peça, por volta dos seis minutos.

Figura 2 - Estudo esquemático para o primeiro movimento da Sinfonia
 Fonte: VALLE, 2003, p.335

É interessante notar o aspecto simbólico e de identidade levantados por Jorge Antunes nessa composição, através dos modos que se refere à cultura e que incorpora os elementos musicais indígenas. O aspecto simbólico é evidenciado pelo confronto entre o elemento indígena - representado pelos chocalhos pataxós - e o elemento europeu - simbolizado pela textura atonal, como ataques fortíssimos espalhados no campo de tessitura pelos metais. Como destaca Gerson Valle, a devastação ocorrida no período colonial é representada nesse movimento:

Os sons indígenas vão desaparecendo aos poucos, acabando por serem engolidos pela violência orquestral. Com isso fica claramente simbolizado o enorme extermínio que a civilização branca produziu nos índios do Brasil e em sua cultura. (VALLE, 2003, p.334)

Reforçando a ideia de confronto e dominação simbolizados na obra, o movimento é pautado na forma sonata, como sugere Valle. Tal modelo formal é extremamente representativo dos pilares da música europeia. Embora o autor apenas mencione o uso dessa estrutura por Antunes, sem descrever tal relação, desejo mostrar a seguinte configuração temática: o primeiro tema é rítmico e inicia-se com os chocalhos dos índios; o segundo é melódico-harmônico e atonal, começando com os ataques dos metais; a seção de desenvolvimento alterna ou conjuga ambos elementos; em seguida, ouvimos a reexposição; e finalmente, na coda, ocorre mais uma vez pequena alternância entre os materiais, com o triunfo do elemento atonal ao final, representando a vitória do branco sobre o índio.

O aspecto identitário mostra-se não somente no primeiro movimento. Na realidade, os três primeiros movimentos da sinfonia incorporam elementos tidos como

representativos de determinados aspectos da cultura do Brasil. Numa espécie de ampliação do mito das três raças, os povos considerados pelo autor formadores de uma cultura brasileira contemporânea cosmopolita e pós-moderna são representados: o índio, o europeu, o negro e o nordestino- trabalhador. No segundo e no terceiro movimentos, figuram elementos afro e nordestinos, respectivamente. Da mesma forma que no primeiro movimento, os objetos sonoros representativos das culturas negras e nordestinas são, como descreve Valle, massacrados “pelo sistema desumano e agressivo, de um egoísmo típico de uma visão etnocêntrica [europeia]” (VALLE, 2003, p.336). Tal postura deflagra também uma visão política do compositor em relação à realidade brasileira, ao ressaltar a questão da opressão e exploração do sistema sobre o nordestino - simbolizando o trabalhador de modo geral e o povo miscigenado brasileiro do fim do milênio, período em que a obra foi escrita.

Paradoxalmente, apesar de todas as preocupações políticas e sociais expressas nos simbolismos trazidos na sinfonia, Antunes não se ocupa com a questão da autenticidade no momento de criar seus modos de representação simbólicos dos povos - tanto na figura dos explorados, como dos exploradores. Todos eles (índios, negros, nordestinos-trabalhadores e europeus) são representados através de recursos composicionais bastante conhecidos e, até mesmo, um tanto estereotipados. De fato, não há muita profundidade na caracterização dos elementos musicais indígenas, afro, e nordestinos. Muitas das infinitudes de nuances que as músicas dessas culturas ricas e diversas apresentam foram negligenciadas. Talvez como parte da estratégia do compositor, as representações criadas se estruturam de maneira mais superficial, para propiciar uma maior compreensão das questões simbólicas pelo público.

Seja como for, é inegável que sentimos, a presença isolada de sonoridades comuns às obras do meio do século XX em determinados trechos tanto de compositores nacionalistas quanto das vanguardas serialistas europeias. Contudo, a forma com que se mesclam esses mundos sonoros confere a *Sinfonia em cinco movimentos* um caráter singular e crítico, por um lado, e um certo tom pastiche panfletário, por outro, refletindo sua pós-modernidade.

Outro exemplo de instrumental de culturas tradicionais pode ser ouvido na terceira parte da obra *Trilogia Bororo* (2003), chamada *Aroe Maiwu*, para clarone, dois violoncelos, contrabaixo, percussão múltipla e sons digitais, de Roberto Victorio (n.1959). Nela é utilizado um instrumental percussivo e a difusão de registros de áudio de fragmentos musicais dessa etnia indígena da amazônia mato-grossense em conjuntura com instrumentos convencionais da música erudita.

A relevância do ato de Victorio na integração dos mundo sonoros erudito contemporâneo e tradicional é atestada pelo pesquisador Marcos Nogueira, no encarte do recém lançado CD que contém toda a trilogia:

A decisão de Roberto Victorio de trazer o registro sonoro autóctone digitalizado para o espaço ritual da performance de *Aroe Maiwu* é de importância crucial. A impactante fusão dos eventos sonoros produzidos pelos intérpretes com os elementos vocais-instrumentais reproduzidos digitalmente ao longo da performance confere a esta última parte da Trilogia um caráter de síntese. A obra coloca o ouvinte novamente na condição de participante que experimenta a descontinuidade perceptiva ao oscilar entre o tempo do espaço ritual da performance, o tempo promovido pelos eventos da performance e a temporalidade própria do ritual funerário Bororo, esta proporcionada pela difusão de elementos sonoros próprios do espaço cênico Bororo. O nal da Trilogia mantém o ouvinte enredado nessa condição até o desfecho da obra, quando o Marenarue — canto nal do ciclo —, materializado na última difusão de sons digitalizados, con ui com os eventos do espaço ritual da performance, perdendo-se. (NOGUEIRA, 2016 - encarte do CD)

Assim, na obra, Victorio desenvolve uma série de processos de interação com aspectos da ritualística e com elementos musicais *bororo* e que são, na verdade, indissociáveis em sua visão, já que as manifestações envolvidas têm significado muito sagrado para sua população de origem. Tal gama de ligações está descrita em profundidade no livro do próprio compositor, homônimo da composição (VICTORIO, 2016).

De qualquer modo, o viés de intercâmbio de Victorio com a cultura indígena evidencia a questão da autenticidade, pois seria necessário manter, ou melhor, absorver determinados aspectos rituais sem perder o respeito à sacralidade das manifestações originais. Por esse ponto de vista, a composição a partir de repertórios tradicionais coloca-se como um desafio de equilíbrio entre a originalidade do discurso do autor e a manutenção de elementos conceituais fundamentais da tradição cultural abordada. Evoca-se, então, o dialogismo de Bakhtin que serve de base para as investigações de Heile, vistas no capítulo I.

A peça de Silvio Ferraz, *No Encalço do boi* (2000), para clarinete baixo e percussão, utiliza zabumba e gongos tailandeses como alguns dos principais agentes do *set* percussivo. Como já foi dito, a obra guarda em seu processo conceutivo uma relação com a escuta de música tradicional caíçara pelo compositor. Porém, o intuito de Ferraz não é criar referencialidades identitárias nacionais, nem manter autenticidade na relação com o instrumental e o material musical tradicional.

Em *No encalço do boi* (2002), para clarinete baixo e percussão, o motivo inicial da obra deriva de um fragmento de música popular, tocada por músicos caíçaras e escutada pelo autor. O fragmento, já transfigurado e praticamente irreconhecível, é apresentado nos primeiros compassos e logo a seguir cada vez mais submetido a processos composicionais que transformam o

significado indicial do motivo em qualisignos e legisignos, cuja referência é a pura materialidade acústica da forma inicial. De acordo com o encarte da gravação a intenção de Ferraz não foi escrever uma obra nacionalista. Tal como um relojoeiro, o compositor “desmonta um mecanismo para chegar a sua alma”. A argumentação forte visa orientar o ouvinte a perseguir os rastros sonoros. (MARTINEZ, 2006, p.128-29).

Sob esse enfoque, com o intuito de se trabalhar com uma espécie de plano de imanência musical, contido na obra, criou-se uma abordagem analítica baseada em elementos imanentes à obra em lugar de aplicar modelos de análise abstratos já estabelecidos. Essa análise pode ser construída, descrita e relacionada a partir apenas da partitura e da audição crítica da peça. Antes de seguir para uma investigação de *Encalço do boi*, vejamos alguns conceitos relevantes na concepção musical de Ferraz¹⁰¹ que ajudarão no seu entendimento mais amplo.

Pode-se dizer que conceitos oriundos da filosofia, principalmente de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como o conceito de *ritornelo*, são importantes musicalmente para Silvio (vide FERRAZ, 1998). Conceitos como esses são uma referência em muitos de seus processos de criação. As ideias de código, meio (ou imagem), ritmo e território são fundamentais e, conjugadas, colocam a territorialização, desterritorialização e reterritorialização também como conceitos motrizes na análise de sua obra. A transposição destes princípios para o universo musical leva este analista a encarar a peça a ser estudada como um jogo que lida com a passagem do caos a terra, da terra ao cosmo e do cosmo de volta ao caos, para usar alguns termos do próprio compositor. Trabalhando similarmente, na construção destes princípios, surgem, então, outras entidades tripartidas, como a idéia de hábito, memória e esquecimento ou o conceito de tendência, permanência e não permanência.

O objetivo dessa pequena análise foi apenas definir, alguns códigos, imagens e ritmos na composição de territórios musicais que se movem na música de Ferraz. Para uma abordagem mais profunda, seria necessário definir musicalmente tais conceitos com mais propriedade do que será feito aqui.

De modo sumário, os *códigos* são os elementos sonoros mínimos que podem ser percebidos, como motivos ou micro gestos (*apogiaturas*, etc), tipos de articulação, tessitura e timbres dos instrumentos, por exemplo. A combinação entre estes elementos na conformação de uma linha instrumental formam *imagens* musicais, como o surgimento de frases ou gestos maiores. O *ritmo* é composto pela interação entre imagens, como a identificação de índices de atividade, de pontos culminantes,

¹⁰¹ Muitos deles expostos em aulas e palestras do compositor presenciados por este autor

blocos sonoros e interações entre as linhas. Foram identificados períodos de maior e menor permanências e os elementos causadores de transformação – na passagem do “caos” a “terra” – como um processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização musical. Para isso, é ainda fundamental a ampliação do conceito de tempo, na criação de diversos tipos de fruimento temporal, como as ideias de tempo circular, de deriva e de tempo direcional.

De maneira geral, a obra caminha num processo contínuo de formação, deformação, desfazimento e re-formação de territórios musicais. A formação de um território é dada pelas permanências de alguns códigos contidos no interior de cada terra, como o pulso da temporal no início da obra. De dentro destas terras, emergem tendências que podem ter direcionalidades distintas e defasadas. Tais características, aliadas à introdução de novos meios e ritmos, indicam transformações e geram deformações nas permanências. Os surgimentos de elementos sonoros inéditos, como a aparição de timbres ainda não ouvidos no decorrer da peça (o *slap tong* ou os multifônicos na clarineta; os gongos e o tamtam na linha de percussão, por exemplo) seriam uma espécie de bandeira que demarcam a formação de um novo território. A seguir, segue uma breve descrição do que de um dos territórios dentro da peça, o território I (TI)

A Territorialização (ter.) configura-se a partir da permanência gerada pelo pulso constante de colcheias que nos remete a uma espécie de tempo cíclico. Paralelamente, esta permanência é suavemente abalada pela alternância ternário-binária dos acentos rítmicos em ambos os instrumentos. O exemplo (Ex.35) mostra esta característica na estrutura rítmica da zabumba.

Ex. 35 - Estrutura da zabumba: alternância ternária / binária inicial em *No encalço do boi*

Nota-se que há duas tendências em de direção expansiva. Uma delas é a ampliação cromática gradual da tessitura do clarinete, tanto para o agudo quanto para o grave, que parte de um conjunto de três notas principais (A-D-G). A outra é o aumento de índice de atividade rítmica da zabumba, que se inicia em colcheias e chega até quintinas de semicolcheia. Além disso, há um aumento gradual de ocorrência do timbre agudo (aro) da zabumba em relação aos sons graves.

Figura 3 - Diagrama da evolução dos ambientes sonoros em *No encalço do boi*

Além dessas todas, existem outras obras recentes que fazem uso de instrumentos típicos, inclusive em conjuntura com processamentos de áudio em tempo real, a exemplo de *Noite do catete* 5, para berimbau e sons eletrônicos e *Canções do Alinhamento* 13, para guitarra elétrica, berimbau, percussão e amplificação, de Luiz Carlos Csekö (n.1955). Ambas com data desconhecida de composição, mas certamente após os anos 2000.

III.5.ii Gestos instrumentais e atributos de timbre

A incorporação de aspectos diversos de instrumentos tradicionais de culturas ao redor do mundo nos instrumentos convencionais do repertório erudito é também antiga. Da mesma forma com que os criadores ampliaram a utilização desses instrumentos em suas obras, eles passaram a se inspirar, a imitar, a evocar e/ou a recriar as sonoridades inéditas e particulares desses instrumentos. Isso se deve também ao fato que, de maneira geral, expandiram-se os horizontes sonoros em direção ao timbre, fazendo com que este parâmetro ganhasse maior relevância na perspectiva dos compositores.

Analisemos algumas peças em busca de diferentes abordagens dos aspectos de instrumentos tradicionais e populares, seja por meio de gestos característicos, seja na exploração de atributos de timbre.

O compositor Almeida Prado apresenta exemplos de incorporação de atributos instrumentais de outras culturas em alguns de seus *Poesilúdios* (1985) para piano solo. De acordo com entrevista dada à pesquisadora Júnia Rocha (2005), Prado fez referência a instrumentos típicos em pelo menos quatro deles: através de elementos característicos do koto japonês no *Poesilúdio n.6 (Noites de Tóquio)*, da guitarra elétrica, no *Poesilúdio n.7 (Noites de São Paulo)*, de uma flauta árabe, no *Poesilúdio n.13 (Noites do Deserto)*, e também da guitarra espanhola, no *Poesilúdio n.15 (Noites de Málaga)*.

Em *Noites de Tóquio*, constata-se ao menos dois tipos de gesto claramente correlacionados com os modos de produção sonora do koto japonês. Sendo esse um instrumento da família da cítaras e tocado com dedais (espécies de palhetas ou unhas postiças), dois gestos comuns em seus repertório idiomáticos são o arpejo *glissante* e as notas repetidas. O primeiro é produzido da mesma forma que os glissandos na harpa, deslizando os dedos perpendicularmente às cordas. Já o segundo gesto

está ligado à execução de melodias através de notas repetidas, pois o instrumento tem ataques pronunciados, mas seus sons têm curtas durações - similares às de um bandolim, talvez. Isso posto, vejamos então os momentos onde ocorrem os gestos típicos mencionados.

No primeiro compasso da obra - na realidade um macro compasso - observa-se um desenho de vai e vem rápido arpejado utilizando as duas mãos do pianista (vide exemplo). Tais situações podem ser interpretadas como uma alusão do gestual característico do koto, quando da execução dos seus glissandos.

Ex.37 - Gesto similar ao glissando de koto no c.1 em *Noites de Tóquio*

Figura 4 - Koto japonês

Outro processo de inter-relação do toque pianístico composto por Prado com o gestual do koto pode ser ouvido ainda no primeiro compasso. São notas no agudo, repetidas duas a duas, e que são dobradas duas oitavas abaixo, remetendo aos modos como são articuladas as notas duplas no instrumento oriental - que podem,

por muitas vezes, ser dobrada em oitavas pela mão esquerda do performer de koto (vide figura 6).

Ex.38 - Gesto similar às duplas articulações do koto no c.1 em Noites de Tóquio

Figura 5 - Koto executando duas notas com ambas as mãos (fonte site¹⁰²)

Gestos similares ao primeiro exemplo aparecem nos cc.20, 23, 27, 29 e 31; e ao segundo no c.21 (um macro compasso dividido em sete sub-compassos que reiteram a essa mesma ideia); demonstrando a relevância desses gestos na composição. Além disso, em ambos os exemplos uma aura musical oriental é evocada pela reiteração da escala pentatônica inventada por Prado, sobre a qual já falamos a respeito (na seção 1). Todos esses procedimentos visam, nas palavras do compositor, buscar “um piano que sai do pianismo brasileiro e tenta imitar aquela timbrística japonesa”. (PRADO *in* ROCHA, 2005, p. 132).

¹⁰² Japanese Stringed Musical Instruments
<http://www.keyword-suggestions.com/amFwYW5lc2Ugc3RyaW5nZWQgbXVzaWNhbCBpbN0cnVtZW50cw/>

Sendo assim, pode-se supor que a perspectiva de incorporação de elementos culturais no *Poesilúdio* analisado recaem ao mesmo tempo sobre as questões de identidade e autenticidade. A primeira por conta da atmosfera oriental que se quer atribuir à obra expressas textualmente no depoimento de Prado como uma preocupação de seu projeto poético para a obra. A segunda (autenticidade) na transferências dos modos de tocar, do koto para o piano, como um artifício para alcançar a marca identitária desejada. Relembrando as palavras do compositor, em “Noites de Tóquio... então você viaja para Tóquio (...) Esta é a minha proposta.” (PRADO in ROCHA, 2005, p.131).

Diversas peças na produção de Silvio Ferraz também guardam relação com atributos instrumentais de culturas tradicionais. *Anel Anemic* (1979), para violino e viola, *Ladainha* (2005), para violão e processamento eletrônico em tempo real, *Lamento quase mudo* (2006), para violoncelo solo, e *Segundo responsório* (2012), para violoncelo, flauta em Sol, clarineta e piano, são algumas delas. Segundo o próprio compositor¹⁰³, de forma geral, são sonoridades de práticas instrumentais em pequenas comunidades, onde o timbre acaba sendo evidenciado de forma *rasgada* (sic), como no caso da viola caipira, do carro de boi e da rabeca. Como reflexo disso, “*Ladainha* também seria a reescritura de um modo de toque de violão próximo àquele de cantadores sertanejos, como que ouvido dentro d’água, com deformações em quartos de tons e instabilidade de afinação” (FERRAZ, 2008, parág 15, p.57). Nesse sentido, a seguinte citação do compositor e pesquisador Gustavo Penha ilustra de maneira interessante algumas das relações que Silvio Ferraz estabelece com as paisagens sonoras e com outras culturas musicais em seu trabalho composicional:

“O que interessa [para Ferraz] são os contrastes entre diferentes modos de comportamento rítmicos, de perfis de ataques, de adensamento harmônico ou rítmico, de colorido harmônico-espectral e grau de harmonicidade, assim como a dramaticidade resultante dos choques e encontros entre as diversas paisagens. É por procedimentos de justaposição, sobreposição, imbricação, fusão e fissão de diferentes paisagens, com alguns afetos correlatos, que Silvio explora a tensão e as distâncias emergidas dos encontros entre as variadas imagens.” (PENHA, 2016, p.213)

Mais adiante, Penha exemplifica a ideia acima mostrando um trecho de *Segundo Responsório* (2012), onde o interesse de Ferraz recai sobre o gesto melódico-instrumental da rabeca:

“uma passagem por Ré maior pode virar motivo para a exploração de um fraseado modal de uma rabeca, que ora tem cara de um mixolídio com quarta aumentada, ora de dórico ou jônio, ora de octatônica, mas que é um tanto

103 em comentário por e-mail a este autor

quanto deformado por ser tocado em na corda Sol mas em simultaneidade com pedais das cordas Dó e Ré, o que implica numa constante execução em corda tripla (Fig. 70).” (PENHA, 2015, p.215)

Ex.39 - Trecho rabequista de *Segundo Responsório*, de Silvio Ferraz. Fonte: PENHA, 2016, p.215)

Gostaria de ressaltar mais características rabequistas na obra de Sílvio. Em *Anel Anemic*, alguns atributos chamam a atenção a esse respeito: o uso de cordas soltas continuamente, o notação aproximada das alturas e o gesto de alternância entre cordas soltas e presas, além de um pseudo-modalismo distorcido.

O uso das cordas soltas é uma característica marcante do modo de tocar dos rabequeiros nordestinos, como Nelson da Rabeca (n.1929), por exemplo. Durante toda a sua composição, Ferraz indica que as cordas “sol” soltas, nos dois instrumentos, devem permanecer soando e recebendo as mesmas inflexões das arcadas das outras notas escritas, remetendo às práticas rabequistas. A notação aproximada das alturas indica outro aspecto comum da sonoridade da rabeca, que é a afinação oscilante em microtons. O gesto típico desse instrumento tradicional de alternar notas soltas e presas numa mesma corda, ao mesmo tempo em que se mantém uma segunda corda soando solta é imitado pelo violino no trecho final de *Anel Anemic*. Nele a nota “ré”, na terceira corda, alterna-se com outras escritas (do#, mib, fá, sol, lá e si), enquanto a quarta corda (“sol”) permanece sendo reiterada sempre solta.

Ex.40 - Gesto de rabeca no trecho final de *Anel Anemic* - violino

Além disso, o universo sonoro regional é refletido nas escolhas das alturas nessa passagem final. Até a metade do trecho ouve-se uma alusão ao modo de “sol”

mixolídio com a quarta aumentada, característico de diversos repertórios tradicionais nordestinos. Porém, uma distorção relevante é processada com a substituição do “mi” pelo “mib”. No exemplo abaixo, pode-se comparar as duas versões:

	modo de mús. trad. nordestina	conj. na peça último sistema
1. Modo Mixolídio c/ a quarta aumentada (centro modal "sol")
	mib ao invés de mi	

Ex. 41 - Inflexão e alteração modal em *Anel Anemic*

Para terminar essa breve análise, vejamos o que o compositor disse a respeito de todos esses processos que relacionam gestos instrumentais e música nova:

A terceira fórmula de que falei é a do gesto instrumental. É comum começar uma música com alguma coisa que costumo rabiscar ao piano ou cantando, ou alguma coisa que observei em algum instrumentista. Na peça que ouvimos para viola e violino (*Anel Anemic*), usei um pouco do modo de tocar rabeca, uma variável do violino tocada no nordeste do Brasil. O gesto é interessante porque ele se torna um dado composicional que pode ser deformado ao longo do tempo de uma música. (FERRAZ, 2006, parág.12)

Em linhas gerais, pode-se dizer que a questão que se coloca no viés com que Ferraz se aproxima dos atributos instrumentais de culturas tradicionais é a da afinidade. Dessa forma, se colocam novamente originalidade e discurso autoral como preocupações principais do compositor, afastando-se de questões de identidade e de autenticidade.

E. Moura, apresenta outras maneiras de incorporação de elementos de timbre. Além dos recursos de análise de sonograma, podem ser ouvidas técnicas derivadas das práticas spectralistas elencadas há pouco. Em artigo publicado, pode-se notar essa consonância na proposta de Moura em relação à manipulação de elementos da cultura popular:

Para se alcançar isso, uma estética conceitual *des-construcionista* ou *de-composicional* é aplicada à cultura popular. Em vez de considerar elementos formais de grande escala (temas, melodias, seções rítmicas) como fontes referenciais, adoto uma abordagem ‘microscópica’, tomando como principais referências traços ou pequenos segmentos isolados e individuais, extraídos de manifestações musicais específicas. Num processo que denomino *desfragmentação*, esses ‘materiais limitados’ são tomados como elementos básicos. Estes são submetidos aos procedimentos que chamo *Zoom In* e *Zoom Out* (Zin e Zout para simplificar), os quais demandam várias escolhas artísticas pessoais em um nível abstrato, pré-composicional. Zin consiste em *des-construir*, separar temporal e *fisicamente* (de forma metafórica) os componentes constitutivos dos elementos básicos. Indo ainda além, Zin

pode envolver a separação de *fatias microscópicas* de som, de tal forma que, se 'olhadas' de muito perto, digamos, um timbre específico (ou mesmo um aspecto particular de um timbre) pode ser identificado e visto (escutado!) como uma entidade separada, autônoma. O procedimento é paralelo ao ato de se aproximar bem perto de uma pintura, ao ponto de se poderem perceber apenas texturas, pinceladas e detalhes da tela em si, em vez de contornos e desenhos que podem ser decodificados. Zout é aplicado ao reverso, ao processo de reconstrução, de montagem gradual das fatias sonoras, componentes e elementos da fonte de referência. A idéia em aplicar esse procedimento diz respeito, em comparação com Zin, à possibilidade de se buscar reconhecer, a partir de certa 'distância', *gestalts musicais* (i.e., os elementos em suas formas holísticas), similarmente como, em pintura, é possível delinear imagens claras e carregadas de significado. (MOURA, 2006, p.844)

Tomando esse viés, a incorporação dos elementos culturais ocorreria em termos estruturais, para além dos aspectos rítmicos e de organização das alturas, devendo envolver os parâmetros de timbre, de textura, de densidade e de registro.

Para demonstrar sua abordagem, Moura apresenta um trecho de *Circunversus* (2005), para flauta, clarinete, violino e piano. Dos compassos 26 a 32 (vide exemplo), são percebidas representações amplificadas abstratamente de aspectos tímbricos de um fragmento do som da viola de repentistas nordestinos, como o seu *som rasgado meio percussivo* (sic), as suas ressonâncias e a sua afinação oscilante entre as cordas. O *som rasgado* da viola é aludido através da arcada exagerada (*overboing*) do cello (do c.26 ao c.27.3) que, atribuindo gradativa força, cria cada vez mais transientes - aludindo ao referido som rasgado. A representação da ressonância pode ser ouvida na presença dos sons alongados, como a nota "ré¹" no mesmo trecho do cello e que é estendido pelo "ré³", c.27.3 ao c.30 (terceiro parcial de sua série harmônica), além da representação de outros harmônicos que vão surgindo nos compassos seguintes (fá#, sol#, la e do). A ampliação abstrata da oscilação de afinação das cordas da viola pode ser notada de alguns modos no referido trecho. Primeiramente nos múltiplos batimentos provocados pelos sons agudos - gerados tanto multifônicos quanto pelas variações microtonais ao redor "dó#⁵" pela clarinete e pela flauta e reforçado pelo "do⁶" em harmônico no violino - em oposição ao "ré¹" no grave (vlc). Em seguida, nas próprias oscilações em torno do eixo "ré" executadas pelo violino, a partir do c.27.3. Destaque para o glissando em corda dupla, onde uma nota é mantida (o "ré³" na corda solta) partindo do uníssono, chegando ao semitom e regressando ao som original. Por fim, ouvem-se as próprias oscilações microtonais escritas para os instrumentos, grafadas conforme o exemplo.

Fl

Cl

Vn

Vc

mf *ff* *Overbowing* *ffff*

pp *ff* *mf* *mf*

n *ff* *n* *p* *f* *mf*

n *ff* *n* *p* *f* *mf*

pp *ff* *mf* *mf*

mf *ff* *mf* *mf*

n *ff* *n* *ff*

n *f* *n* *f* *n* *f* *n* *f* *n*

n *f* *n* *f* *n* *f* *n* *f* *n*

mf *n* *f* *n* *f* *n* *f* *n* *f* *n*

pp *n* *f* *n* *f* *n* *f* *n* *f* *n*

Ex.42 - Trecho de *Circunversus* (2005) - c.26-32 Figura 6 - Grafia e gradação dos quartos de tom em *Circunversus*.

A conjugação entre elementos harmônicos e timbrísticos, a exploração do tempo como objeto formal e a fusão dos diferentes parâmetros musicais dão ao processo composicional de Moura um caráter de certa forma espectral nesse trecho. No entanto, ao contrário das posturas adotadas pelos compositores dessa corrente (onde a referencialidade original dos sons analisados é na maioria das vezes irrelevante) a especificidade local do material abordado, no caso o som da viola nordestina, permanece relevante na concepção do autor, reforçando a ideia anteriormente exposta, quando da análise de *Maracatum*.

III.6. Objeto e aspectos sonoros espectrais

O papel fundamental do desenvolvimento técnico e tecnológico no desenvolvimento do fazer musical já foi mencionado, conforme debate no capítulo de apresentação e exemplificação no segundo. Desde adventos mais antigos (como a notação e, depois, a impressão musical) até mais recentes (como a gravação, reprodução e difusão da música ou o computador e a internet), os mecanismos de mediação sonora possibilitaram inovações significativas no discurso musical de vários compositores.

III.6.i. Objeto sonoro em si

De meados do século XX em diante, foram criadas peças que incorporam sons de diversas culturas musicais como objeto sonoro em sua configuração, ou seja, que utilizam gravação e reprodução desses sons - com ou sem pós-processamento do áudio registrado. Isso ocorreu principalmente a partir de recursos de análise e manipulação sonora, seja através de fita magnética, seja por meio do computador. Todo esse processo, aliado à gradual relevância da tímbrica que os repertórios tradicionais passaram a ter para os compositores, propiciou o surgimento de novos universos sonoros. Para comprovar este fato, basta lembrar das obras eletroacústicas acusmáticas de K. Stockhausen e P. Henry, nos anos 1960, ou mistas de L. Berio e M. Kagel, nos 1980, e de Tan Dun, já no novo milênio.

Tendo em mente o exposto acima, gostaria de observar mais de perto alguns exemplos de relação entre aspectos de mediação tecnológica, manifestações musicais de culturas tradicionais e a prática composicional de autores brasileiros. Serão brevemente analisadas quatro obras buscando explicar alguns de seus processos composicionais correlacionados a essas tradições, neste caso, composições de R. Victorio, S. Ferraz, J. A. Mannis e R. Caesar.

Primeiramente, voltemos à terceira parte da *Trilogia Bororo*, de Victorio, mencionada há pouco. Nela são combinados - simultaneamente ou alternadamente - instrumentos eruditos convencionais, sons *bororo* pré-gravados e percussões características dessa etnia. Novamente, Nogueira provém uma significativa descrição, desta vez sobre importância ritualística não somente dos instrumentos autóctones, mas também dos conceitos envolvidos nos rituais indígenas abordados e suas representações simbólicas, bem como o papel expressivo fundamental dos elementos musicais indígenas registrados em áudio e difundidos no decorrer da obra:

Aroe Maiwu (imortalidade) completa a Trilogia, fazendo alusão ao canto *Pobo Makudu* (oferta de água), que como sublinha Victorio “é o sustentáculo de todas as realizações sonoras”. E é interessante frisar que o compositor faz aqui uso de material dos cantos cíclicos *Marenaruie* (canto dos enlutados) e *Roia Kurireu* (grande canto), que permeiam todo o roteiro ritual, desde os momentos de agonia que antecedem a morte ao desfecho do ritual funerário, simbolizado pelo depósito da cesta funerária em local determinado pelo xamã. Victorio salienta que esses cantos cíclicos acompanham todo o ritual funerário como símbolo de luto e respeito ao morto. Portanto, nesta terceira parte da Trilogia o compositor enfrenta o desafio de realizar em seu projeto o ápice do ritual funerário. O desfecho da Trilogia com *Aroe Maiwu*, todavia, destaca a surpreendente conjunção do entremeado de cordas friccionadas e clarinete baixo com a força expressiva da múltipla percussão Bororo que soa em bapos, no recorrente pulsar do chocalho de pequi, no poari, no ka, no parira. E é marcante a única e última aparição dos “espíritos terríveis” sonorizados pelo zunidor, por volta do nal do primeiro terço da obra. (NOGUEIRA, 2016 - encarte do CD)

Dessa forma, fica claro mais uma vez que Victorio aporta as manifestações *bororo* sob uma ampla gama de processos indissociáveis de inter-relações ritualísticas, filosóficas e estéticas. Mas, para esse momento de análise, será enfatizado somente o principal processo de incorporação dos sons gravados da música indígena propriamente dita, que se dá através da difusão dos sons digitais. Os registros de áudio são muitas vezes processados, mas sem que percam sua inteligibilidade, cumprindo um papel duplo, por um lado, simbólico, evocativo e ritualístico da sacralidade *bororo*, por outro, como função material e musical, transformado em discurso do compositor. Por esse ângulo, o uso dos instrumentos indígenas também cumprem duplamente funções similares. Essa postura demonstra a preocupação, por parte de Victorio, de incorporar o ritual indígena à sua prática composicional da forma mais respeitosa possível em termos da sacralidade das manifestações aportadas.

Uma abordagem que coloca a afinidade subjetiva do compositor como motriz da inter-relação com o sons de culturas tradicionais é a de Silvio Ferraz. Para entender

seu pensamento composicional, vale citar um trecho onde ficam mais claras as concepções que fundamentam as abordagens desse tipo em suas obras:

Falei antes do som e disse que ele é sempre de ordem bastante pessoal. Mas o que eu gostaria de falar é da diferença que existe entre o som como matéria da natureza e o som como material composicional. Para mim são duas coisas diferentes.

O sino: Como matéria sonora ele é a mesma coisa para todos nós – pode até ser medido –, mas como material ele é coisas diferentes para cada pessoa. Um sino pode ser um punhado de lembranças. Já falei o quanto de coisas os sinos remetem para mim. Diferente da “matéria sonora sino”, o “material composicional sino” se liga a uma rede infindável de relações, e esta rede é heterogênea, uma coisa não remete obrigatoriamente à outra. Então escrever música com sinos não precisa ser simplesmente imitar o som dos sinos, mas imaginar este som e suas relações.

Muitos dos acordes que utilizo em minhas peças para piano nascem de sons como este do sino, e depois de analisá-los espectralmente uso os resultados livremente; e um sino pode virar uma longa melodia. Então, a matéria pode ser o sino, mas o material sino é que opera as deformações. (FERRAZ, 2006a, parág. 24-26)

Colocam-se assim uma diferenciação importante entre a referencialidade do sino, de ordem simbólica coletiva, e seu potencial sonoro como material, de ordem subjetiva. É, portanto, essa a relação que Ferraz estabelece com os sons em geral de músicas de comunidades tradicionais, priorizando seus aspectos materiais.

Desejo mencionar agora - de forma mais breve - um exemplo de combinação do áudio de músicas de culturas tradicionais na forma de objeto sonoro dentro de uma composição desse autor: *Canto de cura* (1993) - para fita e grupo instrumental. Nessa obra, o áudio de cantos indígenas são processados para criar um dos extratos musicais que se desenrolam. Nas palavras do autor¹⁰⁴, “a música dos *Suyás* está gravada e tratada eletronicamente [e] funciona mesmo como um substrato, um instrumento musical quase”. Ao contrário de Victorio, a perspectiva de Ferraz aparentemente não engloba de maneira profunda questões ritualísticas nem simbólicas originárias das manifestações autóctones. Justamente através da descaracterização da fonte, fica evidenciada a priorização dos aspectos sonoros desse objeto em detrimentos de seu potencial simbólico, ou seja, de seu caráter denotativo ao invés do conotativo. Nesse sentido, o viés de Ferraz nessa peça apresenta certa relação com o ponto de vista de Stockhausen em *Telemusik* (1966) - que, afastando as especificidades distintivas dos áudios das diversas culturas utilizados na construção da obra, também focalizou o potencial intrínseco do objeto sonoro criado em direção à originalidade de seu discurso musical.

¹⁰⁴ Comentário realizado por email a este autor

Proposta composicional diferente das anteriores pode ser destacada na produção de José Augusto Mannis (n.1958). Quando questionado sobre a inter-relação de sua música com elementos de culturas tradicionais e populares, ele afirmou: “[t]enho duas peças de áudio arte que se caracterizam por uma montagem de paisagens sonoras compreendendo expressões populares de diversas culturas: *50 anos da ONU* e *3000 anos de Jerusalém* ambas de 1995¹⁰⁵”. Comumente chamadas de música eletroacústica ou música acusmática, essas duas peças de áudio arte (sic) apresentam manipulações e colagens de gravações de músicas de diversas culturas. Provavelmente por conta das datas comemorativas constantes em seus títulos, tais obras propõem uma leitura que leva em consideração questões de identidade. Sem querer adentrar numa problematização identitária, observemos, porém, as características principais de incorporação dos sons gravados espelhados no processo composicional e conformação das duas obras.

50 anos da ONU (1995) está dividida em seis pequenas partes, designadas simplesmente pelo título da obra acrescido do algarismo que indica qual é a parte, ou seja, *50 anos da ONU* de 1 a 6. Sua duração é de pouco mais de 11 minutos no total. No que tange a sua estruturação, se podem notar algumas maneiras recorrentes. Em geral, os sons gravados não sofrem processamentos muito profundos que cheguem a descaracterizar-los de suas fontes sonoras, restringindo-se basicamente à manipulação de dinâmica, de envelope e de reverberação. Tais sonoridades são concatenadas e/ou sobrepostas ora por similaridade musical, ora para criar contraste, na geração de uma *paisagem sonora*. Em cada movimento, ouvem-se áudios de origens diversas combinados, como sons de vozes cantadas e de instrumentos de culturas tradicionais ao redor do mundo, sons de vozes faladas em vários idiomas, bem como sons “cotidianos” - como sirenes, carros, passos e tiros. Ao longo da peça toda, foi possível supor e identificar referências às seguintes fontes sonoras:

105 Comentário realizado por mensagem a este autor

parte / fontes	vozes cantadas e instrumentos de culturas tradicionais	vozes faladas	sons cotidianos
parte 1	marimba étnica, órgão de boca (provável <i>sheng</i>), realejo, canto oriental e canto africano		sirenes e sons de ruas movimentadas - passos, motores e carros
parte 2	canto tradicional (oriental?)	em francês	sinos, passos
parte 3	canto indiano acompanhado de harmônio, aerofone (talvez de chifre) e mantra acomp. de tabla	em japonês e voz masculina não identificada	alarmes e sons de ruas movimentadas
parte 4	canto responsorial africano com percussões		risos, sons de ruas movimentadas
parte 5	canto responsorial africano de crianças e canto chinês		sons de tiros
parte 6	canto com pedras, chocalhos, cantos diversos não identificados	voz masculina não identificada, voz de criança em língua não identificada	respiração ofegante

Tabela 3 - Prováveis fontes sonoras identificadas nas seis partes de *50 anos da ONU*

Ao compor *paisagens sonoras* que incorporam sonoridades de diversas partes do mundo, seja através de sons musicais, seja de sons cotidianos, Mannis constrói uma babel referencial espelhada em sua concepção institucional sobre a ONU. Essa ideia se expressa simbolicamente nas escolhas tanto das referências em si quanto dos modos de interação entre elas na construção da peça. Um exemplo significativo pode ser ouvido quando o som de tiros silenciam uma cantiga tradicional no final da parte n.5 ou quando uma frase é proferida pela voz de uma criança encerrando a peça, simbolizando uma espécie de mensagem para o futuro. Curiosamente, o compositor não incorpora nenhuma fonte de culturas tradicionais nem populares brasileiras perceptivelmente, refletindo, quem sabe, uma possível ideia de que o Brasil tivesse em sua concepção pouca relevância nas decisões dessa instituição.

Sem buscar um aprofundamento demasiado, creio que vale ao menos apontar que *3000 anos de Jerusalém* (1995) também traz em seu projeto poético a pertinência de questões de identidade. Em suas nove partes, ela mescla referências auditivas de discursos sobre essa cidade, em vários idiomas, com sons musicais de origens católicas, muçulmanas e judaicas. A tripla referencialidade está certamente ligada ao fato de Jerusalém ser uma localidade sagrada para essas três correntes religiosas. Além disso, pode-se inferir que os conflitos gerados na história de interação entre

os diversos povos que se alternaram nas relações de poder e dominação na cidade também estão expressas nas escolhas de Mannis tanto nos aspectos musicais quanto em termos das declamações dos textos.

Por fim, gostaria de comentar apenas mais um processo ligado à incorporação de objetos sonoros de culturas tradicionais e populares. A segunda das *Quatro peças para 'lounge'* (2005), denominada *Sambado*, de Rodolfo Caesar (n.1950) utiliza trechos de *Amor Proibido*, de Cartola, na versão instrumental executada por Paulo Moura - faixa número dois, lado B, LP *Confusão urbana, suburbana e rural*, RCA-Victor, 1976. Num processo de repetição de pequenos trechos (*looping*) - comum na música de DJs e da música minimalista desde anos 1970 - Caesar expõe gradativamente a música-fonte de onde originou sua peça. Na realidade, outros sons não musicais também são utilizados na composição, como o de um trem em movimento e o de um avião. As identidades dessas sonoridades também vão sendo reveladas com o caminhar da peça, através de uma maneira de dispor tais elementos com maior inteligibilidade. Além disso, sons eletrônicos que dialogam com elementos do áudio original são criados. Esse é o caso do primeiro som ouvido em *Sambado* que é uma espécie de congelamento processado do acorde original executado pelos metais na versão de Paulo Moura.

Queria comentar a diferença de pontos de vista entre compositores em relação às questões de originalidade, autenticidade e identidade que eventualmente a incorporação de elementos culturais poderia trazer às obras - as quais podemos inferir, com base na discussão proposta no capítulo II. Como vimos: para Victorio, a ritualística bororo que pode ser incorporada à sua prática musical seria o ponto central, portanto, uma questão de como manter certa autenticidade; para Ferraz, o foco estaria na originalidade dos aspectos sonoros do objeto que podem ser amplificados a partir de sua manipulação e interação com os demais instrumentos; para Mannis, o potencial identitário das fontes sonoras combinadas se coloca como um fator chave para seu projeto poético, obviamente associado à originalidade intrínseca na criação de paisagens sonoras inéditas; para Rodolfo Caesar haveria uma mescla de questões de originalidade e identidade deflagrados na maneira gradual de exposição e tratamento do áudio original.

Outra maneira de se relacionar com sonoridades pertencente a culturas tradicionais e populares, particularmente com as suas componentes de timbre, se deu por meio da análise espectral.

A partir dos anos 1970, o sonograma possibilitou um estudo minucioso da natureza interna dos sons, suas mais ínfimas variantes e suas componentes antes incomensuráveis apenas pela percepção auditiva. Assim, surgiu a música espectral que teve Gérard Grisey e Tristan Murail como alguns de seus principais expoentes. Grisey delineou nos final dos anos 1990 algumas das características marcantes desenvolvidas nas práticas composicionais espectrais, muito bem resumidas na citação de Penha:

“integração da harmonia e do timbre no interior de uma mesma entidade”; “reestabelecimento em um contexto mais amplo das noções de consonâncias-dissonâncias e modulações”; “integração do tempo enquanto o próprio objeto da forma”; “exploração de um tempo “estirado” e de um tempo “contraído” diferentes daquele do ritmo da linguagem”; “reatualização de uma métrica flexível e exploração dos limiares entre ritmos e durações”; “exploração de todas as formas de fusão e de limite entre o diferentes parâmetros” (GRISEY *apud* PENHA, 2015, p.140)

Assim, vejamos de que forma alguns autores brasileiros se utilizaram desses aspectos para compor, pautados na sonoridade de manifestações tradicionais e populares em termos tanto de análise espectral quanto de aspectos técnico-composicionais desenvolvidos por essa escola.

Tomemos o exemplo de Silvio Ferraz. Na escrita de algumas de suas peças, lhe interessam a sonoridade não da música de culturas tradicionais, mas de sonoridades que são presentes nestas comunidades, como o som de carro de boi. De acordo com o próprio compositor (2006a; 2006b; 2008), alguns exemplos do uso de tal sonoridade - a partir da análise de sonogramas - podem ser ouvidos nas composições *Windows into the pond* (1995), para flauta baixo, clarone, violino e violoncelo, e *Lamento quase mudo* (2006), para violoncelo solo.

Em *Lamento quase mudo*, o compositor incorpora o que chama de linha sonora desenhada pelo som de um carro de boi.

Figura 7 - Imagem de carro de boi - fonte Samuel Lucas

Tal conceito pode ser melhor entendido na explicação de Ferraz

A ideia de linha é a da linha sonora, é aqui a da linha desenhada pelo som de carro de boi. O carro de boi tem uma coisa interessante, isto sem contar todas as referências que possa aludir (roça, vida no campo, vida antiga, madeira e ferro, bois, cheiros). A coisa interessante no carro de boi, no som de carro de boi, é que ele é falsamente constante e também falsamente contínuo como mostra uma análise espectral de uma amostra. Ele é uma “arcada incorreta”, ele traz micro-variáveis o tempo todo: pequenos rangidos que se sobrepõem irregularmente ao canto da roda dado a irregularidade do giro, da madeira, do chão e dos passos dos bois. (FERRAZ, 2006b, parág.3b)

Por esse ponto de vista, as características destacadas acima da sonoridade do carro de boi podem ser transpostas para o meio instrumental para o qual se está compondo de maneira livre, reforçando o que foi apontado na seção sobre atributos instrumentais. Comparemos, então, o sonograma desse som com um trecho da obra mencionada:

Figura 9 - Sonograma do som de um carro de boi.
Fonte FERRAZ, 2006b

Ex.43 - Trecho inicial de *Lamento quase mudo* (2006)

Observando com atenção, pode-se notar que pelo menos dois elementos possuem paralelo entre o som do carro de boi e a linha do violoncelo. Primeiro, o som grave falsamente invariante e contínuo (em conformidade no texto de Ferraz) representado pela nota “ré²” na corda solta do instrumento. Segundo, o som agudo, concomitante e variável, ouvido num desenho que desliza cromaticamente de forma sinuosa, partido do

“ré” inicialmente ascendente, em seguida, na direção oposta, até atingir o “sib²”. Além disso, a variação de modos de ataque - ordinário e *sul ponticello* - remetem às variações tímbricas do rangido presente no som do carro e que pode ser notado nas variações dos tons de cinza nos parciais mais agudos da análise espectral.

No entanto, se, por um lado, os processos de transformação de dados espectrais “são sempre extremamente simples e facilmente transformados em um algoritmo composicional” (FERRAZ, 2006a, parág.11), para Ferraz, por outro, esses elementos comumente aparecem de forma “tão deformados que não são notados como tal” (FERRAZ, 2008, p.55). Assim, fica clara novamente a maior importância dada ao *material* carro de boi do que à sua *matéria*, nos termos do compositor (citados anteriormente), ou seja, a priorização da questão originalidade em detrimento da autenticidade ou da identidade da fonte sonora - para usar os termos discutidos no capítulo I.

Vale apenas citar mais um exemplo de obra apoiada em recursos espectrais, seja como ferramenta analítica, seja como processo composicional. *Migrações II*, para violino solo, de P. Chagas, foi escrita a partir da análise do sonograma de dois trechos: um da música dos pigmeus africanos e outra de uma roda de capoeira. Segundo depoimento do compositor¹⁰⁶, atributos tímbricos, principalmente do berimbau, foram transformados em parâmetros musicais que fundamentaram a organização das alturas e dos tipos de articulação na peça, entre outros aspectos. Contudo, não nos estenderemos numa análise dessa obra, por falta da partitura e de informações mais detalhadas.

III.7. Elementos conceituais, filosóficos e estéticos

Além das abordagens pautadas nas dimensões de caráter predominantemente materiais - como as envolvidas na maioria dos processos vistos até aqui - os compositores eruditos brasileiros do final do século XX desenvolveram também outros enfoques, enraizados em dimensões mais etéreas das culturas musicais com as quais os compositores dialogaram. Tais perspectivas serão visíveis através das transformações de *conceitos*, *concepções*, *atitudes filosóficas* e *estéticas* dessas tradições em aspectos musicais de novas composições.

Contudo, é fato que essas inter-relações são na maioria das vezes demasiado complexas, subjetivas e abstratas, o que dificulta bastante suas análises musicais.

¹⁰⁶ Palestra realizada para o EMA 2014 Encontro Música Atual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vw2ktFlfQXI> Acesso em: 20/11/2016

Para realizar satisfatoriamente uma tarefa como esta, o prisma analítico do trabalho teria que ser outro. Desse modo, será dado um destaque bem menor a essa dimensão do que foi dada à esfera material do intercâmbio cultural na música. Isso posto passemos, então, a uma breve exemplificação.

Lembremos que, após a segunda metade do século passado, passaram a existir maior quantidade peças fruto do intercâmbio com diversas culturas musicais partindo de uma perspectiva mais conceitual e filosófica. Conforme comentado no capítulo II, existem alguns bons exemplos, como *Inori* (1973-74), de Stockhausen, e sua ligação com elementos performáticos nipônicos; *Cursive* (1963), de Wen-Chung e *Music of Changes* (1951), de Cage, que foram baseadas no *I Ching* chinês.

No Brasil, também temos exemplos variados de obras com raízes conceituais, filosóficas e/ou estéticas em outras culturas, desde o entorno dos anos 1970. Particularmente ligadas às culturas orientais, notam-se as peças de A. Escobar, W. C. de Oliveira e G. Mendes. No que concerne às tradições indígenas brasileiras, existem obras de M. Nobre e R. Victorio, entre outras. Mas, as visões e as profundidades apresentadas nessas aproximações de elementos culturais são diversificadas e devem ser observadas particularmente. Vejamos, então, algumas delas - onde especificamente se podem perceber diferentes elementos sendo priorizados.

Primeiramente, gostaria de mostrar dois exemplos de adoção de textos oriundos de determinadas culturas com um viés conceitual - simbólico-ideológico - nos casos de Escobar e Nobre. Constata-se que A. Escobar escolheu poemas de Ho Chi Minh - poeta e revolucionário comunista, que mais tarde tornou-se estadista no Vietnã - para sua obra *Poemas do cárcere*, que ganhou o primeiro prêmio do I Festival de Música da Guanabara em 1969. A opção por esse texto indica uma postura de certa contestação do autor ao regime militar, vigente na época, como se pode constatar no depoimento abaixo:

“O cenário político brasileiro então começava a encrespar-se. Leitor incansável, me deparei com os Cahiers de Prison do poeta e líder político Ho Chi Minh – Poemas do Cárcere em tradução para o português” (...) “A minha cantata no Municipal deu o que falar; ganhou o Prêmio do Público compartilhado com o genial Lindemberg Cardoso, mas não recebeu o que merecia porque o poeta vietnamita arrepiou a censura que me arredou: foi uma única execução sob a competente e dedicada regência de Henrique Morelenbaum, seguida da escuridão das gavetas” (ESCOBAR, 2013, p.375-376).

Além da questão ideológica, pode-se inferir que elementos performáticos também se desenvolveram na obra, a partir dos textos, já que nas palavras do autor: “aparecem os

Poemas do Cárcere e as desinibidas artes cênicas me ataçaram à louca experimentação que nenhuma escola de música poderia me proporcionar” (ESCOBAR, 2013, p.379).

Já Marlos Nobre baseou-se em textos indígenas da etnia Xucuru - que habitam atualmente no nordeste brasileiro, nas imediações de Pernambuco - para criar o texto de sua obra *Ukrinmakrinkrin* (1964). Conforme mencionado no capítulo II, essa peça se utiliza de técnicas composicionais internacionais, em voga no meio composicional na época, ao mesmo tempo em que mantém uma empatia elementos culturais brasileiros. Nessa perspectiva, o compositor Paul Earls afirma que a linha vocal não de “forma alguma indicativa de quaisquer pretensões folclóricas: a linguagem vocal está firmada na linguagem internacional daquele período, por exemplo, Berio (*Circles*) and Boulez (*Pli Selon Pli*)” (EARLS, 1972, p.179 - tradução nossa)¹⁰⁷.

Confirmando as ideias acima dispostas

“[...] *Ukrinmakrinkrin* (1964), para soprano, instrumentos de sopro, e piano. Combina uma linguagem atonal-serial com algum sabor ritualístico nativo. O texto, em dialeto indígena Xucuru, é um ritual de encantação de origem tribal. Nobre utiliza isso, contudo, primeiramente para efeitos sonoros, na medida em que a linha vocal não mostra nenhuma conexão com a música tradicional indígena. O segundo movimento, subdividido em várias estruturas parcialmente aleatórias, mostra um tratamento livre e delicado de materiais, sem pulsações fixas. [...] A expressão resultante da evocação de uma cultura nativa mágica e primitiva, através de meios musicais modernos, é de fato muito efetiva.” (BÉHAGUE, 1996, p.86 - tradução nossa)¹⁰⁸.

Assim, fica clara na abordagem de Marlos ao elemento cultural indígena uma preocupação em fugir do viés musical nacionalista através da adoção dos recursos atonais, seriais e indeterminados. Mas, por outro lado, existem fatores identitários implícitos na escolha da temática do índio, como indicado anteriormente - na seção (5) deste capítulo.

Mais recentes do que as peças citadas acima, gostaria de analisar brevemente dois exemplos de obras inter-relacionadas com a concepção estética oriental: *O meu amigo Koellreutter* (1983), de G. Mendes (já analisada em termos de organização das alturas), e *Pequena peça Zen* (1988) de Willy Corrêa de Oliveira.

¹⁰⁷ “at all indicative of any folkloric pretensions: the vocal idiom is firmly in the international idiom of that period, e.g., Berio (*Circles*) and Boulez (*Pli Selon Pli*)”

¹⁰⁸ “(...) *Ukrinmakrinkrin* (1964) for soprano, wind instruments, and piano. It combines an atonal-serial language with some native ritualistic flavor. The text, in Xucuru Indian dialect, is a ritual incantation of tribal origin. Nobre uses it, however, primarily for sonorous effects, as the vocal line shows no connection with Indian traditional music. The second movement, subdivided into various partially aleatoric structures, displays a free and delicate treatment of materials, without fixed pulsations. (...) The resulting expression of evoking a magical, primitive native culture through modern musical means is very effective indeed.”

A pesquisadora Maria Y. Prado descreve a ligação de Koellreutter com a cultura japonesa nos seguintes termos, citando o próprio compositor em sua tese de doutorado:

“Koellreutter entrou em contato pela primeira vez com a música do Oriente na década de [19]50, principalmente com a música clássica da Índia e com o gagaku do Japão, o que permitiu reforçar alguns ideais já implícitos como a *estética do impreciso* (*tendências substituem ocorrências definidas*) e do *paradoxal* (*fundem-se conceitos estéticos aparentemente contraditórios*). (...) [Esse autor] encontra no Japão um modelo que poderia ser chamado de um amalgamento de contradições entre o tradicional e o novo, o ocidente e o oriente, e que se entrelaçam de uma forma harmoniosa.” (PRADO, Y, 2009, p.34-5)

Existem elementos constitutivos nessa obra de Gilberto Mendes que reforçam as referências à cultura e a música do Japão. Maria Y. Prado (2009, p.29) aponta o vocalize em *boca chiusa* e a ausência de texto na canção como alusões ao silêncio, à introspecção e à contemplação - comumente apontados como características da cultura japonesa. A voz e a marimba - aparentemente com qualidades sonoras bastante díspares - estão em uníssono quase que durante a totalidade da peça e formam um novo timbre, reforçando a ideia de *fusão paradoxal* entre elementos contraditórios, a que se refere Koellreutter na citação acima.

O caráter minimalista da canção pode ser interpretado em consonância com os ideais implícitos na cultura nipônica presentes no imaginário do homenageado, na *estética do impreciso e do paradoxal* (sic). Por um lado, esse caráter cria um fluxo lento de transições entre as seções, que, durante as suas diversas repetições, transformam, fundem e contrastam os materiais pentatônicos, num equilíbrio entre estaticidade e movimento - corroborando com o ideal de *estética paradoxal*. Por outro lado, as repetições que se transformam minimamente soam - da maneira com que o compositor ordena seu material - um tanto imprevisíveis e ao mesmo tempo provocam certa expectativa no ouvinte, aproximando o resultado da *estética do impreciso*.

Por fim, podem-se observar mais dois elementos do imaginário de Koellreutter sobre a cultura japonesa espelhados no processo composicional de Mendes, baseando-se na análise das organizações das alturas realizada na seção (1) deste capítulo. Primeiro, no uso feito dos modos pentatônicos nipônicos tradicionais em conjuntura com conjuntos pós-tonais que remete novamente a ideia de conciliação entre o antigo e novo. Segundo, nos últimos seis compassos da peça introduzem uma sonoridade ambígua, remetendo à *estética do paradoxal e do impreciso*.

Se coincidentemente ou propositadamente, o fato é que as referências à cultura e a música japonesa concebidas por Gilberto Mendes se aproximam conceitualmente do imaginário cultural nipônico do amigo Koellreutter nessa obra. Tanto no aspecto

melódico-harmônico (com seu pentatonismo) quanto no caráter rítmico (em seu fluxo minimalista de repetições e transformações). Entretanto, o resultado sonoro e estético da obra reflete a concepção musical do compositor, que desenha uma imagem de Japão com seu forte traço pessoal - demonstrado através de uma representação bastante particular de aspectos conceituais da cultura japonesa e de elementos materiais de sua música tradicional.

É ilustrativo se referir a uma obra de W. C. Oliveira que creio ser ilustrativo reportar o diálogo de ordem conceitual e estética com a filosofia Zen e com o minimalismo japonês (não confundir com o movimento minimalista estadunidense) expresso nela. Conceitos considerados característicos dessa corrente de pensamento oriental, como a meditação e o silêncio, bem como da estética minimalista nipônica, como a valorização da simplicidade e a redução de formas somente ao essencial, se fazem notar na escrita do compositor¹⁰⁹.

Uma abordagem fortemente conceitual e filosófica das práticas musicais e rituais dos índios *bororo* levou Victório a desenvolver uma linguagem musical super individualizada, para quem “está de fora” do processo. No entanto, o compositor criou um sistema em algumas obras - que para ele - está altamente integrado às práticas musicais desses índios.

A Trilogia Bororo é a materialização sonora de minhas pesquisas realizadas junto à etnia Bororo de Mato Grosso durante três anos e meio. O contato com a etnia, in loco, acompanhando a realidade do mundo aldeístico foi de fundamental importância para compreender o mundo sonoro ritual (indivisível para eles) e travar contato com seres espirituais impressionantes durante minhas idas a campo. Entender o mundo deles, ou pelo menos tentar após mais de três anos de contato direto, me fez perceber a complexidade das realizações rituais que pontuam a Tradição Bororo e a música impressionante que inunda as ações que estabelecem o contato com o mundo espiritual. Transplantar a realidade sonora dos cantos rituais para a música de concerto, para a minha música - como o alicerce sonoro da pesquisa, e não violar as sonoridades Bororo in natura foi um trabalho hercúleo que exigiu não só o contato direto com eles, com as práticas aldeísticas e com as nuances que pontuam cada ação ritual, como também, e principalmente, a organização dos dados invisíveis das ocorrências recodificando-os a um outro universo sonoro, sem perder a força ritual dos cantos e mantendo a incisividade sequencial nas três partes da Trilogia, como uma reapresentação do tríduo nal do ciclo funerário Bororo com uma roupagem contemporânea, sem um nacionalismo deformante. As gravações que foram feitas (e que estão aqui registradas) exigiram dos músicos mais que uma mera performance sonora. Exigiu de cada um o mergulho necessário para compreender as ações rituais, como atores e como feiticeiros reencarnados como músicos, onde os gestos imprimidos em cada performance deveriam acontecer como o prescrito pelos seres imemoriais durante os ritos, seja com os instrumentos “brancos” ou com os instrumentos Bororo. A ação ritual e a performance de palco durante as montagens foi o ponto crucial de toda a trama

109 Vide partitura nos anexos

para que ocorresse uma resultante na sonora sem um limite de fronteira entre a música ritual e a música de concerto. (VICTORIO, 2016, encarte do CD)

III.8. Um frevinho diferente: diálogos entre um gênero popular e a música erudita contemporânea

A peça *Frevinho* (1995), do compositor Wellington Gomes, foi a escolhida para ser analisada na íntegra. Atualmente, este autor é professor de composição na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ele foi discípulo dos mestres Ernst Widmer e Jamarly Oliveira. Muitas de suas obras se valem de elementos de culturas tradicionais e populares, mas com uma abordagem que, em sua maioria, aponta para o pós-tonal. A peça escolhida, por ser um trabalho orquestral de muito curta duração, nos dá a possibilidade de investigar as incorporações dos elementos em relação à totalidade da obra - de uma maneira mais ampla do que se fossemos analisar apenas fragmentos. A linguagem musical dessa peça faz uso de harmonias pós-tonais mescladas com gestos típicos do frevo. Essas características conferem à composição um aspecto singular, ao mesmo tempo jocoso e lúdico.

Como ferramentas analíticas, foram utilizados conceitos desenvolvidos para investigar o repertório pós-tonal. O musicólogo americano Joseph Straus (2013) fez uma excelente compilação de termos e métodos que nos serão de extrema valia, principalmente no campo das alturas. Outros teóricos, como Wallace Berry (1987) e Stefan Kostka (2006), podem ajudar em relação aos aspectos texturais. A rítmica e também alguns outros parâmetros da peça – como articulações e contornos melódicos – serão relacionados diretamente ao frevo. Para fazer estas relações, citarei autores como Bruno Kiefer (1990), Leonardo Saldanha (2008) e Valdemar Oliveira (citado por ambos).

Frevinho foi escrita para uma pequena orquestra de câmara: madeiras (duas flautas, oboé, clarinete e fagote), percussão, piano e cordas. No entanto, ela possui uma duração bastante reduzida – cerca de dois minutos. Ao ser indagado por este autor, o próprio compositor atesta que “esta peça não faz parte de [nenh]um ciclo, ela foi composta para uma orquestra de alunos – nível médio” (GOMES, 2013¹¹⁰). Isso explica os traços singelos da obra em relação à dificuldade. Porém sua arquitetura é muito bem construída e a peça apresenta certas complexidades. Vale citar que o grupo Bahia Ensemble, em 1996, sob a regência de Piero Bastianelli, gravou tal composição, no CD *Outros Ritmos: compositores da Bahia*.

¹¹⁰ Depoimento por e-mail

III.8.i. Forma e material musical

A obra está estruturada em duas seções de caráter contrastantes, mas com durações proporcionais, dividindo-a praticamente ao meio. A primeira parte é composta, basicamente, por blocos acordais entrecortados por pequenos elementos melódicos. A segunda apresenta uma espécie de tema jocoso que emula um frevo, porém com características pós-tonais, através de distorções no campo das alturas.

Nesta investigação, serão buscadas recorrências primeiramente no campo das alturas, para entender o funcionamento harmônico e melódico de *Frevinho*. O conceito de *coleções referenciais* é um termo empregado por Straus em alusão ao uso, por parte dos compositores, de “certos conjuntos grandes como fonte de material de notas” (STRAUS, 2013, p.153). Estas coleções seriam a base para a extração de conjuntos e guiariam o trânsito entre áreas harmônicas (sic) distintas no decorrer da obra.

Voltando à composição a ser analisada, observamos que ela se inicia por uma sequência de acordes, em movimento dinamicamente crescente, executados em tutti (compassos nº 1 a 4). São duas tríades diminutas em posição invertida, Mib-Lá-Dó-Mib (c. 1-3), classes de alturas que originam o conjunto¹¹¹ [9,0,3] e Fá-Si-Ré-Fá (c.4), conj. [11,2,5]. Se juntarmos estas seis classes de altura, obtemos o superconjunto [9,11,0,2,3,5], um hexacorde que pode ser interpretado como um subconjunto da coleção octatônica [2,3,5,6,8,9,11,0], denominada por Straus (2013, p.158) $OCT_{2,3}$, devido à ocorrência do semitom numericamente mais grave entre as classes de altura que a definem. Em seguida (c.5), ouvimos o tetracorde Fá-Sol-Lá-Si [5,7,9,11], nas madeiras e cordas, exceto contrabaixo. Tal conjunto integra a coleção TI_1 (coleção de tons inteiros que contém a classe de altura Do#). O exemplo 44 ilustra esta segmentação.

Ex. 44 - *Coleções referenciais* incompletas, nos compassos de 1 a 5 (redução nossa da grade orquestral¹¹²). As notas negras representam as notas faltantes para completar as coleções.

111 Adotaremos aqui as expressões “conj.”, como abreviação da palavra conjunto(s) e “c.” para compasso(s).

112 Por vezes, alguns dobramentos de oitava podem ter sido suprimidos para facilitar a visualização dos conjuntos, nas reduções.

Nos compassos seguintes (c. 6 e 7), ouve-se a orquestra dividida em dois grupos, um formado pelo fagote somado às cordas e outro por todas as madeiras restantes. Podemos notar mais subconjuntos de *coleções referenciais* neste trecho, como demonstra o exemplo:

Ex. 45 - Redução nossa da grade orquestral dos compassos de 6 a 7, *coleções referenciais* incompletas em destaque: (a) diatônica (Dó, Fá ou Sib), (b) octatônica $OCT_{0,1}$, (c) tons inteiros TI_1 , (d) diatônica (Si ou Fa#)

Apartir desse ponto (c. 8), as *coleções referenciais*, que inicialmente apareceram fragmentados sob a forma de conjuntos (normalmente tetracordes), passam a ser utilizadas integralmente em alguns trechos. Essa hipótese fica mais clara ao se observar o piano nos compassos de nº 8 a 10. Nesta passagem, nota-se a presença de três coleções completas: duas octatônicas distintas e um super-conjunto de tons inteiros, como demonstra o exemplo 46:

Ex.46 - Interação entre três *coleções referenciais* completas, nos compassos de 8 a 10 (piano): octatônicas ($OCT_{1,2}$ e $OCT_{2,3}$) e tons inteiros (TI_1).

Procedimentos similares aos referidos até aqui guiarão a construção dos blocos acordais em toda esta primeira parte da composição (c.1-23). Em suas formas completas ou incompletas, as *coleções de referência* são o principal elemento que norteou as escolhas do compositor em relação às alturas e a alternância entre estas coleções criam contrastes no discurso harmônicos do compositor.

III.8.ii. Relações com o frevo

Na segunda seção (c.24-71), se intensifica o caráter rítmico da obra, contrastando a estaticidade da primeira parte. O compositor apresenta um tema que alude um frevo. Considera-se uma alusão, pois, predominantemente, apenas a parte rítmica se assemelha em grande parcela ao gênero que o autor quer emular. No campo das alturas, somente o contorno melódico e pequenos fragmentos ora cromáticos, ora diatônicos, é que se assemelham ao frevo. Mas, no geral, ouve-se uma sonoridade pós-tonal, sem um centro de referência fixo e definido.

O frevo se consolidou como gênero de música popular urbana no início do século XX e se tornou um dos principais produtos da indústria fonográfica no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950, na chamada *Era do Rádio*. Segundo Valdemar Oliveira (*apud* KIEFER, 1990, p.60), este gênero surgiu sob influência direta de marchas-militares, dobrados, polca-marcha e galopes nas bandas militares de Recife. Adquiriu o caráter sincopado do maxixe e tornou-se marcha-frevo e depois frevo. Leonardo Saldanha (2008, p.46) denota que suas principais características musicais são: o uso de cromatismos, linhas melódicas ascendentes e descendentes com subdivisão de semicolcheias (em compasso binário 2/4) e fraseados com início anacrústico.

No exemplo 47, pode-se observar a transcrição¹¹³ de um fragmento da marcha carnavalesca *Não Puxa, Maroca*, (1930¹¹⁴), de Nelson Ferreira e Samuel Campello. Fica clara a figuração em colcheias acentuadas nos contratempos, no acompanhamento da marcha. Além disso, notam-se outras características típicas do frevo – apontadas há pouco – que esta música apresenta, como o início anacrúsico e as figurações sincopadas. Gomes utiliza várias características similares a estas para criar sua emulação de frevo, como será ilustrado posteriormente.

O exemplo seguinte (Ex.48) exemplifica mais alguns traços típicos do frevo, como a figuração escalar em semicolcheias e a acentuação dos contratempos.

No exemplo 49, estão assinaladas cada uma das características típicas do frevo que também se destacam no tema de W. Gomes:

¹¹³ Transcrição e editoração de Leonardo Saldanha (2008, p.75).

¹¹⁴ Música que, gravada em 1929 e lançada “em 1930 pela Victor, teve orquestração e regência de Pixinguinha, comandando a *Orquestra Victor Brasileira*” (SALDANHA, 2008, p.74).

Não Puxa, Maróca!!! (Marcha carnavalesca)

Nelson A. Ferreira & Samuel Campêllo
1930

Ex. 47 - Três características destacadas em *Não Puxa, Maróca*: (a) início em anacruse, (b) sincopas descendentes e (c) fórmula de acompanhamento. Fonte: Saldanha (2008, p.75).

Durval no Frevo (Frevo de rua)

Palhetas
Edgard Moraes
1935

Ex. 48 - Duas características destacadas no frevo, *Durval no Frevo*: (d) figuração ascendente em semicolcheias e (e) acentuação dos contratempos de colcheia. Transcrição e editoração de Saldanha (2008, p.195).

(c. 24)

Ex. 49 - Características de frevo no tema de Wellington Gomes: (a) início em anacruse, (b) sincopas descendentes, (c) fórmula de acompanhamento, (d) figuração ascendente em semicolcheias, (e) acentuação dos contratempos de colcheia e (f) cromatismos (redução nossa da grade orquestral).

Toda a segunda seção da peça se caracteriza pela ocorrência de uma textura que se aproxima da homofônica (BERRY, 1987; KOSTKA, 2006). Como se pôde observar no exemplo acima (Ex.49), o tema – descrito no pentagrama superior – é acompanhado pelo resto da orquestra – representados na pauta inferior. Nesse caso, a única diferença de uma homofonia tradicional seria a independência harmônica desse acompanhamento em relação à melodia. De toda forma, esta característica textural é mais um elemento que concede similaridade entre a peça pós-tonal e a atmosfera do frevo tradicional.

O tema de *Frevinho* pode ser fragmentado em pequenas partes, *a*, *b* e *c*, que são reiteradas da mesma forma que em um frevo. A sucessão destas partes é: *a*

(c.24-31), *a'* (c.31-39), *b* (c.40-47), *b'* (48-55.1), *a''* (55.2-62), *c* (63-71). Esta última é uma espécie de *codeta* que prepara o encerramento da obra. Com exceção de *a'* e *c*, que possuem 9 compassos, as outras partes duram 8 compassos cada, o que é comparável às estruturas métricas comuns do frevo.

De maneira geral, as articulações, bem como a rítmica e a textura desta seção, são organizadas para simular, nos instrumentos da orquestra, as sonoridades características do gênero do frevo. Nesse sentido, os *non legatos*, *staccatos* e as acentuações rítmicas, por exemplo, são pensados similarmente à maneira com que aparecem na manifestação de rua, nos instrumentos de metal e nos saxofones. Porém, estas intenções musicais são transpostas para um meio orquestral, onde estes instrumentos não estão presentes.

Para finalizar as observações sobre as articulações, vale mencionar o papel expressivo e relevante que o uso dos trinados exerce na construção de adensamentos texturais. O compositor emprega esse recurso em pontos específicos, como nos c.13-16, c. 42-54 e c. 69-70, preparando algumas transições importantes na peça, inclusive o seu final.

III.8.iii. Considerações adicionais

A partir da análise comparativa realizada, é possível afirmar que o compositor de *Frevinho* incorpora elementos de dois universos sonoros em proporções similares. São incorporados elementos característicos da manifestação popular em quase todos os âmbitos elencados neste capítulo. Nesse sentido, a presença do frevo é observada através das alusões a contornos melódicos, fórmulas de acompanhamento, textura homofônica, estrutura formal, atributos instrumentais de articulação e aspectos responsoriais da fraseologia. Ficam de fora somente as questões relativas ao uso do objeto sonoro em si e de elementos conceituais, filosóficos e estéticos. Em contrapartida, a concepção temporal e textural de toda a primeira seção, bem como a organização das alturas, o design estrutural e o tratamento dado aos materiais musicais de toda a peça vêm das técnicas composicionais eruditas da música do século XX e XXI.

O fato é que as rítmicas e os contornos melódicos criam um tema jocoso, de caráter claramente pós-tonal. Dessa maneira, tal tema jamais poderia ser ouvido num bloco de frevo no carnaval de rua, por conta dos deslocamentos cromáticos da melodia e devido ao fato de nenhum centro tonal ser estabelecido, primordialmente. Embora haja pontos de centralidade em torno de notas estruturais – quase como uma cadência – bem perceptíveis, principalmente na seção dois, não se ouve o uso

harmonias tradicionais. Ao invés disso, o autor faz uso dos acordes criados a partir de conjuntos com diferentes sonoridades.

Assim, pode-se concluir que a obra tende a se distanciar, no âmbito das alturas, das práticas estabelecidas durante o período do nacionalismo musical em nosso país – de características predominantemente tonais ou mesmo modais e Neoclássicas (SALLES, 2005: 148). Isso ocorre através do privilégio na utilização de conjuntos específicos que interagem no trânsito entre *coleções referenciais* contrastantes. Porém, na concepção rítmica, a peça faz uso regular de *ostinatos* e de uma textura homofônica, principalmente na segunda seção, bastante comum na tradição musical modernista brasileira. Talvez, isso aconteça pelo aspecto didático da obra, que foi encomendada para uma orquestra de alunos de nível médio. Por outro lado, esta característica pode ser mesmo uma espécie de ressonância da influência deixada pelo nacionalismo, já que esta teria sido a corrente com o maior período de predominância no decorrer do século XX, como bem nos lembra Carlos Kater (2001).

Assim sendo, no âmago da peça emerge a seguinte questão limiar interessante para este trabalho: Wellington Gomes está incorporando o frevo a uma linguagem musical contemporânea ou está incorporando técnicas composicionais oriundas das práticas eruditas a um frevo radicalizado?

Seja como for, os resultados obtidos nesta análise corroboram, em parte, com a hipótese dessa pesquisa. A referida obra de W. Gomes está inserida num contexto onde figuram diversos outros trabalhos – no Brasil e no mundo – que lidam com a questão da incorporação de elementos provenientes de diversas esferas musicais. Tais assimilações se articulam em diversos níveis e de diferentes maneiras em cada criador. Mas, de modo geral no Brasil, as incorporações apontam para a superação das abordagens propostas pelo nacionalismo, através da absorção de processos composicionais desenvolvidos pelos movimentos de vanguarda musical da segunda metade do século XX e por artistas dos períodos subsequentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio a toda sua complexidade e multiplicidade, a pesquisa dos processos de intercâmbio cultural na música contemporânea se mostrou um tópico ao mesmo tempo interessante e árduo. Por um lado, a pluralidade de fatores que entremeia seu debate apresenta um potencial enriquecedor de perspectivas multidisciplinares de investigação. Por outro, a falta de um viés analítico dominante representa um desafio que demandou muito trabalho para ser superado.

Neste estudo, foram mostradas a variedade de tipos de processos e trocas que podem se estabelecer entre as culturas musicais ao redor do mundo e os compositores de música erudita em várias partes do globo. Observou-se que essas inter-relações foram mudando e se expandindo, conforme o contexto em que ocorriam, ao mesmo tempo em que foram identificados elementos chave na propulsão desses intercâmbios. Neste ponto, é preciso lembrar alguns fatores que desempenharam papéis preponderantes. Primeiramente, a procura pela originalidade, decorrente do *continuum* em busca do novo detectado nas sociedades ocidentais. Concomitantemente, o desenvolvimento da técnica e da tecnologia, que propiciaram novas possibilidades no fazer-ouvir musical, principalmente através dos processos de midiaticização da música e dos meios de comunicação. Somadas a elas, as mudanças sociais auxiliaram a ampliação considerável de todas essas inter-relações culturais, por meio de um aumento generalizado da mobilidade dos indivíduos, dos estudos sobre populações tradicionais e da conscientização da diversidade cultural mundial. Todos esses fatores se expressam no desenvolvimento musical ininterrupto e cada vez mais individualizado não somente, mas, principalmente, no âmbito erudito, resultando em expansão contínua dessas linguagens - muitas delas frutos de encontros culturais.

Sob essa perspectiva, foram debatidos os principais conceitos desenvolvidos para descrever e analisar criticamente tais intercâmbios, em termos de inspiração, influência, empréstimo, diálogo, apropriação, representação, incorporação, para lembrar apenas alguns. Constatou-se que cada um desses conceitos carrega em si questões, às vezes, controversas - como a própria natureza desses encontros. Assim, é preciso ter em mente um cuidado ao utilizar tais ferramentas conceituais no debate do *repertório intercultural*, levando sempre em consideração que tanto os processos em si quanto sua discussão crítica estão em constante relação com seus contextos de ocorrência.

É evidente ao menos um aspecto comum em meio às diferentes perspectivas encontradas nas categorizações das estratégias e técnicas composicionais

desenvolvidas pelos compositores frente aos diversos tipos de tradições musicais com as quais se inter-relacionaram: a questão da gradação dos níveis de interação. Em relação a isso, lembremos apenas alguns termos empregados que expressam essa ideia: os contrapontos entre *chinoiserie contemporânea* e *orientalismo conceitual* (Corbett) e *carnaval conciliador* e *fusão crítica* (Cerqueira); os níveis de abstração dos modos de incorporação dos termos *citação literal* ou *empréstimo*, *alusão* ou *plasmação* e *abstração* ou *simbolismo* (Bartók, Andrade, Meyer, Agawu, Heile e Rios Filho); além da nuance dos aspectos perceptivos e semióticos do resultado sonoro contidos nas terminologias *transcendência* ou *técnicas reversivas*, *sincretismo* e *síntese* ou *técnicas de reinterpretação* (Everett e Nketia).

O intercâmbio cultural tem uma longa história, é verdade, mas tem sido ostensivamente facilitado, nos últimos 100 anos, trazendo ao mesmo tempo outros problemas tais como questões de ordem ética, de representatividade cultural, de autenticidade, de identidade e de dominação e exploração. Por esse ângulo, ao observar os principais momentos de ocorrência dos intercâmbios culturais refletidos na música dos compositores eruditos, detectou-se uma gama de perspectivas, de imaginários, de visões de mundo e de conhecimento a respeito dessas culturas. É também notável que procedimentos composicionais de incorporação dos elementos foram se acumulando, formando um repertório, de certa forma, intercultural.

Destacam-se momentos principais onde novas perspectivas, bem como seus reflexos musicais, foram marcantes: o *orientalismo clássico*, em sua fantasia distorcida sobre o oriente; os *exotismos* e *nacionalismos românticos*, com sua maior aceitação e reconhecimento do *outro* como sendo parte da cultura ocidental, mas ainda marginalizado; os *orientalismos* e *nacionalismos modernistas* europeu (da primeira metade séc. XX), que esboçaram um grau pouco maior conhecimento sobre as diferentes tradições, através dos primeiros estudos etnográficos; o *nacionalismo modernista brasileiro*, em sua busca pela construção de uma identidade nacional, através da representação do elemento mestiço; o *experimentalismo estadunidense*, pautado na conciliação entre uma etnografia musical e um experimentalismo radical; o *orientalismo vanguardista europeu* (da segunda metade do séc. XX), apresentando um maior interesse filosófico das culturas ao redor do mundo, mas ainda mantendo uma visão que considera-as principalmente apenas como fonte de renovação material e conceitual; as *vanguardas* nos países da Ásia, África e América Latina, que encontraram nas tradições de seus países de origem um dispositivo de originalidade, tentando conciliar elementos de culturas locais e com técnicas de composição internacionais.

Todas essas abordagens foram se materializando num vasto repertório que guarda consigo os reflexos desses processos interculturais: desde a simples adoção de padrões rítmicos - fruto de imagens distorcidas de povos distantes (como nas músicas *alla turca* do século XVIII) - até as mais complexas abordagens ritualísticas - produto do estudo de campo profundo e de anos de convivência com determinada tradição cultural (como no caso do viés filosófico-ritual de R. Victorio). Assim, no início do século XXI, o leque de possibilidades criativas a partir do diálogo intercultural tornou-se ainda mais profícuo, livre esteticamente e, conseqüentemente, diversificado. Isso ocorre através de processos de incorporação de dimensões materiais, estruturais, estéticas conceituais e filosóficas - descritos na literatura sob uma enorme gama de termos, como apropriação, empréstimo, representação, estilização, reescrita, tradução, transcendência, sincretismo, síntese, fusão, utilização, incorporação, entre outros.

Em relação aos aspectos composicionais, notou-se que uma maneira comum de ocorrência dessas relações é o emprego de elementos extraídos das tradições em questão. Observou-se que existem muitas possibilidades de incorporação de materiais musicais, de instrumentos e atributos instrumentais típicos, de concepções temporais e performáticas, além de conceitos variados, entre outras alternativas. Essas perspectivas se refletem em diversos aspectos das novas composições. Em particular na música brasileira dos últimos 35 anos, tais reflexões são ouvidas nas esferas musicais apontadas nos sete eixos de análise elencados no capítulo III.

Após tudo o que foi debatido e analisado, podemos ter uma maior dimensão de quão grande é a riqueza e a variedade de aspectos musicais, estruturais e conceituais que os universos sonoros tradicionais e populares de diversas culturas ao redor do globo apresentam. Da mesma forma, pudemos perceber como essa riqueza sonora refletiu-se em âmbitos muito variados nas linguagens musicais dos compositores eruditos. Observamos este fato em relação às maneiras com que dimensões materiais no campo das alturas - como aspectos melódicos, seja de ordem motívica, seja de contornos característicos, sistemas de afinação, coleções referenciais ou inflexões microtonais - foram incorporadas. Vimos como elementos estruturais e procedimentais foram absorvidos, principalmente: aspectos rítmicos tanto de ordem motívica quanto de padrões e/ou fórmulas de acompanhamento característicos; aspectos texturais e elementos formais. Percebemos que atributos instrumentais e tímbricos foram adotados e/ou emulados de modos diferentes, por meio do uso e/ou combinação de instrumentos típicos ou da transferência de atributos instrumentais e/ou da tradução de ordem tímbrica, articular e gestual de um universo ao outro - das músicas tradicionais para a

música erudita e vice-versa. Ouvimos também exemplos de como o objeto sonoro em si ou seus elementos espectrais foram adotados de forma variada. Ademais, notamos dimensões etéreas dessas culturas, como conceitos, concepções, atitudes filosóficas e estéticas, serem transformadas em atributos musicais em novas composições.

Na análise dos procedimentos composicionais, observou-se como os compositores trataram os elementos oriundos das diversas culturas musicais, no processo de incorporação às suas obras. Podemos notar uma variedade de técnicas utilizadas, que também podem ser encaradas em relação à questão da gradação, mas, nesse caso, um escalonamento de níveis de manipulação e abstração. Foram encontradas abordagens mais diretas, outras mais alusivas, e outras, ainda, bastante abstratas tanto das dimensões materiais quanto conceituais.

Entre as abordagens mais diretas, gostaria de mencionar alguns procedimentos, como citação escrita (transcrição própria ou de outrem), citação do objeto sonoro original (registro de áudio), deformação intervalar e verticalização de linhas horizontais. Entre os procedimentos mais alusivos, apresentam-se, por exemplo: a deformação de estruturas pré-existentes; a generalização, a emulação, a “invenção” ou utilização de fragmentos de memória de estruturas características; o processamento tecnológico de objetos sonoros originais; a mímica de gestos instrumentais e de atributos tímbricos. Por fim, encontram-se, entre os processos de abstração, aqueles baseados na manipulação numérica das figurações, em algoritmos numéricas generalizantes, na construção de forma cumulativa da textura, na análise espectral do objeto sonoro em si, no desenvolvimento de práticas performáticas e ritualísticas, e em novas concepções temporais, entre outras.

Gostaria de destacar outro ponto importante detectado neste trabalho. Aspectos de superação da dicotomia entre as posturas composicionais que polarizaram, de um lado, práticas nacionalistas e, do outro, abordagens vanguardistas, ficaram evidentes no repertório analisado. Nessa direção, foram vistos elementos com representatividade nacional e outros com características de vanguarda, por exemplo, incorporados numa mesma obra - expressando os mais diversos intuitos dos compositores, propiciando leituras múltiplas. Isso ocorre mesmo em enquadramentos de aspectos culturais de origens similares bastante distintos, como nos casos de Marlos Nobre, Jorge Antunes e Roberto Victorio, que incorporaram elementos indígenas aos seus projetos poéticos. Por exemplo: M. Nobre tenta internacionalizar sua linguagem musical sem perder a sensibilidade e o referencial local; J. Antunes visa simbolizar questões de dominação histórica do “branco” europeu sobre as outras etnias tidas como formadoras da cultura

brasileira (nas figuras do índio e do negro) e, em última instância, criticar a exploração do sistema capitalista sobre o povo; já, R. Victorio busca absorver dimensões etéreas das práticas músico-rituais dos índios *bororo* para sua concepção artística, da forma mais respeitosa à sacralidade das manifestações o possível.

De certa forma, no contexto intercultural em meio aos processos contraditórios em direção ao global e ao local simultaneamente (apontados por Nestor Canclini, Zygmunt Bauman e Homi Bhabha), adensados pela relativização e subjetivação das identidades culturais (demonstrados por Hall e Rezende), esta questão torna-se praticamente onipresente, seja em termos de negação de sua pertinência, seja em direção à sua problematização, ou, ainda, na sua adoção como metodologia compositiva.

Faz-se necessário ter a consciência da complexidade do jogo de forças envolvido na produção artística - produto da equação autor x entorno, indivíduo x sociedade, etc. - e saber que existem relações de poder institucionais e individuais nessa somatória. Assim, as ações dos agentes contextuais são mais uma incógnita a apoiar, criticar ou rechaçar determinadas práticas composicionais. Nessa emaranhada rede relações é que se deve tentar entender a produção contemporânea, sem ingenuidades reducionistas.

Da mesma forma, as questões controversas - relacionadas, em geral, à exploração - continuam pertinentes, principalmente a partir do viés desenvolvido nos estudos pós-coloniais. Nessa perspectiva as abordagens orientalistas e exóticas serão usualmente interpretadas como extensão dos processos de colonização e do imperialismo e atualmente pela globalização. Por esse ponto de vista, seria importante que os compositores, ao se dirigirem a quaisquer culturas musicais, tomassem uma postura respeitosa - pautada no conhecimento de questões-chave para essa herança cultural - em detrimento de uma simples apropriação cega de materiais.

Entretanto, observando a infinidade de aspectos compositivos e processos de interação ocorridos nessa enorme trajetória do intercâmbio cultural na música, creio que as problemáticas irão sempre surgir no processo de transferência dos atributos de uma tradição para a outra, sejam eles dos domínios mais palpáveis e materiais ou dos mais etéreos e filosófico-estético-conceituais. Ao menos, dessa maneira, é que as questões de originalidade (que se pode ou que se quer atingir), de autenticidade (que é possível ou é desejado manter), de identidade (que pode ou que almeja ser expressada) e de dominação (que se pode ou se termina por exercer) foram apresentadas pelos principais autores aqui estudados. Ao invés de propor alternativas para contornar essas situações, opto por indiretamente questionar, duplamente, a postura do artista contemporâneo, indagando, primeiramente, se seria possível, e, em

seguida, se é desejável evitar toda essa problematização na criação artística? Não seria arte a última instância para a liberdade de expressão?

Nesse sentido, o que dizer das referências aos quatro cantos do mundo em *Die Stücke der Windrose*, de Kagel, como criticar os compositores baianos, que adotaram a Bahia como seu local de fala musical, ou a que domínios restringir as reminiscências recifenses de Willy em suas obras?

O fato é que estamos em uma era regida por processos cada vez maiores de interação e conectividade em todas as esferas - econômicas, políticas e sociais - e em níveis diversos - reais ou virtuais, regionais ou globais, profundos ou superficiais, para mencionar apenas alguns. Nesse contexto, creio que não seria uma aberração o florescimento de uma música que traga consigo toda a controvérsia e paradoxalidade de um mundo pseudo-globalizado, em sua diversidade e uniformidade cultural. A interculturalidade apresenta-se como questão invariável em todos os âmbitos das sociedades atuais, inclusive nas artes - e por conseguinte na música. Assim, frutífero para uns, natural para outros e venenoso para outros ainda, apresenta-se o *repertório intercultural* no novo milênio.

No contraditório caldeirão cultural que se tornou o mundo contemporâneo, emerge uma riqueza de possibilidades trazidas pelos universos sonoros de uma infinidade de tradições de populações e etnias existentes no planeta. Esse grande número de paisagens musicais apresenta potencialidades múltiplas em todas as esferas: materiais, estruturais, conceituais, filosóficas, estéticas e quantas mais forem desveladas pelos seus interlocutores. Talvez por isso, os compositores continuem dialogando interculturalmente em buscas pessoais ou coletivas de ampliação dos seus horizontes sonoros, musicais, espirituais, entre tantos outros. De qualquer forma, não se pode esquecer que as manifestações culturais, sejam elas tradicionais ou populares, são imbuídas de particularidades e especificidades. A transferência de quaisquer de seus elementos para outros ambientes de ocorrência sempre irá apresentar questões controversas, como as debatidas neste trabalho. Seja como for, os contatos entre culturas musicais sempre existiram e continuarão a acontecer pelo bem do próprio fazer artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAWU, Kofi. **The African Imagination in Music**. Oxford University Press. Kindle Edition, 2016.

_____. **Representing African Music: postcolonial notes, queries, positions**. New York: Routledge, 2003.

_____. Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the standard pattern of West African rhythm. **Journal of the American Musicological Society**. University of California Press, v.59, n.1. p.1-46, 2006.

ALVAREZ-PEREYRE, Frank; AROM, Simha. Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue. **The World of Music** v.35, n.1, p.7-33. 1993.

ALVES, Aline. **Marlos Nobre: Variações Rítmicas opus 15 para piano e percussão: uma abordagem analítica visando à interpretação**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

ANDRADE, Mário. **Música no Brasil**. São Paulo: Guaíra, 1941.

_____. **Ensaio sobre música brasileira**. 4a ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ARANHA, Carla. **Chorinho Brasileiro: como tudo começou**. São Paulo: DBA. Editora, 2012.

ARAÚJO, Mozart. Ernesto Nazareth. **Revista Brasileira de Cultura**, Ano IV, n14, 1972.

BABCOCK, David. Korean Composers in Profile. **Tempo**, n.192, p.15-21, 1995.

BARANCOSKI, Ingrid. **The Interaction of Brazilian National Identity and Contemporary Musical Language: the stylistic development in selected piano works by Marlos Nobre**. Tese (Doutorado em música). The University of Arizona, 1997.

BARRAUD, Henry. **Para Compreender a Música de Hoje**. São Paulo: Perspectiva, [1968] 1997.

BARTÓK, Bela. Música mecanizada. **Escritos Sobre Música Popular**. México: Siglo Veintiuno, [1937] 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge. Zahar, 1999.

BÉHAGUE, Gerard, Marlos Nobre, Orchestral, Vocal and Chamber Works (recording review) Marlos Nobre, Heitor Villa-Lobos (recording review) **Latin American Music Review**, Texas, v..17, n.1 p.85-90, 1996.

BELLMAN, Jonathan. (Org.). **The Exotic in Western Music**. Boston: Northeastern University Press, 1998.

BERRY, Wallace. **Musical Structure and Performance**. New Haven: Yale University Press, 1989.

_____. **Structural Functions in Music**. New York: Dover, 1987.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1990.

BOHLMAN, Philip. Composing the Cantorate: Westernizing Europe's Other Within, **Western Music and Its Others**: difference, representation, and appropriation in music, BORN, G.; HESMONDHALGH, D. Berkeley: University of California Press, 2000.

BORN, Georgina (Org.); HESMONDHALGH (Org.), David. **Western Music and Its Others**: difference, representation, and appropriation in music. Berkeley: University of California Press, 2000.

BOULEZ, Pierre. Experiment, Ostriches, and Music. **Orientations**: collected writings. Cambridge, Harvard University Press, p.430–31, 1986.

_____. Traditional Music – a lost paradise? **The World of Music**. v.XI n.2. p. 3-10. 1967.

BRAGA, Luiz Otávio. **A Invenção da Música Popular Brasileira**: de 1930 ao final do Estado Novo. Tese (Doutorado em música). UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

BURKHOLDER, J. Peter. The Uses of Existing Music: musical borrowing as a field. **Notes**, v.50, n.3, p.851-70, 1994.

BYEON, Gye-won. **Writing New Music for Korean Traditional Music Instruments** (Korean studies series v.5). Seoul: Minsokwon, 2009.

CAGE, John. **Silence**. Cambridge: The MIT Press, 1970.

_____. The East in the West. **Asian Music**, v.1, n. 1, p. 15-18, 1968

CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CAVINI, Maristella Pinheiro. As Danças Fascinantes do 4o Ciclo Nordestino para piano de Marlos Nobre: Caboclinhos e Maracatu. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 25-49, 2008.

CERQUEIRA, Fernando. **Artimanhas do Compor e do Pensar**: percurso criativo através de textos. Salvador: Quarteto, 2007.

CHANG, Peter M. **Chou Wen-Chung**: the life and work of a contemporary chinese-born american composer. Lanham: Scarecrow Press, 2006.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. Uma Introdução às Teorias Analíticas da Música Atonal. In: BUDASZ, Rogério (Org.). **Pesquisa em Música no Brasil**: métodos, domínios, perspectivas. Volume 1. Goiânia: ANPPOM, 2009.

_____. The Use of Brazilian Folk Instruments Sounds in a Concerto for Computer and Orchestra. **Organized Sound** Cambridge: Leicester, v. 10, pp. 31-36, 2005.

COLANNINO J.; GÓMEZ, F.; TOUSSAINT, G. T. Analysis of Emergent Beat-Class Sets in Steve Reich's "Clapping Music" and the Yoruba Bell Timeline. **Perspectives of New Music**, v. 47, No. 1, pp. 111-134, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1978.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

COOKE, Mervyn. **Britten and the Far East**: asian influences in the music of Benjamin Britten. Aldeburgh: Boydell Press, 1998a.

_____. The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music. In: BELLMAN, Jonathan. **The Exotic in Western Music**. Boston: Northeastern University Press, 1998b.

CLAMAN, David. **Western Composers and India's Music**: concepts, history, and recent music. Tese (Doutorado em Música), Princeton University, Princeton, 2002.

COPE, David. **Techniques of the Contemporary Composer**. NY: Schirmer Books, 1997.

CORBETT, John. Experimental Oriental: New Music and Other Others. In: BORN, G; HESMONDHALGH, D. (Org.). **Western Music and Its Others**: difference, representation, and appropriation in music. Berkeley: University of California Press, 2000.

CRAIG, Dale A. Trans-Cultural Composition in the 20th Century. **Tempo** (New Series), n.156, p.16-18, 1986.

CROWL, Harry. Produção Musical Erudita no Brasil a Partir de 1980 – Pluralidade Estética. **Revista Textos do Brasil**. DF, Ministério das Relações Exteriores, v. 12, p. 130-139, 2006. Disponível em: <<http://www.harrycrowl.mus.br/textos/Revista%20Textos%20do%20Brasil%2012%20-%20port.19.pdf>> Acesso em: 14 out. 2012.

DELALANDE, F. De uma tecnologia a outra. In: VALENTE, H. de A. D, (Org.). **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera; Fapesp, 2007.

EARLS, Paul. Anuario Interamericano de Investigacion Musical. **Anuario Interamericano de Investigacion Musical**, vol. 8, 1972, pp. 178–180. www.jstor.org/stable/779830.

ESCOBAR, Aylton. Aylton Escobar aos 70 anos: diálogo com Edino Krieger. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em música, UFRJ, v. 26, n. 2, p. 373-386, 2013.

EVERETT, Yayoi Uno. Intercultural synthesis in postwar Western art music: historical contexts, perspectives, and taxonomy. In: EVERETT, Y; LAU, F (Org.). **Locating East Asia in Western Art Music**. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

FARIA, Antonio G. Guerra-Peixe e a Estilização do Folclore, **Revista de Música Latinoamericana**, University of Texas Press, vol. 21, n. 2, p.169-189, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780451>> Acesso em: 02 ago 2016.

FELICIANO, Francisco F. **Four Asian Contemporary Composers: the influence of tradition in their works**. Quezon City, Detroit: New Day Publishers, 1983.

FERRAZ, Silvio. A fórmula da reescritura. **III seminário de música, ciência e tecnologia - sonologia**. São Paulo: LAMI/USP, 2008.

Ferraz, Silvio. **Música e Repetição: aspectos da diferença na música do séc. XX**. S.Paulo: EDUC/Fapesp, 1998

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973.

FRITTS, Jamison Tyler. **Transforming the past: Luciano Berio's appropriation of folk materials and idioms in "Folk Songs" - 1964**. Tese (Doutorado em música) - School of Music of the University of Louisville, 2010. Disponível em: <<http://ir.library.louisville.edu/etd/463>> Acesso em: 20 ago. 2013

GEARY, Patrick J. **O Mito das Nações: invenção do nacionalismo**. São Paulo: Conrad, 2005.

GOMES, Wellington. **Depoimento a MENEZES, Potiguara**. em 07 out. 2013. Via E-mail.

_____. **Frevinho**. Obra para orquestra de câmara. Salvador, 1995. Partitura editada pelo autor.

GORBMAN, Claudia. Scoring the Indian: Music in the Liberal Western. In: BORN, G. (Org.); HESMONDHALGH, D. (Org.). **Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music**. Berkeley: University of California Press, 2000, p.234-279.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GUILLEN, Isabel. Guerra-Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 235-251. 2007.

PENHA, Gustavo. **Entre escutas e solfejos: afetos e reescrita crítica na composição musical**. 363f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. The Local and the Global: globalization and ethnicity. In: KING, Anthony D. (Org.) **Culture, Globalization and the World System**: contemporary conditions for the representation of identity. University of Minnesota Press, 1997.

HEIFETZ, Robin J.. East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950-1970. **The Journal of Musicology**, v.3, n. 4, p. 443-55, 1984.

HEILE, Björn. **'Transcending Quotation'**: cross-cultural musical representation in Mauricio Kagel's *Die Stücke Der Windrose Für Salonorchester*. 160f. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Música, University of Southampton, Southampton. 2004a

_____. **'Transcending Quotation'**: cross-cultural musical representation in Mauricio Kagel's *Die Stücke Der Windrose Für Salonorchester*. **Music Analysis**, v.23, n.1, p. 57-85, 2004b. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3700429>. Acesso em: Fev.2015

HOBBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

IANNI, Octavio. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

IAZZETTA, F. **Música e Mediação Tecnológica**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2009.

_____. A música, o corpo, as máquinas. **Opus**: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ano 4. Rio de Janeiro, ANPPOM, n. 4, p. 27-44, 1997.

IRLANDINI, L. A. *Gagaku*, de Olivier Messiaen. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.25, p.49-56, 2012.

KATER, Carlos Elias. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.

KENNETH, Levy. **Gregorian Chant and the Carolingians**. Princeton University Press: 1998.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KLEIN, Michael Leslie. **Intertextuality in Western Art Music**: musical meaning and interpretation. Bloomington, Indiana University Press, 2005.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

KULULUKA, Apollinaire Anakesa. **L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX e siècle**. Connaissances et Savoirs: Paris, 2007.

_____. La World Music Savante: une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine? **Musurgia**, v.9, n. 3/4, p.55-72, 2002.

LACERDA, Marcos Branda. Inspirações étnicas. In FERRAZ, Silvio (Org.). **Notas, atos, gestos:** relatos composicionais de Marisa Rezende, Silvio Ferraz, Marcos Lacerda, Denise Garcia, Rogério Costa, Fernando Iazzetta, Rodolfo Caesar. São Paulo: FAPESP, 2007.

LACERDA, Marcos. Transformação dos Processos Rítmicos de Offbeat Timing e Cross Rhythm em dois Gêneros Musicais Tradicionais do Brasil. **Revista Opus**, nº11. edição eletrônica, p.208-220, 1990. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/component/phocadownload/category/93-volume-11-dezembro-de-2005?download=1017:opus-11-lacerda>> . Acesso em: mar.2015

LATOUCHE, Serge. **A ocidentalização do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1994.

LEDOUX, Claude. **Curso Análise Musical:** impacto de tradições populares na composição musical: forma estrutura, complexidade, tradição e modernidade, interdisciplinaridade. Academia de inverno. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2009.

LESTER, Joel. **Analytic approaches to Twentieth Century music**. NY: W. W. Norton, 1989.

LI, Xiaole. Chen Yi's Multicultural Approach in Ba Ban for Piano Solo. **Resonance:** an interdisciplinary music journal. Disponível em: <<http://www.usc.edu/libraries/partners/resonance/index.html>> Acesso em 25 nov. 2010.

_____. **Chen Yi's Piano Music:** chinese aesthetics and western models. Tese (Doutorado em Música) - Music Department, University of Hawaii, Manoa. Music, Honolulu 2003.

LAI, Eric Chiu Kong. **The Music of Chou Wen-chung**. Farnham, England; Burlington: Ashgate, 2009.

_____. **A Theory of Pitch Organization in the Early Music of Chou Wen-chung**, Tese de Doutorado, Indiana University, 1995.

LIMA, Paulo Costa. **Invenção e memória:** navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências. Salvador: EDUFBA, 2005.

LOCKE, Ralph P. A Broader View of Musical Exoticism. **The Journal of Musicology**, v.24, n. 4, p.477-521, 2007

LONG, Stephen. Japanese Composers of The Post-Takemitsu Generation. **Tempo**, v.58, no. 228, p.14-22, 2004.

MARCUS, Scott. The Interface between Theory and Practice: intonation in Arab music. **Asian Music**, v. 24, n. 2, p. 39-58, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/834466>> Acesso: dez.2016.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARTINEZ, José Luiz. Brasilidade e Semiose Musical. **Revista Opus**. Campinas, ANPPOM, nº12, p.114-131, 2006.

MATHES, James. **The Analysis of Musical Form**. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2007.

MAUCERI, Frank X. From Experimental Music to Musical Experiment. **Perspectives of New Music**, v. 35, no. 1, p.187-204, 1997.

MENEZES, Potiguara C. **Processos composicionais, usos e concepções de elementos da cultura brasileira em três peças do final do século XX: uma abordagem analítico-comparativa**. Dissertação (Mestrado em música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MICELLI, Sérgio. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

MIKI, Minoru. **Composing for Japanese Instruments**. FLAVIN, P. (Ed). Boydell and Brewer, 2008.

MILHAUD, D. Brésil. **La Revue Musicale**, v.1, p.60-61, 1920

MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira**. São Paulo, Ática, 1987.

MOURA, Eli-Eri. Processo Composicional de Desfragmentação. **Anais da ANPPOM: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, Brasília, p.843-849 2006

_____: **Latin and German Confluences in Marlos Nobre's Sonancias III**. Tese Doutorado (em música), McGill University, Montreal, Canadá, 1998.

MUELLER, Richard. Javanese Influence on Debussy's "Fantaisie" and beyond. **19th-Century Music**, v.10, no. 2, p.157-86, 1986

MYERS, John. **The way of the pipa: structure and imagery in Chinese lute music**. Kent State University Press, 1992

NETTL, Bruno. World Music in the Twentieth Century: a survey of research on Western influence, **Acta Musicologica**, v. 58, no. 2, p.360-373, 1986.

NETTL, Bruno. Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture (An Essay in Four Movements). **Yearbook for Traditional Music**, v.21 p.1-16, 1989.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NICHOLLS, David. Transethnicism and the American Experimental Tradition. **Musical Quarterly**, v.80, no. 4, p. 569-594, 1996.

NKETIA, Kwabena. Developing Contemporary Idioms out of Traditional Music, **Studia Musicologia Academiae Scientiarum Hungaricae**, v.24, Supplementum, 1982.

NOBRE, Maria C. Sonancias III, Opus 49 de Marlos Nobre. **Latin American Music Review** / Revista de Música Latinoamericana, Texas, v. 15, n. 2, p. 226-243, 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780233>> . Acesso em: 05 mai. 2015

NOGUEIRA, Marcos. **Trilogia Bororo**. MCK Multimídia, 2016. Encarte do CD.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva. **Teoria Analítica da Música do Século XX**. Lisboa: Gulbenkian, 1998.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Flavia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. Tese (Doutorado em música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24062011-104128/>>. Acesso em: 2015-05-22.

PIEIDADE, Acácio T. C. Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010. p.63-81

PISANI, Michael. "I'm an Indian Too": creating native American identities in nineteenth and early twentieth-century music. In BELLMAN, J. (Org). **The Exotic in Western Music**. Boston: Northeastern University Press, 1998. 218-57

PRADO, M. Yuka. **A Poética Japonesa na Canção Brasileira**, São Paulo, ECA, USP. 2009

RAO, Nancy Yunhwa. Hearing Pentatonicism Through Serialism: integrating different traditions in Chinese contemporary music. **Perspectives of New Music**, v.40, no. 2, p.190-231, 2002.

_____ Henry Cowell and his Chinese Music Heritage: Theory of Sliding tone and his Orchestral Work of 1953-1965. In: EVERETT, Y.; LAU, F. (Org.). **Locating East Asia in Western Art Music**. Middletown: Wesleyan University Press, p.119-145, 2004.

RAICHE, J. **Romantic Exoticism**: the music of elsewhere in the nineteenth century. Tese de mestrado, 2013.

REZENDE, Claudia. **Retratos do estrangeiro**: identidade brasileira, subjetividade e emoção. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

RIOS FILHO, P. **A hibridação cultural como um horizonte metodológico para criação de música contemporânea**. Dissertação (Mestrado em composição). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RIPPER, João Guilherme. Pós-Modernismo na música Latino-americana. **Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea**, Goiânia, nº4, p.76-83, 1997.

ROBATTO, P. Duos para flauta e clarineta: “Dualismo II” de Fernando Cerqueira e “Ibeji” de Paulo Costa Lima. In: **ANPPOM**. v. 7, Salvador. p. 1-13, 1999

ROCHA, Junia. Inovação Sonora em Noites Do Deserto. **Revista Modus**, Belo Horizonte: Ano VII, n.10, p.59-71, 2012.

ROCHA, Júnia Canton. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.11, 2005, p.130-136

ROSS, Alex. **O Resto é Ruído**: escutando o século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SADOH, Godwin. African Musicology: A Bibliographical Guide to Nigerian Art Music (1927-2009) **Notes**, Second Series, v.. 66, v.. 3. Music Library Association, p. 485-502, 2010. Disponível: <http://www.jstor.org/stable/40539498> Acessado:: junho--2016

SAID, Edward. **Orientalism**, London: Penguin Books, [1978] 1991.

_____. **Culture and Imperialism**. New York: Vintage, 1993.

SALDANHA, Leonardo. **Frevendo no Recife**: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses**: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil (1970 – 1980). São Paulo: UNESP, 2005.

_____. **Villa - Lobos : processos composicionais**. Campinas. UNICAMP, 2009.

SALZER, Felix. **Structural Hearing**. NY: Dover, 1982.

SANDRONI, C. O paradigma do tresillo. **Opus**: Revista Eletrônica da ANPPOM, v.8, n.1, p.102-113, 2002.

_____. C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Zahar, 2001

SANTOS, C. O.; RESENDE, T. S. **Maracatu**: baque virado e baque solto. v. 1 (serie Batuquebook), Recife: Ed. Cepe, 2009.

SANTOS, C. **Forró**: a codificação de Luiz Gonzaga. v. 3 (serie Batuquebook), Recife: Ed. Cepe, 2013.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Edunesp, 2001.

SCHERZINGER, Martin. György Ligeti and the Aka Pygmies Project. **Contemporary Music Review**, v.25, n. 3, p.227-62, 2006.

SCHÖNBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EDUSP, 1993.

SCHWARTZ, Elliott, GODFREY, Daniel. **Music since 1945: issues, materials, and literature**. New York: Schirmer Books, 1993.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SHEN, Sin-Yan, **Chinese Music and Orchestration: a primer on principles and practice**. Chicago: Chinese Music Society of North America, 1991

SOARES, C. C. A linguagem pianística de Ronaldo Miranda. **Revista Modus**, Belo Horizonte, v.7, n.11, p.41-63, 2012.

STRAUS, Joseph N. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. São Paulo-Salvador Editora UNESP-EDUFBA, 2013.

_____. **Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition**. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

SZENDY, P., NANCY, J. L, EBRARY, I., MANDELL, C. **Listen a History of Our Ears**. New York: Fordham University Press, 2008.

SZE-ROK, Chan. **Inspired by the Hindu Tradition: compositions and reflections**. Dissertação (Mestrado em música). University of Hong Kong, 2006.

TACUCHIAN, R. Música pós moderna no final do século. **Pesquisa e Música**. Rio de Janeiro, v.1, n.2, p. 25-40, 1995.

TARUSKIN, Richard. **Music in the Late Twentieth Century**. 5 vols. Vol. 5, The Oxford History of Western Music. Oxford: Oxford University Press, 2010.

_____. Bartok and Stravinsky: Odd Couple Reunited? **The New York Times.com**, October 25, 1998. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1998/10/25/arts/bartok-and-stravinsky-odd-couple-reunited.html> . Acesso em: jun.2015

TAYLOR, Timothy D. **Beyond Exoticism: western music and the world**. Durham: Duke University Press Books, 2007.

Tenzer, M. **Gamelan gong kebyar: The art of twentieth-century Balinese music**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. **Béla Bartók e Heitor Villa-Lobos: abordagens composicionais a partir de repertórios tradicionais**. Tese (Doutorado em musicologia), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-27022015-162354/>>. Acesso em: 2015-03-10.

UMBELINO, L. M. **Festspielmusik de Ronaldo Miranda para dois pianos e percussão**: uma abordagem interpretativa. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

VAN KHÊ, Trâm. Quelques remarques et réflexions sur la Rencontre Des Cultures Dans La Musique Contemporaine. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, v.24, p.99-108, 1982.

VALLE, Gerson. **Jorge Antunes, uma Trajetória de Arte e Política**. Brasília: Sistrum Edições Musicais, 2003.

VETROMILLA, Clayton. Guerra-Peixe: considerações... **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.82-92

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Zahar: UFRJ, 2010.

VICTORIO, Roberto. **Trilogia Bororo**. MCK Multimidia, 2016. Encarte do CD.

VIEIRA, M. P. **Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda**: o tratamento octatônico e as constâncias musicais brasileiras. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

VILLA-LOBOS, H. **Noneto**, para flauta, oboé, clarinete, saxofone (alto e barítono), fagote, harpa, celesta, piano, percussão e coro. Paris, Ed.Max Eschig, 1954

WASHBOURNE, C. Play it 'con filin!': the swing and expression of salsa. **Latin American Music Review**. University of Texas Press, v.19, n.2, p.160-85, 1998.

WEN-CHUNG, Chou. Asian Concepts and Twentieth-Century Western Composers. **The Musical Quarterly**, v.57, no. 2, p.211-29, 1971.

_____. East and West, Old and New. **Asian Music**, v.1, n.1, p.19-22, 1968.

WIND, Edgar. **Art and Anarchy**. Illinois: Northwestern University Press, 1985.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: **Música**: o nacional e popular na cultura brasileira. Reimp. 2º ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WOLF, Marcus. Koellreutter e Max Brand no Brasil: signos da modernidade e da nacionalidade na Era Vargas. **Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Vitória, 2015.

WONG, Hoi-Yan. Bartók's Influence on Chinese New Music in the Post-Cultural Revolution Era. **Studia Musicologica**, v.48, no. 1/2, p.237-43, 2007.

YOUNG, Kar Fai Samson. The Voicing of the Voiceless in Tan Dun's The Map: horizon of expectation and the rhetoric of national style. **Asian Music**, v.40, no. 1, p.83-99, 2008.

YOUNG, D. Colin McPhee's Music: (II) 'Tabuh-Tabuhan'. **Tempo**, no. 159, 1986, pp. 16–19. Published by: Cambridge University Press.

Referências exclusivamente em meio eletrônico

BRASIL. Ministério da Cultura. **Inventário Nacional de Referência Cultural (INRC):** Dossiê. GUILLEN, Isabel (Cord.). Brasília, DF, 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf

DE BONIS, Maurício, DVD **Música Nova** (série Música Brasileira no Tempo) [2007?]. Entrevista. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iZvR1_mLhMw Acesso em: dez.2016.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Verbetes **Ernesto Nazareth**. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ernesto-nazareth/dados-artisticos>>. Acesso em dez. 2016.

LANZELOTTE, Rosana. Neukomm no Brasil. **Post no site Musica Brasilis**. Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/temas/neukomm-no-brasil> . Acesso em: 20/Dez/2016

LOCKE, Ralph P. **Exoticism**. In Grove Music Online. Oxford Music Online <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45644> (acesso Fevereiro 3, 2013).

McCLYMONDS. M; CLARK. C, **Sarti [Sardi], Giuseppe**. In Grove Music Online, in Oxford Music Online Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24599?q=sarti&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit . Acesso em: Dez, 2016.

PETRI, Ariane. **Obras de compositores brasileiros para fagote solo**. Dissertação de mestrado (em música), UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1999. consulta online disponível em: https://www.haryschweizer.com.br/Textos/tese_ariane_sumario.htm

YOUTUBE.COM. **Rediscovering the Map**, dirigido por Uri Gal-Ed. Disponível em 3 partes: Parte I <<http://www.youtube.com/watch?v=55GnXnyOrvI>> Parte II <<http://www.youtube.com/watch?v=9GnTa3iRMqM>> Parte III <<http://www.youtube.com/watch?v=WGQqFUi71HI>>

ANEXOS

Fernando Cerqueira

A Chegada de Lampião no Inferno

prelúdio para quinteto de metais

[baseado no cordel de José Pacheco]

1983

Calmo $\text{♩} = 60$

36 con sord.

Tpt I *mp*

Tpt II *mp* *pp* *p* *mp*

Tpa *mp* *pp* *p* *mp*

Tbn *mp* *pp* *p* *mp*

Tb *mp* *pp* *p* *mp*

41

Tpt I *f*

Tpt II *pp* *mf*

Tpa *pp* *mf* *p*

Tbn *pp* *mf*

Tb *pp* *mf*

(a tempo)

140 *quasi legato*

Tpt I *pp* *p*

Tpt II *pp* *p*

Tpa *pp* *p*

Tbn (attacca) *p* *p* *mp* *f* *c/ sord.* *pp* *p*

Tb *pp* *p*

Calmo ♩ = 60

147

Tpt I *mp* *p* *f* *pp* *mp*

Tpt II *mp* *p* *f* *pp* *mp*

Tpa *mp* *p* *f* *p* *espress.* *mf*

Tbn *mp* *f* *p* *f* *s/ sord.* *pp* *mp*

Tb *mp* *p* *f* *pp* *mp*

154

Tpt I

Tpt II

Tpa

Tbn

Tb

f

f

f

f

f

Vivo ♩ = 120

161

Tpt I

Tpt II

Tpa

Tbn

Tb

(sonoro e ritmado)

(sonoro e ritmado)

(sonoro e ritmado)

(sonoro e ritmado)

(sonoro e ritmado)

Silvio Ferraz

***Itinerários da Passagem: Verônica Nadir (2008), para violoncelo
solista e orquestra de cordas***

C

[illegible]

• um ou dois instrumentistas do naipe tocam uma nutraca em um trêmulo rápido, chamado comum empregado na procissão de sexta-feira da paixão e que segue ao canto de verônica "o vos omnes qui transitis".

Verdiana Nadir

30

Vc.S.

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vla.

Vc.

Db.

D

mf

fff

p

fff

p

(p)

(p)

(p)

sul D

sul G

Gilberto Mendes

***O meu amigo Koellreutter* (1984) - para voz feminina, marimba e piano**

O MEU AMIGO KÖLLREUTTER

for voice, marimba and piano

Gilberto Mendes

October 1984

A

1 $\text{♩} = 52$

voice,
marimba

piano

p

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

B

7

p

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

13

p

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

19

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

25

CODA

mar. solo mar. + voix sempre

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

31

rall. rall.

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

38

a tempo perdendosi

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Almeida Prado

Poesilúdios 13: Noites do deserto (1985)

À Cuca
(Maria Aparecida Pacca)
Com amizade

Poesilúdio N°13

Noites do deserto

ALMEIDA PRADO

Lento

8va.

p

pp

(1)

8va.

Como um canto beduíno

ppp Movido

Com muito pedal

(2)

legato

poco rall.

(2)

A tempo

First system of a musical score. The upper staff contains a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a wavy line above it. The lower staff contains a bass line with a wavy line above it. The time signature is 4/4.

Tempo libre

Second system of a musical score, starting at measure 14. The upper staff features a melodic line with a wavy line above it. The lower staff features a bass line with a wavy line above it. The time signature is 4/4.

Third system of a musical score, starting at measure 17. The upper staff features a melodic line with a wavy line above it. The lower staff features a bass line with a wavy line above it. The time signature is 4/4. Dynamics markings include *pp*, *p*, and *pp* above the upper staff, and *p* above the lower staff.

Tempo libre

Fourth system of a musical score, starting at measure (19). The upper staff features a melodic line with a wavy line above it. The lower staff features a bass line with a wavy line above it. The time signature is 4/4. Dynamics markings include *ppp* and *pp* above the upper staff, and *pp* below the lower staff.

27/08/85

Aylton Escobar

Cantares para Airton Barbosa (1983), para fagote solo

A. ESCOBAR
rio, 1983

sentito, lamentoso e sostenuto

* Todas as sons breves ("apog." "accac.") devem ser executados em pp, ao fundo, destacando-se a linha de canto - superior.

Eli-Eri Moura

***Maracatum* (2005), para trio de percussão**

Maracatum

for three percussion players*

Eli-Eri Moura

♩ = 80 (or 68)

I 3 cowbells
3 temple bl.
3 congas

II 3 cans
3 woodbl.
3 tom-toms

III 3 brake dr.
3 coconuts
3 snare dr.

f sempre

4

6

* **Perc I** (xylophone mallets) **Perc II** (xylophone mallets) **Perc III** (drumsticks)

3 congas 3 temple blocks 3 cowbells 3 tom-toms 3 woodblocks 3 metal cans 3 snare drums 3 coconut shells* 3 brake drums

* or 3 non-pitched woods other than temple blocks and woodblocks

Measures 8 and 9 of the Maracatum piece. The score is written for three staves. Measure 8 features a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. Measure 9 continues the pattern with similar rhythmic structures. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Measures 10 and 11 of the Maracatum piece. The score is written for three staves. Measure 10 shows a continuation of the rhythmic patterns with triplets and quintuplets. Measure 11 features a more complex rhythmic structure with multiple triplets and quintuplets. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Measures 12 and 13 of the Maracatum piece. The score is written for three staves. Measure 12 features a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. Measure 13 continues the pattern with similar rhythmic structures. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

RONALDO MIRANDA

TRÊS MICRO-PEÇAS

Piano

2006

Para
Maria Teresa Madeira

Copyright Ronaldo Miranda 2006

Poco Più Mosso (♩ = 88)

8^{va}---

ff

mp leve, mas incisivo (sempre bem articulado)

8^{va}---

mf

(8^{va})---

f

(8^{va})

15^{ma}

f crescendo e affrettando

pedal

(8^{va})

17

15^{ma}

fff

8^{va}

Dramático (♩ = ± 44)

m.e.

m.d.

8^{va}

19

f

m.d.

ff

pedal

m.e.

Ginga

Para Flauta, Clarineta em Sib, Fagote, Trombone Tenor, Violoncelo Contrabaixo e Piano
For Flute, Bb Clarinet, Bassoon, Tenor Trombone, Cello, Double bass and Piano

Partitura em dó
Score at Concert pitch

Duração aproximada: 7'
Duration: 7'

INSTRUÇÕES PARA REALIZAÇÃO DO TRECHO ENTRE COMPASSOS 30 A 42

- 1- som percussivo na caixa dos instrumentos
- 2- sopro na palheta do fagote e bocal da clarineta separados do corpo do instrumento.
- 3- Sopro brusco de altura indefinida.
- 4- sopro no bocal do trombone separado do corpo do instrumento.
- 5- pizzicato tipo "chicote".

PERFORMING INSTRUCTIONS: MEASURES 30 TO 42

- 1- percussive sound on instrument's sound board.
- 2- blowing in the mouthpiece detached from the instrument.
- 3- brisk pitchless blow.
- 4- blowing in the mouthpiece detached from the instrument.
- 5- pitchless whip-like pizzicato.

Para Marcos Lacerda, pelo toque do ogogô, entre outros tantos.

13

Fl.

Cl. Sib

Fag.

Trb.

Vc.

Cb.

15

Fl.

I. Sib

Fag.

Trb.

Vc.

Cb.

Seção III

C Menos movido

29

Fl.

Cl. Sib

Fag.

Trb.

Vc.

Cb.

pizz.

mf

1.

2.

p

mf

mf

31

Fl.

Cl. Sib

Fag.

Trb.

Vc.

Cb.

con sord.

p

3.

p

De 1 a 5: ver instruções na contracapa.
From 1 to 5: see instructions on front page.

33

Fl.

Cl. Sib

Fag.

Trb.

Vc.

Cb.

35

Fl.

Cl. Sib

Fag.

Trb.

Vc.

Cb.

37

Fl.

Cl. Sib

Fag.

Trb.

Vc.

Cb.

cresc.

f

4.

5.

5.

cresc.

cresc.

f

f

f

f

variantes da célula 2

scco

mf

cresc.

f

40

Fl.

Cl. Sib

Fag.

Trb.

Vc.

Cb.

arco

arco

mf

célula 1

célula 3

silvio ferraz, 2000

no encalço do boi

for percussion and bass clarinet

no encalço do boi

silvio ferraz, 2000

$\text{♩} = 268$

zabumba

bass clar.

1

tempo II, poco meno
♩ = 102

3 thailand gongs

The first system of the musical score includes three staves. The top staff is for the Thai Gong, featuring a melodic line with triplets and a box labeled '3 thailand gongs'. The middle staff is for the Tamiam, with a melodic line and a 'frullato' (trill) marking. The bottom staff is for the Zabumba, with a melodic line and a 'voce' (voice) marking. Dynamics include *mp* and *f*.

The second system continues the musical score. The Thai Gong staff has a triplet marking. The Tamiam staff has a triplet marking and a 'senza voce' (without voice) marking. The Zabumba staff has a triplet marking and a 'senza voce' marking. Dynamics include *mp* and *p*.

The third system of the musical score includes three staves. The top staff is for the Thai Gong, featuring a melodic line with a 'ritenuto' (rhythm) marking. The middle staff is for the Tamiam, with a melodic line and a 'secco' (dry) marking. The bottom staff is for the Zabumba, with a melodic line and a 'voce' marking. Dynamics include *f* and *pp*.

gliss edge-> center-> edge->center->edge...simile

tempo II

voice gliss

voice

cl.

affrettando sempre al L. V.

afret.....rit.....tempo II

II VII IX II

***Frevinho* (1995), para pequena orquestra**

Wellington Gomes

FREVINHO

Wellington Gomes
(1995)

1 *Allegro* (♩ = 120)

Flauta 1

Flauta 2

Oboe

Clarinete Bb

Fagote

Bombo

Percussão

Piano

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Contra-Baixo

The musical score for "Frevinho" is written for a full orchestra. It begins with a first-measure rest for all instruments. The tempo is marked *Allegro* with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score is in 4/4 time. The woodwind section (Flautas 1 and 2, Oboe, Clarinet Bb, and Bassoon) plays a melodic line starting in the second measure, with dynamics *p* and *f*. The percussion section (Bombo and Percussão) plays a rhythmic pattern of eighth notes, also with *p* and *f* dynamics. The piano part features a bass line of eighth notes in the left hand and a treble line of eighth notes in the right hand, with dynamics *p* and *f*. The string section (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass) plays a melodic line starting in the second measure, with dynamics *p* and *f*. The score concludes with a final measure rest for all instruments.

[illegible]

[illegible]

15

Fl 1

Fl 2

Ob

Cl

Fg

Pc

Triângulo

Bombo

Pf

8va

8vb

Vn 1

Vn 2

Vla

Vc

Cb

f

tr

ff

f

decresc... aos poucos...

22

Fl 1

Fl 2

Ob

Cl

Fg

Pc

Pf

(8vb)

Vn 1

Vn 2

Vla

Vc

Cb

mf

ppp

p

Prato Susp.

pp

ppp

p

ppp

p

ppp

p

29

Fl 1

Fl 2

Ob

Cl

Fg

Pc

Pf

Vn 1

Vn 2

Vla

Vc

Cb

f

f

fp

fp

fp

36

Fl 1

Fl 2

Ob

Cl

Fg

f

Pc

Ton-tons

mf

Pf

f

f

ff

8va

Vn 1

Vn 2

Vla

Vc

Cb

f

f

f

tr

tr

tr

[illegible]

[illegible]

59

Fl 1

Fl 2

Ob

Cl

Fg

Pc

Pf

Vn 1

Vn 2

Vla

Vc

Cb

Wood-block

p

mf

f

[illegible]