

FRANCISCO SARAIVA DA SILVA
(CHICO SARAIVA)

TESE-SUÍTE DAS REENTRÂNCIAS:
transculturação e perspectivismo
na articulação de Bach, em canções
– para *violão*, *voz* e *viola machete* –
à ilha do Desterro (SC)

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2022

Francisco Saraiva da Silva
(Chico Saraiva)

TESE-SUÍTE DAS REENTRÂNCIAS:
transculturação e perspectivismo
na articulação de Bach, em canções
– para *violão*, *voz* e *viola machete* –
à ilha do Desterro (SC)

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada à Escola de Comunicações e
Artes para obtenção do título de
Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de criação
musical

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso
Ballestero

Co-orientador: Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto

São Paulo
2022

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Saraiva, Chico

TESE-SUÍTE DAS REENTRÂNCIAS: transculturação e
perspectivismo na articulação de Bach, em canções – para
violão, voz e viola machete – à ilha do Desterro (SC) /
Chico Saraiva; orientador, Ricardo Ballesterio;
coorientador, Tiago de Oliveira Pinto. – São Paulo, 2022.
358 p.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música
/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Transculturação. 2. Perspectivismo. 3. Articulação
musical. 4. J. S. Bach. 5. Viola Machete. I. Ballesterio,
Ricardo. II. Título.

CDD 21.ed. – 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado – CRB-8/6194

SARAIVA, C. **TESE-SUÍTE DAS REENTRÂNCIAS: transculturação e perspectivismo na articulação de Bach, em canções – para *violão*, voz e *viola machete* – à ilha do Desterro (SC)**. 2022, 358F. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da USP

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Esse trabalho não seria o que é sem: Tiago de Oliveira Pinto, Everton Gloeden, Paulo Bellinati, Cristina Azuma, Daniel Murray, João Luiz Rezende Lopes, Ivan Vilela, Gil Jardim, Ricardo Ballesterio, Letícia Bertelli, Rafael Leite, Sílvio Ferraz, Montanha, Gisela Nogueira, Guilherme Camargo, Luiz Mantovani, Mário Ulloa, Sidney Molina (e a pós violão FASM), Ricardo Gallén (e David) e Roberto Mendes.

Luisa Valentini, Rose Satiko, Rafael Galante, Paulo Dias, A Barca, Caio Csermark.

Nina Graeff, Acácio Piedade, Maria Ximena, Mariano Gonzales, Silvino Almeida, Suelen Calonga, Kamai Freire e Luka Mukhavelle.

A Edições Sesc-SP, Luiz Tatit, Guinga, Marco Pereira, Sérgio Assad, Paulo César Pinheiro, Elomar, João Bosco e José Miguel Wisnik.

Álvaro Falleiros, Paulão Nunes, Makely Ka, Leandro Maia, Sílvio Mansani, Nizaldo Costa e Paulo Bastos. Roberta Estrela D'alva, que foi fundamental para que eu mesmo fizesse, por fim, as letras.

João Afojubá e grupo, Juninho Quebradeira e grupo, Biano Lima e grupo, Pai Murah e casa (Fórum Brasil), Amoy Ribas, Yannick Maentele, Helena Fontaine, Joe Weinberg (e os Pirilampos), Luisa Barreto, o flat da sauna de domingo em Berlim (Heike, Thomas, Mira) e a bolsa Capes.

Pai Guiamazy e Redandá, Ricardo Carneiro, Rodrigo Minhoca e casa do mestre Ananias, Mestre Jaime do Eco, Mestre Celino, Mestre Aurino e Rodrigo Veras.

A família que atravessou a chegada da Covid comigo na Costa da Lagoa (na ilha) e nosso banco no bar do Bilé. Olga Balboni e José. A minha família (Tomás, pai, mãe, tia Regina, Miro, Vi e Ágatha), Ilka Boaventura, Bianca Scliar, Beatriz Mamigonian (e Zé Rafael), Jaime José da Silva e o programa Santa Afro Catarina. A revisão amiga do Diogo Araújo e a interlocução constante com Danilo Ramos.

Epígrafe/Dedicatória

*Às madeiras e à(s) ilha(s)
e aos que já se perguntaram
sobre pontes assim.*

Resumo

Esta tese apresenta e reflete sobre o processo de criação da "Suíte das Reentrâncias", que, baseada em movimentos das suítes para violoncelo de J. S. Bach, efetiva a tradução das partituras originais para o universo da canção popular brasileira. Num processo de transcri(a)ção, termo emprestado do campo da tradução literária, encontramos as cosmovisões postas pelo perspectivismo ameríndio, através da leitura de Eduardo Viveiros de Castro, na intenção de contribuir com a noção de transculturação – escopo teórico central desta pesquisa – tal qual trabalhada por Tiago de Oliveira Pinto. A viola-machete é um instrumento emblemático para esse enfoque, uma vez que sua origem, da Ilha da Madeira (Portugal), tem sua musicalidade ressignificada pela vigorosa cultura afro-brasileira no Recôncavo Baiano. A Machete se faz chave para a nova articulação do texto musical, na medida em que seus toques tradicionais adentram minha técnica violonística e composicional e se tornam, por assim dizer, a voz soprano dessas transcri(a)ções de Bach. O processo criativo, apresentado nesta obra, se completa com as letras das canções, que retratam a invisibilização da presença e cultura negras, em particular em minha ilha natal, que, na época de Bach, se chamava Nossa Senhora do Desterro (atualmente denominada Florianópolis, SC). Assim, essa tese apresenta uma pesquisa artística baseada em um estudo etnográfico, que explora diferentes territórios de performance e composição musicais.

transculturação; perspectivismo; articulação musical; J.S. Bach; violão; viola machete

Abstract

This thesis presents and reflects upon the creative process of the "Suite das Reentrâncias", which, based on movements from J. S. Bach's cello suites, which translates the original scores into the universe of the "canção popular brasileira" (Brazilian popular song). By means of a "transcri(a)ção", term borrowed from the field of literary translation, we meet the cosmovisions of Amerindian perspectivism, through the reading of Eduardo Viveiros de Castro, intending to contribute to the notion of transculturation - the central theoretical scope of this research - as worked by Tiago de Oliveira Pinto. The viola-machete is an emblematic instrument for this approach, since the sound qualities that it brings from its origin, Madeira Island (Portugal), were soon resignified by the vigorous Afro-Brazilian culture in the Recôncavo Baiano. Machete becomes the key to the new articulation of the musical text, as the "toque" movement and sound pattern of its tradition enters my guitar and compositional technique and performs, so to speak, the soprano voice of these Bach transcriptions. The creative process, presented in this work, is completed with the lyrics of the songs, which portray the invisibility of the black presence and culture, particularly on my native island, which, at the period Bach was composing, was named Nossa Senhora do Desterro (currently Florianópolis, SC). Thus, this thesis presents an artistic research based on an ethnographical study, which explores different territories of performance and musical composition.

transculturation; perspectivism; musical articulation; J. S. Bach; guitar; viola machete

Lista de imagens

- 1** - tablatura para *guitarra barroca* - *Orpheonica Lyra* (1554) de Miguel de Fuenllana; **2** - página do “*libro segundo*” de “*villancicos*” – de Diogo Pisador para Vilhuela em: 1.b - *a chegada da canção e as cores em tablaturas antigas* - págs. 50 e 52
- 3** - manuscrito original, do próprio Villa-Lobos, da partitura para violão e voz da *Bachianas Brasileiras* (N. 5) em: 1.d - *a soprano no vocalize de Villa* - pág. 63
- 4** - compasso 33 do prelúdio da suíte II para violoncelo de J.S. Bach (em Ré Menos) - manuscrito de Ana Maria Madalena Bach – em: 1.e - *o sample do refrão* - pág. 66
- 5** - transcrição para violão de Marcos Diaz da Allemande da suíte II para violoncelo de J.S. Bach (em Lá menor), com anotações referentes ao processo criativo desses *transcri(a)ções* em: 2.1.2 *o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim* - pág. 81
- 6** - ilustração da *mbira*; **7** - ilustração dos “Moçambique” feitas pelo desenhista e navegador russo Louis Choris de passagem por Desterro em 1815 em: 2.2 *a mbira da ilha do Desterro (SC)* - págs. 94 e 96
- 8** - ilustração de Debret intitulada “*passeio de domingo a tarde*” (1826) – presente no livro da historiadora Mary Karasch (Slave Life in Rio de Janeiro - 1808-1850) em: 2.2 *a mbira da ilha do Desterro (SC)* pág.96
- 9** - ilustração do naturalista Tilesius, de 1803, intitulada “*uma festa negra na Ilha de Santa Catarina*” em: 2.2.1 *orocongo atômico* / 2.2.1.1 *uma festa negra na ilha* - pág. 99
- 10** - foto da escultura “*Negro Velhos do Caxangá*” de Franklin Cascaes (1976) – acervo do Museu Universitário - UFSC em: 2.2.1.2 Cascaes e o Caxangá - pág. 104
- 11** - foto de seu Gentil do Orocongo; **12** - foto do *orocongo* de seu Gentil, presente no CD *Segredos do Sul (Cachuêra!/Rumos Itaú)* em: 2.2 *orocongo atômico*/ 2.2.1.4 Seu Gentil do Orocongo - pág. 108
- 13** - ilustração de Debret intitulada “*O velho Orfeu africano (oricongo)*” em: 2.2.1.5 *orocongos brasileiros* - pág. 109
- 14** - página do método *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th -18th centuries)* – *common to all instruments*, de Jean-Claude Veilhan - em: 3.3 *articulatory silences* - pág. 146
- 15** - ilustração intitulada “*Negro tocando um instrumento de cordas*” / “*Black man playing a string instrument*” Antonio Ribeiro Chiado, Auto da Natural Invenção, [s.l. , c15801] em: 4.1 *travessia ibérica* - pág. 158
- 16** - compasso 1 do manuscrito original de Santiago de Múrcia - 4.2.1 *suas tablaturas*; **17** - compasso 44 e 45 do manuscrito original de Santiago de Múrcia - em: 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete* / 4.2.2 *suas campanellas* em: págs. 161 e 166
- 18** - diagrama do fluxo entre instrumentos ; **19** - imagem de partitura de alaúde barroco com representação do prolongamento das notas, extraída da tese de Renato Cardoso - em: 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete* / 4.2.2 *suas campanellas* - págs 168 e 169
- 20** - a tabela de acordes de Joan Carles Amat (1596) em: - 4.3 *labirintos e laranjeiras* / 4.3.1 *o labirinto de Gaspar Sanz* - pág 175
- 21** - tabela de Gaspar Sanz - *com acordes dispostos em ciclos de quartas* – *página prima tomo (1674)*; tabela com “*alfabeto*” de Sanz – com possibilidades de posicionamento de cada acorde na guitarra – em: 4.3 *labirintos e laranjeiras* / 4.3.1 *o labirinto de Gaspar Sanz* - pág 176 e 177

- 22** - capa do "*Método pratico para violão*" de Américo Jacomino (Canhoto); **23** - capa e página do "*Método partido para de viola caipira*" de Tonico e Tinoco; **24** - página de uma partitura com tablatura de uma transcrição para guitarra elétrica de Led Zeppelin e foto de Jimmy Page; **25** - página e capa do método *Guitar Chords* de Joe Pass em: 4.3 labirintos e laranjeiras / 4.3.2 Quincas Laranjeiras e os "métodos práticos" - págs. 180, 181 e 182
- 26** - página explicativa e tablatura de arranjo de Quincas Laranjeira, da canção *Casa de Cabôco* (Heckel Tavares/Luiz Peixoto), publicada na revista "*O violão*" (Rio de Janeiro, 1928) em: 4.3 labirintos e laranjeiras / 4.3.2 Quincas Laranjeiras e os "métodos práticos" - págs. 188 e 190
- 27** - página do "libro segundo" de "villancicos" – de Diogo Pisador para Vilhuela em: 4.3 labirintos e laranjeiras / 4.3.2 Quincas Laranjeiras e os "métodos práticos"- pág. 189
- 28** - tabela de sugestões de Rodrigo Veras de como afinar viola machete com encordoamento contemporâneo - em: 4.4 viola machete / 4.4.4.1 palavras de um construtor - pág. 201
- 29** - trecho da transcrição de *toque tradicional da viola machete* em: 5.3 toques tradicionais da viola machete II e III / 5.3.2.1 "o ré maior" pág. 220
- 30** - imagem de divulgação da noite dedicada a mbira na Global Music school de Berlim, realizada ao longo do trabalho de campo – em: 5.4.2 Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle - pág. 230
- 31** - imagem transcrição de mbira de Jorge Tapera, extraído do artigo de G. Kubik sobre a composição *Bethena* (Scott Joplin); capa do livro *Mbira Music | Musics: Structures and Processes* organizado por Klaus Peter Brenner, que conclui com esse artigo - em: 5.4 mbira-machete/ 5.4.3 a mbira escrita em notação de violão e a "estrutura modular" - pág. 232
- 31** - foto de Luka Mukhavelle em ação com sua mbira lendo a arranjo de acompanhamento do *prelúdio da suíte 1 de Bach (em Sol Maior)* em: 5.4 mbira-machete/ 5.4.3 a mbira escrita em notação de violão e a "estrutura modular" - pág. 235
- 32** - cartaz feito para colocar nos corredores da *hochschule Franz Liszt* de Weimar durante o "trabalho de campo" em: 7. 2 oficina transcultural: um uso almejado desse material - pág. 275
- 33** - trecho da partitura para piano e voz da *Ave maria de Gounod* – composta a partir do *Prelúdio em Dó menor* de J.S.Bach – ainda com a primeira versão de sua letra (em francês) em 7.2 Bellinati pág. 282
- 34** - imagens extraídas do vídeo produzido por *A Barca/Maracá* ao passar pela *Quixabeira da Lagoa da camisa* na "viagem grande" do grupo em 2005 - em: 7.5 o (des)encontro com a machete - pág. 299
- 35** - imagem do compasso – da *cantata 47 de J. S. Bach* – apresentado por Hornoncourt como exemplo de simultaneidade entre diferentes articulações - em: 8.2. falas (de diferentes tempos e lugares) - pág. 330

Lista de gravações preliminares das *transcri(a)ções*

1.2 a primeira gravação da canção – da versão preliminar

1.a - violão solo: em prenúncio à canção, às campanellas e ao perspectivismo
até 1.g - o boi em Bach e o fim da bateria da câmera de vídeo

2.a machete solo

4.5.1 o “sol maior” e seu encaixe na Cumbees (Santiago de Murcia)

5.1 duas versões preliminares: a do violão e a do machete

5.3.2.3 o encaixe d"o ré maior” neste prelúdio de Bach

5.f exercício

8.0.1 versão preliminar

9.0.1 o encaixe da mbira na Giga

1.0; 2.1; 3.0; 5.0; 6.0; 7.0 e 8.0 nas letras finais das *transcri(a)ções* (não instrumentais, que são a 4 e a 9)

A gravação das versões finais de todas as *transcri(a)ções* da *Suíte das Reentrâncias* serão lançadas posteriormente

Agradecimentos	5
Epígrafe/Dedicatória	6
Resumo	7
Abstract	8
Lista de imagens	9
Lista de gravações preliminares das transcri(a)ções	11
Apresentação	15
Introdução	23
a) transculturação: as madeiras e as ilhas	23
b) "O machete" e o crucial para Machado	30
c) perspectivismo: a onça na encruza da Turíngia	34
1.0 Prelúdio do boi do mar	16
1.1 apre(e)nder transcri(a)ções	17
1.2 a primeira gravação da canção – da versão preliminar	25
1.a - violão solo: em prenúncio à canção, às campanellas e ao perspectivismo	27
1.b - a chegada da canção e as cores em tablaturas antigas	32
1.c - a modulação para maior e a "fórmula da reescritura"	38
1.d - a soprano no vocalize de Villa	44
1.e - o sample do refrão	49
1.f - a parte contrastante	54
1.g - o boi em Bach e o fim da bateria da câmera de vídeo	56
2.0 Allemande de Logun Edé	58
2.1.1 Transcultural musical studies	59
2.1.2 o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim	66
2.1.3 - Weimar: manhãs de Gallén e tardes de Mukhavele	70
2.2 a mbira da ilha do Desterro (SC)	76
2.2.1 orocongo atômico	85
2.2.1.1 uma festa negra na ilha	85
2.2.1.2 Cascaes e o Caxangá	87

2.2.1.3 Cacumbi, Catumbi e Quicumbi	91
2.2.1.4 Seu Gentil do Orocongo	93
2.2.1.5 orocongos brasileiros	95
2.a machete solo	98
3.0 Courante dos corais	101
3.1 um (not?) tupi no campo que leva ao castelo	102
3.2 o cacique Gallén e os “nativos relativos”	109
3.2.1 aula 1 - o coreano novato e a canção brasileira	111
3.2.2 aula 2 - o iugoslavo veterano no choque vertical x horizontal	114
3.2.3 aula 3 - a russa novata: “que instrumento é esse?”	117
3.2.4 aula 4 - a entrevista com David	120
3.2.4.1 acordes	121
3.2.4.2 backgrounds	123
3.2.4.3 “controle(s)” e improvisação barroca	124
3.3 articulatory silences	130
4.0 Cumbees (Santiago de Murcia)	141
4.1 travessia ibérica	141
4.2 guitarra barroca aplicada à viola machete	147
4.2.1 suas tablaturas	147
4.2.2 suas campanellas	152
4.2.3 seus redobles e a figueta castellana	157
4.3 labirintos e laranjeiras	160
4.3.1 o labirinto de Gaspar Sanz	160
4.3.2 Quincas Laranjeiras e os “métodos práticos”	166
4.4 a viola machete	180
4.4.1 lista de trabalhos sobre a viola machete	180
4.4.1.1 palavras de um construtor	185
4.5 Toques tradicionais da machete I	188
4.5.1 o “sol maior” e seu encaixe na Cumbees (Santiago de Murcia)	

5.0 Prelúdio das Reentrâncias	190
5.1 duas versões preliminares: a do violão e a do machete	191
5.1.1 A versão do violão - apresentada no exame de qualificação	191
5.1.2 a versão da machete - feita na Alemanha	192
5.2 no carro do Tiago	193
5.3 toques tradicionais da viola machete II e III	201
5.3.1.1 “o dó maior” em seu encaixe na mbira (de Luka Mukhavelle)	202
5.3.1.2 - "o dó maior" em seu encaixe em maracatú de Berlim	203
(novembro/2019)	203
5.3.1.3 O “dó maior” em seu encaixe no violão	203
5.3.1.4 - “o dó maior” original – com João da Viola	204
5.3.2 “o maior”	205
5.3.2.1 “o ré maior”	205
5.3.2.2 duas lives com "o ré maior"	207
5.3.2.3 O encaixe d"o ré maior” neste prelúdio de Bach	208
5.4 mbira-machete	209
5.4.1 Kutwananisa	209
5.4.2 Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle	211
5.4.3 a mbira escrita em notação de violão e a "estrutura modular"	218
5.f exercício	222
6.0 Minueto da mavangaba digital	225
6.1 o fosso entre o mármore e a murta	226
6.2 distorções unplugged	239
6.3 transcri(a)ção por equivocação controlada	244
7.0 Sarabanda da Jaguaretama	254
7.1 a forma do meio	255
7.2 oficina transcultural: um uso almejado por esse material	259
7.3 Bellinati	263
7.4 Roberto Mendes	273

7.5 o (des)encontro com a machete	285
7.6 toques tradicionais de machete IV	290
7.6.1 "o lá maior": uma live e dois encaixes	290
7.6.1.1 live com mestre Celino	290
7.6.1.2 em seu encaixe no batuque paulista	290
7.6.1.3 em seu encaixe no carimbó paraense	290
8.0 Gavota de um talvegue	291
8.0.1 versão preliminar	292
8.1 early bridges	293
8.2 falas (de diferentes tempos e lugares)	304
9.0 Giga - a feitura da letra dessas canções	316
9.0.1 o encaixe da mbira na Giga	325
9.1 considerações finais	326
9.1.1 articulação silenciada, silêncio em articulação ou silêncio articulado	326
9.1.2 as solas moles e os clichês	330
9.1.3 beat perception e o esquema polimétrico	335
9.1.4 a diferença de perspectiva e a encomenda de recado	341
9.1.5 a relação "violão-canção" e a metodologia transcultural	344
9.1.6 Bach "sem nenhum caráter"	347
referências bibliográficas	350
lista de vídeos	357

Apresentação ¹

Esta tese relata, por meio de um texto auto etnográfico, o processo criativo da "Suíte das Reentrâncias". Suíte composta de transcri(a)ções realizadas a partir de movimentos (ou danças) oriundos das diferentes suítes escritas originalmente para violoncelo por Johann Sebastian Bach. Estes movimentos seguem logo abaixo, já na ordem em que a nova suíte é aqui recompilada, servindo, inclusive, de estrutura para os capítulos desse trabalho:

- 1) Prelúdio da Suíte II (BWV 1008 - original em Ré menor);
- 2) Alemãde da Suíte II (BWV 1008 - original em Ré menor);
- 3) Courante da Suíte II (BWV 1008 - original em Ré menor);
- 4) Cumbees – dança não de autoria de Bach, mas de Santiago de Múrcia;
- 5) Prelúdio da Suíte I (BWV 1007 - original em Sol Maior);
- 6) Minueto da Suíte I (BWV 1007 - original em Sol maior);
- 7) Sarabanda da Suíte V (BWV 1011- original em Dó menor)
- 8) Gavota da Suíte VI (BWV 1012 - original em Ré maior);
- 9) Giga da Suíte III (BWV 1009 - original em Dó Maior).

Trata-se de um repertório já há muito incorporado ao universo do violão clássico através de transcrições que vem sendo realizadas por inúmeros instrumentistas. Transcrições das quais o compositor se faz precursor quando transcreve, ele mesmo, para alaúde a Suíte V (BWV 1011- original para violoncelo em Dó menor) da qual retrabalho agora a Sarabanda. Assim, a partir dessa transcrição realizada por J. S. Bach, essa suíte se tornou conhecida também como Suíte I para alaúde. Originalmente para Sol menor, ela é absorvida pelo repertório do violão “moderno” já acomodada à tonalidade de Lá menor, mais afeita a esse instrumento. Também em Lá menor é que se encontra a esmagadora maioria das transcrições para violão da suíte II (original para violoncelo, nesse caso, em Ré menor). Isso vale também para a do violonista Marcos Cruz (transcrição

¹ Essa apresentação foi escrita após a banca de defesa do trabalho, incorporando contribuições ali colocadas. Apresentação que dá uma ideia geral sobre o que foi abordado na tese-suíte e que, nesse primeiro momento, prescinde de uma referência acadêmica formal dos termos empregados, ou mesmo da utilização de qualquer outra nota de rodapé além dessa.

utilizada em aula por meu professor de violão clássico Everton Gloeden) que foi a referência inicial dos três primeiros movimentos dessa “Suíte das Reentrâncias”.

O processo criativo aqui apresentado chega também a consultar rapidamente transcrições dos violonistas Frank Kock e Tilman Hoppstock, ainda que, a partir da orientação de Paulo Bellinati, passe a se basear (cada vez mais) na partitura original para violoncelo – manuscrita a partir dos originais por Anna Madalena Bach, esposa do compositor.

Dessa forma, em pelo menos alguns momentos, pôde-se trabalhar uma adequação direta do violoncelo para a viola-machete que não necessariamente passou pelo violão. Machete que é aqui tratada – de modo inédito, ao menos diante dos trabalhos que me chegaram à mão (nessa longa pesquisa) – como “instrumento transpositor”. Tal fato implica que sua escrita musical se dê quarta acima, com armadura de clave diferente, portanto, a das pautas de violão e de voz. Esta notação é transpositora justamente para contemplar a auto afirmação, presente nas “teorias nativas” (acerca dos “tons da machete”), de equivalência com os desenhos do braço do violão. Tais teorias são correntes no Recôncavo Baiano e nos (já muitos) estudos existentes nesse sentido – os quais essa tese procura apresentar mesmo que sumariamente.

Vale salientar, também desde já, que a machete é um instrumento de cinco cordas duplas (10 cordas portanto) e que, aqui sempre frente ao violão, possui uma corda aguda em cada um dos pares de cordas equivalentes aos “bordões” do violão – mais especificamente às quinta (lá) e quarta (ré) cordas do violão, uma vez que na viola não existe o par que seria equivalente à sexta corda (mi). São nestas cordas que o polegar da mão direita normalmente atua e é a presença dessa corda aguda, disposta dessa forma, é que remete à ideia de uma afinação “reentrante” – mesmo atuando em oitava com uma corda grave no mesmo par (ou ordem) de cordas.

O que me parece chave aqui é o fato do polegar ferir uma corda aguda, antes mesmo da grave do mesmo par, sem que tenha que “descer” até as cordas que seriam equivalentes às “primas” do violão, a segunda (si) e a primeira (mi) - que na machete são afinadas em uníssono. A corda aguda do terceiro par (equivalente ao sol do violão, que soa dó na machete) acaba sendo a nota realmente mais aguda de todo o instrumento – ao menos na afinação aqui utilizada onde o terceiro par é oitavado. Estas informações o capítulo quatro pormenoriza através da reflexão que é consumada em minha leitura da tablatura de “Cumbees”, de Santiago de Múrcia – escrita originalmente para guitarra barroca. Capítulo que também reflete sobre as aplicações didáticas da tablatura.

É interessante notar o modo como este fator transformou sensivelmente minha técnica e ação de mão direita – que é violonística – ao menos no processo aqui descrito. Relato que é atravessado, justamente, pela relação entre as técnicas (especialmente de mão direita) do violão e da viola-machete, da mesma forma que pelo meu (des)encontro com esse instrumento de origem portuguesa (mais especificamente da Ilha da Madeira) que acha sua nova identidade quando passa a figurar como um instrumento central para a cultura afro-brasileira consolidada na região do mencionado recôncavo.

A dimensão “transcultural” – explicitada pela viola-machete – é absorvida por esse trabalho ao longo do período que passei no Transcultural Musical Studies Departament de Weimar (Alemanha), através do contato com o Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto. Tiago, como catedrático, é um dos principais pesquisadores da viola-machete e figurará aqui inclusive como personagem através de suas falas. Estas que, aqui, soam mais coloquiais do que de praxe por não serem extraídas do contexto propriamente acadêmico, como em colocações de sala de aula, mas transcritas de nosso contato do dia a dia – na orientação do trabalho de campo vivido entre Weimar e Berlim. Trabalho esse que, assim como essas transcri(a)ções musicais, obedece a uma “orientação transcultural”, a qual não se restringe nem à conduta “historicamente orientada” (tradicional nas universidades de música), nem ao que seria “eticamente orientado” (mais corrente no campo dos estudos sociais).

A essa dimensão transcultural – que é tomada aqui como referência direta e central – o trabalho acresce um esforço no sentido de incorporar noções levantadas pelo perspectivismo ameríndio – nos termos em que ele é formulado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Formulação esta que, modulando sua utilização já em curso na área de tradução literária (de onde emerge a ideia de transcri(a)ção), é posta aqui em situação dialogal com o aparato teórico que vem sendo utilizado pelo campo de estudo universitário especializado em música.

Assim, o perspectivismo – a partir da criação musical em si – atua aqui como uma engrenagem auxiliar sobre os estudos de transculturação em música, atingindo o eixo do grande divisor aqui trabalhado: o que se dá entre a tradição musical que é escrita e aquela que é transmitida oralmente, prescindindo da escrita. Assim sendo, este trabalho procura não apagar (uniformizar ou esconder), mas sim salientar as alterações contínuas e inerentes aos muitos modos de escrita e formas de oralidade que se revelam em cada um dos universos aqui explorados.

Essa tese-suíte propõe diretamente o contato transcultural entre tais universos, ao mesmo tempo que reconhece os limites de circunscrição dos mesmos. Tais limites implicam em suturas – em alguns momentos dessa tese reveladas de modo cru e direto – que os estudos em música seguem tendo como questões a serem trabalhadas. Esse campo de estudo tem origem em um momento em que tais fronteiras eram bastante mais definidas – o que tende a se sedimentar institucionalmente – a fim até de delimitar a abordagem didática utilizada nos ambientes acadêmicos. A presente pesquisa frequentou estes ambientes, lidou com aspectos determinantes dessa sedimentação, e relata aqui a experiência – tanto na suíte quanto na tese. O relato etnográfico e a realização musical resultantes, apesar do olhar radicalmente global, operam não por alto, nem em linhas gerais, mas no detalhe das abordagens técnicas e didáticas utilizadas e dos efeitos musicais por elas alcançados.

O objetivo foi o de colocar em suspensão a compreensão do sentido de (inúmeros) termos com os quais esse trabalho conviveu, seja no ambiente de estudo “formal” (para o qual Bach é balisa, e que encontrei por exemplo nas aulas ministradas por Ricardo Gallén no castelo do Belvedere, em Weimar), seja no de estudos considerados, frente ao primeiro, “informais” (como exemplo, percebi no teor que transparece na fala do moçambicano Luka Mukhavelle – meu colega em Weimar e mestre da mbira africana – ou mesmo nas teorias dos mestres da machete do Recôncavo Baiano).

“Caráter”, “tom”, “controle” ou “excelência” são exemplos de termos que ganham sentidos significativamente variados quando cruzamos as fronteiras entre os universos aqui abordados. Ainda mais no processo mais real e radical que esse, quando nos deixamos ser povoados por essas diferenças (ou difer(o)anças, como veremos logo, na introdução da tese), de modo a fruir como vetor da multiplicidade e atravessamentos que se apresentem como naturais a cada um de nós.

Essa mudança nos fará lidar, até internamente então, com o “espaço de equívoco” que há entre essas “perspectivas” – espaço de se habitar, desde que se assuma essa suspensão. A evidência é a de que não há uma verdade unívoca acerca do sentido dos termos utilizados no ensino de música, nem mesmo – face à disparidade das perspectivas ameríndias, africanas e ocidentais (já múltiplas em si) – na compreensão do que é ou seria, no limite, a própria ideia do que é música (em uma dimensão ontológica de reflexão). Tais compreensões, mesmo díspares, não impedem que seja justamente em torno disso que vem sendo chamado de “música” que se deem algumas das realizações que melhor conciliam essas percepções e perspectivas.

Sem colocar em primeiro plano a complexidade (paradoxal e dialética) inerente a esses movimentos transversais (em uma visão global ou minimamente panorâmica) parece difícil traçar teorias musicais em termos que façam sentido de um modo mais geral, para além de seu universo de origem, trabalho ou estudo específico. Sem assumir essa transversalidade – presente tanto na transculturação quanto no perspectivismo ameríndio – não parece possível alcançarmos o "uso almejado" por esse material, o de servir de ponto de contato entre diferentes tradições musicais que guardam entre si "unexpected affinities" (o conceito é de Tiago de Oliveira Pinto em "Music as Living Heritage: An Essay on Intangible Culture", 2018).

O Brasil – e a música brasileira – sem dúvida não é o único lugar onde isso fica evidente, mas é ponto pacífico que o país é um dos lugares do mundo onde tais convergências são de fertilidade e vigor inquestionáveis. Este fato coloca às universidades brasileiras um potente desafio, a ser traduzido na formulação de formas de trabalho que atinjam o estudo e a prática musical. Com elas essa tese-suíte procura contribuir, mas não sem as devidas ressalvas acerca de como as tocam (para além do plano estético) ideias como a do "mito da democracia racial" – aqui apontado e trabalhado.

Foi procurando demonstrar essa potência que as transcri(a)ções que fiz de Bach, e que são aqui apresentadas, o trazem (ou convertem) para o universo da canção brasileira. Processo ao qual, na perspectiva do músico de formação clássica, pode parecer fundamental que se some o termo "popular". Tal percepção, no entanto, provavelmente não corresponde à de um cancionista "popular" brasileiro, ao menos em algumas de suas vertentes – as mais centrais até. Ainda mais se passarmos a considerar a música das culturas tradicionais, como, por exemplo a da tradição na qual se insere a viola-machete. Explico assim a opção por não usar a palavra "popular", que não entrou propriamente no título desse trabalho, especificando o tipo de canção aqui apresentada.

As transcri(a)ções são resultantes de uma mescla de vários campos de trabalho acadêmicos, mas que foca – já desde o mestrado – na tensão e complementariedade entre dois deles: o campo de "composição" (o "compor") e o campo de estudo do "instrumento" (o "tocar"). Trata-se de um trabalho de "composição", servindo-se fundamentalmente dos recursos correntes na canção (sim, "popular") brasileira, que parte de uma atitude de leitura de uma partitura de Bach na mesma posição de um "intérprete" (na acepção da própria área) ou estudante de violão clássico.

É a partir deste campo de estudo que tradicionalmente são traçadas as “transcrições” para violão, as quais muitas vezes assumem manejos que transformam significativamente o material. Por exemplo, quando sustentam uma linha de baixo no “polegar” do violão, sedimentando um sentido vertical em uma obra eminentemente horizontal. Horizontalidade inerente até à própria escrita para violoncelo, que se limita a apenas anunciar sutilmente um sentido vertical. Verticalidade esta que, por sua vez, se cristaliza na ação conjunta entre a melodia (no agudo) e a linha de baixo do polegar do violão. Essa ação simultânea ocorre mesmo nos momentos em que as funções harmônicas, cristalizadas pelos baixos adotados pelos violonistas transcritores, não têm indício algum no texto original de Bach.

Dessa forma, os "violonistas transcritores" beiram uma conduta “de compositor”, em posição análoga à que eu tenho nas transcri(a)ções aqui apresentadas, ainda que, nesses casos haja uma referência mais distante da ideia de canção popular. O que se dá entre essas “beiras”, depois das beiradas, nas “reentrâncias”, que existem entre esses (e outros) campos de estudo, é o "foco" dessa tese. Adianto, assim, alguns dos motivos pelos quais o trabalho opta por escrever a palavra “transcri(a)ção” – cujo prefixo “trans” se articula ainda ao vetor *transcultural*, central nesse trabalho – sempre com o “(a)” complexificando essa ambivalência entre o “tocar” e o “compor”.

Tal ambivalência segue sendo trabalhada na tese apresentada a seguir de modo entrelaçado a outras – como a que se dá entre o “fixo” (ligado à cultura “material”) e o “flexível” (à “imaterial”), aprofundando as reflexões lançadas já na dissertação de mestrado, que dá base a este trabalho. Dissertação esta intitulada “Violão-Canção: diálogo entre o violão solo (ligado à tradição escrita) e a canção popular no Brasil” e que é publicada como livro em 2019 pela Sesc Edições - <http://violao-cancao.com>. O hipertexto que compõe esse trabalho surge a partir dos depoimentos e pontos de vista dos mestres ali entrevistados. Eles são oriundos de (ao menos) dois campos de atuação artística postos em contato já naquele momento da pesquisa e que se fazem presentes na estrutura da tese aqui apresentada.

Esta estrutura, ao evocar em vários momentos constatações factuais postas pelos mestres entrevistados, maneja (já ali) a volatilidade de sentidos dos termos musicais emergentes de diferentes perspectivas e contextos culturais. Assim, a própria forma de encarar os “LINKS” – que reincidem nessa tese na forma de notas de rodapé – deve considerar essa escolha de aprofundamento do hipertexto do mestrado, que tem como principal função o convívio de diferentes pontos de vista em uma mesma página. Tal recurso possibilita outros percursos de

leitura que não o linear. O que ficará ainda mais evidente com uma futura completa implementação do site do trabalho, onde já se encontra todo o conteúdo multimídia (que não é texto ou partitura) que é aqui apresentado – em https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/ .

A presente proposta, a fim de abarcar o amplo escopo de referências musicais utilizadas nesse processo criativo, se baseia na irrestrição que é inerente a processos dessa natureza (ou ao menos no aqui exposto) e assume essa irrestrição como referência, como recurso para se fluir nas "reentrâncias". Isso leva o trabalho a assumir e absorver também estilisticamente referências como a da forma de trabalhos “ensaísticos”. Forma na qual Walter Benjamin é uma referência central, sendo que também a escrita de Eduardo Viveiros de Castro – diretamente empregada aqui – é ensaística. É assim que o texto desse trabalho chega, inclusive, à letra das canções aqui apresentadas. Texto que, já na tese, assume a organicidade e a maleabilidade próprias disso que entendemos por música, que esse trabalho dialoga com a forma de escrita que vem sendo adotada por trabalhos acadêmicos – na medida que também absorve diversas contribuições destes – tais quais eles vêm sendo realizados dentro dos cursos de música. E que vêm se multiplicando também nesse âmbito.

Espero que o leitor saiba não enxergar essa tese como uma série de "justificativas" para escolhas artísticas (o que seria um erro), mas antes como um “passo a passo” reflexivo acerca de um processo criativo. Esses passos levaram a canções que certamente poderiam existir sem a reflexão aqui apresentada, mas não com o mesmo resultado, pois inscreveram em mim (e assim no resultado artístico) alterações profundas ao longo deste processo de criação. Um processo que foi sendo sensivelmente povoado das diferentes perspectivas aqui trabalhadas e que, por todos esses motivos, pareceu merecer essa descrição minuciosa (que me foi tão trabalhosa quanto o próprio musical).

As letras das canções dessa “Suíte das Reentrâncias”, por exemplo, surgiram só no fim deste processo, como que a reboque dele, e, como fazem sempre que chegam na música de uma canção (o que vivi inúmeras vezes como compositor), transformaram e ressignificaram profundamente o sentido da obra. A poesia que, depois de um longo período de busca, finalmente vibrou em sintonia com a música que vinha sendo trabalhada, acabou levando esse trabalho a um aprofundamento na questão da constituição étnica de meu lugar de origem. Cidade insular que, no período histórico em que Bach viveu, se chamava “Nossa Senhora do Desterro”.

Como relato a seguir, apesar de ter tentado anteriormente estabelecer parcerias nesse sentido, eu mesmo me vi como que obrigado a escrever essas letras, mesmo não sendo experiente nessa função, posto que sou um compositor – até premiado, mas como “melodista” (aquele que compôs a música e conta com um parceiro letrista). Assim, não houve outra escolha possível se não assumir o que há de intrinsecamente “pessoal” em um processo criativo, também pela maneira (para mim surpreendente) como a “articulação” das palavras escolhidas transformou a do texto musical original de Bach.

Isso ocorreu não só no que tange à métrica e à acentuação, mas também à própria composição e convergência, que se dá no âmago da realização musical, entre diferentes energias. Estas últimas são resultantes da difer(o)ença ontológica entre perspectivas, constatação que fez eu me render ao formato, por fim adotado nessa tese-suíte, de uma “auto etnografia”. Forma esta que é cada vez mais utilizada, ao menos no Brasil, em “artistic researchs” – como a aqui apresentada.

Tal escolha assume o fato de eu não ser um tocador de machete tradicional do Recôncavo Baiano, mas sim um violonista (já experiente no âmbito da canção popular), que se faz novo tocador (agora também de machete). Músico criado em minha ilha natal (do Desterro, ou Florianópolis -SC) no sul do país, a qual foi por coincidência colonizada por migrantes da mesma ilha (da Madeira) de onde a viola-machete é originária e que, por meio dessa pesquisa, apre(e)nde a tocá-la na Alemanha (assistindo aos vídeos gravados por Tiago dos toques magistralmente executados por João de Deus).

Assim, procurei falar desde o meu lugar mais legítimo, sabendo que se por um lado sou também de São Paulo (e do mundo), por outro sou resultado exatamente das experiências que tive ou, por algum motivo, deixei de ter na ilha em que vivi anos (sempre fundamentais) de constituição. Ilha para qual direciono a energia reflexiva desse trabalho, de onde também ele parte – a seguir.

Introdução

a) transculturação: as madeiras e as ilhas

Em 1749 vieram 59 madeirenses para Desterro – Florianópolis (SC) – a bordo do navio Nossa Senhora das Maravilhas, Santo Antônio e Almas. Em 1756 nos navios Nossa Senhora da Conceição e Porto Seguro vinham 520 madeirenses, mas que naufragaram no litoral da Bahia.²

"A" (ou "o") *machete* é originária(o) da Ilha da Madeira. O instrumento desenvolveu ricos história, repertório e técnica como protagonista do samba de roda do Recôncavo baiano – gênero que foi declarado *Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* pela Unesco em 2005. A adoção dele como referência foi determinante para a estética musical resultante de *transcri(a)ções* das suítes para violoncelo de J.S.Bach (1685-1750) em canções brasileiras, aqui realizadas em *violão, voz e viola machete*. Esse processo criativo coloca a seguinte questão, como central, a essa *tese*:

O que a relação entre a técnica da viola machete e do violão tem a nos informar sobre dois tipos de controle: 1) o controle dos silêncios (e sons) da articulação musical específica de cada um desses universos, exploradas ao longo dessas transcri(a)ções de Bach em canções brasileiras e 2) o controle da articulação que se estabelece, em vários níveis de interesse, entre os diferentes mundos – numa perspectiva transcultural.

A questão conduz o trabalho a uma segunda pergunta, de fundo, que opera como auxiliar à primeira:

*Como teria sido (ou ainda será) a história da machete no Desterro?*³

A ilha tem sua ocupação iniciada no século XVII, quando as armações baleeiras – um dos temas que orientam as letras destas *transcri(a)ções* –, se estabelecem no litoral catarinense. Esta povoação se dá por meio de uma exploração massiva do trabalho escravo negro, da mesma forma como se deu em todo o território brasileiro. Na contramão dessas evidências, já em meados do

² Segundo o prof. Sérgio Ferreira, especialista em imigração açoriana para Santa Catarina, que aponta – em comunicação pessoal (do dia 29/04/2021) intermediada pelo prof. Felipe Matos – a seguinte fonte dessas informações: Piazza, Walter Fernando. A epopéia Açorico-madeirense 1748-1756. Florianópolis, Lunardelli, 1992.

³ LINK com 2.2 a *mbira da ilha do Desterro (SC)* em: "Há, portanto, perguntas incômodas que não tem sido feitas."

século XX, há a instauração da narrativa de uma “história local”. Ela se estabelece por volta de 1940/1950 enquanto enaltecida da ocupação da Ilha de Santa Catarina como algo que tenha acontecido exclusivamente em registro “açórico-madeirense”. Essa imagem unívoca vem sendo revista criticamente e “atualizada” através de trabalhos como os do núcleo *Santa Afro Catarina* (do departamento de História da UFSC) coordenado por Beatriz Galloti Mamigonian, que nos diz:

É importante colocar esse enquadramento, sobre uma história de colonização açoriana na ilha de Santa Catarina, como exatamente o que ele é: uma narrativa⁴. Narrativa que é forte, mas que evidentemente, e comprovadamente, encobre tanto uma história anterior quanto uma história mais complexa que vai se desenrolar entre o final do século XVIII e durante todo o século XIX, que é a história de uma presença africana significativa. (Beatriz Mamigonian, comunicação pessoal em julho/2020)

A obra do poeta catarinense, negro, Cruz e Souza (1861-1898) é uma evidência da capacidade de superação e da relevância da presença negra no *Desterro*.⁵ Poeta que, nesse caso, travava interação ativa com o universo letrado e as vanguardas estéticas de seu tempo. Entretanto, no que tange à música, a “narrativa” salientada acima encobre a musicalidade negra corrente na ilha.⁶ Uma música que passa de geração à geração pela via da transmissão oral (característica da cultura de matriz africana), a qual opera como um dos fatores mais presentes e determinantes na conversão efetivada pelo processo criativo que aqui será relatado.

Assim, essa tese especula também sobre o porquê de um instrumento originário da Ilha da Madeira – a *machete* – não ter nenhum tipo de registro na Ilha de Santa Catarina (ao menos que nos tenha chegado até agora). Essa questão surge como decorrência de um período, apresentado nesse relato, com uma dinâmica imersiva de “trabalho de campo” sob supervisão de Tiago de Oliveira Pinto. Tiago, que será um dos principais personagens dessa apresentação de processo criativo, é um catedrático especializado em processos transculturais em música, que estuda (já há muitos anos) a propensão da *machete* à esse tipo de troca. Isso se revela nas gravações referenciais (registradas pelo próprio Tiago) no Recôncavo baiano na década de 1980. Material que esse

⁴ LINK com 2.2.1 *a mbira da ilha do Desterro (SC)* em: “Sem desmerecer os trabalhos de pesquisa histórica efetuados na construção dessa açorianidade” na citação da historiadora catarinense Maria Bernardete Ramos Flores.

⁵ É na Ilha de Santa Catarina que fica a cidade de Desterro. Termo que, em si, se referia ao que hoje é o centro da ilha, uma vez que as outras partes correspondiam suas demais “freguesias”. Assim a Vila de Nossa Senhora do Desterro compunham uma centralidade, ainda insurgente (no século XVIII) do litoral, que, de um modo geral, era chamado de “Santa Catarina”. O jogo proposto nessa *tese-suíte* é entre o nome da principal vila da ilha, com o sentido diaspórico que a palavra *desterro* carrega.

⁶ LINK 2.2.1 *a mbira da ilha do Desterro (SC)*, no desenvolvimento da apresentação das pesquisas do Santa Afro Catarina e no trabalho do conceito de “invisibilidade” apresentado-nos pela Prof. Dra. Ilka Boaventura.

processo criativo assume como uma de suas principais fontes – diante da riqueza de sua articulação musical – para um “diálogo em pé de igualdade” nesse processo de *transculturalização* operada a partir da música de J.S. Bach. Segundo Tiago:

For a transculturally-oriented musicology⁷, no epochal boundaries exist (e.g. medieval, baroque, 19th or 20th century), no genre specific limitation (jazz, dance music), and no defined methods of transmission (oral, written transmission) limit the range of the field of music research. And in addition and most definitely, the “ethno-” prefix to musicology could be done away with (PINTO, 2018, p. 185).

A *tese-suíte* resultante desse processo enfrenta então – desde esse primeiro momento – o desafio de lidar com as implicações inerentes ao uso, mais ou menos direto, das energias e sentidos tradicionalmente relacionados ao prefixo “ethno-”. Implicações sobre as quais Tiago segue nos advertindo, ao colocar que “in fact, ‘ethno-logic’ driven arguments have little space in working through dialogue, on an equal footing with people who maintain different forms of cultural expression, practical and musical” (PINTO, 2018, p.184).

Ao longo de todo o processo soava, de fato, descabido uma abordagem que mantivesse em primeiro plano essa “etno-lógica” (em si hierarquizante). No entanto, foi já no desenlace do trabalho que o tema das letras das canções dessa *suíte das reentrâncias* – aqui recompilada a partir de danças oriundas de cinco entre as seis *suites para violoncelo* de Bach – transformou minha própria impressão acerca disso. Transformação que segue em relato entrelaçado ao texto de Tiago:

If we agree that bearers of culture themselves participate in deciding what belongs to their cultural heritage what does not, any unidirectional ethnographic approach will lose its legitimization in this kind of music research (PINTO, 2018, p.184).

A herança cultural da qual eu seria um “portador (bearer)” natural, se relaciona com a localidade da ilha onde cresci, atravessada pela música que ali se fez (e faz) presente (ou ausente). Vale ressaltar que tal fato não determina nada além do que inscreve em minha história pessoal (e, portanto, em minha musicalidade), trazendo à tona, em outro momento, aquilo com que me deparei e com que deixei de me deparar ao longo da minha infância e adolescência.

É isso o que essa tese efetiva através de uma abordagem de seu “campo” desde uma posição que apresenta como favorável, no sentido do delineamento das heranças culturais aqui trabalhadas.

⁷ LINK com 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete* em: "Alcança agora algo que se relaciona diretamente com isso que é chamado de “historicamente orientado/informado” para compor com o 'eticamente informado', no sentido de uma musicologia ‘transculturally-oriented’."

Essa disposição de trabalhar Bach do modo aqui relatado – como em 2.1.3 - *Weimar: manhãs de Gallén e tardes de Mukhavele* – diminui, no mínimo, o risco do trabalho perder a legitimidade por uma abordagem “unidirecional” (no plano etnográfico).

A Ilha de Santa Catarina, que essa *tese-suíte* sustenta através do tema de suas letras, tem uma marcante história de trânsitos efetivados por navegadores – onde, como já dito, a diáspora negra sofreu um processo acentuado de invisibilização. Navegações que reforçam a pertinência de uma abordagem *trans*-local, que explore sentidos mais móveis – mas não menos detalhados – para o prefixo “ethno-” em relação às discussões locais, urgentes à ilha de hoje. Discussões para as quais o percurso francamente transcultural da *viola machete* – em sua ascendência madeirense e relação com a musicalidade negra do Recôncavo baiano – pode representar um fator de propulsão e movimento.⁸

O que procuro aqui é remontar as condições de um processo criativo muito recorrente no Brasil. Remontagem que já se vale das advertências de cinquenta anos de etnografia ameríndia – de onde nasce *A queda do céu*⁹ –, das quais Mário (em *Macunaíma*) e Oswald de Andrade (no *Manifesto antropológico*, por exemplo) não dispunham quando intuíram aspectos determinantes para a cultura brasileira ainda na primeira metade do século XX.¹⁰

O processo criativo aqui encampado se relaciona, portanto, com um tipo de “troca”, de uma “mobilidade” e “abertura ao outro” que é estruturante para o “perspectivismo ameríndio”¹¹ e que incide também naturalmente naquilo que emerge, através da música, a partir do contato entre

⁸ LINK com 9.1 *considerações finais* / 9.1.6 *Bach “sem nenhum caráter”* em: “Esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas”, na citação – de “O Atlântico negro” – de Paul Gilroy.

⁹ LINK com 7.1 *a forma do meio* em: “‘A partir do rasgo que um livro como *A queda do céu* opera no que entendemos por literatura brasileira. O que o autor arremata do modo como segue – desde uma posição com qual essa *tese-suíte* se identifica – ‘não se trata mais (ou só) de dar voz aos índios, mas de produzir pontos surdos na nossa própria voz que nos torne capazes de ouvir a complexa rede de recados como fazem Kopenawa/Albert/Rosa nessa encruzilhada de mundos’”, na citação de Roberto Zullar.

¹⁰ LINK com 6.2 *distorções unplugged* em: “O fato de eu subir a montanha que leva ao castelo onde se ensina violão clássico em Weimar recitando a máxima de Oswald, “tupi or not tupi” (como decorrência de leituras como as aqui aprofundadas) parece apontar no sentido dessa convergência”.

¹¹ LINK com 1.a *violão solo - em prenúncio à canção, às campanellas e ao perspectivismo* em: “Modelo criado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro que nos detalha, através do ‘método de equivocação controlada’, um meio de se estabelecer tentativas de equilíbrios, através de comunicação entre diferentes perspectivas. Pontos de vista que produzem mundos, muitos diferentes entre si que se interrelacionam.”

elementos de "cultura material" e "imaterial".¹² A evidente e reconhecida potência expressiva que há nesse contato é o que pauta este projeto.

Isso o estimula, por exemplo, a se debruçar sobre as nuances e possíveis representações gráficas dos “toques” – que aqui chamaremos desde já de “toques tradicionais de machete” –, no encalce daquilo que irrompe enquanto gesto musical expressivo dentro da lógica da canção popular brasileira – aí já ao violão. Terreno que é constituído exatamente por um desenfreado cruzamento de trocas transculturais, que – ainda que talvez no limite – o conecta a Bach.

Na medida em que a devida complexificação se instaura em torno dessas ideias, é que as letras (poesia) das canções finalmente passam a me vir, de modo determinante para a "articulação" musical aqui trabalhada.¹³ Essas mesmas ideias me levam a admitir que o trabalho pode ter mesmo um sentido *auto-etnográfico* – talvez até inevitável.¹⁴

Em processos artísticos, como o dessa *tese-suíte*, quando temos um problema (ou impasse), ele sempre representa uma possibilidade de invenção (e aí transcendência), o que torna o enfrentamento do problema algo muito potente. Foi tentando desamararr cada nó que se apresentava ao longo do processo aqui relatado – um a um, e tantos quanto me foram possíveis –, é que procurei lidar, no plano musical, com o que se deu de modo tão brutalmente inadmissível nos demais planos. Essa *auto-etnografia* é a busca de uma forma própria de expressão – a qual exige não menos habilidade do que a musical – para lidar com as repercussões do que se passou entre os diferentes povos e etnias (e suas respectivas músicas) ao se chocarem no Brasil, ao longo de seu período de colonização.¹⁵

¹² LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em: "Vejo que você tem aqui essas duas dimensões, tudo começou na visão que separa os dois. Ela diz que na musicologia você tem dois lados: o material seria a musicologia histórica e o imaterial seria a etnomusicologia. Mas eu não gosto desse fosso", na fala de Tiago.

¹³ LINK 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: "Ainda com Harnoncourt, vemos que a 'articulação é o processo técnico na produção da fala, a forma como as diferentes vogais e consoantes são produzidas'."

¹⁴ LINK com 9.0 *o processo de feitura das letras* em: "Um estudo que, assim, talvez tenha ido fundo, no que pode representar o prefixo 'etno' em uma 'auto-etnografia'."

¹⁵ 9.0 *a feitura da letra dessas canções* em: "Um estudo que, assim, talvez tenha ido mais fundo, no que pode representar o prefixo 'etno' em uma 'auto-etnografia'."

Esse contato é posto (ou sentido) como “encontro” em algumas situações e como “choque” em outras.¹⁶ “Choque” – que parte de afirmações mais ou menos negociáveis – vindo pela voz das “culturas periféricas”, inclusive as que tem uma posição consolidada no mercado musical fonográfico brasileiro, primeiro com o samba e, mais recentemente, com o rap nacional, por exemplo.¹⁷ Posição que atua em convergência com o que pode ser chamado de “ativismo identitário” – com o qual essa *tese* procura se alinhar ou, ao menos, ouvir – no desmonte e reconsideração acerca das operações coloniais. Diante destas, o conceito de “epistemicídio”, formulado por Boaventura de Sousa Santos e Nilma Lino Gomes, parece ter muito a desmontar:

Essa postura político-epistemológica poderá nos levar mais além. Ela nos ajudará a superar o pensamento abissal. Pensamento esse presente na ciência moderna ocidental, que despreza, desqualifica e separa os saberes e conhecimentos produzidos fora do eixo Norte do mundo.

De acordo com Santos (2010), uma característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos **dois lados da linha**. Para além desse lado da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não dialética.

E mais, o pensamento abissal despreza os sujeitos que produzem esses saberes. Portanto, esse pensamento possui uma estreita relação com o epistemicídio, que, para o autor, é a *morte do conhecimento e dos sujeitos que o produzem*. (GOMES, 2017, p. 41, grifo nosso)

Esse mesmo contato é visto também, muitas vezes, como um “encontro” no qual a ideia de mestiçagem é cara – e acredito que de fato seja para muitos dos brasileiros. Ideia, entretanto, que pede nossa revisão.¹⁸ Por exemplo no que se refere mais diretamente a aspectos do “mito da democracia racial” – desenvolvido a partir do pensamento de Gilberto Freire. Corrente “regionalista”, de força ideológica que apaga tensionamentos (sociais e raciais) entre quem se encontra em lados diferentes da “linha” traçada acima por Nilma Lino Gomes.

Esta ideologia, derivada de Freire, será abordada de forma crítica ao longo dessa *tese* na medida até em que se desdobra de maneira muito contundente no meio musical brasileiro. E mesmo em sua porção engajada nas questões sociais, inclusive – digo desde já – em mim mesmo. O que, no meu caso, talvez aconteça até por eu ter crescido em uma ilha onde a ideologia da mestiçagem mal conseguiu se estabelecer, fato que se deve às narrativas oficiais sobre a “história

¹⁶ LINK 2.2.1.1 *uma festa negra na ilha* em “texto [do “Parecer da Comissão de Câmara Municipal” de 20/04/1853] que parece transferir toda a violência do “choque” que há no “encontro” inter-étnico do processo colonial escravagista, para o que se passava [nos festejos de fim de ano] entre as próprias nações africanas escravizadas na ilha”

¹⁷ LINK com 2.1.1 *Transcultural musical studies* em “Se há algo que a música dos ‘colonizados’ conquistou, foi uma dimensão esmagadora do mercado musical, em especial através da música negra. O que foi conseguido mesmo através de toda uma história de ‘invisibilizações’.”

¹⁸ LINK com 9.1.2 *as solas moles e os clichês* em: “A minha crítica a você no início era essa: ‘Chico, se livra desses clichês!’.” na fala de Tiago.

local” terem encoberto, conforme Beatriz Mamigonian nos coloca a cima, uma presença africana significativa.

Contexto que pode convocar alguém que cresceu nessa ilha a buscar a presença do que ali foi historicamente encoberto – a contribuição negra – de diferentes maneiras. Por exemplo através de algum tipo de alinhamento (ainda que não propriamente formulado) com visões análogas a de Gilberto Freire, como na “versão” de Paulo César Pinheiro presente em seu “Canto das três raças” (1976), que já contempla as “tensões coloniais” e é desenvolvida (em traços “essencialistas”) no livro “atabaques, flautas e violas” (2001)¹⁹. Versão que associa diretamente atabaque com a herança africana, flautas com a indígena e viola com a européia – como que ilustrando essas visões – que, assim, se encontram “muito arraigadas em um certo modo de se trabalhar com arte no Brasil”.²⁰

Para um trabalho musical efetivo, o modo de se relacionar com esse postulado é crucial e estabelece o jogo entre a energia que se alimenta desse enfrentamento (e do choque) frente a uma outra energia, de conciliação (do encontro). Jogo presente nessas *transcri(a)ções* – tanto na *tese* quanto na *suíte*.

Essa dimensão, do que veremos ao longo dessa *tese* se tratar de um tipo de “controle de equivocação”, quando se manifesta em uma canção, música ou outras criações culturais, acaba sendo um meio através do qual se abre esse “espaço do equívoco”. Espaço onde se instaura um jogo de negociações entre essas diferentes posições – inclusive sociais. O que diz dos “vários níveis de interesse” com que o “controle” entre os “diferentes mundos” se “estabelece”, conforme consta na segunda parte da pergunta central desse trabalho. Questão que abre esse capítulo e que retornará em muitos momentos dessa *tese*, delineando seu foco de pesquisa. Foco que procurarei ajustar a uma “perspectiva transcultural”.

¹⁹ LINK com 8.2 *Falas (de diferentes tempos e lugares)* em: “Essa visão faz parte de minhas referências básicas (e estou certo que de muitos, se não da grande maioria, dos músicos e ouvintes brasileiros)”

²⁰ LINK 6.3 *transcri(a)ção por equivocação controlada* em: “Estou te chamando atenção para isso por essas visões estarem muito arraigadas em um certo modo de se trabalhar com arte no Brasil.” E em: “Essa crítica [de grandes elaborações de intelectuais negros] alcança inclusive a versão de Paulo César Pinheiro, ainda que ela já traga – como na canção “O canto das três raças” – as tensões coloniais. Ela traz isso, mas mantém essa perspectiva de ‘raças’ e de ‘três’.” na fala do antropólogo Danilo Ramos

b) "O machete" e o crucial para Machado

Tido como um dos maiores escritores brasileiros, e um dos maiores pensadores de nossa cultura, o escritor, também negro, Machado de Assis (nascido no Rio de Janeiro em 1839), criou um breve conto, ambientado no subúrbio carioca, intitulado “O machete”. O nome do conto alude ao instrumento musical que hoje se encontra solidamente sedimentado como o cavaquinho (instrumento de quatro cordas simples, tocado com palheta)²¹. Tal sedimentação, que em instrumentos musicais opera sempre através da própria linguagem por ele expressada, se tornou, como sabemos, uma referência a nível nacional a partir da centralidade que o Rio de Janeiro tem no processo constitutivo da música brasileira.

O conto não retrata, portanto, o universo da *viola-machete* (com 5 pares de cordas duplas, em afinação reentrante)²², que se encontra hoje, no Recôncavo baiano, em momento de franco renascimento.²³ Entretanto, o conto mobiliza relações, complementando as fricções exploradas nesse processo criativo (e ilustradas pelos contrastes das notas de rodapé dessa página). Na medida em que maneja uma relação – tensa, como veremos – que passa a ser chave para a música e cultura brasileiras. Dilema que exemplifica conta José Miguel Wisnik em seu ensaio Machado-Maxixe:

Na picada do machete - Uma primeira intuição do poder esmagador da música de atrativo popular sobre os incipientes esforços da música séria no Brasil pode ser acompanhado em “O machete”, publicado em 1878, no Jornal das famílias – dez anos antes da primeira publicação de “Um homem célebre”, na Gazeta de notícias, em 1888 (WISNIK, 2003, p. 18).

²¹ Há, pelo menos, um terceiro instrumento chamado de *machete*. Ele é de cordas simples (e não duplas) mas tocado sem palheta. Instrumento também com origem reconhecida como sendo da Ilha da Madeira, que desenvolve um interessante desdobramento ligado a música escrita e a partitura. A instrumentista e pesquisadora inglesa Samantha Muir grava (em 2018) uma "Coleção de peças para machete" (1846), de Cândido Drumond de Vasconcelos. Veja o link: <https://iloveclassicalukulele.com/2018/12/01/the-machete-of-madeira/>

²² Essa “reentrância” é cara ao projeto, que, assim, salienta ainda o hoje popular ukulelê. Um instrumento, que vem sendo construído em larga escala já com a afinação reentrante que (apesar de suas cordas simples e de nylon) é semelhante a da machete. Sua quarta corda (que seria um "bordão") soa oitava acima. Isso o relaciona diretamente com a linguagem de mestres que hoje utilizam guitarra na música africana, porém em uma afinação que chamam de “mi composé” (com essa mesma quarta corda afinada oitava acima). Mestres como Lokassa Yambongo (Congo) aqui tocando em Barranquilla (Colômbia): <https://www.youtube.com/watch?v=F9cY0rZ5kYg>

²³ LINK com 8.1 *O (des)encontro com a machete* em: “O desencontro não era só meu / era mesmo algo difícil de ser contornado / pois no momento em que (eu e) *A Barca* começava a atuar / havia pouquíssimos mestres tocadores em atividade no Recôncavo / ao menos com instrumento em mãos.”

Para além até do vínculo estabelecido pela menção direta ao instrumento que protagonizará esse relato ("a" machete), o que salienta-se aqui é o modo como Machado de Assis vai aprofundando-se (ao longo do tempo) em sua percepção dos aspectos envolvido nessa "conciliação" – que segue nos desafiando até hoje. Aprofundamento assim descrito por Wisnik, referindo-se a "Um homem célebre", conto publicado dez anos após "O Machete":

Em "Um homem célebre" o músico popular não cabe mais no simplismo hábil e oportunista de Barbosa. [Nele], Pestana é o criador complexo e conceituado de polcas de sucesso nas quais se percebe a marca da inspiração e da singularidade, para além do efeito-cascata com que se espalham pelo Rio de Janeiro²⁴. Além disso, leitor musical dos clássicos e intérprete, nas horas mortas, de Haydin, Mozart e Beethoven, contém em si, e em seu piano, o machete e o violoncelo que Inácio Ramos sonhava **conciliar** como resolução imaginária de seu pesadelo (WISNIK, 2003, p. 23 - grifo nosso).

Em "O machete" Machado de Assis conta-nos do drama então de Inácio Ramos, um violoncelista do subúrbio carioca que viu sua amada esposa Carlotinha cair nas graças de Barbosa, um tocador de *machete*.²⁵ Inácio a perde a cada novo sarau que promoviam em sua própria sala, nos quais "o machete acabava muita vez o que o violoncelo começava" (ASSIS, 2007, p.18). As dúvidas suscitadas no marido eram tais como: "A que vinha aquele ciúme por causa do efeito diferente que os dois instrumentos tinham produzido? Que rivalidade era aquela entre a arte e o passatempo?" (ASSIS, 2007, p.19). Questões que dizem bastante do fosso estrutural, como parece já salientar Machado, que há na sociedade e cultura brasileiras. A tensão presente nessa cisão surge como matéria bruta na arte de diversas formas.

É assim que Machado descreve a cena de Inácio apresentando (ao violoncelo) a música que fez celebrando o nascimento de seu filho: "Dessa vez como das outras, não viu nem ouviu ninguém;²⁶ viu-se e ouviu-se a si próprio, sendo cada nota um eco das harmonias santas e elevadas que a paternidade acordara nele" (ASSIS, 2007, p.15). A cena de Barbosa, por sua vez, se passa de uma forma muito diferente:

²⁴ LINK com 4.3 *Quincas Laranjeiras e os "métodos práticos"* em: "Músicos célebres como Garoto e Canhoto, que atuavam já sob o signo do mercado, em um nicho paralelo o de partituras em notação ocidental (que teve grande vigor na primeira metade do século XX sobre tudo através de partituras para piano)."

²⁵ Que ali era descrito em um rodapé, possivelmente editorial, com a seguinte nota: "* Machete: outro nome do cavaquinho." A informação foi contestada por Tiago de Oliveira Pinto na banca de defesa dessa tese. Nessa ocasião, Tiago arguiu que vê indícios de que o instrumento protagonista do conto de Machado seja, justamente, uma viola-machete. O que traz ainda mais pertinência à menção do conto nessa abertura do trabalho.

²⁶ LINK com 2.1.3 *Weimar: manhãs de Gallén e tardes de Mukhavelle* em: "Nos ensaios à tarde, Luka me cantava, tocava na *mbira*, ou ainda em algum outro instrumento, as linhas rítmico-melódicas de suas composições. Para depois nós a tocarmos juntos. Essa via de acesso – que é própria, portanto, da transmissão oral – leva a uma experiência muito diferente, e assentada em uma identidade que é de outra natureza. Arraigada no percepção do momento e do entorno."

O que ele tocou não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião. Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça para ora um lado, ora outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos vê-lo era mais (ASSIS, 2007, p.16).

A relação entre a musicalidade das "obras de ocasião" – enquanto “cantigas do tempo, e da rua” – e o que podemos chamar de "corporeidade" no gesto musical de Barbosa (o tocador de machete) é explícita.²⁷

O resultado é relatado, no desfecho do conto, por Inácio, em registro tão grave quanto o de seu *violoncelo*: "Ela foi-se embora, foi-se embora com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão o machete é melhor. A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu" (ASSIS, 2007, p.22).

O dilema de Pestana (em "Um homem célebre") e de Inácio (em "O machete") reincide então como crucial para Machado. Dilema que se estabelece entre uma cultura letrada e – outra – que se dá em transmissão oral. Isso o autor, nesses dois textos, aplica à situações que remontam o nascimento da música brasileira tal qual hoje conhecemos, traçando uma alteridade que será explorada nessa *tese-suíte*.

O *violão*, e isso se inscreve profundamente em sua história, exerce um tipo de mediação entre o *violoncelo* e a *viola-machete*, bem como entre os respectivos universos por eles evocados. Mediação que aqui se dá tanto em termos timbrísticos, de sonoridade e registro, quanto processualmente²⁸. No caso do "Prelúdio de reentrâncias", por exemplo: a peça original para *violoncelo* (que é em sol maior); começa a ser transformada no *violão* – na transcri(a)ção preliminar 5.2.1, e na letra A da transcri(a)ção final – a partir de uma transcrição que já tradicionalmente se dá em ré maior no *violão*; o que gera uma partitura que leio (de modo livre) na *machete* – instrumento que assumimos como transpositor ²⁹ – o que acaba por "devolver" a peça à

²⁷ LINK com 9.1 *considerações finais* / 9.1.2 *as solas moles e os clichês* em: "Respirar é uma reflexão do corpo, o que liga ao africano. Mas o africano usa mais que isso no corpo" na fala de Tiago.

²⁸ LINK com 5.2 *Dois versões preliminares: a do violão e a do machete* em: "Gravação que se deu como uma 'leitura livre' dessa mesma partitura, mas já com os recursos da gravação multipista de meu home estúdio".

²⁹ LINK com 5.2 *no carro do Tiago* em "tal seleção me levou a assumir a escrita das partituras aqui apresentadas para a *machete* encarando-a como instrumento transpositor. Isso, a meu ver, fiz a partir da compreensão proveniente dos próprios mestres tocadores de machete".

sua tonalidade primeira de sol maior – na transcrição preliminar 5.2.2, e a partir da letra 5.F da transcrição final.³⁰

Este percurso reserva-nos para o futuro o momento em que a *machete* tocará Bach ao lado do *violoncelo* – utilizando a partitura da letra F em diante da transcri(a)ção final. E o *violoncelo*, por sua vez, poderá experimentar um pouco do que é próprio da *machete*, em uma peça com a qual já tem familiaridade.³¹

E eis aqui um dos possíveis desdobramentos naturais dessa (*tese*-) *suíte das reentrâncias*, composta por uma seleção de peças (movimentos ou danças) oriundas de cinco entre as seis suítes que J.S. Bach compôs para *violoncelo* solo. Elas atravessam o que Machado nos aponta como crucial ao se tornarem canções brasileiras – escritas em partitura – na forma de *transcri(a)ções* para *violão*, *voz* e *viola-machete*.

A alteridade presente em “O machete” – e aqui posta – será trabalhada ao longo dessa tese através de referenciais que me permitem dizer que não me esquivei (muito pelo contrário até) de lidar, então, diretamente com essa diferença. A qual acirra e aprofunda suas implicações quando tratada como uma “diferOnça” (conforme descrita na seção a seguir – *uma onça na encruza da Turíngia*). Ela incide no ciúme de Inácio sobre “o efeito diferente” que os dois instrumentos tinham ali “produzido”. E isso se dá a partir da distância que se estabelece entre as visões de mundo (e ancestralidades) do *violoncelo* e d(o/a) *machete*, que, acirrando ainda mais o contraste, no Recôncavo baiano é feminina – até pelo gume de seu agudo –, e chamada de “a” (*viola*)-*machete*. Como rainha do samba, que é.

³⁰ LINK com partitura em 5.f

³¹ LINK com 7.2 *Oficina transcultural: um uso almejado por esse material*: “Na prática, o que as partituras dessa *tese-suíte* almejam em no plano de uma ‘transversalidade pedagógica’ é que, por exemplo, um tocador de machete, porque não de uma nova (e insurgente) geração de tocadores do Recôncavo baiano, tomando como ponto de partida, por exemplo, o 6) Minueto, Acompanhe tablaturas como essa / apren(e)nda o ‘toque’ e sente ao lado de um ‘outro’ estudante de música, por exemplo um que estude violão clássico no conservatório de sua cidade” e LINK com 5.3.2 em: “O encaixe d’o ‘ré maior’ neste prelúdio de Bach (live com mestre Aurino)”, na gravação da versão adaptada/“modulada” para ser executada para o mestre Aurino de Maracangalha.

c) perspectivismo: a onça na encruza da Turíngia

As palavras escolhidas para o texto dessa *tese* – de modo análogo à transformação assumida nas partituras da *suíte* aqui compilada – são atravessadas pela poesia, e se inscrevem na produção acadêmica através de uma linguagem "ensaística". Inscrição que assume metamorfoses ao longo de seu percurso. A fim de que possa, assim, mobilizar aquilo que não está "nem lá nem cá". Isso se dá a partir do que se encontra "no meio" ou "nas reentrâncias", e através dos resíduos que nelas se depositam. Fendas que se multiplicam em meio ao regime de compartimentação, que rege não só o rito da produção acadêmica, como também boa parte das iniciativas mais independentes de pesquisa e produção. A movimentação efetivada por esse trabalho, pelas vias que se apresentam como transitáveis entre os modos de operação de sistemas mais estabelecidos, acaba estimulando, como que a contrapelo, toda uma (outra) rica rede de amarrações e possibilidades, tão poéticas quanto potentes em sua imbricação de significados.

A rede aqui vislumbrada informa tanto aquilo que é letra de música, quanto o que não é. Esse trânsito de informação é imaginado em interconexões entre pontos intermediários de algumas linhas de polaridades pré-estabelecidas (a partir de minha prática como músico), que foram trabalhadas nas entrevistas de minha dissertação de mestrado – intitulada *Violão-Canção*.³² Trabalho que, desde seu primeiro momento, se estrutura sobre uma imagem "rizomática", inspirada na obra de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, que nos coloca: "É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.49). Imagem que bem representa minha sensação ao ouvir na música de Bach, que já faz parte do repertório tradicional de violão clássico (europeu), os primeiros traços de canções e ritmos brasileiros (afro-indígenas). Parto então desses pontos intermediários, localizados ao longo da dissertação, para reconectá-los, uma vez mais, nessa *tese-suíte*. Costura que se dá tanto através do texto, que relata este "processo de criação musical"³³, quanto nas partituras dessas

³² LINK com 9.1.5 a relação "violão-canção" e a metodologia transcultural em: "Mas isso 'faz parte da metodologia / o que é a metodologia? É um caminho que você escolhe pra chegar em algum lugar", na fala de Tiago.

³³ Nome da linha de pesquisa na qual o trabalho se dá, desde o início do mestrado, no programa de pós graduação em música da ECA/USP.

transcri(a)ções – e também aquilo que não consigo grafar nelas. Processo que busca, justamente, essa “velocidade” que se encontra na “forma do meio”.³⁴

O violão clássico, erudito ou de concerto é, em si, um universo estabelecido dentro da academia. Ele será aqui abordado, se não desde dentro, ao menos bem de perto.³⁵ Tal campo também atua com base em pesquisas “teóricas”, mas, em sua essência, se (auto) afirma como um espaço de transmissão eminentemente prática. Esta transmissão se dá com violão na mão, frente a uma estante de partitura, da qual (ao menos por um bom tempo) não se pode deixar afastar o lápis e a borracha.³⁶

Será com base nesse modo de trabalho, e assumindo-o como seu vértice no que tange a matriz européia, que esse processo criativo se desenvolverá no sentido de uma mescla com outras musicalidades. Mescla que se explicita quando atinge a sonoridade da *viola-machete*, e de sua história atrelada a uma transposição entre universos. Som e instrumento chaves para essa música que pretende uma compatibilização ampla entre elementos musicais, através de um processo “transcultural”³⁷. Processo que, no caso ao menos desse trabalho, terá seu foco nos pontos de contato – lidando, portanto, com a “diferença” essencial – entre tais universos.

Foi esta escolha que me exigiu um foco no trabalho – anunciado desde já – que não chega a excluir mas minimiza a presença de digressões teóricas historicamente orientadas a partir de uma

³⁴ LINK com 7.1 *a forma do meio* em: “Essa ‘tese-suíte’ recebe aqui mais uma cisão, através da torção de sua voz narrativa, que, partir de agora, assume, também no texto etnográfico, uma ‘forma do meio’. A qual se baseia na longa manipulação de depoimentos (que faço já desde o *Violão-Canção*) e que me fizeram escrever, deste ponto do trabalho em diante, também através do que pode ser chamado de ‘depoimento escrito’. Forma que é potencializada por LINKS (como este), que constroem uma hipertextualidade capaz de relacionar diretamente uma grande quantidade de referências (vivas).”

³⁵ LINK com 3.1 *um (not?) tupi no campo que leva ao castelo*, em: “Sempre enxerguei o violão clássico como um dos vértices de meu estudo, pelo contrapeso que exercia com outras experiências musicais (...) Nessa encruzilhada, trivial para tantos jovens músicos, a opção de ingressar no estudo formal de violão clássico me afastaria de conviver, de um modo mais aprofundado, com a música das culturas tradicionais – em seu registro sonoro, baseado na transmissão oral – que informa decisivamente a estética da *transcri(a)ções* aqui apresentadas.”

³⁶ LINK com 3.3 *articulatory silences* em: “O tecido musical é, então, assumido como flexível, pois para ele parece não caber uma determinação de digitação/articulação que seja ‘fechada’, estudada e finalmente ‘controlada’ – o que passa pela anotação escrita. Ou melhor é ‘controlada’ em outros termos”; LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções* em: “Um exemplo está no desafio de se obter frases que alcancem ‘rcos expressivos através de um som ‘legatto’ (com as notas ligadas entre si) em passagens que envolvem, por exemplo, saltos de mão esquerda (entre diferentes “posições” no braço do instrumento).”

³⁷ LINK com 2.1 *Transcultural musical studies*, em “A transculturação fala exatamente disso, que eu vou caminhar e que em algum momento eu vou chegar a um resultado que já não pertence a nenhuma dessas duas fontes, que serviram da ponto de partida” na fala de Tiago de Oliveira Pinto.

perspectiva puramente eurocentrada³⁸, que não se disponha a considerar "outro" ponto de vista, ou outra visão de mundo. Escolha que é aqui sustentada mesmo com o trabalho partindo de uma música originária do centro do continente europeu, que é central também para o cânone da tradição ocidental de concerto. Uma consequência foi a do trabalho se abster, por exemplo, de ter um capítulo biográfico sobre o J.S. Bach que relatasse (não mais do que superficialmente) a vida do autor – passada na região da Turíngia (na atual Alemanha, onde o campo dessa pesquisa se deu). Ao fim de um processo desse tipo – que essa tese procurasse efetivar de modo rigoroso – estou certo que (ainda que houvesse um êxito, de fato árduo para mim), mesmo nesse caso não faltariam alternativas de estudos mais aprofundados e melhor referenciados nesse sentido. Diante até do imenso volume da produção acadêmica que já se debruçou sobre esse objeto de estudo – cerne da música européia.

Assim, o trabalho referencia-se centralmente é nos desdobramentos de uma fértil linhagem "antropofágica" – que, como veremos, está diretamente articulada com o “perspectivismo” – nas artes e cultura brasileiras. Essa linhagem, que pode até já ser enxergada como “tradicional” (mesmo que isso represente o avesso de seus anseios) nos informa por meio de uma ampla gama de iniciativas, que vão de Zé Celso Martinez Corrêa – e o Teat(r)o Oficina³⁹ – a Heitor Villa-Lobos. Principal compositor brasileiro, no mínimo no âmbito da música que é totalmente escrita, e que, mesmo não tendo uma história como teórico (ou justamente por causa disso) inspira a presente iniciativa também através de sua percepção personalíssima de Bach – mesmo que através do filtro idealizador do Museu Villa-Lobos – apresentada em 1947:

Bachianas Brasileiras – título de **um gênero de composição musical** criado de **1930 a 1945** para homenagear o grande gênio John [*sic*] Sebastian Bach. As *Bachianas* Brasileiras, em número de 9 suítes, são inspiradas no ambiente musical de Bach, considerado pelo autor como **fonte folclórica universal**, rica e profunda, com todos **os materiais sonoros populares** de todos os países, **intermediária de todos os povos**. Para Villa-Lobos, **a música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se** (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 187 – grifos nossos).

³⁸ LINK com 8.2 *falas*, o ponto “europeu” que surgiu de modo muito forte no “campo” (e estética) construídos por essa pesquisa foi o da articulação barroca (...) aspecto que se revelou determinante no processo de criação das canções (brasileiras) que modelam essas *transcri(a)ções*.

³⁹ LINK com 6.2 *distorções unplugged* em “os parênteses em (r) rompem fisicamente com as barreiras entre artista e platéia’.”

Texto que orientou a pesquisa desde seu primeiro momento, e que nos grifos salientados acima se inscrevem tanto nas letras das canções aqui apresentadas⁴⁰, como algo que transcende a condição de uma música de autor, se equiparando aos “materiais sonoros populares” como uma fonte “intermediária entre todos os povos”. Fonte que Villa-Lobos traduz nas “Bachianas Brasileiras”, apresentando-as como “gênero” o que, em geral, é enxergado como “estilo”.⁴¹ Palavra que aqui será trabalhada em sua relação com outros termos – como “caráter” e “(in)fundamento” – considerando também a importante “diferença” de sentidos (muitas vezes negligenciada na musicologia) que essas palavras carregam em cada um dos contextos em que são utilizados.

A “perspectiva” apresentada aqui por Villa-Lobos parece revelar traços de uma visão marcadamente não ocidental. Há o jogo, habilmente conduzido pelo compositor, entre sua recepção no meio hiperletrado da cultura erudita européia e as matrizes brasileiras (principalmente indígenas) presentes em sua música, exercido por pronunciamentos que beiram o performático. Mesmo em meio a esse jogo, que muito diz das questões a serem conduzidas nesse trabalho, é relevante o fato de Villa-Lobos enxergar Bach como “fonte folclórica”, como “fenômeno cósmico”, e “intermediário entre os povos”. Visão que relacionamos aqui com o, não menos instigante (e muito mais rigoroso), imaginário e teorias nativas, tais como nos é apresentada por Eduardo Viveiros de Castro. Teorias que nos apresentam a conceitos – ou noções – como o de “equivocação”, no “controle” de uma “diferença” básica entre a cosmovisão ocidental e não ocidental.

“'Diferença' é uma 'noção', que começou por um trocadilho – ainda não é um conceito mas já é quase mais que um trocadilho” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p.13). Seu autor – Eduardo Viveiros de Castro – resgata e atualiza de modo potente a antropofagia proposta por Oswald de Andrade na primeira metade do século XX. E vem promovendo importantes diálogos com obras

⁴⁰ LINK com 8.0 *Gavota de um só talvez* em: “Seus lençóis / afloram nas superfícies desses mundos / do ventre da terra nos tocam” versos talvez influenciados pela passagem “a música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre”, da fala (acima) de Heitor Villa-Lobos.

⁴¹ LINK com 3.3 *articulatory silences* em: “Naquele momento Gallén me deixa claro, algo como: “Sim, você pode utilizar os *articulatory silences* para escrever também em outro *estilo*.” E a palavra ‘estilo’ dizia respeito ao que ele pôde entender de meu plano de transcri(a)ção de Bach, através de uma associação com o tipo de ‘rearticulação’ que Villa-Lobos fez em suas Bachianas Brasileiras, em um nível que era já composicional (de absoluto domínio da escrita) e bastante mais livre (colossal e genial) que o encampado nas transcri(a)ções deste projeto.”

artísticas, ainda de modo concentrado na literatura – em interação com Zé Miguel Wisnik –, a partir da leitura que propõe, por exemplo, de Clarice Lispector e João Guimarães Rosa.⁴²

Viveiros de Castro, que é referência teórica central para esse trabalho, faz (porque não?), uma espécie de “transcri(a)ção”, ao exprimir a “noção” de “diferOnça” como uma “leitura política-antropofágica”, “de Derrida ou (especialmente) Deleuze” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 14). Processo que faz grafá-lo dessa forma “com o O maiúsculo para semelhar a gOela aberta da onça.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p.13).⁴³

Nessa abertura do trabalho, evoco a convergência entre a energia indígena e a negra, que tanto já operaram conjuntamente no Brasil. Tal evocação é de um pacto entre o que será mobilizado nessa tese através da produção de Viveiros de Castro – resultante de uma vida inteira de interlocução com os povos e o pensamento (ou “perspectivismo”) ameríndio –, e aquilo que inúmeros trabalhos, irmãos deste, vem desenvolvendo muito baseados em outra “noção”⁴⁴. Noção esta que é nascida da cultura negra diaspórica – em torno do signo da “encruzilhada”. Ponto de fato crucial para as questões aqui mobilizadas, onde conclui-se o *Violão-Canção*⁴⁵, que serve então de infra-estrutura para essa tese. Entroncamento que segue sendo chave para o trabalho, ao qual se incorpora aqui ensinamentos latentes na cosmovisão ameríndia⁴⁶, e que, incluindo tal convergência, é saudado nesse início. “Noção” que Luiz Rufino, em seu “Pedagogia das encruzilhadas”, nos traz da seguinte forma:

A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressora à escassez, ao

⁴² LINK 7.0 *Sarabanda da jaguaretama*. Em sua letra inspirada no conto “*Meu tio, o iauarueté*” de João Guimarães Rosa.

⁴³ “Um trocadilho com outro trocadilho, esse sim de enorme densidade conceitual, que Jacques Derrida faz entre *différance*, com ‘e’, a palavra ‘diferença’ em francês, e *différance*, com ‘a’, que se pronuncia igual nessa língua, e que poderia talvez se traduzir por ‘diferância’, ‘diferência’ ou ‘diferrância’ com dois ‘r’, para conectar com ‘errância’, a *errance* que soa ‘dentro’ de ‘*différance*’.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p. 13).

⁴⁴ Como o de Nina Graef, que me recebeu junto ao *Transcultural musical studies departament*, em Weimar (enquanto lá trabalhava, com Tiago de Oliveira Pinto) e acompanhou de perto um certo momento da feitura dessa tese. Ou a *A Barca* – à qual pertencço – que me agregou experiências fundamentais para a elaboração dessa tese.

⁴⁵ LINK com *Violão-Canção 6 o fixo e o flexível 6.5 uma coisa poética dentro de uma coisa com suingue* em: “Mandei Dionísio e Apolo pro banco de reservas e coloquei Exu e Oxalufã no jogo” na citação de Luiz Antônio Simas em “Matutando nas encruzas” publicada no Jornal “O Dia” (2018)

⁴⁶ LINK com 7.1 *a forma do meio* em: “Produzir pontos surdos na nossa própria voz que nos torne capazes de ouvir a complexa rede de recados como fazem Kopenawa/Albert/Rosa nessa encruzilhada de mundos” a citação de Roberto Zullar.

desencantamento e à monopolização do mundo. A encruza emerge como potência que nos possibilita estripulias (RUFINO, 2019, p.13).

"Estripulias" que, ao menos nessa evocação, coincidem com as "coisas de sarapantar" que Mário de Andrade nos conta aprontar a figura por ele enxergada, a partir de lendas das mitologias Taulipang e Arekuna redigidas por Koch-Grunberg (e publicadas em 1910), de "Macunaíma". Esse "herói sem nenhuma caráter" que nos habita e conduz ⁴⁷ – índio preto, retinto, filho da índia tapanhumas com o medo da noite:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (ANDRADE, 2016, p.39).

Laroyê!

⁴⁷ LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções* em: "O jogo de palavras entre essa acepção de "caráter" (que muitas vezes parece ser associada a ideia de "estilo" no ensino de música) e o sentido moral (da pessoa que "não tem caráter"), revela muito sobre cada pessoa nascida no Brasil. Revela muito também sobre a subversão de paradigmas europeus nessas *transcri(a)ções*."

1.0 Prelúdio do boi do mar

Boi do mar
da voz ilhada
de quem faz recado¹
de cada onda do mar

Aonde ela bater
enquanto ela durar
dá tempo de aprender
a escrever
na areia
pra desmanchar

De ler
aonde nada aparecer
d'aonde a água recolheu a flor

Arpoador
que vive dela
conhecedor
de caravela
pede favor
ao centro do mar

e entra na baleeira
se arremessa nela inteira
Yemanjá
vem lhe benzer d'areia
por essa dor que é de aldeia

Apre(e)nder
o canto da baleia
ascender
do oco a vela-cheia

que te dirá
do que lembrar

de um ilê
q' a beira mar
em noite de lua
atraía
de irradiá amor
num caxangá²
da nossa bahia

Mão no tambor
soltava o baque inaugural
da nova aldeia
atravessado pela dor
cantor
predestinado a

Apre(e)nder
o canto da baleia
ascender
do oco a vela-cheia

Vento cessou (caçou)
se deixou baldear
'n pé de ciranda
desterrada
banzeiro inteiro
seu lar

¹ LINK com 7.1 *a forma do meio* em "já no primeiro verso dessa *suíte* apresenta-se a ideia de 'recado'. O termo é extraído de outro conto chave de Rosa que é 'O recado do morro' e está sempre associado a uma imagem de transmissão oral."

² LINK com 2.2.1 *orocongo atômico* "sobre a *dança dos pretos velhos do Caxangá*, com a qual era comemorada (na ilha) a libertação de um homem escravizado"

1.1 apre(e)nder transcri(a)ções

Expressar uma melodia no *violão*, que atue como a interpretação do canto em uma canção, exige recursos técnicos sofisticados. Um exemplo está no desafio de se obter frases que alcancem “arcos” expressivos através de um som “legatto” (com as notas ligadas entre si) em passagens que envolvem, por exemplo, saltos de mão esquerda (entre diferentes “posições” no braço do instrumento). Obter uma expressão eloquente, que saiba se valer de um “controle” das pequenas interrupções do som – no cultivo de um determinado “caráter” musical – é parte essencial de uma ourivesaria específica.³

Arte que encontra no *violão* um instrumento que apresenta para o músico, a ele dedicado, uma equação própria entre limites e potencialidades. O cotidiano do árduo trabalho para conjugar da melhor forma essa equação, traz o músico para uma relação de escuta (do que expressa no instrumento) bastante mais aprofundada que a de um ouvinte ou mesmo um músico não especializado na mesma área. E aí a intimidade com o *violão* é muito semelhante a que se tem com uma pessoa. Ou, mais ainda, com os vários modos de uma pessoa ser e estar – nas várias situações (ou músicas) com que se depara.

O presente trabalho assume o desafio de manter em pauta o modo como esse tipo de questão é cultivada detalhadamente em partitura, a partir da referência do universo do *violão clássico*, sem abrir mão de uma abordagem que absorve – de modo desimpedido e até mesmo propositivo, no que tange formas de registro – outras musicalidades que tradicionalmente prescindem da escrita. Estas podem vir a ser, ao menos em alguns pontos desse trabalho, referência para uma transposição que se propõe – em diferentes camadas – a uma atuação de mão dupla.

Isto é feito em uma montagem onde se é permitido mobilizar diferentes traços que o violão brasileiro carrega em sua biografia (já não tão curta). Traços que passam a ser os adornos com os quais enfeita, à sua maneira – conjugada, inclusive, com elementos da ornamentação tradicional barroca –, o material musical no qual se baseiam essas *transcri(a)ções*: as suítes para violoncelo de J.S. Bach.

³ LINK com *introdução c) perspectivismo: a onça na encruza da Turíngia* em: "Esta transmissão se dá com violão na mão, frente a uma estante de partitura, da qual (ao menos por um bom tempo) não se pode deixar afastar o lápis e a borracha."

Este repertório já foi incorporado ao violão de concerto por meio de inúmeras transcrições. A primeira delas realizada pelo próprio autor, que transcreve a suíte V de *violoncelo* para *alaúde* e, assim, gera o que veio a ser a primeira das suítes dedicadas a esse instrumento – todas transcritas posteriormente para o violão "moderno". Essa mobilidade entre os instrumentos é, portanto, própria do repertório e já ancestral nesse trabalho de transcrições, que referenciam as *transcri(a)ções* aqui apresentadas, mas que visitaremos apenas pontualmente a fim de não extravasar o plano do trabalho. Entretanto, é significativo, para pontos que serão trabalhadas ao longo dessa *tese*, mencionar que tais transcrições (de um modo geral ao menos) são realizadas não por “compositores”,⁴ mas pelos próprios intérpretes em função dos recursos idiomáticos do instrumento.

Há então uma vasta bibliografia – e todo um sólido campo, justamente acadêmico – fundamentando desafios como o de se trazer para o violão frases realizadas originalmente, por exemplo, em uma mesma “posição” do violoncelo, com este se valendo ainda da poderosa expressão do arco. Este artefato parece quase personificar, na amplitude de dinâmica que atinge, ao tocar até mesmo uma única nota longa, o símbolo que indica a noção de frase musical acima do grupo de suas notas grafadas no pentagrama. Um dos poucos símbolos, aliás, utilizados pelo próprio J.S. Bach nas partituras originais das obras aqui trabalhadas – que, em um primeiro momento, teve seu violão trabalhado de um modo “literal”.⁵

O ponto de partida desse processo surge justamente quando meu professor de violão clássico Everton Gloeden⁶ procura me revelar (de modo bastante próximo, aliás, ao que podemos entender como característico da transmissão oral) nuances que ele percebia (e eu não) em uma partitura de Bach. Tais nuances são determinantes para a expressão daquilo que se chama nesse contexto de “caráter” musical.

Esse sentido faz pensar que o fato de Mário de Andrade ter se sustentado por anos atuando como professor de música (no ensino do piano clássico), o leva a desdobrar o uso desse mesmo termo – que, como vemos, é cotidiano no ensino dessa música – no próprio título de *Macunaíma*:

⁴ LINK 3.3.4 “controles” e improvisação barroca em: “[Chico] *Something happened between the moment that guitarists were composers, and the rupture with that, with Segóvias’s moment, with the specialization...*[David] *Yes, of course, we know that.*”

⁵ LINK com 6.3 *transcri(a)ção por equivocação controlada* em: “Esse termo, “literal”, parecia adequado, pois foi o utilizado por Everton Gloeden – que o sugeriu como conduta básica – no primeiro momento do trabalho.”

⁶ dados biográficos

o herói sem nenhum caráter (ANDRADE, 2016). Obra que antecipa traços do que hoje aponta no sentido do “perspectivismo”⁷ – já em 1929 – e que é publicado justo no ano em que o mesmo (ou até “outro”) Mário escreve o *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 2006). Livro em que se torna nítido seu modo de pensar o Brasil em termos musicais.

O jogo de palavras entre essa acepção de “caráter” (que muitas vezes parece ser associada a ideia de “estilo” no ensino de música) e o sentido moral (da pessoa que “não tem caráter”) revela muito sobre cada pessoa nascida no Brasil. E, assim, revela muito também sobre a subversão de paradigmas europeus que essas *transcri(a)ções* vão, ao longo desse relato, já adiante, realizando a partir da obra de Bach. Elas surgem a fim de se experimentar, tanto quanto possível, como Bach soaria assim – também já “sem nenhum caráter”.⁸

Para tanto, parto de nuances que meu professor Everton Gloeden me enfatizava nessas partituras – e aí está um ponto também importante – cantando. Faz isso enquanto as rege de acordo com, justamente, “o caráter” (no primeiro sentido, o musical) que sua longa experiência como concertista o leva a vislumbrar. Há nesse gesto uma clareza no direcionamento de cada uma das frases musicais – operando de um modo totalmente desvinculado de qualquer “base rítmica”⁹ – que eu desejava (e sigo desejando) incorporar cada vez mais. A maneira que me ocorre para lidar com a mobilização ali expressa é estudar algumas das técnicas habituais nesse universo, priorizando entre elas as que melhor dialoguem com técnicas que apre(e)ndi a partir de outras referências, próprias da música que se dá dentro de uma dinâmica fundamentada (inclusive no que tange ao regime rítmico) na tradição e transmissão oral.

Outro jogo de palavras de Mário de Andrade em termos aplicados à música, referindo-se à *modinha*, encerra o texto do *Violão-Canção*: “Seria o raríssimo caso da arte que se **aprende** se inscrevendo na que se **apreende**?” (SARAIVA, 2019, p.347). Talvez por isso tenha ficado em minha cabeça o momento em que Everton me diz que é com Bach que “se aprende a estudar”. E isso pode também ter influenciado na direção escolhida para a sequência do presente trabalho,

⁷ LINK com *introdução c) perspectivismo: a onça na encruza da Túríngia* em: “Mário de Andrade nos conta fazer a figura por ele enxergada, a partir de lenda das nações Taulipang e Arekuna escritas por Kokc Gungberga em (1910), de “Macunaíma”.

⁸ LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em: “Momentos em que se assume, essa ausência de caráter. E a murta – ou a mata – que está ‘sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura’, cumpre sua natureza”, na menção de Viveiros de Castro referente ao texto de Antônio Vieira.

⁹ LINK com 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* em: “Diferentemente da tradição ocidental cuja tensão e resolução são melódico-harmônicas (...) na minha música, são de perspectiva africana, concebidas numa base rítmica”, na fala de Luka Mukhavelle.

uma vez que a energia, sempre musical, empregada por meu mestre na frase me deixou supor que por essa via se pode (ou eu poderia) – de fato e finalmente – “**aprender a aprender**”.

No caso de um detalhamento do uso da mão direita, por exemplo, isso poderia significar a adoção do hábito cotidiano de um digitar detalhado (escrito e estudado por repetição, tanto quanto necessário, até a assimilação mecânica) – tal qual me foi proposto por Everton.¹⁰ A consciência sobre qual dedo da mão direita está agindo (em qual nota) e a reincidência exata dessa mesma configuração de gesto a cada nova execução de uma passagem musical, pode parecer óbvio para uns ou desnecessário para outros. É justamente aí, no entanto, que reside um ponto significativo de uma “diferença” que parece ser determinante (e não apenas para mim).

Lidar com as implicações dessa distância pode apontar no sentido de um “**aprender a apreender**”, ou seja (por exemplo, nesse caso), detalhar a digitação a partir de um uso espontâneo anterior. Espontaneidade essa que pode até ser inerente (em tal processo) à tradição escrita, mas que ganha outra dimensão – dotada, inclusive, de uma essência metamorfoseante ¹¹ – quando se dá no sistema e contexto da música popular. Essa dimensão é muitas vezes impulsionada pelo fluxo rítmico, especialmente para instrumentistas que costumam atuar profissionalmente executando um violão “de acompanhamento” de canção popular, ou música instrumental brasileira.

É o caso do choro, tradição que não é um foco referencial central desse trabalho, até por hoje já haver produções específicas – inclusive acadêmicas – trabalhando as bases normativas dessa prática musical. Trabalho fundamental e que vem se dando, mesmo tardiamente, como decorrência do “ressurgimento” do gênero no fim do século XX.¹² Essa tradição, aqui mencionada a fim de ilustrar a multiplicidade que é possível enxergar nessas noções de “aprender”-“apreender”, não é o foco desse trabalho também por ter boa parte de seu brilhante aporte violonístico à música brasileira (e mundial) calcado no uso de um só dedo da mão direita: o polegar, ao tocar no

¹⁰ LINK com 3.3 *articulatory silences* em: “O tecido musical é, então, assumido como flexível, pois para ele parece não caber uma determinação de digitação/articulação que seja “fechada”, estudada e finalmente “controlada” – o que passa pela anotação escrita. Ou melhor é “controlada” em outros termos.”

¹¹ LINK com *Violão-Canção* 4.5 *tocar junto* na execução de em “Agnus Sei” (J. Bosco /Aldir Blanc) tocada e comentada ao vivo por João Bosco

¹² LINK com *Violão-Canção* em 4.6 *ressurgimentos: a escola de Meira e o ar maior* em: “Quarenta anos depois da gravação dessa entrevista o quadro descrito acima por Paulinho da Viola se inverteu. O choro, articulado com o samba, atravessa um período de clara revitalização, sendo amplamente praticado pelas novas gerações de músicos em todas as regiões do país e se fazendo cada vez mais presentes também no resto do mundo.”

“estilo” (característico do choro) do *violão 7 cordas* (que se salienta especialmente quando o polegar é tocado com “dedeira”).

A potência desse tipo de restrição no manejo técnico da mão direita será explorada nesse trabalho por outro caminho: através do uso de dois dedos “p” e “i” adotado na *viola-machete* (e o modo como ele já vem sendo aplicado ao *violão*. Aplicação que se distingue em certos sentidos das bases normativas da tradição do choro, no trabalho de diversos cantautores brasileiros especializados em se acompanhar ao violão, como, por exemplo, Roberto Mendes (veja a seção 7.2). Os recursos que se fazem presentes nesse tipo de linguagem, referenciada em outra tradição, que é ainda mais radicalmente ligada a transmissão oral – na medida em que, diferentemente do choro, prescinde totalmente de qualquer tipo de escrita musical – são, assim, a referência do que alude aqui a ideia de “apreender”. A insuficiência das palavras para determinar o que pode ser uma simples aplicação de recurso técnico (do uso do “p”/“i”, por exemplo) ou o que determina uma efetiva diferença (em plano mais profundo) de “sistema” ou “concepção” musical, passa a ser a questão.¹³ E o estudo prático efetivado nessas *transcri(a)ções* nos levará a estudar esse limite, bem como, possivelmente, a diferentes possibilidades de resultantes entre esses “sistemas” – representados pela *viola-machete* e o *violão clássico*.

Nesse contexto poderíamos ainda imaginar um “**apreender a aprender**”, que pode ser lido como digitar-se uma combinação determinada de modo intelectual – totalmente controlado¹⁴ – a fim de executá-la posteriormente “não importa o esforço”;¹⁵ ou, por fim, “**apreender a aprender**” – que remeteria ao modo como a transmissão se dá dentro de uma lógica totalmente oral – no que a *viola-machete*, se revela (como veremos mais adiante) muito potente.

Estas são divagações sobre Mário, em desdobramentos aos quais mesmo ele – poeta e professor de música – pode ter dispensado alguma atenção. “O turista aprendiz”,¹⁶ por razões poéticas, jamais poderia ser “o viajante apreensor”, mas o que Mário e a equipe das missões

¹³ LINK com 5.2 *no carro de Tiago*: “A música a partir dessa alternância entre os dois polegares da *mbira* é uma concepção” na fala de Tiago

¹⁴ LINK com 3.3.4 “controles” e improvisação barroca em: “Que se tenha ‘controle’ – assumindo a *equivocação* – entre diferentes tipos de ‘controle’.”

¹⁵ LINK com *Violão-Canção 4 Violão: o erudito-popular e o tocar-compor 4.1 Violão-Piano* em: “É aquela harmonia que você imaginou que tem que soar, não importando no esforço. Então tem uns acordes que ficam um pouco desconfortáveis tecnicamente.” na fala de Sérgio Assad

¹⁶ Nome tanto do célebre livro de Mário que relata o itinerário d viagem da “missão de pesquisas folclóricas”(1938), quanto, em sua homenagem, do primeiro disco (gravado em 1999) do grupo do qual faço parte: *A Barca*.

começaram desde lá a nos revelar – e que é evocado agora aqui – sem dúvida se relaciona de modo muito mais direto com algo que se "**aprende**", ligado à tradição oral, do que com algo que se "**aprendo**", a partir dos códigos da tradição escrita. O que não o impediu de anotar a música com a qual se deparou na notação da qual dispunha e, também assim, a ofereceu a todos nós.¹⁷

Essa *tese* traz diferentes acepções ou tipos de “controle” para o centro da discussão em processo de composição, nas melodias dessas canções, feitas com a voz e a partir de um trabalho ligado à articulação em termos violonísticos. Isso é disparado pelo canto aliado ao movimento do corpo tal qual aplicado em aula pelo professor Everton Gloeden. Mestre que compartilha generosamente algo que acredito ser admirado e, possivelmente, de alguma forma assimilável – nem que para compor com outros recursos – por músicos de diferentes origens, vertentes e escolhas estéticas.¹⁸

Essa assimilação parece se favorecer de modos de transmissão comuns a diferentes sistemas musicais, como por exemplo, quando o processo se vale – de alguma forma – do canto.

Trabalhar a reciprocidade que há entre canto e expressão musical em contexto instrumental é algo a que me dedico há muitos anos, sem nem mesmo ter claro que isso remonta à própria origem da “primeira ideia do canto-fala”.¹⁹ Trabalho que conheço bem porque, ainda que talvez de outra maneira, sempre tenha utilizado a voz para salientar intenções musicais presentes no *violão*, como professor desse instrumento (tendo como certo que muito outros de nós, cada um a seu modo, também o fazem). Reciprocidade que se dá também no plano composicional, na medida em

¹⁷ LINK com 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete / 4.2.1 suas tablaturas* em: "In fact the importance of oral transmission is raised by Murcia himself (...) he declares that no explanation of the symbols used for ornaments can replace the experience of listening to a good guitarist performing them, as well as the instructions he gives 'verbally'." na citação do musicólogo Alejandro Vera.

¹⁸ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: "1) "O que sabemos sobre as mudanças que se estabelecem na técnica musical, tal qual ela é ensinada na metodologia europeia, quando esta se aplica a outros sistemas e/ou contextos musicais?" (Nettl, transcri(a)ção Saraiva, C.)" na minha *transcri(a)ção* da pergunta do etnomusicólogo Bruo Nettl.

¹⁹ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: “Essa adaptação para música instrumental do que havia sido inicialmente um vocabulário musical vocal é da maior importância para a interpretação da música barroca”, na citação de Harnoncourt.

que também sempre compus no limiar entre o que seria uma peça de violão e uma canção. Foi justamente esse um dos pontos que me levou ao eixo de reflexão apresentado através das entrevistas realizadas no mestrado. Nelas, por exemplo, um grande mestre da composição nesse limiar – que é Guinga –, em um de nossos diálogos e desde uma posição de quem domina (à sua própria maneira) o instrumento, me deixa claro: “A canção vem sempre pela voz”. E isso mesmo com inúmeros momentos em que a melodia suas “canções” coincidem com as disposições dos acordes tais quais eles se formam no violão. Ou das “peças de violão” resultantes da maioria de suas “canções”.

Assim, ao olhar as partituras das peças de Bach, o que via eram canções – e talvez minha história é que me fizesse as enxergar dessa forma ²⁰ – não parecendo (de fato) haver outra ferramenta capaz de revelá-las que não o canto.

Assim, incorporei a meus estudos desde aquele momento, um trabalho também dedicado a isso. O que procurei, nesse primeiro momento, foi me valer das repetições cotidianas, que constituem o estudo do violão, para explorar uma realização vocal que se desse sobre e a partir dos elementos melódicos que estavam na partitura.²¹

Para além do desafio que a execução dessas peças com o canto representaram para mim desde seu primeiro momento, algo que parece crucial é o manejo de uma colocação de volumes – entre a voz e o violão ²² – que não leve a um resultado geral tão centrado na voz, como é tradicional na canção (tanto popular, quanto erudita).

Assim esse trabalho, em última instância de canções, procura direcionar seu foco não na emissão vocal (ainda que ela vá sempre estar em primeiro plano em uma canção), mas sim na

²⁰ LINK com 9.1 *considerações finais* / 9.1.4 *o espaço de equívoco e a encomenda de recado* em: “O equívoco não é aquilo que impede a relação, mas aquilo que a funda e a impulsiona: uma diferença de perspectiva”, na citação de Viveiros de Castro.

²¹ LINK com 7.2 *oficina transcultural: um uso almejado por esse material* em: “O que me possibilitou que, voltando para o Brasil, que eu trabalhasse o material, elaborando um grande número de combinações possíveis (de funções exercidas dentro do tecido musical) entre as três “pautas” (dos dois instrumentos e da voz) aqui apresentadas”; LINK com 9.0 *o processo de feitura dessas letras* em: “Não sem enfrentar limites e dificuldades / que acabam determinando um caráter de exercício musical e diretrizes didáticas para esse material e projeto.”

²² LINK com 7.4 *Roberto Mendes* em: “Como você lida com a questão do volume entre violão e voz, vindo de uma tradição onde o canto é ‘gritado’”? Frente à observação de João Bosco que reparou muito na diferença de volume dentre o violão e voz de Dorival Caymmi e o de João Gilberto: LINK com *Violão-Canção 1.2 um violão que se engrena na canção* em: “Tanto Dorival Caymmi quanto João Gilberto têm esse enorme talento de equilibrar a voz e o violão num mesmo nível sonoro” na fala de João Bosco.

expressão do violão, o que ela revela sobre os sistemas e concepções musicais que mobiliza, e em como dela emergem traços essenciais de uma composição – ou canção.

Afinal, ao menos nesse momento, não interessava fazer com que o violão – e com ele o “texto” de Bach – fosse escutado como não mais que um “acompanhamento”.

Até por despertar uma questão que me era velha conhecida – de “um violão que tem uma vida independente” como “parte inseparável de uma composição”²³–, uma coisa os experimentos nesse que veio a se chamar “prelúdio do boi do mar” (que serão apresentados cronologicamente a seguir), deixaram claro:

Sim! havia muitas canções ali. Desde então eu as persigo.

²³ LINK com o *Violão-Canção 1.2 um violão que se engrena na canção* em: “[Chico] *Você fala do violão de acompanhamento?* [Guinga] *Para mim, isso não é violão de acompanhamento, é um violão que tem vida independente.*” Paradoxalmente, só um violão “que tem uma vida independente” pode ser percebido como parte inseparável de uma canção. Assim, a visão de Guinga dialoga com a de João Bosco quando menciona que o violão e a voz se “fundem, tornando-se partes inseparáveis da composição”.

1.2 a primeira gravação da canção – da versão preliminar



Vídeo: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-2-versao-preliminar/

Gravação da apresentação de conclusão da disciplina CMU 5512 “Criação e performance no repertório contemporâneo” ministrada pelos professores Sílvio Ferraz (de composição) e Luiz Afonso Montanha (de clarinete).

Versão preliminar, que aqui se apresenta apenas para dar uma referência acerca do quanto a canção se transformou ao longo deste processo. Aqui ela não conta (ainda) com nenhum dos três pontos a seguir:

- *Digitação* – a gravação dessa versão (aqui no 1.2) se dá ainda antes de ser trabalhado o “caráter” da digitação em *campanella* (que pode ser observado em *1.a violão solo: em prenúncio à canção, às campanellas e ao perspectivismo (a partir da música)*)

- *Liberdade estrutural* – o manejo mais desimpedido dessas *transcri(a)ções* – na medida até em que eu ia deixando de encará-las como “reescrituras” (e experimentando processos que, em um primeiro momento, não passavam pela escrita) – foi sendo ganho ao longo do processo. Nesse primeiro momento, a peça ainda mantinha o “violão literal” (bem diferente de como ele, e assim a canção, se apresenta em *1.e o refrão e o sample* e em *1.f a parte contrastante*)

- *Letra definitiva* – a letra foi sendo continuamente improvisada (ao menos em vários de seus pontos) a cada nova execução (como essa) até chegar à “última versão” apresentada já na abertura do capítulo – no 1.0. Esta já é a posição de destaque que as letras passam a assumir na própria estrutura dos capítulos, a partir da definição do tema que acabou se moldando a elas (e elas a ele). Tema este que será apresentado mais detalhadamente em – 2.2 a *mbira da ilha do Desterro (SC)*.

Repare que essa "*1.0 última versão da letra*", que aparece antes para já estabelecer a estrutura que seguirá sendo utilizada no trabalho, já apresenta uma solução significativamente diferente do que aparece (com uma grande medida de improviso, e apenas para "experimentar" o formato de canção) no vídeo apresentado logo acima (aqui em *1.2*) nessa versão preliminar.

Repare também que a letra já se encontra em um estágio mais adiantado – como que “intermediário” entre a versão preliminar e a última versão (*1.0*), na gravação de 2020. Esta gravação é apresentada na seção a seguir, desmembrada em trechos, a partir de *1.a*. Esse formato – que parece depender especialmente do site do projeto²⁴ – vinha sendo imaginado para uma apresentação integral da *suíte*, e talvez até viesse a supplantar a escrita dessa *auto-etnografia*.

Entretanto, o limite para o registro completo dessa proposta e forma – em meio ao pico do isolamento da covid 19, que não proporcionava a possibilidade de se contar com técnicos de vídeo ou áudio – podem ser ouvidos no “clique” (que exige a uma edição em tela branca) no fim da gravação apresentada em – *1.g o boi em Bach e o fim da bateria da câmera de vídeo*

²⁴ LINK para https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/

1.a - violão solo: em prenúncio à canção, às campanellas e ao perspectivismo

Vídeo: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-preludio/1-a-intro-de-violao-solo/



Os capítulos que envolvem letras (1.a ou 3.b, por exemplo) são baseados nas partituras das *transcri(a)ções* trabalhadas nessas *tese-suíte*, da seguinte forma:

A cor verde realça aqui a *campanella*.¹ Este é um efeito característico do período Barroco que trabalha a expressão resultante do prolongamento das notas mediante a utilização de cordas soltas. Efeito que compõe a ampla gama da família dos “ornamentos” e que será especialmente explorado nessas *transcri(a)ções*. Destaca-se aqui a primeira aparição do efeito, tanto na execução ao violão (a

¹ LINK com 4.2 *guitarra barroca aplicada à machete* / 4.1.2 *suas campanellas* em “é causado pela ressonância de notas sustentadas em passagens melódicas, pisadas ou tocadas em ordens diferentes de cordas”, na citação de Gisela Nogueira; e “mosaico de fugazes nuances interiores” na citação de Renato Cardoso

ser assistido no vídeo apresentado acima), quanto em sua respectiva representação gráfica na partitura. Isso se dá de modo especialmente detalhado nesse primeiro momento.

Daqui em diante as *campanellas* serão representadas então pela cor **verde**. Cor que planeja-se que, ao longo dos capítulos-danças dessa *tese-suíte*, já passe, sempre que conste, a soar-nos dessa forma. Quem sabe assim as cores poderão (futuramente) representar uma alternativa ao excessivo detalhamento da partitura, tal qual ele figura neste capítulo. Esse excesso aqui se exemplifica nas indicações que procuram determinar quais notas seriam prolongadas e por quanto tempo aproximadamente isso se daria. O prolongamento gerado, por sua vez, nos é especialmente significativo pelo fato de se assemelhar, no plano estritamente violonístico, a um efeito que é obtido com o uso da voz (a partir desse plano primeiro). Tal efeito se dá quando a voz sustenta, ou assim salienta, uma determinada nota do tecido melódico das peças de violão aqui trabalhadas. E este foi um gesto composicional essencial para a modelagem do que veio a ser a melodia principal dessas canções, que, por fim, passaram a ser enxergadas como traduções – ou *transcri(a)ções*.

O **laranja** exemplifica uma nota que, através do processo inicialmente apresentado (acima), passou a ser uma nota especial para o discurso da canção que inicia uma seção (que desenvolve-se nos compassos 17 e 19). Seção que será comentada, na representação do mesmo trecho já como canção, na próxima seção – *1.b a chegada da canção e as cores em tablaturas antigas*.

O **marron (escuro)** é usado no material referente à linha de baixo, nesse caso a suas pausas. Elas foram assumidas a fim de deixar mais espaço para o efeito das *campanellas* soarem, o que, em muitos casos, representa ainda uma facilitação mecânica significativa para a mão esquerda, que se desobriga de sustentar as longas “notas brancas” nos baixos. Esse tipo de *controle* – seja por uma via ligada à tradição escrita, seja por “outro” tipo de referência² – se torna imprescindível para a expressão rítmica da “base” nos contextos que se apresentarão mais à frente. Detalhamento que será realçado sempre nessa cor quando se reportar especificamente à linha de baixo.

Repare na nota salientada na partitura acima (no compasso 4 – equivalente ao 17 da próxima seção) por essa **cor**, de modo a você melhor identificar a sílaba equivalente a elas na letra da canção que será apresentada logo a seguir, na reexposição dessa parte da peça. Assim, como veremos, a própria melodia da canção – com as notas escolhidas sustentadas agora pela voz – efetiva um gesto que

² LINK com 3.2.4 *controle(s) e a improvisação barroca*

pode ser sentido como equivalente ao prolongamento de uma *campanella*. Este aspecto deve ser observado também no que é salientado por **laranja** no trecho seguinte – *I.b.* Gesto que se apresenta influenciando decisivamente a digitação da peça já nessa primeira exposição instrumental, na nota escrita como nota “branca” (longa).

O **vermelho**:

Essa cor surge pontualmente na última nota de “1) a” (fá) e em uma das notas do primeiro acorde de “1) b” (mi), articulando a primeira manipulação da forma original da peça de Bach que, assim, retorna ao início para a apresentação desse mesmo trecho já com voz, como canção.

Para isso, inseri no texto a quinta (mi) no acorde de resolução (Am), direcionando a energia do gesto para a resolução do movimento de meio tom descendente entre o fá e o mi, que surge a seguir (no primeiro compasso da próxima sessão).

O **verde (claro)**:

O efeito que articula o retorno ao início é realçado ainda pelo “*vibrato*” que aparece salientado em verde claro logo no primeiro acorde do próximo trecho, “1) b”. O “*vibrato*” será anotado com o símbolo ali utilizado em alguns momentos nos quais o efeito é importante. Isso se dá por exemplo nesse caso, no qual o recurso contribui ao que nos leva a efetivar a reestruturação da peça, por meio do arremate que dá à **campanella** da última frase no trecho apresentado acima.

O manuseio aprofundado da expressão musical – a partir do ponto de vista instrumental – acaba assim, muitas vezes, determinando fatores essenciais de uma canção profundamente relacionada com o instrumento. O resultado desse trabalho, no plano estrutural por exemplo, acaba por construir uma condição de “introdução” para esta primeira apresentação instrumental do trecho. Isso se dá na medida em que ela é percebida na *perspectiva* que é própria à canção.

Essa tese, e as *transcri(a)ções* apresentadas nela, foram concebidas buscando-se explorar a capacidade de compatibilização própria do fazer musical brasileiro e a potência da riqueza musical residente na “diferença de perspectivas”, que aqui apresentam-se tanto sonoramente, nas gravações, quanto visivelmente, nas partituras. Fazemos isso a fim de salientar sentidos e modos de percepção, revelados no plano musical, que apontem para a apreensão conceitual de uma “comunicação pela diferença” com base no “perspectivismo ameríndio”. Este é o modelo criado pelo antropólogo

Eduardo Viveiros de Castro que nos detalha, através do "método de equivocação controlada", um meio de se estabelecer tentativas de equilíbrios através da comunicação entre diferentes perspectivas. Os pontos de vista produzem mundos, muitos diferentes entre si que se interrelacionam. É no "espaço do equívoco" que encontro a posição para desenvolver o caráter dessa "tradução" do texto musical de J.S. Bach:

"Traduzir é instalar-se no espaço do equívoco e habitá-lo. Não para desfazê-lo, o que suporia que ele nunca existiu, mas, muito ao contrário, para potencializá-lo, abrindo e alargando o espaço que se imaginava não existir entre as linguagens conceituais em contato – espaço que, precisamente, o equívoco ocultava. O equívoco não é aquilo que impede a relação, mas aquilo que a funda e a impulsiona: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocalidade originária e uma redundância última – uma semelhança essencial – entre o que ele e nós 'estávamos dizendo'" (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, ps. 90-1).

"Comunicar pela diferença" é então o desafio que aqui se coloca. O texto através do qual essa comunicação se desenrola é composto também pelas próprias partituras. Isso acontece com base na notação de violão, e alguns dos instrumentos que lhe são ancestrais, valendo-se do arcabouço consolidado nos métodos que definem, detalhadamente, os recursos de notação da gestualidade musical na perspectiva do violão clássico, erudito, ou de concerto. Disso "recolhemos" a matéria musical transcendente de J.S.Bach, a qual será aqui, nos termos postos acima, "traduzida" para uma musicalidade brasileira. Esta, por sua vez, se vê sim herdeira desse mesmo arcabouço aqui utilizado: o da música européia ligada à tradição escrita, bem como, de outra forma mas não em menor medida, o das musicalidades marcadas pela oralidade dos povos indígenas originais do Brasil – de onde emerge o trabalho de Viveiros de Castro, que nos inspira – e o dos africanos escravizados no Brasil, em sua dinâmica de reinvenção dos laços de identidade comunitária, assassinados pela diáspora, e para quem a música é fator intrínseco.



Assim, o esforço no sentido de salientar essas relações a partir da própria música – ainda que lide (e profundamente aqui) com a tensão entre tradição oral e tradição escrita – parece significativo. E é por isso que faz-se questão de introduzir o “perspectivismo” também dessa forma.

As cores aqui utilizadas nas partituras – feitas para serem observadas enquanto se ouve (ou, aqui, se vê) as gravações – são “controles de equivocação”. Um esforço no sentido de salientar aquilo que, por várias razões, nem sempre é percebido pelo músico que se forma em uma terra tão rica quanto multifacetada como o Brasil. Essa introdução ao perspectivismo aqui se dá a partir da música.

1.b - a chegada da canção e as cores em tablaturas antigas

Vídeo: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-preludio/1-b-a-chegada-da-cancao-e-as-cores-nas-tablaturas-antigas/



Segue a gravação do segundo trecho (ou seção) dessa *transcri(a)ção*, ainda com a letra tal qual ela se encontrava no exato momento em que se elegeu o tema das armações baleeiras (ainda sem ter sido desenvolvido, como se pode acompanhar em – *1.0 última versão da letra (da canção)*)

[R]

13 Am B⁹ E^{7(b9)}

Voz Boi do mar pra se es-que cer-tem que lem-brar pal-mei-ra que não

Violão

16 Am Fmaj⁷ Dm⁷ G^{7(11cd9)}

Voz po-de mais vol tar é de vo-ar e ver

Violão

o verde (claro) e o vermelho
apresentados no fim do trecho anterior – *1.a*

o azul (claro)

Note que a frase da voz que abre a canção, diferentemente do percurso a seguir, tem total "independência" com relação à peça de violão da qual foi extraída, inclusive independência rítmica, na medida em que desponta sobre um acorde em notas “brancas”/longas em fermata. Sendo a anacruse (das três semi-colcheias do violão nesse mesmo compasso) que retoma o texto de Bach, do início, a ser executado com a exata mesma digitação apresentada em “1) a”, a qual aqui não consta. Isto é feito para dar espaço e salientar outros aspectos, fundamentais para outros propósitos e resultados diferentes dos advindos da execução ao violão trabalhada detalhadamente em seu controle no plano mecânico, tal como é corrente no violão ligado à tradição escrita. Abrangendo agora diferentes “*perspectivas*” de escuta.

o marron (claro)

Explora aqui a nota “branca” (longa), salientada em “1) a” para um pulo de oitava. Ela alcança, inclusive por seu deslocamento rítmico, um novo efeito nesse jogo entre o violão e a voz, de onde nasce essa canção e *tese*.

No compasso 17 o azul claro já salienta uma naturalização do arpejo presente no violão que soa bastante natural também se cantada com uma mesma nota (lá) ao invés de arpejado, o que segue o jogo de mais ou menos “independência” com relação à peça, que aqui vai assim se iniciando.

o laranja

O efeito análogo à *campanella* é perceptível nos prolongamentos da voz.

The image displays a musical score for voice and guitar, covering measures 19 through 22. The vocal line is written in treble clef, and the guitar line is in standard tuning. The lyrics are in Portuguese. Chords are indicated above the vocal line.

Measures 19-22:

- Measure 19:** Chords: Em, Cmaj7, Fmaj7. Lyrics: "é de sa-ber vo ar".
- Measure 20:** Chords: Dm7, Bm7(b5). Lyrics: "de re-mon-tar um ser".
- Measure 21:** Chords: Em7, C7/E, Fmaj7, Dm7/F, C7/F, Dm7/F, G. Lyrics: "de di-zer a-rei - a vai des - fo - lhar".
- Measure 22:** Chord: G7. Lyrics: "de di-zer a-rei - a vai des - fo - lhar".

O aspecto rítmico seguiu se transformando nos compassos 17 e 19 – deslocando o posicionamento das notas referentes às frases que aqui se encontram com a seguinte letra: “...tar/ é de voar e ver / é de saber voar”. Esse mesmo trecho recebeu como letra definitiva – tal qual se encontra em 1.0 última letra da canção – palavras que transformam os pontos de apoio das frases, aqui marcados pelas sílabas sublinhadas : “...mar/ aonde ela bater enquanto ela durar”. Assim a poesia, que ainda não estava definida nessa versão, acabou por exigir um regime rítmico sincopado.³

o roxo

A “perspectiva” de escuta tradicional ao universo da canção popular brasileira, calcado no que podemos chamar de “melodia acompanhada” por cifra, enxerga a elaboração da peça de violão no momento de nascimento da canção como algo excessivo.⁴

Mais do que rechaçar essa “elaboração excessiva”, assim a priori, o objetivo (e desafio) aqui posto é reconhecermos a matriz potente que a peça de violão pode também representar para a canção. Matriz com a qual podemos nos relacionar de múltiplas formas, fazendo com que a voz ganhe autonomia através de diferentes recursos, como o de pequenos deslocamentos rítmicos, que estabelecem um jogo também no plano rítmico para os “rebatimentos” entre voz e violão.

Esse aspecto rítmico é chave para a diferença de perspectivas entre o músico formado a partir dos parâmetros da tradição escrita européia e outras referências que são também tão essenciais à música brasileira, especialmente em sua intrínseca relação com as matrizes afro-brasileiras e ameríndias.

A cor **roxa**, em múltiplas atuações, representa aspectos salientados nesse sentido ao longo dessa *tese-suíte*. Essa relação entre o texto instrumental e o vocal – o que pode ser colocado como o ponto de vista dos instrumentos (ou instrumentista) e da voz (ou cantor(a)) – é, então, um aspecto fundamental de meu trabalho artístico autoral e objeto central das entrevistas musicais de minha pesquisa de mestrado. Busca que segue sendo aprofundada, agora de maneira prática, sem deixar de trazer à tona relações pouco exploradas e que, em verdade, são ancestrais na relação entre peça de violão e canção.

³ LINK com 9.0 *a feitura da letra dessas canções* em “a própria palavra foi então a melhor ferramenta para o trabalho da articulação, aqui totalmente remodelado, se dar.”

⁴ Que a “prende”, ou a “empaca” em sua espontaneidade e flexibilidade. LINK com *Violão-Canção em 5.1 Boi de mamão - com Paulo César Pinheiro* em “Baden empacado”.

A professora, especialista em “cordas dedilhadas”, Gisela Nogueira nos conta como o sistema de ensino musical, vigente até hoje, foi estruturado a partir de “aspectos advindos da complexidade de escrita e de representação gráfica da música e (que), a partir dela, surgiram novas disciplinas interdependentes do sistema de notação”(NOGUEIRA, 2016, p.124). E, a partir daí, nos esclarece ainda que:

Em paralelo, as cordas dedilhadas produziram um sistema de notação que, por sua representação gráfica das cordas (ou ordens de cordas do instrumento), constituiu-se em um modelo iconográfico de notação que perdura por séculos, desde os primórdios da imprensa. Suas variantes compreendem os signos indiciários das alturas segundo sua posição no braço do instrumento e são representadas por números (tablaturas italiana e espanhola) ou por letras do alfabeto (tablatura francesa). Seguem as convenções espaciais de altura da notação convencional (agudo na parte superior) as tablaturas francesa e espanhola. Já a tablatura italiana, a de maior classificação iconográfica, reproduz as alturas conforme a representação visual do braço do instrumento: grave em cima e agudo nas linhas inferiores (NOGUEIRA, 2016, p.124).

Orpheonica Lyra (1554) de Miguel de Fuenllana. Tablatura italiana



A fim de dialogar com essa referência reincidimos aqui na primeira frase da canção: agora a melodia da voz (com cifra) se encontra na pauta de cima, e o violão transcrito em tablatura, na pauta de baixo. A tablatura aparece invertida – com o agudo nas linha superiores, com a tablatura espanhola (mais corrente atualmente) – com relação ao documento acima, que está na notação de tablatura italiana.

Aqui podemos contemplar dois modos práticos, populares e consagrados de se anotar canção. A pauta de cima pode ser executada por um grande número de violonistas “contemporâneos” de canção popular, com mais ou menos esmero em sua interpretação. E na pauta de baixo, a despeito da digitação que é mais afeita ao primeiro plano no qual o trabalho da campanella parece se justificar, surge o número dos trastes e cordas do violão, que, se entoados, resultam na melodia pela canção.

[illegible]

mus cujus regni non erit fi-

nis. iij. cuius regni non e-

rit fi- nis,

1.c - a modulação para maior e a "fórmula da reescritura"

Vídeo: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-preludio/1-c-a-modulacao-para-maior-e-a-formula-da-reescritura/



o verde

O arremate da frase em *campanella* que fecha a primeira seção da peça, a mesma que proporcionou o retorno a seu primeiro momento na seção anterior, foi também decisivo para se omitir o "dó" da melodia principal da canção. Nota que poderia até ser vista como estrutural de tão presente que se encontra na gravação apresentada em – 1.2 a primeira gravação da canção – da versão preliminar – e seu passo a passo. A ausência desse “dó” na melodia acaba por retardar a resolução da frase, como que em um prolongamento do *arco da frase* que vem do trecho anterior e se estende até a nota "sol", letrada (nesse momento do processo) com a palavra “ser”. Ouça o fim da gravação do trecho anterior – 1. b – para perceber esse prolongamento de que modo a omissão da nota “dó” na melodia da canção – letrada na voz –, que por essa relação aparece em cor verde na pauta do violão.

[C]

25 C A7/C# C#° Dm

C = 3CE vai en-ten-der o que é vi-ver

28 B7/D# B7 B/A Em B7/F# Em/G

vai des-per-tar o a-ma-nhe-cer em flor

α m i α m i α m p i m α i m α i p i

4 1 4 a 4 1 1 4 n 0 4 1 n

1 1 2

o roxo

representará também manejos rítmicos pontuais como este

o azul

azul, nesse tom, será utilizado para representar os momentos em que há uma "*abertura em terça*" entre a nota da peça original e a nota da voz da melodia da canção.

o marron claro

salienta acima duas passagens em que o violão ultrapassa a minha tessitura vocal – no momento em que estava experimentando o efeito da peça como canção – e isso me leva a estender o movimento descendente uma nota mais e saltando na nota seguinte, para um agudo já dentro de minha tessitura natural. O que estou chamando de “jogo de oitavas”, e que se manifesta aqui de diversas formas.

Jogo que acontece também, salientado pela mesma cor, na passagem a seguir:

30 B7/F# Em/G

que vai nasc-er do céu num rai- ar vai de tai-leur pra bei-ra do mar

32 Am Em/B E/A

vai des-per-tar dum não sei por-que vai a - jun-tar na ei - ra da bei-ra...

marron (escuro)

Notas que inseridas no baixo, para além das que haviam na transcrição para violão (utilizada como referência inicial). O fato de se tratarem de peças originais para violoncelo, que acarreta em uma tradicional inserção de baixos nas transcrições para violão abre precedentes significativos no

sentido desse tema da inserção de baixos nas transcrições para violão, que, via de regra, são feitas mais por violonistas que por compositores.⁷

Na passagem acima saliento, em **azul claro** e **marron claro**, três trechos já com o resultado do processo que apresento a seguir.

A fim de exemplificar na prática a "perspectiva" utilizada no manuseio do material melódico-harmônico nesse trabalho, destrincho abaixo os “passos” do processo dessa pequena passagem em específico:

Compassos 28 a 30 - a) mantendo o percurso melódico ascendente, fiel à peça de violão, o que venho representando pela cor **laranja**:



Compassos 28 a 30 - b) simplificando o arpejo para uma mesma nota repetida três vezes. Recurso que, como se vê está sendo muito utilizado e que é representado por **azul claro**:

Compassos 28 a 30 - c) elaborando as notas repetidas, por fim, com o uso de um cromatismo “espontâneo” que é trivial ao contexto da canção popular brasileira. Ele acaba resultando, quando observa-se a relação vertical entre voz e violão, em terças – representadas em **azul** – e uma segunda, que é representada em **azul escuro** (que se dá entre a tônica e a nona do acorde – em um olhar vertical – vigente: “Em”). Um tipo de “choque” que certamente Bach não utilizaria, mas que soa bastante natural ao contexto para o qual estou “traduzindo” o texto, o da canção popular brasileira,

⁷ LINK com 7.2 Bellinati “Daí você não só acha a ‘levada’ como limpa o texto da melodia sem ‘passar a régua’ com a ‘cifra.” Na fala de Bellinati sobre essa linha de baixo.

onde há inúmeros exemplos desse tipo de relação. Esta, portanto, será mantida na partitura, mesmo sabendo que é o tempo que consagrará ou não o uso de uma ou outra solução. Flexibilidade também própria desse universo musical.

28 E⁷/F[♯] Em/G Am

que vainascer nocéu a rai ar vaidetailleur prabeira domar vaides per tardum não sei porque

The image shows a musical score for measures 28 to 30. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The melody is written in a 7/8 time signature. The lyrics are written below the melody. The chords E⁷/F[♯], Em/G, and Am are indicated above the staff. The notes are color-coded: blue for the first measure, green for the second, and orange for the third.

Compassos 28 a 30 - d) depois de definida essa passagem da forma acima escrita, experimentei ainda oitavar a nota subsequente aos grupos de notas que foram trabalhadas nessa passagem, representada aqui por **marron claro**. O resultado se sedimentou – é o que está gravado – acredito que por valorizar o contraste com o momento em que voz e violão “dobram”, em **laranja**.

28

que vainascer nocéu a rai ar vaidetailleur prabeira domar vaides per tardum não sei porque

The image shows a musical score for measures 28 to 30, similar to the one above. The notes are color-coded: blue for the first measure, green for the second, and orange for the third. The lyrics are written below the melody. The chords E⁷/F[♯], Em/G, and Am are indicated above the staff.

Essas são então soluções melódicas possíveis para a passagem e que – ao menos para alguns intérpretes do campo da canção popular – permanecerá indefinida (no que tange ao detalhamento de notas dessa passagem), de modo a se remodelar ao longo das regravações que essa música venha a ter nesse âmbito. Dinâmica que cristaliza a frase quando a transpõe para um outro contexto, como o da canção escrita ou mesmo o da musica popular instrumental.

Dando sequência à música, repare os números de compasso, partimos do **compasso 34** agora, para logo no compasso seguinte aparecer o recurso da voz como que a adiantar o material melódico que a peça alcança com o violão um tempo depois.

o azul claro

Tem agora então a função de explicitar a “arrastada” operada no “fá#” – que remeteu ao conceito de “reescritura” do prof. dr. Silvio Ferraz⁸ – por meio das afinidades entre a iniciativa encampada e as passagens destacadas abaixo, que se encontram no artigo “A fórmula da reescritura”:

uma primeira definição de reescritura (...) corresponde a **atravessar uma música por uma ideia que lhe seja alheia**. (...) 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 as forças que nos atraíram**.⁹ (...) 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 ou antecipações, esticando algumas passagens**. (...) a reescritura corresponderia a retomar uma amostra musical qualquer e submetê-la a uma escuta atual (FERRAZ, 2008, ps. 47-8 e 50, grifos nossos).

Esse trabalho vinha adotando o conceito de “reescritura” para descrever sua produção. No entanto, esse sentido de “*atravessamento*” de uma música “*por uma ideia que lhe seja alheia*”, ganhou centralidade na abordagem assumida pelo trabalho, o qual procura abrir frentes de diálogos entre a tradição escrita e a tradição oral. Assim, não pretendo me ater à escrita nota por nota de “outra

⁸ Com o qual tive a oportunidade de trabalhar as primeiras iniciativas deste trabalho - na prática - ao longo da disciplina que ministrei: “CMU 5581 - Criação e performance no repertório musical contemporâneo”. Que cursei no segundo semestre do 2018. Silvio foi também quem me chamou atenção para esse simples gesto de pintar a voz na partitura de violão.

⁹ Como comentado pelo próprio professor Silvio pessoalmente, no meu caso a “força” foi a “coisa melódica” de Bach.

cultura” (ou aspectos dela) em partitura, mas não deixar de sugerir possibilidades de anotação “não formal” para o manuseio de quem trabalha com composição de canção se utilizando de instrumentos de cordas dedilhadas, de um modo que essas sugestões de práticas informais – como as da tablatura ou do uso da cifra – se articulem de uma maneira orgânica com o legado acumulado pela escrita para violão ao longo da história da música ocidental.

Assim, passo a usar o conceito de *transcri(a)ção*, que incorpora a ideia de “transculturalização”, conforme apresentado detalhadamente a partir de – 2.1 *Transcultural musical studies*. Este é o nome da cátedra dirigida por Tiago de Oliveira Pinto, um dos principais pesquisadores dessa que é a “rainha do samba” do Recôncavo baiano: a *viola-machete*. O instrumento será apresentado ao longo do trabalho a partir de uma perspectiva *transcultural*, estabelecendo relações (inclusive técnicas) com instrumentos ancestrais africanos. Ele faz agora sua primeira aparição explorando de outra forma a mesma *campanella* – novamente em **verde**. Dessa forma explora-se e o notável vínculo técnico que a *machete* possui com os instrumentos antigos de cordas dedilhadas, dentro da tradição européia – “historicamente orientada” – tais como a guitarra-barroca (de afinação reentrante).

37 C#° A7 Dm Gm/D C#/E F G#°

Voz que é u-ma dor que é de al-dei - a

Violão

Machete

1.d - a soprano no vocalize de Villa

Vídeo: https://chicosaraiva.com/transcricoes_bach/1-preludio/1-d-a-soprano-no-vocalize-de-villa/



A *viola-machete* vem guiando a direção desse trabalho, levando-o a uma série de lugares e percepções que não seriam possíveis de se vislumbrar sem a "perspectiva" que a energia de seu som, técnica e história emana.

The image shows a musical score for two instruments: Viola and Machete. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system starts at measure 38 with a key signature change to D major (two sharps). The Viola part features a melodic line with various ornaments and slurs. The Machete part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system starts at measure 40 and continues the melodic and rhythmic development. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are marked. There are also some handwritten-style annotations like 'VI' and 'CIV' above the staff.

Já nessa primeira aparição ela cumpre a função, eminentemente vocal, em frase que vinha sendo imaginada inclusive como um vocalize, como se dá em – 1.2 a primeira gravação da canção – da

versão preliminar – e seu passo a passo. Desde o primeiro trabalho na adaptação para canção foi intuitivamente entoado sem letra, apenas com o fonema em “ah”. Não sem referência como revelado a seguir, ainda que, em um primeiro momento, esta operasse no plano intuitivo.

o verde

A “soprano” desse trabalho é a *machete*. E para atingir uma expressão especial – historicamente atrelada ao período e estilo Barroco – lança-se mão novamente da *campanella* (em verde acima). Agora, porém, radicalizando seu efeito, pela característica de grande ressonância que possui esse instrumento de ordens de cordas duplas, afinação reentrante e cordas de aço.

o marron claro

A expressão diferenciada dessa *campanella* é resultante de um recurso especial, utilizado já nessa primeira frase, em que se toca “somente a corda aguda do par”:

The image shows a musical score for two instruments: Viola and Machete. The Viola part is on the top staff, starting at measure 43, and features a series of eighth notes with a 'pizz.' marking. The Machete part is on the bottom staff, also starting at measure 43, and features a series of eighth notes with a 'pizz.' marking. The score includes various musical notations such as accidentals, dynamics, and articulation marks.

A escrita musical para viola caipira conserva características similares à utilizada na escrita para violão (...). No caso da viola, que possui cordas duplas, as notas devem ser grafadas tomando-se o seguinte cuidado: para os dois primeiros pares que estão em uníssono, grafa-se uma única nota. **Para o terceiro, quarto e quinto pares, que estão em relação de oitava, grafa-se somente a nota mais grave.** A nota oitavada corresponde à outra corda, apesar de não estar escrita, fica subentendida, **salvo se vier indicado na partitura que se deve tocar somente a corda aguda do par** (DIAS, 2012, p. 243, grifos nossos).

O símbolo “de arcada” para baixo presente sobre as notas indicadas pela cor **marron claro** me foi indicado pelo mestre violeiro – o prof. dr. Ivan Vilela – que em *comunicação pessoal* me coloca que: “*Para conseguir tocar somente a primeira corda você tem que trabalhar uma torção no pulso da mão direita. Posso te mostrar o gesto*”. Gesto de fato virtuosístico e que parece difícil de incorporar de um modo mais geral e efetivo, mas que procuro aqui realizar – evitando ao máximo encostar na corda grave, que é a corda de baixo do par – nos momentos indicados. Isso pode ser ouvido e visto no vídeo dessa sessão. Vídeo este que, assim, tem uma especial importância didática.

o **vermelho**

Dando sequência ao trabalho de expressão da *machete*, apliquei um efeito que costumo utilizar ao violão. Nele se “abafa” – em *pizzicato* – as cordas graves (com o lado de fora da mão direita encostando na ponte do instrumento) e se cria uma espécie de crescendo nas cordas agudas, que não são incluídas nesse abafamento do *pizzicato*. O resultado da transposição para *machete* desse recurso, que utilizo já há muitos anos no violão, teve o resultado que pode ser acompanhado no vídeo (e áudio), enquanto se observa a representação gráfica da partitura.

o **roxo**

Já o violão utiliza sua corda mais grave solta para simular um efeito de tambor grave, com membrana grande. Isso se expressa através do jogo de abafamento, apresentado na relação entre as notas e as pausas já desde o trecho anterior. Cria-se, assim, uma expectativa para a chegada do “refrão” da canção (em pulso finalmente estabilizado).

O “X” (salientado também em **roxo**) representa uma batida da mão direita sobre as cordas do violão que é trivial para o universo do violão de acompanhamento de canção. Isso acontece ainda que seja de difícil execução no registro “controlado” pela partitura. Recurso que é aqui utilizado pontualmente e que contribui para anunciar a atmosfera da próxima seção.

Elucida-se agora a referência para o “vocalize” da “soprano”, que dá nome a esse subcapítulo, abre essa seção e está destacada em **verde** na partitura da *machete* apresentada no início dessa seção. Uma vez que estamos trabalhando a *machete* como instrumento transpositor, repare as armaduras de clave das sessões anteriores, o que será devidamente justificado e aprofundado ao longo desse

trabalho.¹⁰ Recoloco abaixo o mesmo trecho com as primeiras notas “cantadas” pela *machete*, salientadas na partitura de *violão* – que soa no tom que está escrito e, portanto melhor cumpre com o propósito desse ponto – com a cor de **laranja**.

Fato é que há uma coincidência tanto melódica quanto harmônica – ao atingir o acorde de **Fá maior** – a passagem coincide com um trecho da Ária da Bachianas Brasileiras No5 de Villa-lobos. Trecho que está salientado também em **laranja** já no fim da página apresentada abaixo.



Esta obra foi escrita originalmente para *ensemble* de violoncelos e voz, sendo transcrita para violão e voz pelo próprio autor, na qual ressalto que essa coincidência, intuitivamente, pediu o uso de um momento de "vocalize 'a'" (repare essa indicação no manuscrito de Villa-Lobos, em **amarelo**) servindo como uma espécie de “ponte” para a canção, na qual se prescindiria de palavras. Efeito que creio ser um momento especial para apresentar a *machete* como "soprano" exatamente por evocar a lembrança a esse primeiro trecho da magistral ária villalobiana todo vocalizado.

Para além de todas as coincidências, ou justamente por elas, a transcrição a seguir estabelece um grau de excelência na escrita para violão e voz que nos servirá como referência principal de estilo e escrita.

¹⁰ LINK com 5.2 no *carro do Tiago* em "essa constatação, a de que a *machete* é um instrumento transpositor, me pareceu mesmo incontornável. Isso porque os 'tons do machete', quando o instrumento é tocado na 'afinação natural' (afinação onde tradicionalmente são trabalhados esses "tons"), coincidem com os 'desenhos' do violão'."

A' MINDINHA

H. Villa-Lobos
(Rio, 11)

BACHIANAS BRASILEIRAS (Nº 5)

Adaptação para canto e guitarra (violão)

ADAGIO *rall.*

mf

moderato em (6)

vocalista

OP. 111

Fá Maior

O “jogo de oitava” – destacado em **marron claro** – das três notas que iniciam a frase que gerou o refrão coincide com o momento em que Bach anota da maneira que está destacada no manuscrito – com quebra na haste das semicolcheias – o salto para a região aguda do instrumento. Este teve sua energia “transcriada” pela alavanca que a voz gera ao “chegar” em uma peça de violão. Na reexposição, que seria equivalente a – *l.h* – ainda subirá de oitava, desenvolvendo o efeito

E **refrão**

45 **E** **E⁷** **A^m** **E⁷**

Voz

ar-re-me - te - e - er no bo-jo

Violão

Machete

48 **A^m** **E⁷**

Voz

da ba-lei - a vai a-pren

Violão

Machete

56 **A^m** **E⁷** **A^m**

Voz

de-c - er vai-cu-tu-car na vei - a

Violão

Machete

45 E E7 Am E7

Voz

ar-re-me - te - e - er no bu-jo

48 Am E E7

Voz

da ba-lei - a vai a-preti

E refrão

Vejo o processo que vivi e aqui apresento, desde a perspectiva da canção brasileira, fortemente vinculado a uma lógica e um sistema que se desenrolam dentro de referenciais ligados à “cultura de diáspora”, negra ou afro-brasileira. Ela que está consolidada através da profunda ascendência que tem sobre a canção brasileira. Isso acaba – ao se esgarçar radicalmente essa relação – por chegar à mesma lógica do “sample” no Hip Hop. Como se a própria lógica da canção é que fosse a base conceitual, e profunda, em sua forma de se dar, assim como “*A profundidade não está no sample em si, mas no próprio processo de sampleamento, que implica uma recombinação de memórias que juntas se atualizam.*”

Faço agora um paralelo entre o processo que vivi – e aqui apresento a ideia de “sample” através da reflexão da atriz, MC e doutora Roberta Estrela D’Alva. Ela parte de um diálogo com sua orientadora, Jerusa Pires Ferreira, em sua tese intitulada *Vocigrafias* (2019):

— Nós somos um grande texto, nós pessoalmente com o nosso corpo, nossa corporeidade, nosso estar no mundo. Temos colagens diversas para estar no mundo, nós somos o sampleamento que chega pela nossa pele, e a gente pressente que alguma coisa importante está ali. É essa colagem intelectual, afetiva e humana que faz de nós textos de cultura. (Jerusa Pires Ferreira)

O processo do uso do sample dentro do hip-hop é reconhecidamente uma de suas mais inventivas e importantes novidades conceituais e formais, e eu me sentia imensamente representada por uma professora que falava nestes termos. Mas nos últimos tempos, houve um momento em que discordei de uma nova maneira de Jerusa falar do sampleamento. Ela passou a utilizar a expressão “sampleamento em profundis”¹¹ quando queria dizer que deveríamos samplear, mas com profundidade e critério, conhecendo o que estávamos sampleando. Toda vez que ela mencionava essa expressão, algo em mim se contrariava, como se a adjetivação “em profundis” fosse desnecessária e até mesmo redundante em relação à ideia do sampleamento. Refletindo e buscando o que conceitualmente me incomodava, comecei a elaborar um texto para enviar a ela. Com certeza, como em todas as vezes que levei questões como essa, teríamos uma instigante e frutífera conversa sobre o tema, mas, infelizmente, por conta de sua saúde, e em meio a tantas questões mais urgentes, não houve tempo para que esse diálogo acontecesse. Tendo a imaginar a voz de Jerusa me dizendo para trazer a reflexão para dentro de meu texto, como já havia feito inúmeras vezes. “Isso é material”, ousei imaginá-la dizendo, sampleando sua fala de outras situações. Decido aqui, então, abrir um parêntese para uma digressão sobre esse assunto, uma vez que ele é uma das bases de todo o meu trabalho artístico e intelectual.

Abre parêntese

¹¹ O que relaciona-se com a ideia de “historicamente informado” em Música Antiga.

Para mim, o “sampleamento em profundis” seria uma redundância porque o conceito original de samplear já é profundo em si. Caso contrário, não é sample. Pode ser chamado citação, recorte, qualquer coisa, menos sample. O princípio do sampleamento se dá a partir da escolha de uma amostra e esta escolha não necessariamente implica um conhecimento profundo do objeto, mas, sim, **do que se quer criar a partir da utilização do que dele foi sampleado**. Após o recorte, que é apenas uma das etapas, há a sua combinação com outras partes para, a partir dessa recontextualização, criar-se uma nova obra. É a criação de uma nova realidade a partir de um recorte de realidade preexistente onde relações de ordem estética, histórica, afetiva estão imbricadas. **A profundidade não está no sample em si, mas no próprio processo sampleamento, que implica uma recombinação de memórias que juntas se atualizam.** Há um porquê e um para quê que podem ser de diversas ordens quando a amostra é retirada de seu contexto original, e no ato que move o sampleamento já reside esta intenção. Portanto, sampleamento “em profundis” traz a ideia de que o ato de samplear precisaria de um complemento para ser validado, o que a meu ver é desnecessário, considerando-se que o conceito já é válido, e já é portador da ideia de complexidade e profundidade. (NASCIMENTO, 2019, ps 149-151, grifos nossos).

O compasso 52 modificou as notas do compasso 34 do texto original, a fim de concluir essa seção com a mesma frase em verde, encerrando o ciclo com o memo “sample” (extraído do compasso 45), elemento que vinha dando integridade ao que passou a ser um “ciclo”. Que, assim, opera mais na lógica da música africana do que na européia.

Isso se dá para logo depois, transformar a atmosfera através dos “dispositivos de variação de tempo” – como o *rallentando* e a *fermata* –, corriqueiros na prática e na teoria da música europeia ocidental. O que conduz a transcrição a um outro ambiente, na medida em que “desmancha” o “beat” – e seu esquema polimétrico ¹² – elemento que fornece uma energia essencial àquilo que alicerça a “base” sobre a qual se ergue as “culturas da diáspora”. Estas operam na chave de uma continuada “mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas” (GILROY, 2012, p.30).

¹² LINK com 9.1.3 *beat perception no esquema polimétrico* em: “esse tipo de polirritmia, onde “os compassos ternários são parte do esquema polimétrico”, só se dá – com a expressão própria do sistema africano – por meio de uma percepção apropriada do beat (cultivada nesses termos).”

1.f - a parte contrastante

LINK para gravação audio visual:

www.



52 *Am* *E7/B* *E7* *Am* 7

car na vei - a e lá vai des man char

rall.

rall.

rall.

A fragmentação do texto de Bach é operada agora através de um "alargamento" das frases que passam a exigir um espaçamento. Este não pode mais deixar de atingir a continuidade da fórmula de compasso, logo depois da primeira apresentação de um refrão que dependerá dessa estabilidade do ritmo para existir. Isso sobretudo na segunda apresentação, a qual retomaria na altura equivalente ao 1h, dentro dessa forma de "recortar" a partitura por seções. Sendo esse o momento de início de uma

F

55 **meno mosso**

e vei vi-ver vai im-plo-rar

F/A *Em/G* *Am/G*

"parte contrastante":

57 B° $E7(9)$ D° $E7/G\sharp$

e vai cho-ver ou vai in-ver - nar vai con-quis

ritmico

acelerando *rall.* *expressão romântica*

② ③ ④

59 A^m G **tempo primo** $E7(9)$

tar o a-mor e vai fa-zer o di-a cla-re ar

ev. *m* *i m i p i p a i o i*

$B7(9)$

2 2 2 0 4 1 2

1.g - o boi em Bach e o fim da bateria da câmera de vídeo

Video: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-g-o-boi-em-bach-e-o-fim-da-bateria-da-camera-de-video/



Essa maneira de apresentar a pesquisa favorece colocações mais vinculadas a um trabalho de "análise musical" – tradicional nas áreas de composição e performance, no campo da musicologia.

A forma escolhida – com as canções repartidas em trechos – foi experimentada em um dado momento do trabalho (depois do retorno da viagem de campo à Alemanha e antes da realização das letras definitivas dessas *transcri(a)ções*).

No momento equivalente ao 0:48 do vídeo apresentado acima – quando a câmera fica “branca” (editada em slow motion para cobrir o “buraco”) – se torna claro para mim mesmo que seria impossível registrar esse trabalho todo dessa maneira, pois estava eu mesmo executando *violão*, *machete* e *voz*, fazendo a gravação no software de áudio desses instrumentos e ainda a gravação do vídeo.

O barulho que aparece em 0:48 desse "take" é o do fim da bateria da câmera de vídeo, que, em meio às múltiplas funções, não havia sido devidamente carregada. O que indicava ser tecnicamente quase impossível fazer o registro de toda a *suíte* dessa maneira, sozinho. A alternativa de chamar um técnico não era possível (para além do fato de não haver recursos para isso) por essa gravação ter se dado no auge do isolamento que nos foi imposto pela Covid 19.

Logo depois desse momento, consegui a extensão do prazo, justamente em função da Covid, e resolvi enfrentar a redação do retalho *auto-etnográfico*, no formato em que seguiremos daqui em diante.

Apresento ainda antes – para um último exemplo sobre de que modo o trabalho seguiria em escolhendo esse modo de realização – a partitura em que a *viola-machete* faz um “acompanhamento” em ritmo de “boi” (em 2 contra 3) enquanto o violão toca a “peça literal”.

The musical score is written for two instruments: Viola Machete (top staff) and Violão (bottom staff). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, measures 63-64 and 65-66.

System 1 (Measures 63-64):

- Viola Machete (Measure 63):** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is complex, with many accidentals and fingering. It includes a circled number 1.
- Violão (Measure 63):** Features a steady 3/4 rhythm with triplets. The chord is labeled **B7**.
- Viola Machete (Measure 64):** Continues the complex melody. It includes a circled number 1.
- Violão (Measure 64):** Continues the steady 3/4 rhythm with triplets. The chord is labeled **Em/B**.

System 2 (Measures 65-66):

- Viola Machete (Measure 65):** Continues the complex melody. It includes a circled number 1.
- Violão (Measure 65):** Continues the steady 3/4 rhythm with triplets. The chord is labeled **B7(add9)**.
- Viola Machete (Measure 66):** Continues the complex melody. It includes a circled number 1.
- Violão (Measure 66):** Continues the steady 3/4 rhythm with triplets. The chord is labeled **F#7/B**.

2.0 Allemande de Logun Edé

O som da mbira cura
quem já não era volta ser
se alumeia

se monta de quilha pura
mar d'uma ilha das Quirimbas¹
ou da Madeira

de onde outra filha durará
se fervilha c'a carimba²
caçada a baleia

Então vai ver
que a ponta do leme levantou
no rebote que arrasta até a beira
vai ver
sem beira não dá pra viver
onda qu'inda anda apontada
pra onde andarei
quando a mãe d'água me acalma
e pai da terra me acende
É Gongonbila, Logun Edé³

De lá
da contra-costa
trazem kutwananiza⁴

que em Changana
é sintonizar
c'outro ser

mas ser
remeiro⁵
em matadeiro
acorrentado
não dá pra alma de alguém sobreviver

revolta c'os Malê⁶ 4x

Tem manhã que Yara vem tão maternal
encantadeira
q' o povo da ilha se encolhe no seu colo

vai
toca mbira nesse chão
que tarda a acatar
as força do mar
mar te cercô
machete na mão
cantou!

¹ O arquipélago das Quirimbas se localiza no oceano Índico, norte de “Moçambique”, na costa africana oriental.

² LINK com 2.2 *a mbira da ilha do Desterro (SC)* “Um negro e uma negra dançam sozinhos, muitas vezes ao som de um instrumento chamado ‘Carimba’ pelos portugueses” no relato do navegador russo Louis Choris, em 1815.

³ LINK com 2.1.2 *os maracatus de Berlim e o toque para Logun Edé* em “o nome equivalente à ‘energia Logun Edé (orixá do universo yorubá), para a cultura banto, é ‘Gongonbila’”.

⁴ LINK com 5.4.1 *Kutwananisa* em “é fazer ouvir-se mutuamente / mas também é fazer com que as coisas se entendam” na fala de Luka

⁵ ver “O funcionamento da Armação da Lagoinha: Hierarquia do trabalho e o Controle dos escravos na Caça a Baleia (Ilha de Santa Catarina, 1772-1825) Zimmermann, Fernanda, 2006

⁶ LINK com 2.2.1 *orocongo atômico* em “as intensificações de cerceamento das festas também aumentaram em todo o Brasil a partir das rebeliões ocorridas em Salvador e no Recôncavo Baiano, que culminaram no levante dos malês, em 1835.” (Silva, 2009, pag. 41)

2.1.1 Transcultural musical studies

In 2009 a Chair of Transcultural Music Studies was established at a renowned musicological institution, the joint Musicology Department of the Franz Listzt University of Music in Weimar and Friedrich Schiller University in Jena, Germany. This was the first musicological Chair with such an epistemological orientation and focus of scholarship on the study of the groupings of musical process within **cultural encounters** (PINTO, 2018, p. 175 - grifo nosso).

Este trabalho desdobra uma percepção cultivada ao longo de um percurso de tempo significativo. Ela se deu por meio de minha trajetória como artista e pesquisador dedicado às questões aqui mobilizadas. Foi isso que me levou a um período de doutorado-sanduíche – que sinto como emblemático e de grande aprofundamento – cursado no *Transcultural Musical Studies Department*, da *Franz Listz University* em Weimar, Alemanha.

Nesta etapa, contei com a supervisão do Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto,⁷ apontando direcionamentos que passaram a ser centrais para esse trabalho. Direções que, ao serem trilhadas, revelaram-se tão questionadoras quanto propulsoras da mobilização básica do projeto: a realização de canções – a partir da obra de J.S.Bach – que remontassem o cruzamento entre as diferentes matrizes musicais (que forjaram a musicalidade brasileira). Havia então, desde o início, o plano de que esse processo transparecesse essas relações do modo fluído e natural que é próprio da música – através das *transcri(a)ções* resultantes.

Transcrevo abaixo um trecho das palavras com as quais sou tão bem recebido por Tiago, nessa viagem ao “campo” que representou Weimar (e Berlim) para esse trabalho, me anunciando a *transculturação* que me aguardava no período de doutorado-sanduíche. Este foi cursado em um departamento que carregava então, já no nome, uma orientação que se mostrava apta a atender o seguinte impulso: o de simular atravessamentos próprios da música e da cultura resultante dos movimentos das diásporas que se deram (e seguem se dando) através do “Atlântico negro” – como um sistema de intercâmbios. Dinâmica constituinte portanto da música e cultura brasileiras.

⁷ Que, a partir de agora, será designado nesse trabalho simplesmente como “Tiago”.

Lembro de sentir as palavras que se seguem como uma espécie de conexão entre um impulso de transversalidade – que já me regia no *violão-canção* – e essa linha de pesquisa que, agora parecia trazer à pesquisa – já em uma nova configuração – um direcionamento metodológico:

Tiago

*A transculturação fala exatamente isso,
que eu vou caminhar e que em algum momento eu vou chegar a um resultado
que já não pertence a nenhuma dessas duas fontes, que servem de ponto de partida.*

Em seu livro *Music as Living Heritage* Tiago mesmo complementa:

Transcultural studies as concept arose in the framework of cultural and literary sciences in Latin America, inspired by writings of Cuban sociologist and musicologist Fernando Ortiz (1881-1969), who backed by some of his students and followers, brought transcultural musical studies into the field of musicology (PINTO, 2018, pág 175).

Tiago

*É por isso que esse conceito do Fernando Ortiz é interessante.
E é isso que você vai viver aqui:
uma grande transculturação.*

Meu primeiro contato com esse conceito de Ortiz se deu através do livro (que me foi indicado pelo próprio Tiago no exame de qualificação dessa *tese*) em que o autor trabalha questões mais ligadas à sociologia do que à musicologia. Livro intitulado “*Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*” (1940):⁸

El tabaco que (...) tuvo entre los indoamericanos una original armazón social de carácter predominantemente religioso, adquirió entre los euroamericanos y luego en el resto de los pueblos una estructura de carácter principalmente económico, por un muy curioso, rápido y **total**⁹ fenómeno de transculturación (ORTIZ, 2002, p.219).

⁸ Obra que referencia diretamente *Um contraponto baiano: açúcar, fumo, mandioca e escravidão no Recôncavo (1780-1860)*, de Bert Barickman (2003). Este, por sua vez, dá base à comparação traçada pela professora Dra. Beatriz G. Mamigonian entre dinâmicas do Recôncavo Baiano e da Ilha de Santa Catarina. Este paralelo, mesmo que pudesse ter sido também traçado com outras regiões do Brasil (ou do mundo), esse coincidir (que não me parece uma coincidência), se apresentou como fator significativo para as amarrações efetivadas nessa *tese*, influenciando sobretudo o conteúdo das letras das canções de sua *suíte*.

⁹ Interessante salientar que esse “total” não diz respeito a uma absoluta conversão ao sistema oposto, mas sim – como nos coloca Tiago logo acima – a um terceiro. Processo que leva (totalmente) “*a algo que que já não pertence a nenhuma dessas duas fontes, que servem de ponto de partida.*”

Esse trecho da obra, por exemplo, salienta a passagem de um caráter “predominantemente religioso”, em sua origem ameríndia, a “principalmente econômico” no novo contexto (euroamericano). Tal processo parte do tabaco de um modo (até pelo que nele é salientado) que podemos relacioná-lo à lógica ameríndia. Lógica fundamentada em uma projeção de moeda enquanto elemento vegetal – atrelada à ideia de “dádiva”¹⁰ – em uma economia baseada na “troca”. A mesma lógica pode ser encontrada na imagem dos “bagos de cacau” levados como moeda pelo herói Macunaíma (no livro de Mário de Andrade, que segue nos acompanhando) para São Paulo. Cacau que passa a valer quase nada ao chegar à cidade.¹¹ Imagens que também tem uma relação muito direta, inclusive por uma diferença de valor (nas dimensões material e imaterial/simbólica), com o que surge aqui na forma de *murta*. Imagem do texto clássico de Padre Antônio Vieira que irrompe nessa *tese* em – 6.1 - *o fosso entre o mármore e a murta*.

Para Ortiz, o tabaco atravessa essa “total transculturação” na medida em que adquire um “caráter principalmente econômico”. É então que se converte à lógica ocidental – já atravessado pelos princípios da economia de “saque” e “extração” – passando, portanto, a operar na lógica da mercadoria (do capital). É interessante notar que a predominância do aspecto religioso do tabaco se torna predominantemente econômico no mundo euroamericano – o qual relacionamos nessa *tese* com a visão ocidental da música (ou mais com o que é estudado pela musicologia do que pela etnomusicologia). Este processo como um todo é que parece sofrer mais uma inversão no caso do processo de *transcri(a)ção* aqui relatado.

Inversão que acontece pelo fato da *transculturação* – operada por essa *tese-suíte* – partir não do tabaco (ou de um material musical “folclórico”), mas da obra de J.S. Bach (cerne do continente centro-europeu e do cânone da tradição musical escrita). Processo que, assim, se dá a partir de um material de uso fundamentalmente litúrgico-religioso – o que coincide com o caso do tabaco (no contexto ameríndio). É Bach que é aqui vertido em canções populares brasileiras. Canção esta que, por sua vez, se caracteriza como gênero/produto forjado justamente no nascimento da indústria fonográfica. Indústria que, desde seu primeiro momento, na primeira metade do século

¹⁰ Ver “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas” (1925) Marcel Mauss (2017).

¹¹ Tal qual nos conta José Miguel Wisnik no curso *Antropofagia e Macunaíma – Modernismo hoje* ministrado no Atelier Paulista, em aula do dia 14/12/2021.

XX, se desenvolve no Brasil a partir dos princípios essenciais à musicalidade – e ancestralidade negra – do “samba”.¹²

Os modos de incidência do "caráter econômico" sobre processos de *transculturação* parecem, como vemos em seu teórico fundamental (Fernando Ortiz), fazer parte de sua raiz. Assim este caráter é mencionado nesse momento do presente relato, ainda que de um modo apenas superficial. Por seus limites, a presente tese não conseguirá cobrir suas inúmeras implicações e desdobramentos, coisa que talvez será vivida na pele pelas canções aqui criadas, se atingirem o mercado.

Há uma visibilidade que pode vir a se efetivar, gerando “plays” em “plataformas de streaming”, na medida em que o próprio meio musical – posto que cada vez mais essa dinâmica é colaborativa – entenda a música da *suíte* (e talvez até também a idéia da *tese*) como boa(s) ou pertinente(s). Assim parece ser a própria escuta dos agentes integrantes dos universos musicais aqui mobilizados que determina hoje o possível “nicho” onde o trabalho se aloja (o que é equivalente à antiga estante da “loja de disco”). Ou seja, em algum ponto entre o universo erudito e o da cultura popular. Talvez, por exemplo, no “nicho” da canção popular “jobiniana” (filiada a um braço da villalobiana). Vertente que já vem se desdobrando na canção popular brasileira em um modelo mais conectado à música que é escrita (ou erudita), forjando um “nicho” já mais ou menos estabelecido, consolidado ou “canonizado” – o qual essa *tese-suíte* também relativiza.

De todo modo, é este o limiar que estabelece (no plano da música escrita em partitura ou, ao menos, na que se vale da escrita pormenorizada para violão) o contato entre o que chamamos aqui de “hiperletrado” e “iletrado”. Esse contato remete diretamente, como retornaremos algumas vezes, à reflexão de todo o arco do modernismo brasileiro da primeira metade do século XX, bem como da produção literária de autores que não se assumiam como parte deste “movimento” mas, que operam dentro dessa mesma chave (ou arco) – como João Guimarães Rosa (considerado pela crítica parte de sua terceira geração).

Este percurso já vem sendo trilhado no campo da tradução literária, em iniciativas que serão aqui apresentadas, e serve de referência para as *transcri(a)ções* – termo que emerge desse mesmo campo – aqui mobilizadas a partir de Bach. É assim que essa *tese-suíte* tenta trazer para a música

¹² LINK com *Violão-Canção em 6.3 o momento da escrita* em: “Ineptos para a inscrição de suas invenções sonoras na pauta musical, esses primeiros sambistas recebiam os novos aparelhos como um encontro com a própria identidade.” Na citação do livro – *O século da canção* (TATIT, 2004, p.34).

– de modo mais ou menos equivalente a produções do campo citado – toda uma rica rede de relações que já vem sendo conjugadas com o *perspectivismo*, ou, de um modo mais geral, à antropologia.¹³

No sentido inverso dessa amarração, é ao campo da literatura que o próprio Eduardo Viveiros de Castro aponta para iniciar um diálogo com as artes, aqui desdobrado à música. Tudo indica, portanto, ser por essa mesma via que pode se dar a articulação entre *perspectivismo* e *transculturização*. Uma ponte capaz, a meu ver, de viabilizar trânsitos que se encontram – considerando-se os estudos em música – ainda interditados em certos sentidos.¹⁴

É nesse contexto – de uma troca ampla – que a observação de Paul Gilroy em seu livro *O Atlântico negro* se faz pertinente aqui. Isso acontece na medida em que o autor alude a esse forte vínculo que há entre a indústria fonográfica – em maior escala de vendagem (dentro da chamada “música de mercado”) – e a cultura negra. Podemos ver essa relação quando o autor se refere aos termos de uma “traição cultural pop”, explorando o conflito entre isso e a ideia de identidade/autenticidade:

Meu argumento aqui é que o caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da relação de identidade racial e não identidade racial, entre a autenticidade cultural e a traição cultural pop (GILROY, 2012, p. 204).

Se há algo que a música dos “colonizados” conquistou, foi uma dimensão esmagadora do mercado musical (em especial através de recursos musicais pertencentes à musicalidade negra). O que foi conseguido mesmo através de toda uma história marcada por uma profunda “invisibilização”¹⁵. Uma vez que no mercado musical (e no caso norte-americano isso se deu de modo ainda mais explícito) o protagonismo foi branco, desde os primeiro casos de ídolos da

¹³ LINK com 6.3 *transcri(a)ção por equivocação controlada* em: “Em seu artigo 'Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a Transcrição poética de Haroldo de Campos', (Álvaro) Faleiros nos conta que (...)”

¹⁴ LINK com 6.1 - *o fosso entre o mármore e a murta* em: “Veja se você encontra alguma ‘ponte’ nisso que o Viveiros de Castro discute / veja o texto original também.” e “eu não gosto desse fosso” na fala de Tiago.

¹⁵ LINK com 2.2 *a mbira da ilha do Desterro (SC)* em: “O invisível é aquilo que é visto como não-existente, é um processo de negação, de desautorização da existência”, na definição de Ralph Elliot tal qual me é colocado na fala de Ilka Boaventura em comunicação pessoal (em outubro de 2020).

cultura pop. Basta lembrarmos da veneração de um Keith Richards (Rolling Stones) ao blues de Robert Johnson – para ficarmos em apenas um de muitos exemplos.

Apesar da violência dos cerceamentos históricos, “a dominância social (do colonizador europeu) falhou em delinear completamente o 'mainstream' cultural do subcontinente ou mesmo qualquer país da região”, como segue nos colocando Tiago acerca de como – em um processo de *transculturação* – a mudança pode se dar “no sentido inverso, com o dominado influenciando a esfera social dominante”:

The study of living musical heritage shows that transculturation processes function in a **subversive** way, by enabling cultural maintenance and even its imposition to occur the other way around, **so that change is influenced from the dominated to the social sphere of the dominator**. In post-colonial Thinking, transculturation processes and their historically successful subversive tactic still remain one of the most intriguing examples of how social history can develop in unexpected ways, by even “**culturally colonizing**” the colonizer (PINTO, 2018, ps.179-80, grifos nossos).

Esse olhar pode se revelar em torno de questões referentes à técnica musical, centrais para essa *tese-suíte*, a partir da colocação (do próprio Tiago) no sentido de uma investigação da relação entre a técnica dos dois polegares da *mbira* e do polegar e indicador (da mão direita) na *viola-machete* como é desenvolvido em 5.2 *no carro do Tiago*. O que, diante das operações acima apontadas, nos levou a modulações dessa pergunta e suas implicações – aí com marcante cunho auto-etnográfico – no contexto que será trabalhado em 2.2 *a mbira da Ilha do Desterro (SC)*.

A centralidade conferida ao “caráter econômico” em processos transculturais, leva o trabalho a salientar aqui o espaço que a música de concerto (do violão clássico) ocupa. Seja o espaço dentro do mercado, seja o espaço físico em que a música se dá. É do ambiente do violão clássico que emerge a música de Bach, a qual nos serve aqui de ponto de partida. Esse ambiente se revela signifi- e evidentemente distante do espaço em que a musicalidade da *mbira* trabalha e que levou a interações entre *machete* e *mbira* se darem, inclusive, em espaços como o YAAM de Berlim.¹⁶ Neste “clube”, artistas “pop” – como, por exemplo, os brasileiros Criolo e Marcelo D2 – se apresentaram ao longo do período referente à viagem de pesquisa aqui relatada. Esse contexto de apresentação musical parece outro exemplo, que aflorou no “campo” de pesquisa, no tocante ao

¹⁶ LINK com 2.2 *a mbira da ilha de Desterro (SC)* em: “*Mbira* que teve uma revitalização no Zimbawe, sendo o fundamento, inclusive, de músicas lançadas com sucesso no mercado fonográfico por artistas como Oliver Mtukudzi e Thomas Mapfumo (que poderíamos classificar como ‘afrobeat’).”; LINK com 5.4 *mbira-machete* / 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* em: “Nessa ocasião, houve também uma conversa sobre como Luka encarava a diferença entre as situações (de “show” e “concerto”) em que tocamos juntos. Conversa que registrei: [Chico] *tocamos no Yaam, lugar de festa, e também no B-Flat, que é um jazz club, em uma situação bem mais introspectiva.* (...)”

que é posto por Tiago na citação acima – sobre o colonizado "colonizando culturalmente o colonizador”.

A *transculturação* de Bach aqui trabalhada acaba lidando com esse mesmo panorama. Isso o podemos ver retomando Ortiz com aquilo que, por um lado, é de fundo religioso e, por outro, é item (ou música) “de mercado”. É essa relação que faz com que essas *transcri(a)ções* partam agora de um repertório que dá base a uma outra "autenticidade cultural”. Autenticidade que não corresponde à mencionada por Gilroy há pouco, mas sim à que se constitui através do que nos descreve a "musicologia historicamente orientada” (européia).

Assim, converter Bach em canção popular, o que se relaciona diretamente com a ideia de “traição cultural pop”,¹⁷ inverte as relações entre a cultura “dominante” frente a do “dominado”. Isso desencadeia toda uma nova série de tensionamentos e negociações que se desdobram a partir desse outro âmbito e contexto – em uma perspectiva diametralmente oposta. Processo que segue se perguntando sobre seu valor na conversão à moeda de Macunaíma (em “bagos de cacau”).

É nesse ínterim, e viabilizando passagens desse tipo, que emerge o modelo que vem sendo trabalhado por Tiago, o de uma "transculturally-oriented musicology”¹⁸ – algo como uma musicologia "transculturalmente orientada”, ou de "orientação transcultural”. E é com essa “orientação” que esse relato segue descrevendo os acontecimentos deste processo criativo – que se deram no “campo” delineado ao longo dessa pesquisa.

¹⁷ LINK com 6.2 *distorções unplugged* em: "Os traços de uma determinada ideia musical eram desconfigurados, e se reconfiguravam a cada novo ensaio. Como a murta, era 'impossível de configurar’.”

¹⁸ LINK com *introdução a) transculturação: as madeiras e as ilhas* em: "For a transculturally-oriented musicology, no epochal boundaries exist no genre specific limitation, and no defined methods of transmission limit the range of the fiel of music research", em citação do próprio Tiago.

2.1.2 o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim

A *Allemande* foi a primeira peça que experimentei como canção, ainda em uma versão “literal”.¹⁹ Foi nela também que, pela primeira vez, já na Alemanha, eu procurei escrever detalhadamente as transformações que vinha imaginando na partitura, a partir da transcrição para violão que me servia de referência.

Posto que, mesmo sendo escrita originalmente para violoncelo, essas suítes já são obras tradicionais e consagradas no universo do violão clássico. Eu já vinha me dedicando a seu estudo de modo detido, a fim de memorizar (nesse registro, “controlado”) a mecânica das digitações (inclusive da mão direita), tal qual estas se encontram na partitura apresentada na próxima página.²⁰

A digitação (feita tradicionalmente a lápis²¹) se emaranha com a escolha e a elaboração das melodias a serem entoadas pela voz nas canções transcritas na página. Isso aparece nas sequências de notas (salientadas em amarelo), nas notas pontuais sinalizadas em azul (que por vezes indicavam notas sustentadas e por vezes – nas flechas, por exemplo – mudanças de oitava), ou mesmo no primeiro esboço de letra anotado (também a lápis) abaixo do pentagrama.

Mesmo com a quantidade – e a diferença de natureza – dos elementos em pauta acarretando certa “poluição” da partitura,²² por um bom trecho do processo criativo (ainda em um momento que era ligado à ideia de “reescritura”²³) foi esse o suporte que melhor o serviu.

Segue a partitura, com as anotações, na próxima página:

¹⁹ LINK com 1.2 a primeira gravação (da versão “literal” e preliminar) e seu passo a passo

²⁰ Conforme é corrente no ensino de violão clássico e me foi solicitado por meu professor Everton Gloeden no início desse processo, trabalhando a mesma a transcrição, que serviu de base para o trabalho das três primeiras peças dessa suíte, de Marcos Cruz.

²¹ LINK com c) *perspectivismo: em a onça na encruza da Turíngia* em: “Esta transmissão se dá com violão na mão, frente a uma estante de partitura, da qual (ao menos por um bom tempo) não se pode deixar afastar o lápis e a borracha.”

²² LINK com 4.3 *labirintos e laranjeiras* em: “A complexidade desta notação começa, então, a atingir limites de poluição visual (...) Tal escrita se torna muito específica e permeada de detalhes técnicos, distanciando-se, cada vez mais, dos códigos icônicos que compuseram sua origem e que cativaram popularidade à época”, na citação de Gisela Nogueira.

²³ LINK com 1.1c a modulação para maior e a “fórmula da reescritura” em: “Uma primeira definição de reescritura (...) corresponde a atravessar uma música por uma ideia que lhe seja alheia”, na citação do conceito de Sílvia Ferraz.



Esse processo, no que tange ao estudo do "controle" mecânico, sofreu um abalo em minha chegada a Berlim. Ali tomei a decisão de assumir a mudança completa da identidade – “estilo” ou “caráter” – que a *articulação* do tecido rítmico original imprimia à peça escolhida.²⁴ E levei isso a cabo, não sem que, para tanto, eu tivesse que enfrentar a dificuldade em reprogramar totalmente a digitação, posto que a própria peça se transformava sensivelmente frente à versão “literal”.²⁵ Reprogramação que se deu logo depois de haver me esforçado para estar de fato consciente de cada dedo que estivesse sendo utilizado, a cada nota da mão direita – como mencionado em *1.1 apre(e)nder transcri(a)ções*.

Todo o próximo momento do processo lida com o dilema de como estudar/digitar o “controle” de uma peça, que ainda não estava determinada em seus pormenores, frente ao que viria a ser sua nova natureza rítmica. Essa transformação de identidade só foi possível voltando a flexibilizar (sem um “controle”, ou com outro tipo de “controle”²⁶) a digitação da peça, até que ela se definisse novamente. Isso principalmente na mão direita – que é onde esse tipo de mobilidade costuma operar no universo da canção popular ²⁷ – pois o teor essencial da peça (presente na mão esquerda) ia se mantendo em linhas ao menos gerais nessa transformação. Só assim é que pude experimentar tocá-la de modo que ela incorporasse então outros “toques”.

Foi voltando de um encontro onde um grupo de maracatú de Berlim²⁸ ensinava os alemães o toque para *Logun Edé*, com base no modo como o fazem no Recife,²⁹ é que o caráter musical da *transcri(a)ção* da versão da Allemande apresentada na *tese-suíte* se “consolidou”. Não em seus

²⁴ Assim que o fiz mostrei para meu parceiro Amoy Ribas (percussionista brasileiro que vive em Berlim) e ele disse: “Saquei, você vai tocar Bach em articulação brasileira”. LINK com 7.4 Roberto Mendes em: “Inspira esse trabalho por diversas vias, na medida, por exemplo, em que assume o regime rítmico como o fator determinante da expressão do sistema musical em que trabalha.”

²⁵ LINK com 2a - *machete solo* que tendo seu caráter rítmico comparado com a versão literal (de violão) explicita a que estou me referido mesmo em partituras para instrumentos diferentes. A partitura da versão integral definitiva esclarecerá totalmente o caráter rítmico – adotado tanto no *violão* quanto na *machete*.

²⁶ LINK com 3.2.3 *controle(s) e improvisação barroca* em “que se tenha ‘controle’ – assumindo a equivocação – entre diferentes tipos de ‘controle’.”

²⁷ LINK com 3.3 *articulatory silences* em: “Controle sobre o qual Gallén atesta: ‘O segredo está em resolver a mão esquerda – a direita se adequa a ela’. Já os mestres violonistas da canção brasileira mencionados acima, parecem ter um foco de trabalho – que gera sua articulação musical – bastante mais pautado pela movimentação da mão direita.”

²⁸ LINK com 5.3.1 “o dó maior” em seus encaixes: na mbira, nos maracatús de Berlim e no violão / 5.3.1.2 - O “dó maior” em seu encaixe em maracatú de Berlim (data) - na gravação com “o grupo organizado em torno de João Afojubá.”

²⁹ Grupos com os quais passei a trabalhar, liderados por mestres pernambucanos radicados em Berlim, tais como Juninho Quebradeira, Biano Lima e João Afojubá. Eles que têm uma dinâmica de ensino “informal” estabelecida e incorporada à vida da cidade, que identifiquei com uma das principais pontes de conexão da cultura brasileira em Berlim.

detalhes, ao menos em um primeiro momento, até porque nesse universo as “repetições são variadas”,³⁰ mas no conceito geral de sua identidade. É o modo de se trabalhar o pulso rítmico – a “beat perception”³¹ – que se apresenta como fator decisivo na referida conversão.

O caráter daquilo que era o “esboço” da letra utilizada (tal qual ele surge nas anotações, a lápis, embaixo da pauta da página, da partitura de violão “literal”, apresentada anteriormente) se transformou também sensível e automaticamente.³² Isso se deu na medida em que o regime rítmico se convertia o tema da letra – que eu vinha improvisando enquanto tocava – e parecia ir também modulando. Naquele momento eu versava livremente sobre imagens que associava a *Logun Edé*, orixá a quem eu pedia forças para a empreita, ao mesmo tempo em que o oferecia seus resultados.

Oxalá determinou que Logun Edé fosse homem
num período e no outro depois fosse mulher.
Nunca haveria assim de ser completo.
parte do tempo habitaria a floresta vivendo da caça,
e noutro tempo, no rio, comendo peixe.
Começar sempre de novo era sua sina
(PRANDI, 2000, p.140)

No candomblé brasileiro, o nome equivalente à “energia” *Logun Edé* (orixá do universo yorubá), para a cultura banto, é “Gongonbila”.³³ Ambos os nomes são absorvidos na “letra definitiva” dessa 2.0 *Allemande para Logun Edé* no momento em que retorno de minha “viagem de campo”, e essas imagens se mesclam com a proposta que surgiu – junto à temática mais geral, que passa a ser abordada nas letras dessa *suíte*.³⁴

³⁰ LINK com 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* em: “A repetição em muitas tradições musicais africanas é variada, isto é, cada repetição introduz uma variação de nuance, não é exatamente idêntica a sua frase antecedente.”

³¹ LINK com 9.1.3 *beat perception no esquema polimétrico* em: “Esse tipo de poliritmia onde ‘os compassos ternários são parte do esquema polimétrico’ só se dá – com a expressão própria do sistema africano – por meio de uma percepção do “beat” (cultivada nesses termos). Essa exigência se distingue das exigências apropriadas à articulação barroca”, no desenvolvimento trabalhado sobre a ideia de Kubik.

³² LINK com 2.0 *última versão da letra (da canção)*.

³³ Comunicação pessoal de pai Tata Guiamazzy, do “Templo de cultura bantu Redanda” (Abril, 2021, Cipó-Guaçu, SP).

³⁴ LINK com 9.0 *a feitura da letra dessas canções* em: “‘tema’ que seria ambientado então, ao menos nas primeiras três canções dessa *suíte*, o que já era um bom ponto de partida, (e se desdobraria, nas próximas canções da *suíte*, por caminhos contíguos aos tomados pela pesquisa) nas armações baleeiras.”

2.1.3 - Weimar: manhãs de Gallén e tardes de Mukhavele

Ao chegar na Alemanha comecei – "de novo", então – o longo processo de escrita (e digitação) nota a nota dessas *transcri(a)ções*, já em novo regime rítmico, para essa que se tornou a “Allemande de Logun Edé”. “Tradução” que, inicialmente e diante da experiência recém vivida junto aos maracatus de Berlim – referenciando tal transformação –, cheguei a designar “versão negra”.³⁵ Fiz isso a fim de explicitar (até para mim mesmo) a significativa diferença entre essa *transcri(a)ção*, que surgia ali (como uma “versão outra”), e a “versão literal”, como a apresentada em – 1.2.

O que me ficou evidente, na apresentação do trabalho feito em Weimar, foi a diferença no efeito causado por cada uma das abordagens, efeitos com os quais eu aprendi a compor – dosando-os – a partir daquele momento do processo.³⁶

Mas o objetivo que se fazia urgente e mais imediato ali era concluir o processo de reescrita/*transcri(a)ção* da então “versão negra”. Versão que, gradualmente, passa a ser chamada de “outra”, de “murta”, até (já de volta ao Brasil) deixar de necessitar uma terminologia de distinção na medida em que passa se mesclar à “literal”.

Naquele momento os modos de dosagem para esse equilíbrio ainda não estavam concebidos e o objetivo era determinar a versão reprocessada ritmicamente para ter tempo de reestudá-la (nos termos de “controle” que Everton vinha me solicitando). O que era muito delicado pois, como dito na seção anterior – 2.1.2 *o toque para Logun edé e os maractús de Berlim* – “essa transformação de identidade só foi possível voltando a flexibilizar (sem um ‘controle’, ou com outro tipo de ‘controle’) a digitação da peça, até que ela se definisse novamente.”

Readequar a digitação (em termos mecânicos) da “nova” peça foi algo que só passou a ser mais concreto nos termos do “controle” – sobre o qual poderia conversar com Gallén – quando

³⁵ O que disparou todo um processo de crítica e auto-crítica (como se pode acompanhar em 6.1 – *o fosso entre o mármore e a murta*) que me levou a trilhar as contraposições: 1) “negra” - “branca”, 2) “literal” - “outra”, 3) “de mármore” - “de murta”. Sendo esse terceiro ponto já dentro da produção de Eduardo Viveiros de Castro que, assim, passou a referenciar essa tese com o modelo do “perspectivismo”.

³⁶ LINK com 7.2 *Bellinati* em: “Variedade que já vinha sendo exigida, aí mais direcionada mesmo a recursos existentes dentro da música de concerto/ocidental, por meu então orientador, o maestro Gil Jardim. Ele não se satisfazia com a ideia de se repetir uma mesma abordagem – mantendo o violão “literal” e trabalhando com a voz a partir do material já presente na peça. O que gerava um resultado que já começara a soar ‘really interesting’”, na avaliação, ainda das versões apenas “literais” do parecerista da fundação Fulbright.

procurei anotar no papel toda a peça antes mesmo de tocar com fluência.³⁷ Isso foi feito, apesar da "variedade das repetições" me deixar sempre em dúvida sobre até que ponto (pré)determiná-la tão completamente (ou pormenorizadamente).

Este, porém, parecia o único caminho para que ela se solidificasse nos termos da tradição escrita e pudesse então ser apresentada, por que não, já nessa "outra" forma (a "negra"), para Ricardo Gallén. Isso ainda antes de eu voltar para o Brasil (em não mais que quatro meses naquela altura). O que sabia que só teria sentido, no que tange ao trabalho a ser desenvolvido junto ao mestre espanhol, se a peça estivesse devidamente (re)solidificada e estudada nos termos correntes da tradição escrita.

...

Gallén é um músico amplo que, mesmo que seja também dotado de visão e recursos de um "improvisador" – pois dominaria, se quisesse, a linguagem calcada na "força criadora do momento"³⁸ –, se dedica a trabalhar pelas manhãs, com seus brilhantes alunos, uma prontidão de outra ordem.³⁹ Ela se dá no "controle" aprofundado de se construir sentidos a partir de uma poderosa equação entre *expressão* e *caráter* musical. Isso, muitas vezes, é ali demonstrado ao *piano* antes de ser traduzido em termos mecânicos na digitação do *violão*, para a passagem ou frase musical que está sendo trabalhada. A ourivesaria do intérprete. Controle calcado na partitura, que encontra nela tanto seu ponto de partida (como matéria a ser moldada pela interpretação), quanto a superfície onde se anota detalhadamente suas escolhas. Processo que chega a partituras com "alto grau de detalhamento", que inspirou o processo de escrita aqui desenvolvido e que seguirá sendo apresentado em 3.3 *articulatory silences*.

Maestro Gallén alcança uma prontidão, uma velocidade de deliberação nesse processamento, que por vezes parece alcançar a força do instante, do efêmero, isso que é mencionado no início do parágrafo anterior. E ele deixa esse caminho minuciosamente

³⁷ Processo que se revelou bastante diferente do que o atravessado no percurso entre 5.1.1 e 5.2.2 na *transcri(a)ção* do "Prelúdio das reentrâncias", onde toquei, já na *machete*, por bastante mais tempo, de modo livre ritmicamente até assumir uma configuração rítmica mais consolidada na partitura.

³⁸ LINK com *Violão-Canção em – 6 o fixo e o flexível* em "discute-se até a exaustão se a música mais transcendente é aquela detalhada até em seus menores elementos ou aquela outra que, fundamentada na **força criadora do momento**, chega em sua vitalidade à prática do mais autêntico. Nessa dicotomia reside precisamente a essência da obra criadora." na citação de Leo Brouwer

³⁹ LINK com 3.2.4 *controle(s) e a improvisação barroca* em: "I honestly imagine Ricardo improvising also in the classical world (...) Nobody teaches how to do that", no depoimento de David.

determinado para a música que, só então – exatamente nessa configuração de, por exemplo, digitação (ao menos da mão esquerda) –, estará pronta para ser apresentada. Esse trabalho será apresentado, frente aos recortes dessa *tese-suíte*, ao longo de todo o próximo capítulo, o – 3.

Já nos ensaios à tarde, Luka Mukhavele me transmitia as linhas rítmico-melódicas de suas composições das seguintes maneiras: cantava para mim, ou tocava na *mbira*, ou ainda em algum outro instrumento. Para depois nós as tocarmos juntos. Essa via de acesso – que é própria, portanto, da transmissão oral – leva a uma experiência muito diferente e assentada em uma identidade que é de outra natureza (frente às que se davam na aula de Gallén pela manhã).

Uma natureza arraigada na percepção do momento e do entorno. Luka nos contará, com suas próprias palavras, em 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavele*, sobre aspectos que se fazem presentes nesse tipo de transmissão (em seu fazer musical). Este processo traz um sentido bastante mais flexível para o modo de acomodar o material musical e, em certos sentidos, acaba determinando, até mesmo, a própria forma da peça apresentada.

E foi esse encontro que influenciou determinantemente o conceito de transformação da forma das peças de Bach – como se dá em inúmeros momentos dessas *transcri(a)ções* (e muitas vezes, inclusive, explorando “refrões”, com estruturas cíclicas). Conceito que é assumido no reprocessamento dessa Allemande e das demais *transcri(a)ções* dessa *suíte*.

Assim, a experiência com Luka foi fundamental para essa *tese-suíte*. No que tange inclusive ao referenciamento de uma lógica de transmissão oral, que não se confunde com aspectos dela que se fazem presentes, de outra forma, na tradição escrita.⁴⁰ Assuntos que serão aprofundados – a partir da noção de “diferença” (entre essas perspectivas) – ao longo dessa *tese*.

O envio prévio de algumas linhas escritas em partitura até houve, mas que ficou prejudicado pelas evidências de que a *machete* vinha a ser um instrumento transpositor. Não só por isso que nossa relação musical se realizou não através da partitura mas sim do modo como as frequências das notas (que compunham as frases) se concatenavam entre nossos instrumentos. Relação que se valeu decisivamente do efeito produzido pela junção entre os timbres as decorrências de suas ressonâncias. Estar com a *viola-machete* em mãos foi decisivo, pelo modo como essa síntese – que parecia sugerir notas resultantes não tocadas por nenhum de nós dois – era atingida entre as

⁴⁰ LINK com 9.1.3 *beat perception e o esquema polimétrico* em “ao menos em música, parece mais raro acharmos traços da tradição escrita na tradição oral (do que ao contrário)” na minha fala para Tiago, que responde “tem também”

frequências emitidas por nossos instrumentos. Algo que se dava, sobretudo entre a *mbira* e a *machete*.⁴¹

Resultantes que me parecem se relacionar diretamente com o que Tiago me coloca a seguir. No momento que dá sequência à conversa apresentada logo no início dessa seção, em – 2.1.1. Conversa que alcança, já desde esse dia de minha recepção no “campo” (que foi Weimar), direcionamentos em sentidos, como vemos, significativos – tais como a idéia de “padrões inerentes”:

Tiago

*Através de nossa pesquisa, em vários países da Africa,
podemos perceber que você tem que encontrar os africanos aqui,
o Luka, e sua mbira,
o Mukassa, e seu Litungo.
Pros africanos, em muitas regiões,
a dimensão dos timbres,
dos harmônicos, é extremamente importante.
Isso a gente perdeu no Brasil.*

Chico

*Isso é uma coisa que sinto muito na viola-machete.
Venho sentindo muito essa mágica,
na forma como soa mesmo cada uma das notas.*

Tiago

Vá atrás dos harmônicos, tem coisa aí.

Chico

Sim

Tiago

*Vá atrás daquilo que a gente chama de “padrões inerentes”,
que o Bach tem.
O Bach tá cheio de “padrões inerentes”.
As suítes são para violoncelo, para violino,
ou seja instrumentos “melódicos”,
mas é extremamente polifônica a maneira como ele os aborda.
Existe um padrão nessas notas que aparecem e que têm uma ligação.
Então são elementos de estruturas para a sequência das notas
que você encontra em Bach,
em culturas africanas
e em outros lugares.*

⁴¹ LINK com 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* em “a gravação de áudio (feita com o gravador do telefone), só por nós dois. Neste registro, para mim, parece ter bastante mais gente tocando. Como acabou mesmo se dando na noite aqui anunciada”; LINK com 2a) *machete* solo em “aí parece residir uma potência muito grande do instrumento ao atuar na chave da tradição não escrita, pois tais (ao menos sugestões) de “vozes” surgem a partir do gesto de modo espontâneo.”

Chico

*Acho que de alguma maneira isso tá presente
quando comecei a botar notas repetidas,
que é uma coisa característica
pelo menos do toque...*

Tiago

*Procura no toque do machete,
eu tenho uma transcrição.*

Chico

Eu quero ver essas transcrições.

Tiago

*Tem um padrão inerente ali
que toda vez que se bate a corda,
acho que é lá solta (aberta), ele aparece,
e se você seguir aquilo, aquilo é um padrão.*

Chico

*Assim como os padrões de Bach,
entendi o que você está falando.*

Tiago

*A partir do momento que você percebe a música dessa forma
você vai deixar de estereotipar:
“essa é a contribuição africana, são os tambores, é o ritmo”,
“em contrapartida temos a melodia e a harmonia,
que seria a contribuição europeia”
As coisas não são assim.⁴²*

O trabalho com o repertório tradicional da *viola-machete* – que será apresentado mais detalhadamente à frente⁴³ – já vinha acontecendo para mim no estudo dos magistrais toques de João da Viola, tais quais foram registrados por Tiago mesmo na década de 1980. E eles estavam de fato repletos de sequências onde se identifica isso que Tiago salienta acima como "padrões inerentes".

⁴² LINK 9.1.2 *as solas moles e os clichês* em: "A minha crítica a você no início era essa: “Chico, se livra desses clichês!” com estará pronta em "a minha crítica a você no início era essa" na fala de Tiago.

⁴³ LINK com *toques tradicionais de machete* I (4.5), II e III (5.3) e IV (7.6)

Eu já havia começado a “tirá-los” e a transcrevê-los em partitura tradicional/ocidental.⁴⁴ Fiz isso até para eu mesmo aprender – e essa foi minha principal referência de aprendizado desse instrumento –até conseguir lembrá-los. Foi assim que os “toques” se fizeram presentes no trabalho ao lado de Luka e sua *mbira* desde o primeiro momento.⁴⁵

A imediata desenvoltura que Luka demonstrou no “toque em dó maior” com sua *mbira* foi um sinal de que esses “toques” continham, de fato, “fundamentos”⁴⁶ africanos – naturalmente articuláveis aos modos como eles ressurgiram no Brasil. Sem isso, não me parecia possível chegar a um resultado efetivamente – ou radicalmente – *transcultural* nas *transcri(a)ções* que vinha imaginando. Este processo pretendia, até para que se consolidasse enquanto uma *tese* efetivamente musical, gerar partituras, que sabia que seriam raras, senão ainda inéditas.⁴⁷ Assim seriam, sempre podendo ser enxergadas também como uma tipo de deformação (inclusive no repertório tradicional de *machete*), ao menos pelo que se propunham a mobilizar nessas *transcri(a)ções*. As quais incorporam modos de realização musical estrangeiros ao universo da música escrita àquilo que é uma de suas mais fundamentais e tradicionais balisas: a música de J.S.Bach.⁴⁸

Não havia escolha, o único caminho que enxergava era confiar em meu próprio arcabouço: o brasileiro. E operar na lógica de uma música que superava os prováveis conflitos de conciliação, através do encantamento que era próprio à sua condição natural de música mestiça. A *Allemande de Logun Edé* só chegou à versão “final” – aqui apresentada ⁴⁹ – quando eu já estava de volta ao Brasil, a trabalhei também na *machete* e a “montei”. Em uma fusão dos diversos recursos, e cores, trabalhados ao longo do período de elaboração dessa *tese-suíte* – a qual busca apresentar dosagens em soluções variadas para cada uma de suas *transcri(a)ções*.

⁴⁴ Subversivamente até, frente à “(etno-)lógica” das transcrições habitualmente resultantes de trabalhos “de campo”, com finalidade analítica e não visando a execução musical.

⁴⁵ LINK com 5.3.1.1 *O “dó maior” em seu encaixe na mbira (de Luka Mukhavelle)* em: “Eu vinha estudando os toques, inclusive o em dó maior e, em um dado instante, percebendo que a tonalidade em que a *mbira* vinha tocando encaixava com a desse toque, experimentei tocá-lo.”

⁴⁶ LINK com 6.3 *transcri(a)ção por equivocação controlada* em: “Essa relativização radical tem seu desenlace no questionamento sobre como o impulso acima funciona para “sociedades cujo (in)fundamento é a relação aos outros, não a coincidência consigo mesmas” na citação do livro – *A inconstância da alma selvagem* – de Viveiros de Castro.

⁴⁷ LINK com 9.1.6 *Bach “sem nenhum caráter”* em: “Se bem considerada a natureza intangível (e imaterial) de que são compostos tais ‘toques’, sinto que suas transcrições musicais (em partitura e tablatura) podem vir até a contribuir, ainda que de outro modo (por estarem escritos), na preservação de uma “memória” (que é, inclusive, neuro-motora).

⁴⁸ O que talvez tenha sido determinante para, antes de voltar, eu não ter conseguido apresentar, mesmo que ainda não acabadas, minhas *transcri(a)ções* para maestro Gallén.

⁴⁹ LINK com o site do projeto - onde constarão as versões finais das *transcri(a)ções da suíte das reentrâncias*

2.2 a mbira da ilha do Desterro (SC)

Retornei do “campo”, que Weimar (e Berlim) representam para esse trabalho, no mesmo momento do estouro da pandemia mundial da Covid 19 (que certamente entrará para a história), a qual chega, junto comigo então, ao Brasil em março de 2019. Isso me levou diretamente a uma temporada próximo de minha família de origem, em minha terra natal. Longa como nunca havia experienciado na vida adulta. Reatei, então, uma relação com Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina (no sul do Brasil), ao menos para finalizar esse trabalho.

A energia das letras dessas *transcri(a)ções*, que acabei (eu mesmo) fazendo quando chego à ilha, surgem de uma convergência entre temas que permeiam a história do lugar e a musicalidade que vinha sendo cultivada. Em outras palavras, o imaginário das armações baleeiras (apresentado a seguir, em – 2.2.1 – *orocongo atômico*) ornava com o que as canções pareciam querer dizer.⁵⁰ Por isso, direcionei essa energia de modo a, inclusive, fortalecer as discussões acerca da presença e da invisibilização negra na Ilha de Santa Catarina, em cuja região central ficava Desterro – alcunha preferível, em vários sentidos, frente ao nome contemporâneo (e hoje oficial) da cidade.⁵¹

A antropóloga e professora Ilka Boaventura (da UFSC) é precursora no estudo do tema da invisibilização negra no sul do país e compartilhou comigo – em um encontro já próximo do depósito dessa *tese* – a forma como enxerga o conceito de “invisibilidade”:

Quando eu desenvolvo o conceito de invisibilidade eu busco muito essa noção presente no livro do escritor norte-americano Ralph Ellison, *Invisible man*. Ali ele fala que o invisível não é que não seja visto e também não é que ele não exista. O invisível é aquilo que é visto como não-existente, é um processo de negação, de desautorização da existência. A tal ponto de torná-la inexistente por essa mesma negação. Então ela passa a não existir. Não é que ela não exista e não é que você não a veja: é porque você vê ela como não existente. Então é o processo simbólico da denegação, da dupla negação. Ou seja, você toma algo que existe como não existente e aí você torna isso invisível por essa operação simbólica de negação. É esse o processo de invisibilidade como Ralph Ellison usa. (comunicação pessoal 06/2021).

⁵⁰ LINK com 9.0 a *feitura das letras dessas canções* em: "Justamente por entender que a adoção desse tema para a *tese-suíte* proporcionaria ao trabalho um certo destrinchamento do modo como as relações inter-étnicas se estabeleceram na *Ilha de Desterro*, e de que modo atingiram sua musicalidade."

⁵¹ LINK com *introdução a) transculturação: as madeiras e as ilhas* em: "É na Ilha de Santa Catarina que fica a cidade de Desterro. Termo que, em si, se refiria ao que hoje é o centro da ilha, uma vez que as outras partes correspondiam suas demais “freguesias”. Assim a Vila de Nossa Senhora do Desterro compunham uma centralidade, ainda insurgente (no século XVIII) do litoral, que, de um modo geral, era chamado de 'Santa Catarina'. O jogo proposto nessa *tese-suíte* é entre o nome da principal vila da ilha, com o sentido diaspórico que a palavra *desterro* carrega."

Este projeto, como já deve estar evidente, trabalha no sentido de desmontar essa, em tantos sentidos ardilosa, "operação simbólica de negação".⁵² Entretanto, parece impossível se perguntar sobre a musicalidade da *Ilha do Desterro* sem reconhecer possíveis efeitos decorrentes do fato de que – ainda nas palavras de Ilka Boaventura – "houve um momento em que os afro-catarinenses se viram diante de uma repressão, de um cerceamento, que gerou um esquecimento cultural tamanho que, de algum modo, eles tiveram que buscar isso em outros lugares" (comunicação pessoal 06/2021).

Questão que me parece incidir diretamente no que geraria condições para, por exemplo, um ritmo tipicamente afro-catarinense se instaurar como dança habitual da população da ilha. Me refiro a um ritmo – em atividade local ininterrupta na linha da história (o que é importante) – que guardasse traços essencialmente africanos. Essência que garante, de um modo geral, que a música de uma "cultura tradicional" se desdobre (ao menos no plano rítmico) nos mesmos termos com os quais costumamos mobilizá-la no contexto de outras rítmicas características. Como, por exemplo, as que mobilizo como violonista e integrante d'*A Barca*,⁵³ a partir do referencial rítmico característico de outros lugares do Brasil.

A produção do *Programa Santa Afro Catarina* (já citado em – *introdução a) transculturação: as madeiras e as ilhas*) foi meu primeiro contato nesse sentido. Especialista em história africana, a Prof. Dra. Beatriz Galloti Mamigonian, após um telefonema onde compreendeu em plano profundo o que eu pretendia realizar, me envia a imagem da página seguinte. A qual recebo como um presente, que me deixa muito surpreso, justamente por eu mesmo não imaginar que havia passado pela ilha a musicalidade que agora – depois da viagem de campo da qual acabava de retornar – eu já escutava internamente só de a ver. Beatriz me explicou também se tratar de um registro, pertencente a uma coleção particular (ainda não publicado portanto), do desenhista e navegador russo Louis Choris, de passagem pela Ilha no ano de 1815.

A imagem é a de uma *mbira*, instrumento que recebe uma infinidade de nomes, tais como *chichangani* ou *kalimba* (termo mais conhecido no Brasil e que se refere a uma *mbira* pequena). Salvo a configuração das teclas, parece idêntica (inclusive pelo ressonador ou "calabash") a outras

⁵² LINK com 6.3 *trancri(a)ções por equivocação controlada* em: "O 'apagamento' é uma operação colonial", no depoimento do antropólogo Danilo Ramos.

⁵³ Grupo paulista que pesquisa e movimenta a música das culturas tradicionais brasileiras desde 1999, não havendo trabalhado (dessa mesma forma ao menos) em Santa Catarina. LINK 7.5 *o (des)encontro com a machete* com "eu já tocava violão n'*A Barca* há mais de 20 anos quando encontrei com a viola-machete."

com as quais havia acabado de conviver intensamente. Imagem que vinha acompanhada de um rico relato, sensível em detalhes:

Estes grupos vão de casa em casa dançando; e, quanto mais se aproxima o fim destes três dias, mais eles se extravasam em arrebatamento nos seus prazeres; eles parecem querer aproveitar o tempo cometendo excessos de todo o gênero.

Os negros amam dança, iniciando esse divertimento pela tarde. Um negro e uma negra dançam sozinhos, muitas vezes ao som de um instrumento chamado “Carimba” pelos portugueses, e “Bansa” ⁵⁴pelos negros. [...]

O homem que toca este instrumento serve-se de acompanhamento um canto que faz correr lágrimas dos olhos dos negros, de maneira, que se veem os negros dançando e chorando ao mesmo tempo (HARO, 1996, p.243).

As comemorações se davam no fim de ano, período em que a população negra (cativa e liberta) ainda tinha uma maior liberdade para promover seus festejos (ao menos em um dado momento histórico). Mas esse tipo de informação nunca havia me chegado, mesmo eu sendo um filho de professor universitário, de classe média, que estudou no excelente Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina. Colégio irretocável em tudo o mais e que, entre todos os existentes na ilha, era o que tinha a maior probabilidade de apresentar a seus alunos uma informação desse teor, até por estar situado exatamente na frente do "Museu de Antropologia" da UFSC.⁵⁵

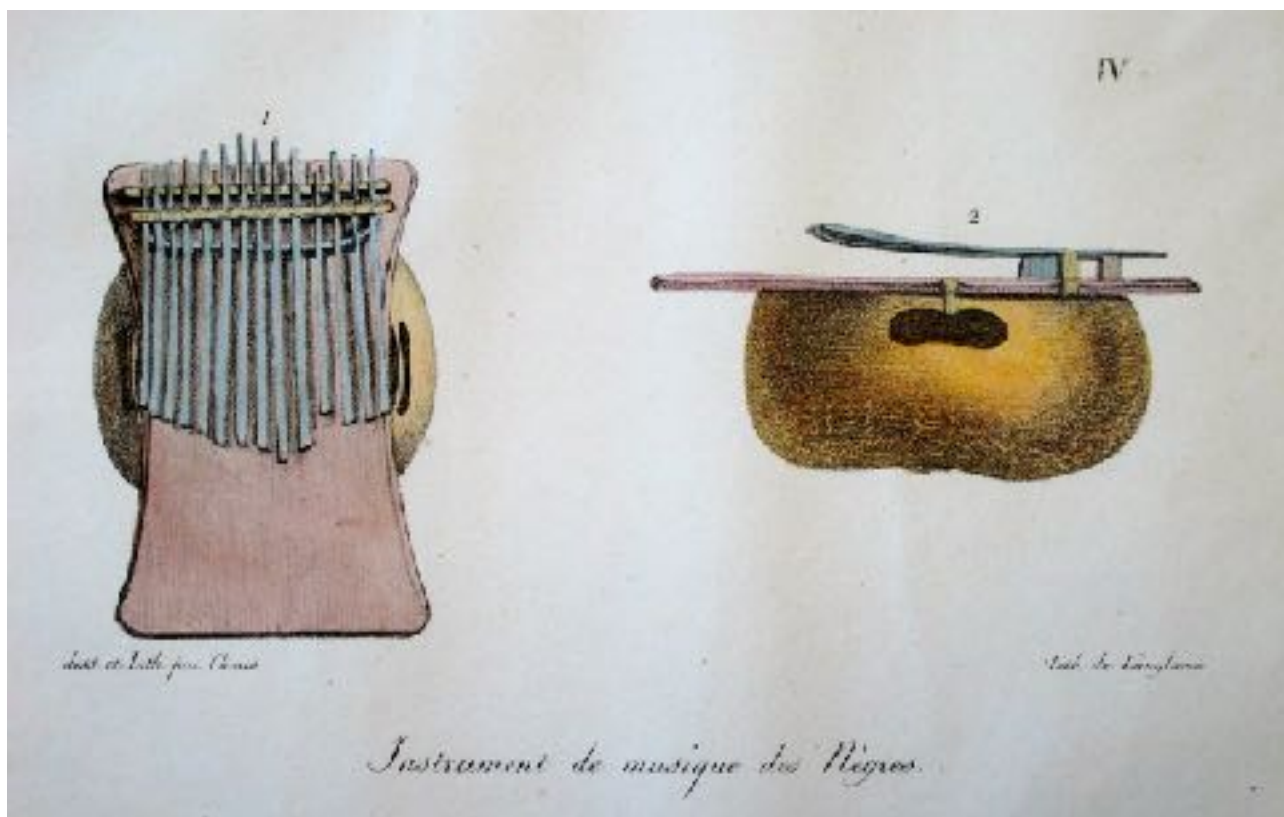
A historiadora Maria Bernardete Ramos Flores, dessa mesma universidade, nos conta em seu livro *A farra do boi* – mais especificamente no capítulo “A invenção da açorianidade” – algo que ratifica a “narrativa” aqui já mencionada. O processo referente a ela se instaura no *I congresso de História Catarinense*, em 1948, que tematizou a cultura açoriana. Esta ocupa ali uma posição de “brasilidade” frente a “germanidade” das colônias do interior do estado. A autora nos conta no bojo de que discussões essa “invenção” (ou “construção”) dessa “identidade cultural” se deu:

⁵⁴ *Bansa* remete-nos diretamente então ao que vai ser aprofundado no capítulo – 4 *Cumbees* – dessa *tese-suíte*. Segundo Rogério Budasz em *A música no tempo de Gregório de Matos*: "O próprio poeta cantava acompanhando-se a uma viola que fizera de cabaça. Este provavelmente seria o mesmo instrumento denominado banza no mundo afro-atlântico dos séculos XVII e XVIII. O banza, ou banjar, originaria o banjo norte-americano (que até o início do século XIX ainda era construído a partir de uma cabaça) e a viola de cabaça, ainda hoje tocada em certas partes do Brasil" (BUDASZ, 2004, p.7).

⁵⁵ LINK com 2.2.1.2 *Cascaes e o Caxangá em* "pesquisas mais recentes apresentam a sensibilidade de Cascaes às narrativas das camadas sociais subalternizadas da ilha como um todo, em olhar que incluiu, sim, a presença negra,"diferente da forma como sua obra foi **apropriada**, como sendo exclusivamente açoriana" (SILVA, H. 2019, p.20, grifo nosso).

Sem desmerecer os trabalhos de pesquisa histórica efetuados na **construção** dessa açorianidade, quis enfatizar tão somente, o caráter político da cultura. Foi num momento de luta pela hegemonia cultural em Santa Catarina que o tema "açoriano" ganhou importância para os intelectuais, e lugares de memórias como os arquivos foram abertos e remexidos. Os polos desse conflito giraram em torno da oposição **brasilidade** x **germanidade** no estado de Santa Catarina. Uma hegemonia que não dependia apenas de força e progresso econômico, mas principalmente de **identidade cultural** (FLORES, 1997, p. 134, grifos nossos).

Diante da completa ausência de outras referências sobre a cultura catarinense que não as postas acima (que coincidia com o que me chegou no colégio) foi, portanto, muito impactante receber essa imagem (e seus respectivos relatos) naquele momento.



Esse susto se deu tanto por eu haver acabado de chegar de uma viagem de “campo” para a qual o encontro com a *mbira* havia sido fundamental, quanto pela imagem, em si, já desconstruir em mim traços dessa “narrativa” de uma história (mal) contada da cidade. Ou, como, consta na contra capa do livro “História diversa” – do programa Santa Afro Catarina:

A história de santa Catarina valoriza a presença europeia, e Florianópolis é conhecida como terra de tradições açorianas. Este livro traz elementos para uma outra história da cidade, que incorpora a presença de africanos e afrodescendentes. Trata-se de uma história diversa, em vários sentidos: porque é diferente daquela contada até agora, porque é múltipla e porque está mudada. Diversa ainda porque é discordante (MAMIGONIAN; VIDAL, 2013).

Florianópolis leva o nome de um general que em nada agrega a sua história (muito pelo contrário) e ocupa o lugar do antigo *Nossa Senhora do Desterro*. A cidade será preferencialmente aqui designada *Ilha do Desterro*, por vezes também *Ilha de Santa Catarina*, e sempre que possível, simplesmente de *ilha*. Faço isso a fim de colaborar no sentido da desconstrução e da atualização dessa “narrativa” que “encobre” a presença negra na ilha, na medida em que procura afirmar esta (até mesmo no plano institucional) como um lugar de colonização exclusivamente açórica-madeirense.⁵⁶

Este trabalho se identifica, portanto, com o impulso de “tirar do silêncio” e “devolver sons à história da população escrava e liberta da Ilha de Santa Catarina”, frisada pelo pesquisador Jaime Silva que, no mesmo *História diversa*, nos coloca:

Imaginar que em *Desterro* não houve danças, batuques e festejos dos africanos e crioulos seria ignorar manifestações integradas às suas vidas cotidianas, às suas crenças e que, muitas vezes, davam sentido às suas existências. É preciso tirar do silêncio os tambores de suas celebrações e devolver sons à história da população escrava e liberta na Ilha de Santa Catarina. (SILVA, J. 2013, p. 110)

A *mbira* é um instrumento de propriedades mágicas e medicinais, através do qual se estabelece contato com espíritos ancestrais. *Mbira* que teve uma revitalização no Zimbabwe, sendo o fundamento, inclusive, de músicas lançadas com sucesso no mercado fonográfico por artistas como Oliver Mtukudzi e Thomas Mapfumo (que poderíamos classificar como “afrobeat”)⁵⁷. Músicas estas baseadas nas tradições do povo Shona (Zimbabwe e Moçambique). Mas é um instrumento de uma região bastante ampla, com registros de Angola à África do Sul, e marcadamente representativo da cultura banto. No século XIX, o instrumento sinalizava, então, essa cultura compartilhada em África que alcança a Ilha de Santa Catarina pelas mãos das populações que a povoaram (mesmo com a “invisibilização” mencionada no início dessa seção). Populações predominantemente de africanos da região centro-ocidental (Angola, Congo) – região de onde veio a tradição das coroações de reis negros ou reis congo presentes nas irmandades do rosário em todo o Brasil – mas também, como informa o que segue escrito no desenho da mesma

⁵⁶ LINK com *introdução a) transculturação: as madeiras e as ilhas* em: “Narrativa que é forte, mas que evidentemente, e comprovadamente, encobre tanto uma história anterior quanto uma história mais complexa que vai se desenrolar entre o final do século XVIII e durante todo o século XIX, que é a história de uma presença africana significativa” (Mamigonian).

⁵⁷ LINK com 2.1.1 *Transcultural musical studies* em “a musicalidade da *mbira* trabalha e que levou a interações entre *machete* e *mbira* se darem, inclusive, em espaços como o (“clube”) YAAM de Berlim.”

expedição russa de 1815, por aqueles, ainda que em menor número, provenientes da "contra costa" moçambicana, os "*moçambique*".



Nome, aliás, da praia mais extensa da ilha de Santa Catarina, sendo uma de suas regiões mais isoladas, onde hoje tem-se notícias de ter havido quilombos, dentre os quais o Quilombo Vidal Martins,⁵⁸ certificado pela Fundação Cultural Palmares em 2013 e conhecido como o primeiro quilombo oficialmente reconhecido em Florianópolis. De acordo com a memória coletiva, a comunidade, hoje composta por 26 famílias, é formada por descendentes de escravos trazidos para o Rio Vermelho em meados do século XVIII e que ali permaneceram. Mobilizados desde 2012 em torno de seus direitos étnicos e territoriais os quilombolas de Vidal Martins desempenham um papel importante no processo de visibilização da presença negra no estado de Santa Catarina.

A historiadora africanista Mary Karasch, em *Slave Life in Rio de Janeiro - 1808-1850* (2019), nos apresenta uma imagem em que Debret retrata cortejos de rua (carioca) do início do século e comenta sobre esse processo de possível "transferência" para o violão/guitarra da musicalidade africana, referindo-se como *marimba* – de Angola – ao que em Moçambique/Zimbabwe é chamado de *mbira*.⁵⁹

⁵⁸ LINK com www.quilombovidalmartins.com e <https://web.facebook.com/quilombovidalmartins/>

⁵⁹ LINK com 2.2.1 *orocongo atômico* em: "sustentando às mãos o lamelofone, nos braços apoia por duas alças uma meia cabaça que sabidamente serve como caixa de ressonância nas sanzanas, dezans, quissanjes, malimbans, kalimbans e outros nomes que recebem na africa", na citação de Salloma Salomão.



Since the guitar apparently replaced the marimba in Brazil, a process that also occurred in southern Angola as the guitar became more widespread, the sounds and the Rhythms once produced by marimba players may have been **transferred** to the guitar. To find marimba survivals in Brazil, Kubik suggests, musicologists should search music of the nineteenth and twentieth centuries. *grifo nosso* (p. 243).

O "fundamento" expressado pela música da *mbira* vai então se adaptando e sendo transposto para outros instrumentos, inclusive os cordofones (o *violão*, a *viola* e a *machete*). Isso remete ao tema trabalhado em uma passagem importante da "viagem de campo" dessa pesquisa – aqui apresentada em 5.2 "no carro do Tiago". A sugestão de Tiago ali foi a de que eu procurasse perceber o "sistema" musical expressado através da "técnica" (de dois polegares) da *mbira*. Assim como de que modo esse mesmo sistema é transposto para a técnica (de "p-i", polegar e indicador) da *machete*, tal qual o próprio Tiago registrou (na década de 1980) com os toques magistrais de João da Viola, no samba de roda do Recôncavo baiano.

Posto então que a *machete* é originária da Ilha da Madeira, e esta é afirmada (junto com os Açores) como localidade de origem da colonização da *ilha do Desterro*, não seria uma surpresa encontrar uma história da *machete* nessa mesma localidade (com qual não me deparei, ainda). Ou, no mínimo, seria uma surpresa muito menor do que a que tive ao receber a imagem da *mbira* registrada ali pelo navegador russo Louis Choris em 1815. Imagem que despertou em mim o questionamento acerca de um "toque" que fosse característico – com o "caráter", portanto – de um traço identitário (ou típico) da ilha em que cresci.

Me ocorre pensar o porquê de, ao andar pelas ruas e praias dessa ilha, eu nunca ter me deparado com esse "toque" (na *machete* ou mesmo em algum tambor tradicional⁶⁰) que estivesse

⁶⁰ LINK com 2.2.1 *orocongo atômico* / 2.2.1.3 *Cacumbi, Catumbi e Quicumbi*: "O cacumbi já é algo sobre o que sabe-se bem mais: o último grupo atuante em Florianópolis era liderado pelo capitão Francisco Amaro."

impregnado de um sentido primeiro do que seria esse sotaque afro-catarinense. Certamente isso se relaciona também com o fato de eu ser filho de uma família da classe média, não "nativa" da ilha.⁶¹ Mas isso não poderia me afastar tanto assim de um "toque" anterior a esse "momento", que Ilka Boaventura nos relata no início desse capítulo, "em que os afro-catarinenses (...) tiveram que buscar isso em outros lugares".

Há, portanto, perguntas incômodas que não têm sido feitas. Diante de minhas experiências recentes, do encontro entre a *mbira* e a *machete*,⁶² eu poderia formular, por exemplo:

Que sonoridade rítmica se ouvia no encontro transcultural vivido por esses instrumentos na Ilha do Desterro?

Ou então a pergunta "de fundo" apresentada na introdução desse trabalho:

Como terá sido (ou ainda será) a história da machete na ilha?

A história acumulou muito sobre a presença africana no Brasil. Aqui em Santa Catarina é que não temos tanto ainda, mas considerando que a composição étnica da população africana aqui foi parecida com a do Rio e Minas, dá para se apoiar bastante nesses estudos. A dinâmica social é que foi diferente, pois tivemos uma proporção um pouco menor de escravos na população, e deixamos de receber o influxo de africanos pós 1830 que o Rio, MG e SP receberam. Lá, as "recordações" da África vão mais longe, pois chega gente até 1850 e poucos. (Mamigonian, comunicação pessoal)

Os sons resultantes do contato transcultural entre a *machete* e a *mbira*, tal qual ele teria se dado em minha ilha natal, é aqui apenas imaginado, já que não nos chegou. Isso se deu em função das "recordações" da África em Santa Catarina, frente à música de outros lugares (como os que visitei com *A Barca*), não irem "tão longe".⁶³ Como nos explica acima Beatriz Mamigonian.

Seriam esses os "toques" que, à primeira vista, representariam uma referência muito legítima para essas *transcri(a)ções* da obra de Bach. Esse trabalho se desenvolve – em modo pulsante e propositivo (que é mesmo a atitude natural da cultura de resistência da ilha) – no oco dessa

⁶¹ LINK com introdução a) *transculturação: as madeiras e as ilhas* em: "Esse mesmo contato é visto também como um "encontro" no qual a ideia de mestiçagem é cara – acredito que para todos os brasileiros (e com certeza ao menos para os que trabalham com cultura). Ideia, entretanto, que pede nossa revisão. Ao menos no que se refere mais diretamente a aspectos do "mito da democracia racial" – desenvolvida a partir do pensamento de Gilberto Freire."

⁶² LINK com 5.4 *mbira-machete* / 5.4.1 *Tshiketa*: sons e conversas com Mukhavelle em: "Neste registro, para mim, parece ter bastante mais gente tocando. Como acabou mesmo se dando na noite aqui anunciada."

⁶³ LINK com 6.3 *transcri(a)ção por equivocação controlada* em: "*Quando você fala dessa ausência da viola-machete na ilha, você percebe esse silêncio que é produto de um certo apagamento*". na fala (integral) do antropólogo Danilo Ramos"

ausência. E, assim, lida com isso que parece não fornecer uma resposta estável: em que circunstâncias e medidas é o caso de afirmar a centralidade de um “caráter” desse tipo e em quais outras seria o caso de nos moldarmos a uma condição e natureza que se aceite como algo, alguém, ou um lugar “sem nenhum caráter”?⁶⁴

Nas danças retratadas pelos navegadores russos, no momento em que registram a “*mbira da ilha*”, o panorama nos remete a um auto de coroação de reis, onde “*Cada grupo tem chefe, armado de uma espada*” e isso apresenta uma referência muito próxima dos mestres do cacumbi que se encontram ativos no século XX – e que também conduziam o grupo armados de espada.⁶⁵ A partir dela também podemos nos sentir direcionados aos congados em geral, entre os quais, no Brasil, se destacam (ou ao menos onde eu já tive uma convivência mínima) os de Minas Gerais.⁶⁶

Em meio a isso, e diante de toda a circulação que minha geração já teve, no sentido de um conhecimento mais detalhado dessas manifestações a nível nacional, o que me chama a atenção é o fato de, hoje, por exemplo, no que tange ao ritmo, um jovem estudante de música (mesmo branco e de classe média) de Belo Horizonte já ter o caminho pavimentado no sentido de conhecer os “toques” do Congado mineiro (em suas variantes, Congo/Moçambique). O mesmo acontecendo, como um segundo de muitos exemplos possíveis, a um jovem de Recife com o Maracatú. E isso contamina decisivamente toda a música produzida nesses lugares.

Ao passo que, na Ilha de Santa Catarina, temos que admitir, essa presença, a ponto de uma irradiação desse tipo, parece, infelizmente, distante de acontecer (com relação ao Catumbi, por exemplo). A menos que a gente considere, como sugere ainda Ilka Boaventura, a “pegada de Seu Gentil do Orocongo uma mistura completamente pós-moderna do Bispo do Rosário com Hélio Oiticica.”⁶⁷ Sugestão que é aqui absorvida, na medida, inclusive, que se dá a partir de um destaque, que já estava posto nessa *tese-suíte* – ao personagem central do próximo subcapítulo.

⁶⁴ LINK com 9.1.6 *Bach “sem nenhum caráter”* em “de modo que essa “gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar” nos revele algo que – paradoxalmente (e esse paradoxo segue sendo trabalhado) – figure como um traço básico ao que quer que represente a ideia de uma cultura nacional, brasileira.”

⁶⁵ Seguimos apresentando essas presenças no próximo capítulo 2.2.1 *orocongo atômico*.

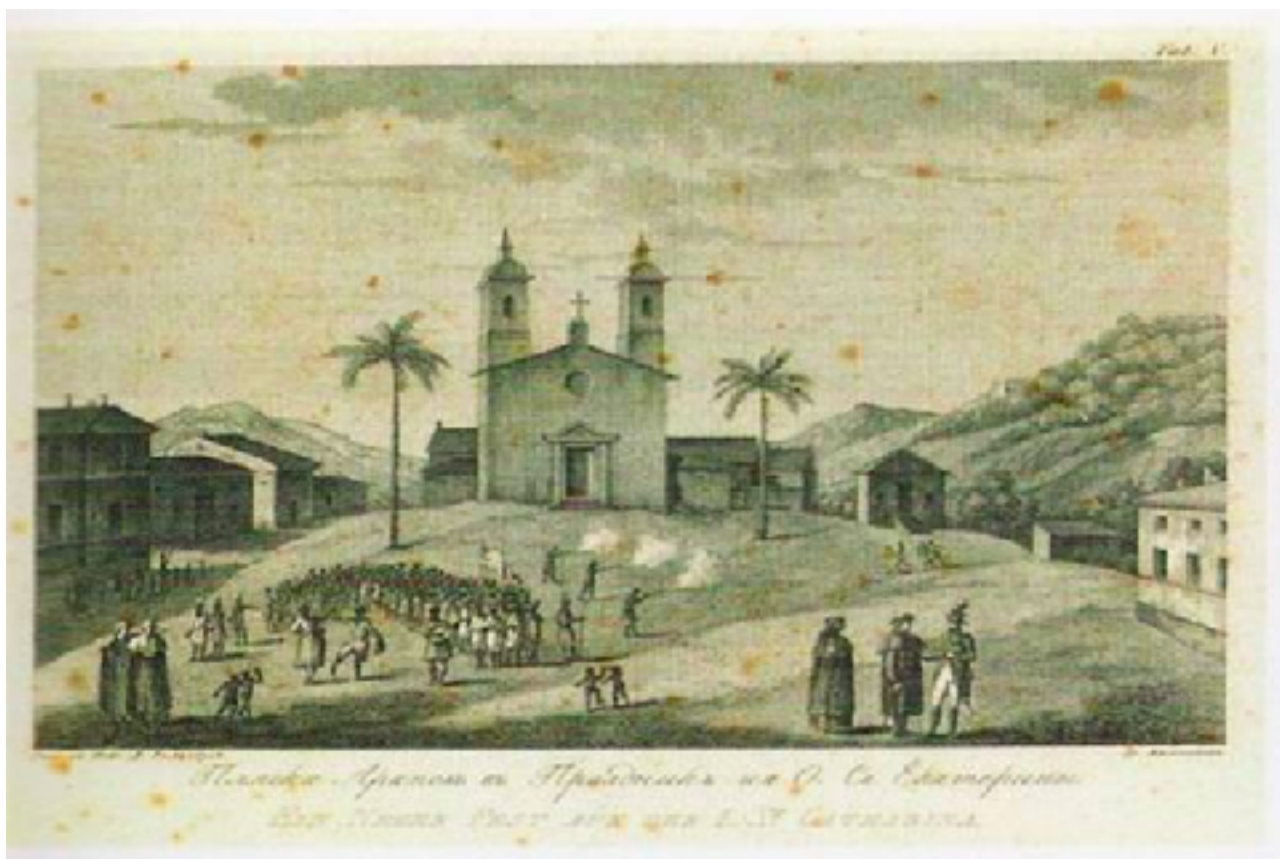
⁶⁶ O que coincide com o apontamento feito há pouco pela Prof. Beatriz Mamigonian de que “a composição étnica da população africana aqui foi parecida com a do Rio e Minas”.

⁶⁷ LINK com 8.1 *early bridges* em: “Conjunto cultural irrefutavelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico” e “O termo “tradição” não está agora sendo usado para identificar um passado perdido nem para nomear uma cultura de compensação que restabeleceria acesso a ele. Ele não se encontra em oposição a modernidade”, nas citações de Paul Gilroy.

2.2.1 orocongo atômico

2.2.1.1 uma festa negra na ilha

A Ilha de Nossa Senhora do Desterro tem sua ocupação iniciada ainda no século XVII. Momento histórico que é próximo ao período de vida de J.S. Bach (1685-1750), no qual nasce a música de onde partem essas *transcri(a)ções*. Este período é marcado pela presença das armações baleeiras em diferentes pontos do litoral brasileiro e, de modo especial para esse projeto, no litoral catarinense. É a história da caça à baleia na ilha que será cantada nessas *transcri(a)ções* de J.S.



Bach, uma vez que passa a referenciar suas letras. As armações foram, ao menos nesse primeiro momento, "empresas escravocratas equiparáveis em estatura aos engenhos de açúcar do nordeste brasileiro" (MAMIGONIAN, 2014, p. 574), operando de maneira fundamental para a economia local, a qual, de um modo que não difere de outras localidades do território brasileiro, era baseada no trabalho escravo negro.⁶⁸

⁶⁸ Ver "O funcionamento da Armação da Lagoinha: Hierarquia do trabalho e o Controle dos escravos na Caça a Baleia (Ilha de Santa Catarina, 1772-1825)" (ZIMMERMANN, 2006).

Esta imagem do naturalista Tilesius é talvez o único registro iconográfico de uma festa – de Coroação de Reis – promovida pelos negros, ocupando a parte central da cidade de Desterro. O registro é de dezembro de 1803, feito nas festividades do fim daquele ano. A imagem chama-se "Uma festa negra na Ilha de Santa Catarina" (1803).

O registro se dá em um momento germinal da cidade e anterior à intensificação da repressão às festas dos negros, ilustrando uma história que virá a ser repleta de interdições. Tais são os fatos locais, os quais se articulam com a dinâmica estabelecida com a diáspora africana em todo o Brasil e, de um modo mais amplo, em todo o *Atlântico negro*. A expressão dá nome ao livro, escrito por Paul Gilroy, no qual essa dinâmica nos é detalhada, salientando, justamente, a não perenidade identitária desse contexto:

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer (GILROY, 2012, p.13).

Os mencionados processos se dão de um modo específico em cada um dos lugares onde essas “culturas do Atlântico negro” aportam (seja na escala do continente como um todo, seja ao longo da costa brasileira), mas com um funcionamento geral semelhante. Trata-se da dinâmica onde processos locais repercutem decisivamente em outras regiões. Para colocar a relação entre a Bahia e a Ilha do Desterro como um exemplo, mencionamos o momento em que “as intensificações de cerceamento das festas também aumentaram em todo o Brasil a partir das rebeliões ocorridas em Salvador e no Recôncavo baiano, que culminaram no levante dos malês, em 1835” (SILVA, 2009, p. 41). Longe de ser um fato isolado, este registro nos ajuda a visualizar, avançando-se gradualmente na linha do tempo, a demarcação da mudança nas posturas e políticas públicas em relação às festas negras em Santa Catarina.

Em 1845 já se encontra na ilha registros claros desse “cerceamento”, levado a cabo por meio de um enrijecimento das normas que regiam aquilo que parecia carregar uma latente e intrínseca ameaça de revolta. A exemplo, lemos o parecer apresentando os motivos de uma proibição outorgada pela Câmara Municipal através do seu “código de posturas”. Texto que parece transferir toda a violência do “choque” que há no “encontro” inter-étnico do processo colonial escravagista,

para o que se passava entre as próprias nações africanas escravizadas na ilha⁶⁹ – a fim de interditar:

A indecência das danças de quasi todas as nações africanas que offendia a moral as desordens que se originarão da embriaguez de muito d'esses indivíduos, o **choque** resultante do **encontro** de uma com outra nação que nesse encontro se **disputavão a precedencia no passo**, a rivalidade rancorosa que se entre ellas desenvolvia por occasião d'esse divertimento, cauzas estas que bastante fazia tremer pela tranquillidade publica (ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SANTA CATARINA (APE/SC). *Pareceres da Comissão de Câmaras Municipais*, 1848-1867. Parecer de 29/04/1853. apud SILVA, J., 2013, p.127 - grifo nosso).

Dessa maneira, ficamos sabendo muito pouco sobre esse “passo” que a essa altura tinha sua precedência disputada na ilha. E isso mesmo se tratando dele ser algo fundamental para uma cultura – que se constitui a partir de “choques”/“encontros” transculturais – e da mesma forma como isso se deu em tantos outros lugares do Brasil, da América e do mundo. É mais que evidente, acredito que a essa altura para todos, que esse “passo” – em se tratando de cultura negra – deixa marcas profundas na identidade da música de um lugar.

2.2.1.2 Cascaes e o Caxangá

No século XX lança-se mão da narrativa que enquadra a ocupação da Ilha de Santa Catarina como exclusivamente “açórico-madeirense”. Ela acaba por se estabelecer no fim da primeira metade do referido período, a partir da necessidade de se construir a “história local” (tônica de então) em “superdimensionando o imigrante” com “omissões” que assim nos são descritas por Ilka Boaventura Leite:

Na literatura sobre Santa Catarina, deparei-me com trechos ou passagens, em sua maioria de inspiração positivista, que explicam o sucesso econômico do Estado sempre atribuindo-o exclusivamente à colonização com europeus, superdimensionando o imigrante, ao invés de se deter pormenorizadamente no conjunto de variáveis que o colocaram nessa posição privilegiada (...). Ou mesmo, desconhecendo o outro lado, o dos projetos fracassados, incorrendo com essa omissão numa reafirmação da idéia de superioridade racial faliciosa” (LEITE, 1991, pg. 15).

Se “é sobretudo o desconhecimento que passou a servir de pretexto pra evasivas em torno da população negra no sul” (LEITE, 1991, p. 21), cabe-nos compartilhar (e desdobrar) a informação

⁶⁹ LINK com *introdução a) transculturação: as madeiras e as ilhas* em “esse contato é posto (ou sentido) como “choque” em algumas situações e como “encontro” em outras”.

bem referenciada. No que tange à cultura popular na Ilha de Santa Catarina, o folclorista Franklin Cascaes é figura chave. Isso mesmo que algumas pesquisas o apontem como um autor “que só dá ênfase para a cultura açoriana e o negro perde-se nessa cultura” (GRUGINSKI, 1999, p. 50, apud SILVA, H., 2019, p.38). Pesquisas mais recentes apresentam a sensibilidade de Cascaes às narrativas das camadas sociais subalternizadas da ilha como um todo, em olhar que incluiu, sim, a presença negra, "diferente da forma como sua obra foi **apropriada**, como sendo exclusivamente açoriana” (SILVA, H., 2019, p. 38-9 - grifo nosso). Essa "apropriação" institucional da produção de Cascaes era marcante, e foi o que me ficou das inúmeras visitas do meu colégio que, como já dito, ficava justo em frente do museu de antropologia da UFSC.⁷⁰

A sensibilidade de Cascaes nesse sentido se revela a partir das anotações que ele faz no encontro com o senhor Estanislau Jacinto de Aguiar, no dia 2 de fevereiro de 1955, sobre a *dança dos pretos velhos do Caxangá*. Esta era uma dança por meio da qual era comemorada a libertação de homens escravizados "numa visão particular sobre essa grande campanha da política brasileira, que foi o fim da escravidão" (SILVA, J., 2015, p.128):

Paletó, fraque, calça branca, colete, chapéu de palha e sapato branco. Barba bem cumprida todos personagens usavam um porrete, com o qual batiam no assoalho da casa onde dançavam, **formando uma determinada música**. Deviam imitar homens velhos, já bastante alquebrados. Sempre tinha um conjunto de homens que tocava gaita, pandeiros, reco-reco, tambor, viola, etc. . (MARQUE, Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes, Cadernos pequenos, pasta 98, p. 10 apud SILVA, H., 2019, p.73-4, grifo nosso).

Essa música, "determinada" pela resultante entre sons de diferentes porretes batidos pelos velhos do caxangá no assoalho da casa que visitavam – da qual tanto gostaríamos que houvesse registro de áudio –, se somava ao canto em versos como os que seguem, na íntegra, e tal qual anotados por Cascaes:

Chegou a dança de veios
No meio deste salão
Todos tão a dança
Com seus porrete na mão
Todos os véios dançando
Com seu porrete na mão
Salembrando da mocidade

⁷⁰ LINK com 2.2 a *mbira da ilha do Desterro (SC)* em "ou, no mínimo, seria uma surpresa muito menor do que a que tive ao receber a imagem da *mbira* registrada ali pelo navegador russo Louis Choris em 1815. Imagem que despertou em mim o questionamento acerca de um “toque” que fosse característico – com o “caráter”, portanto – de um traço identitário (ou típico) da ilha em que cresci."

Do tempo da escravidão

Chegou a dança dos véios
 Dos véios do caxangá
 Todos de fraque vestido
 No salão veio dança

A moda do caxangá
 É moda de demirá
 Os véios tão dançando
 Os moços tão a oiá

A moda do caxangá
 É moda da liberdade
 Os véios tão dançando
 Alembando da mocidade

Os véios do caxangá
 Já não tem mais mocidade
 Mas tão festejando hoje
 A sua liberdade

Já fomo moço e escravo
 E já tomamo féli
 Mas ganhemo a liberdade
 Graça a princesa Isabeli
 Deixemo de se escravo
 Agora vamo dança
 Que a nossa liberdade
 Custo muito a alcança

Pedimo pro dono da casa
 Licença pra se retirá
 Dando adeus inté pro ano
 Si aqui pudé volta

Os véio do caxangá
 Tão dançando de contente
 Dexaro de ser escravo
 E viaro a sê gente
 Nossa Senhora do Céu
 Com seu Divino Fiinho
 Pediu pro senhor
 Livrá nós do pelorinho

Já tamo muito véio
 Não podemo mais trabaia
 Mas temo a liberdade

Por ela vamos dança
 Quem viu a dança de véio
 No meio desse salão
 Selembrô de muita coisa
 Do tempo da escravidão ⁷¹



Figura 13: Negros Velhos do Caxangá – 1976 – Gesso policromado – 38,2 x 20,1 cm – Acervo do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC.

Anos depois, em caderno de 1981, Cascaes descreve o conjunto de esculturas do Caxangá ressaltando que “representam negros velhos escravos cansados pelo jugo senhorial”, da seguinte forma: “O bordão representa um símbolo de maus tratos senhoriais. O paletó fraque, a calça justa, a camisa com a gravata borboleta e o sapato representam a liberdade [...] O chapéu enfeitado representa a alegria por haverem ganho o prêmio da liberdade humana” (MARquE, Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes, Cadernos grandes, pasta 20, p. 63-64 apud SILVA, H., 2019, p. 74).

⁷¹ Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral. Caderno manuscrito número 98. Franklin Cascaes, fl.7-8v apud SILVA, J. 2015, p.129.

2.2.1.3 Cacumbi, Catumbi e Quicumbi

O cacumbi já é algo sobre o que sabe-se bem mais. O último grupo atuante em Florianópolis era liderado pelo capitão Francisco Amaro e foi registrado em áudio pela célebre coleção Marcus Pereira, na quarta faixa de sua edição *Música popular do sul - vol 3*.⁷² O grupo de Cacumbi do capitão Amaro termina após a morte de seu líder em 1991 e, com ele, ao que parece, toda presença nas imediações da Ilha de Santa Catarina.⁷³

Mesmo que o cacumbi tenha desaparecido em Santa Catarina em praticamente todas as localidades onde existiu, seu fim diz muito sobre a forma de tratamento que esses grupos receberam da sociedade, principalmente das autoridades; e as lembranças sobre os antigos participantes do cacumbi se transformam em um reconhecimento de direitos e lutas. Silenciados os seus tambores, suas memórias não se mantiveram num esquecimento, pelo contrário, foram passadas de geração a geração, presentes na atualidade em lembranças características de uma época, muitas vezes, esquecida ou invisibilizada na documentação, na literatura, na historiografia e na própria autoimagem do Estado (SILVA, J., 2015 ps. 177-8).

A dissertação "Memórias do cacumbi: cultura afro-brasileira em Santa Catarina, século XIX e XX", escrita pelo historiador Jaime José da Silva⁷⁴ em 2015, faz um detalhado levantamento a nível estadual do tema. Seu trabalho apresenta, inclusive, o cacumbi na Ilha de Santa Catarina, assim como as "memórias sobre uma a época em que esta celebração existiu em Tijucas/SC". (SILVA, J., 2015, p.11).⁷⁵

Já sob o nome de "Catumbi", um grupo fundamental é o de Itapocu: "Esta comunidade remanescente quilombola, situada no distrito de Itapocu na cidade de Araquari em Santa Catarina, na Baía da Babitonga, realiza a festa do Catumbi há mais de 150 anos" (SILVA, A., 2020, p.8). O grupo segue em atividade, tendo sido registrado em 2000 com três faixas na coletânea "Segredos do sul" – produzidas pela associação Cachuera! e lançado pelo Itaú cultural, de São Paulo – e no

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=91bIoE3QMXs&t=243s>

⁷³ Como nos conta o documentário apresentado como trabalho de conclusão de curso de Paulo Junior em 2012, o qual pode ser assistido nesse link: https://youtu.be/p8uhmrB8_ew

⁷⁴ Que se torna colaborador direto desse trabalho, como consultor nos assuntos pertinentes ao seu tema de pesquisa.

⁷⁵ O pesquisador aponta ali ainda o fato que atualmente o Catumbi existe em apenas uma comunidade do Estado, a localidade de Itapocu em Araquari.

CD “Catumbi de Itapocu”, gravado pelo grupo e produzido em 2003 pelo departamento de cultura do Sesc de Santa Catarina.⁷⁶

A manifestação, tal qual ali se dá, foi estudada recentemente na dissertação “Alma na voz e Mão no tambor: catumbi de Itapocu – uma fonte de criação musical” (2020) da musicista e pesquisadora catarinense Ana Paula da Silva (SILVA, A. 2020). Com esta artista estabeleço uma colaboração já há alguns anos. Me alegra lembrar que, em uma noite que pousei com minha família em sua casa em Joinville – no costureiro caminho entre São Paulo e a ilha –, tivemos a oportunidade de conversar sobre a relevância que teria um estudo sobre o tema, no caso feito por uma musicista como ela, que é descendente de família da região. Naquela noite tive a chance de estimular minha amiga a levar em frente o projeto (para o qual segue dando continuidade), partindo da comunidade onde a manifestação tem sua maior importância.⁷⁷

A relação com o mundo hispânico, na fronteira sul e oeste do Brasil é fundamental para a música de Santa Catarina. Isso se traduz na designação de quem toca tambor nessas manifestações: “tamborero”. Termo que também é utilizado, por exemplo, no candombe uruguaio.

Nos trabalhos sobre essa manifestação, frisa-se que no estado de Santa Catarina é utilizado ainda um terceiro nome, Quicumbi, o qual é adotado mais amplamente no Rio Grande do Sul (PRASS, 2013). Isso nos dá a oportunidade de adiantar uma possível relação com uma dança que invadirá essa *tese-suíte* no capítulo – 4 - *Cumbees*. Ou como nos coloca o especialista em *cordas dedilhadas* e música antiga Rogério Budasz, em seu livro intitulado *A música no tempo de Gregório de Matos: música ibérica e afro-brasileira na Bahia dos séculos XVII e XVIII*:

Embora não sejam mencionados por Mattos, o **cumbé** e o **paracumbé** são definidos em alguns dicionários dos séculos XVIII e XIX como bailes africanos ou afro-americanos. No Brasil colonial algumas fontes mencionam os **quicumbis**, ou **cucumbis** – prováveis variantes do cumbé – **relacionados às festas do Rei Congo** (BUDASZ, 2004, p.31 grifos nossos).

⁷⁶ Escute o cd do Catumbi de Itapocu: <https://www.youtube.com/watch?v=0oN2XeCEjhw>

⁷⁷ Veja também os Documentário Catumbi de Itapocu: Uma Família. Paulo Júnior. UFSC. 2012. Disponível em https://youtu.be/p8uhmrB8_ew e Documentário Itapocu. André Senna. 2018.

2.2.1.4 Seu Gentil do Orocongo

Um instrumento de origem africana que no final dos anos 1980 foi redescoberto e sobreviveu justamente na Ilha de Santa Catarina foi o *orocongo*. O processo se deu por uma iniciativa daquele que passa então a ser conhecido como Seu Gentil do *orocongo*, que conheceu o instrumento com vizinhos cabo verdianos, apaixonou-se pelo instrumento e passou a tocá-lo e a fabricá-lo. Instrumento que “na verdade é um monocórdio como o *berimbau*, mas a corda não é percutida e sim friccionada por um arco.”⁷⁸



Seu Gentil adaptou com maestria o instrumento de uma só corda ao canção tradicional de catumbis, boi de mamão, terno de reis, ratoeiras, umbanda, candomblé e gêneros urbanos correntes no seu tempo. Cantou e se acompanhou ao *orocongo* por mais de 50 anos, tornando-se figura conhecida e querida na Ilha de Santa Catarina.⁷⁹ Faleceu em 2009, aos 64 anos. Este instrumento tem sua presença registrada na primeira metade do século XIX no Rio de Janeiro, como vemos abaixo na imagem de Debret,⁸⁰ antes de renascer, pelas mãos de seu Gentil, em sua cidade.



As questões levantadas por essa pesquisa são também motivadas pela “pegada” de seu Gentil.⁸¹ A forma como ele, a partir de um encontro pessoal e pontual (com seus vizinhos), se encontra com seu instrumento. A forma como, a partir desse encontro, inaugura na Ilha de Santa Catarina um novo momento na história do *orocongo*. A forma como transparecia, em suas interpretações, traços de um virtuosismo, referenciado na lógica de um sistema de musicalidade africana. Traços que remetem diretamente à musicalidade da *mbira*, a

⁷⁸ Segundo o músico e pesquisador Paulo Dias – associação Cachuera! – em entrevista concedida a Radio Cultura de São Paulo em 2002. <http://culturabrasil.cmais.com.br/colunas/klaxon/de-cabo-verde-a-santa-catarina>

⁷⁹ Em 2020 a escola de samba Copa Lord, da comunidade onde seu Gentil vivia, o Mont Serrat, homenageia-o em um samba enredo dedicado a Seu Gentil.

⁸⁰ Que nos é apresentada por Mary Karasch (2019) em “*Slave Life in Rio de Janeiro, 1808-1850*”.

⁸¹ Link com 2.1.2 “pegada de Seu Gentil do Orocongo uma mistura completamente pós-moderna do Bispo do Rosário com Hélio Oiticica.” na sugestão de Ilka Boaventura.

mesma registrada na ilha pelo navegador russo em 1815, com a qual minha *machete* teve a oportunidade de tocar. A forma que seu Gentil chega a dar para o próprio instrumento que constrói. Tudo isso fala de uma dinâmica espiralar, de constante reprocessamento, em que também operam as tradições.

*Acima temos a foto do orocongo de seu Gentil.*⁸²

Essa lista de confluências é aqui trabalhada com foco no que acontece entre *violão* e *viola-machete*, a partir da cadeia de outros instrumentos traçada em seu entorno, no capítulo – 4.2 . Isso sem perder de vista a transformação que os próprios instrumentos operam na “historicidade das relações”, de um modo que as “transformações materiais” dos instrumentos registram os “conflitos socioculturais” que “produzem as musicalidades nas quais esses instrumentos se inserem”, como nos conta o historiador Rafael Galante em sua dissertação. Nela, Rafael estuda processos análogos aos aqui investigados, em um trabalho que se aprofunda (bastante mais do que essa *tese-suíte*) na “organologia”. Em meio a essa multiplicidade de fatores, segue-se atento então à necessidade de se:

entender o lugar histórico dos instrumentos, sem perder de vista que suas transformações materiais também são traços que documentam a historicidade das relações e dos conflitos socioculturais que produzem as musicalidades nas quais os próprios instrumentos se inserem e que, ao mesmo tempo, também transformam (GALANTE, 2015, p. 42).

O modo como os “conflitos socioculturais que produzem as musicalidades” se deram na Ilha de Santa Catarina – onde o “choque” parece ter prevalecido (por um período especialmente longo de tempo) com relação a uma possibilidade de “encontro”⁸³ – não proporcionou (ainda) uma história da *viola-machete* no local, mas sim do *orocongo*. A forma surpreendente, e independente (ao menos em um primeiro momento), com que isso se dá é sinal da potência que há na ilha e nessas “culturas planetárias mais fluídas e menos fixas”. Traço que segue sendo trabalhado aqui.⁸⁴

⁸² Presente no encarte do cd Segredos do sul (Cachuêra/Rumos Itaú) .

⁸³ LINK com a) *transculturação: as madeiras e as ilhas* em “esta dimensão deve necessariamente ser considerada de forma conjugada à opressão intrínseca e dilacerante de “encontros” que na verdade implicam historicamente em um apagamento sistemático do “outro”. Fato que se desdobra em relações as quais seguiremos – dentro de cada um de nós – trabalhando.”

⁸⁴ LINK com 9.1 *considerações finais* / 9.1.6 *Bach “sem nenhum caráter”* em: “Esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas **ao mar** e à vida marítima que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir **culturas planetárias mais fluídas e menos fixas**” na citação – o Atlântico negro – de Gilroy.

2.2.1.5 orocongos brasileiros



A seguir o pesquisador Salloma Salomão Jovino da Silva,⁸⁵ nos conta mais sobre as imagens que se remetem a um instrumento que, ao menos no modo com que era então chamado no Rio de Janeiro, se conecta com o de seu Gentil:

"Há duas personagens que se repetem em gravuras diferentes de Debret. Um velho negro tocando um arco sonoro de percussão e um menino carregando algo que se assemelha a um instrumento denominado reco-reco ou reque-reque (...). Em uma das aquarelas, um velho homem negro toca



seu monocórdio sendo rodeado por nove mulheres. (...) Estariam respondendo ao velho cantor? Este seria um indicativo de canto responsorial? Essa gravura de 1826 aparece como <<Le viel orpheeé africain. oricongo>>, tendo sido traduzida para <<O velho Orfeu africano. oricongo>>. Orfeu na mitologia grega é o inventor da lira de nove cordas (...). Ao

⁸⁵ No seu artigo "Marimbas de Debret: presença musical africana na iconografia brasileira oitocentista", capítulo VI do livro "Sonoridades luso-afro brasileiras".

ligar a atividade musical do velho africano a um dos mitos de origem do próprio instrumento de cordas no ocidente, somos estimulados a pensar que talvez, para o ilustrado artista francês, o <<Orfeu africano>>, cuja humanidade teria sido negada pela condição social, ao aproximar-se da arte musical com sua lira de uma corda só, teria sua alma, ou melhor, seu espírito resgatado. (...) Consideramos que contrastes entre registros diferentes podem ser reveladores de indícios preciosos sobre os descaminhos das culturas brasileiras. Orocongo de um Orfeu em Debret, urucungu e uma musa de Guiné para Luis Gama, artes distintas, mas na grafia de ambos, se não exatamente iguais se assemelham e não deixam dúvida de que tratam de música identificada a uma mesma origem." (SILVA, S., 2018, p. 114).

Seu Gentil do Orocongo se inscreve, já no século XX, naturalmente nessa linha traçada pelo pesquisador.

E a presença da *mbira*, na segunda ilustração de Debret, também merece aqui uma menção:

A expressão do músico que toca a m'bira, uma postura de compenetração. Sustentando às mãos o lamelofone, nos braços apoia por duas alças uma meia cabaça que sabidamente serve como caixa de ressonância nas sanzalas, dezas, quissanjes, malimbos, kalimbos e outros nomes que recebem na África (SILVA, S., 2018, p.116).

Apresentamos, para encerrar esse subcapítulo, os versos mencionados logo acima, tal qual Salloma os traz na abertura de seu artigo "Marimbos de Debret: presença musical africana na iconografia brasileira oitocentista", capítulo VI do livro *Sonoridades luso-afro brasileiras*:

*[...] Oh musa de Guiné, cor de azeviche
Estátua de granito denegrido
Ante quem o leão se põe rendido,
Despido do furor de atroz braveza;*

*Emprestame o cabaço d'urucungu
Ennsina-me a brandir tua marimba
Inspira-me ciência da candimba,
As vias me conduz de alta grandeza.*

Luis Gama

(SILVA, S., 2018, p.101, grifos nossos)

Talvez assim se acabe alcançando os traços que existem, em sentido próximo, na poesia de Cruz e Souza – conhecido como o *poeta do Desterro* – o qual essa pesquisa (diante da multiplicidade de suas frentes) não teve como ler a ponto de selecionar possíveis conexões em sua obra, mas que tem sua importância aqui registrada.

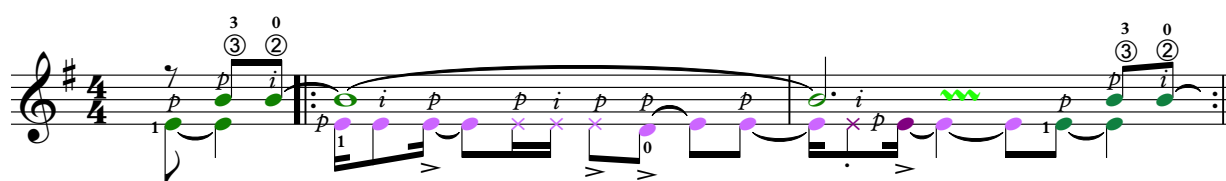
2.a machete solo

Audio: https://chicosaraiva.com/transcricoes_bach/2-a-machete-solo/

A introdução da *Allemande de Logun edé* é executada em *machete solo*, e apresenta a estrutura rítmica sobre a qual a peça se desenrola. Estrutura que se reapresenta ao longo da peça (de modo variado, em outros três pontos) para retornar em seu final (aí sim de modo idêntico). Explica-se o que estamos aqui designando por "estrutura" comentando apenas que esta poderia se sustentar por muitas repetições, em sua barra de retorno. Nesse caso seria possível explorar (mais diretamente) as variações rítmicas, próprias e naturais ao ritmo que inspirou essa transcrição⁸⁶.

Aqui opto por assumir uma das muitas versões possíveis dessa estrutura. Para o que a escrita é de fato um poderoso recurso. Assim a fixo, de um modo que talvez aluda inclusive às suas variantes, suas outras possíveis versões⁸⁷. Ainda que, por outro lado, sinta que as nuances da versão aqui eleita vá ganhando um outro grau de aprofundamento em sua expressão justamente com o detalhamento ao qual o processo dedicado à escrita me convoca.

Escrita que aqui é salientada pelas duas “cores” básicas que serão desdobradas ao longo dessa “transcrição”. O **verde escuro** (como já vem acontecendo) relacionado com o efeito de *campanella*, em apenas um pequeno fragmento, e o **roxo claro**, cumprindo a função rítmica (ou “de base”).

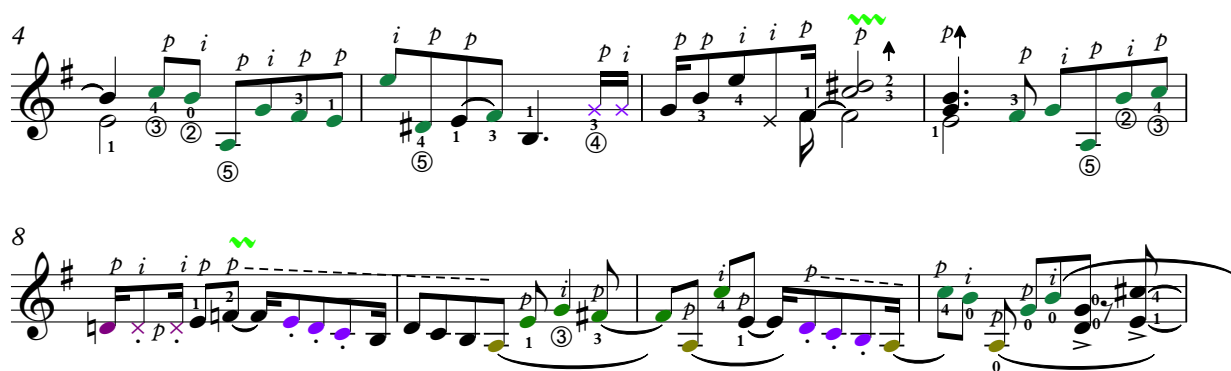


Escute o áudio enquanto observa a partitura, e perceba que no primeiro dos dois compasso abaixo uso um tipo de articulação rítmica que tem o **x** na cabeça da nota. O símbolo indica que o dedo 1 da

⁸⁶ LINK com 2.1.2 *os maracatus de Berlim e o toque para Logun Edé* em "foi voltando de um encontro onde um grupo de maracatú de Berlim ensinava os alemães o toque para *Logun Edé*, do modo como fazem no Recife, é que o caráter musical aqui apresentado se "consolidou", se não exatamente nos detalhes ao menos no conceito geral."

⁸⁷ LINK 5.4.1 *Tshikta: sons e conversas com Mukhavelle* em "a repetição em muitas tradições musicais africanas é variada / isto é, cada repetição introduz uma variação de nuance / não é exactamente idêntica a sua frase antecedente" na fala de Luka

mão esquerda (que vem sendo usado desde o início desse compasso) estará apenas encostado e não propriamente pisando a nota na escala do instrumento. Ao passo que no início do segundo compasso há um tom diferente de **roxo (mais escuro)**, salientando as duas notas em que uma ação especial (dos dedos i e p, da mão direita) produz um tipo de stacatto que voltará algumas vezes nessa *tese-suíte*. O qual realizo através de uma antecipação da “preparação” do polegar (que por isso se encontra propositalmente escrito antes da nota que executará) que, assim, já se encontra pousado na quarta corda quando o indicador a toca. Efeito, que sempre usei no *violão*, e que se revela ainda mais expressivo na *machete*.⁸⁸ Ao qual se segue ainda um *vibrato* nessa mesma nota, aqui salientado (tanto acima quanto abaixo) em **verde claro**.



O diálogo entre o efeito da *campanella* (**em verde escuro**) e a articulação de caráter mais rítmico (**em roxo**) apresenta (nos compassos 8 e 10) uma inflexão em que o *ponto de stacatto* indica um encurtamento da nota pra a obtenção da inflexão rítmica (utilizada na gravação). O que contrasta com prolongamento natural dos *lás* (dos compassos 9, 10 e 11) salientados aqui em **marrom**, por adquirir uma função enquanto linha de baixo, que aceitaria até mesmo uma escrita de outra voz, com a haste para baixo, em sua condição de nota mais grave do material. O que não se efetiva aqui tanto para não poluir demais a partitura, quanto pelo fato dessa função ser dupla. Duplicidade que se deve ao fato, muito concreto, dessa "ordem" de cordas (também duplas) soar oitavada – onde se faz

⁸⁸ LINK com 3.3 *articulatory silences* em "se referia justamente a um modo muito natural que adotei de tocar, como vemos já há tempos, ao silenciar uma nota que funciona como de preparação (ritmada). Este efeito obtenho encostando o polegar na nota enquanto toco-a (abafada) com o indicador, para depois o polegar finalmente toca-la de modo sustentado ou sonoro."

presente tanto isso que seria a "voz" da oitava abaixo – que é a que, por convenção, se grafa⁸⁹ – quanto a voz da oitava de cima (que, de um modo geral, simplesmente não costuma constar nas partituras de viola).

Essa indeterminação talvez se deva a uma expressão muito específica do instrumento, que conheço com profundidade apenas através da *machete*. Instrumento que parece gerar – mesmo quando toca solo – uma nuvem de harmônicos na qual se escuta uma proliferação de vozes não planejadas. E aí parece residir uma potência muito grande do instrumento ao atuar na chave da tradição não escrita, pois tais (ao menos sugestões) de "vozes" surgem a partir do gesto de modo espontâneo.⁹⁰

Em jogo de assimetrias rítmicas que alcança a cabeça do segundo tempo (do último compasso dessa passagem - no último lá pintado em cor **marrom**), implicando aqui inclusive em uma separação também irregular da haste dessa nota. Jogo que, assim, prepara a chegada do violão – na música que segue.⁹¹

⁸⁹ LINK com 1.d *nossa soprano e o vocalize de Villa-Lobos* em "para o terceiro, quarto e quinto pares, que estão em relação de oitava, grafa-se somente a nota mais grave. A nota oitavada corresponde à outra corda, apesar de não estar escrita, fica subentendida, salvo se vier indicado na partitura que se deve tocar somente a corda aguda do par" na citação de Saulo Alves

⁹⁰ LINK com 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* em "a gravação de áudio (feita com o gravador do telefone), só por nós dois. Neste registro, para mim, parece ter bastante mais gente tocando. Como acabou mesmo se dando na noite aqui anunciada"; LINK com 2.1.3 - *Weimar: manhãs de Gallén e tardes de Mukhavelle* em "estar com a viola-machete em mãos foi decisivo, pelo modo como essa síntese – que parecia sugerir notas resultantes não tocadas por nenhum de nós dois – era atingida entre as frequências emitidas por nossos instrumentos. Algo que se dava, sobretudo entre a *mbira* e a *machete*."

⁹¹ LINK com o site do projeto - onde constarão as versões finais das *transcri(a)ções da suíte das reentrâncias*

3.0 Courante dos corais

Coral
 dum fundo marinho
 que entoa e entalha ainda
 carinhos de envolver
 cantigas de Aruanda
 castanhos madeirais
 da onde emana o som que irmana você
 pra que saibas timbrar em par
 e em muitos mais
 atol reluzente

Tombo na beira do mar
 n'gume de concha lilás
 (no gume da concha)
 em canções antigas que vão voltar
 (na canção que vai voltar)

Vento terral
 que vem trazer
 rabo de arraia no ar
 desceu, rasgou
 a quizila tá posta
 prendeu, guardou
 a isca tá fígada
 pele que sou eu

delas sai lume de encandear
 belos espartilhos de âmbar que são
 quando dão na telha não cai parede¹
 pôr de ser solar
 tombado em beira mar

vamo remar
 pra onde for
 Yemanjá
 serei amor

o bojo dela arear
 em beijo de sereia

Tombo na beira do mar
 n'gume de concha lilás
 (no gume da concha)
 em canções antigas que vão voltar
 (na canção que vai voltar)

¹ alguns usos de derivados de baleia: Iluminação, peças de vestuário feminino e construção.

3.1 um (not?) tupi no campo que leva ao castelo

Sempre enxerguei o violão clássico como um dos vértices de meu estudo, na medida em que ele contrabalançava com outras experiências musicais. Equilíbrio difícil de se alcançar, mas que busco, assim como outros colegas, desde antes de minha graduação em música. Esta se deu na segunda turma do primeiro curso de música popular do Brasil, na Unicamp (Campinas - SP) com especialidade em violão, sob a orientação do violonista Ulisses Rocha. Prefiri este curso frente à outra possibilidade que havia para mim naquele momento, o curso de “Instrumento/violão clássico” da UFRGS (Porto Alegre - RS), para o qual havia também sido aprovado naquele mesmo ano de vestibular. Esta alternativa teria me levado a receber o treinamento “tradicional” (no regime que, na maioria dos casos, é ainda exclusivo) de violão clássico, tal qual ele é ministrado na estrutura de ensino que é adotada pelas universidades brasileiras de um modo geral.

Nessa encruzilhada, trivial então para tantos dos jovens músicos brasileiros, a opção por ingressar no estudo formal de violão clássico, por um lado, me afastaria de vivenciar a musicalidade presente em alguns dos aspectos centrais da estética das *transcri(a)ções* aqui presentes e, por outro, teria me aproximado da “perspectiva” da “tribo” que se reunia no castelo que fica topo da montanha a qual me dirigia. Lugar que é referência mundial no domínio do código das partituras escritas para violão clássico – e de como ele se traduz, por exemplo, no plano da articulação musical – a partir do que se desenrola o processo criativo aqui relatado.¹

Fato é que o caminho por mim trilhado me levaria a chegar nesse vértice de meu “campo” através dos estudos transculturais em música, e de Tiago. Catedrático que é referência mundial em sua área – correntemente chamada, ao menos no Brasil, de etnomusicologia² – com ele tive a

¹ Processo este que – vale a especulação – seria bem diferente caso tivesse, por exemplo, se dado sob a supervisão do violonista João Luiz de Rezende Lopes (Brasil Guitar Duo), professor que recebeu com muito carinho a ideia de ser meu supervisor (também para um doutorado sanduiche) na CUNY de Nova York. Isto não se efetivou pelo fato da metodologia do projeto não ter sido aprovada para a disputada bolsa da Fundação Fulbright. O parecer, no entanto, enxergava o trabalho como uma “artistic research” e concluía que “At closer inspection, however, the project delivers some of its secrets begins to sound really interesting.” LINK com 7.3 *Bellinati* em “Foi então que resolvi procurar, novamente, o mestre dos mestres, Paulo Bellinati, até em função de nossas experiências anteriores, para que ele (talvez até) assumisse a ‘produção musical’ de mais esse trabalho e me assessorasse na missão de verter Bach em canções populares brasileiras.”

² LINK com *Introdução a) transculturação: as madeiras e as ilhas* em: “In fact, ‘ethno-logic’ driven arguments that have little space in working through dialogue, on equal footing with people who maintain different forms of cultural expression, practical and musical” na citação de Tiago.

oportunidade de me aconselhar, como vemos a seguir, sobre de que modo eu vinha delimitando e inscrevendo meu “campo” de pesquisa:

Chico

*Parece que, nessa espécie de inversão aqui proposta,
faz parte da delimitação de meu "campo"
enxergar o brilhante círculo de alunos de Gallén
como “nativos” de uma “tribo”*

Tiago

Você pode até tentar dizer o que é campo pra você...

*Campo é uma coisa ligada ao pensamento,
é uma coisa tanto física
(e nesse caso é fora do Brasil),
mas essencialmente conceitual-humana
baseada em experiências, em vivências.
Isso é o campo.³*

*Mas, de repente, até uma biblioteca pode fazer parte do seu campo,
isso que é interessante.*

*O etnomusicólogo acha que campo é sujar os pés,
é falar com gente que está na aldeia...*

Chico

*Essa posição elevada,
de quem tem o conhecimento.*

Tiago

E, outra coisa:

deixam tudo que é escrito completamente de lado, tá errado.

Se você esteve na biblioteca aqui escreva isso!

Biblioteca também faz parte do seu campo.

Chico

*Porque isso tem a ver com a tradição escrita
que está dentro da tradição oral.*

Tiago

*A biblioteca faz parte do seu campo, rapaz,
escreva isso.*

Chico

*As partituras de Bach,
de onde parto,
já relativizam isso...*

*Elas mesmas representam a tradição escrita
em uma experiência de campo.*

³ LINK com 9.1.1 articulação silenciada, silêncio em articulação ou silêncio articulado em “esse é seu terreno, seu 'campo'.” na fala de Tiago

Vinte e sete anos depois das já longínquas opções de vestibular, acumulando seis trabalhos autorais lançados – resultantes de uma vivência artística que em muito prenuncia a metodologia deste trabalho acadêmico, e que estava autorizada (na medida em que a abordagem *transcultural* compreende uma "artistic research") a ser parte da metodologia deste trabalho acadêmico –, e já no terceiro (dos curtos seis meses que eu iria passar na Alemanha) chegava então ao vértice que é fundamental para este meu “campo”.⁴

Subia a pé, a caminho do castelo do *Belvedere*, a montanha mencionada acima, onde eram ministradas as aulas de violão clássico. Inspirado pelas cores da alvorada, que tingia uma natureza muito diferente da que eu estava habituado, andei, desde o ponto em que o moderno e pontualíssimo ônibus me deixou, naquele bosque onírico. Nesta caminhada, registrei minha sensação em um áudio (que ficou guardado no celular e em meu "caderno de campo") com o título “*Tupi or not Tupi*”. A célebre expressão de Oswald de Andrade emergia das leituras do perspectivismo ameríndio, em sua retomada da antropofagia, que vinha fazendo, o que já ia me levando também à ideia de “transcrição” (de Haroldo de Campos).

Ali, já parecia um desafio somar o impulso oswaldiano, chave nesse trabalho – em sua máxima “Só me interessa o que não é meu” –, às cerradas discussões identitárias e decoloniais, que grande parte dos setores de pensamento minha geração, desenvolvida no contato com a imediatamente mais nova, já tinha incorporado em seu dia a dia.

No caminho até o “campo” pensava se, hoje – em respeito aos importantes avanços conquistados no âmbito das reflexões acerca da cultura –, alguém que, como eu, não é descendente direto de negro ou índio, pode ou deve chamar o resultado de um trabalho como esse de “Bach: transcrições afro-brasileiras”, ou mesmo do tão evocativo “transcrições afro-índigenas”. A resposta a tais possibilidades, ao menos para mim (e naquele momento), era não.⁵

No áudio mencionado eu combatia o cerco, que parecia poder fechar-me todos os flancos, com um tom de esperança. Eu aprofundava a concepção dessa *tese-suíte*: “Esse trabalho será sobre

⁴ LINK com 3.2 *o cacique Gallén e os "nativos relativos"* em “ciência da periferia, a antropologia não sabe voltar-se para o centro” na citação de Latour e Woolgar

⁵ No que tange à relação deste tema com Florianópolis LINK com 8.2 *Falas, de diferentes tempos e lugares em "ilha na qual, apesar de ser minha terra natal, é difícil (ao menos para mim) de se identificar traços rítmicos caracteristicamente locais para alimentar de modo direto – e que seria o mais legítimo – essas transcri(a)ções"*. LINK com 2.1 *mbira da ilha do Desterro (SC)* “Um toque anterior a esse 'momento', que Ilka Boaventura nos relata no início desse capítulo, 'em que os afro-catarinenses (...) tiveram que buscar isso em outros lugares'”

‘ser ou não ser’.” E me perguntava: “Sou um violonista suficientemente ‘clássico’ para estar subindo essa montanha?”

Fato é que eu estava me dirigindo a um ambiente que, de certa forma, já me era bem conhecido no Brasil, em diversos seminários cursados. Eles se davam sobretudo no formato de *masterclasses* (como de costume no meio do violão clássico), promovidos inclusive pelo próprio departamento de música da USP.⁶ Sabia, portanto (e já bastante bem) que me dirigia até o alto daquela montanha com o objetivo de me consultar sobre um procedimento musical que não coincidia (e em diversos pontos) com a linha de trabalho lá desenvolvida.

Por outro lado, estava certo de serem infinitos os matizes possíveis entre esta linha de trabalho e as múltiplas formas já existentes da canção (e cultura) popular, ao menos no Brasil. Já há referências bastante diretas acerca da potência musical inerente a conexões estabelecidas em um sentido que – desde Villa-Lobos em seu “estilo antropofágico”⁷ – operam a partir de uma abertura impulsionadora dessa espécie de “troca”, da qual tanto se alimenta um processo criativo (que tem implicações muito diretas também no plano pedagógico). É nesse registro que atuo já há algum tempo, em meu próprio trabalho artístico, como professor de violão e também como pesquisador – daí já há menos tempo e com base na prática musical dos violonistas-compositores entrevistados em meu mestrado.⁸

Minha dissertação contou na banca, desde a qualificação, com José Miguel Wisnik.⁹ Esta figura foi chave para o momento no qual, juntos, demos uma espécie de “largada” para essa “experimentação sobre linguagem” que aqui se desdobra e aprofunda, tanto no plano musical quanto no reflexivo. E é justamente nessa articulação que o trabalho de um “músico-pesquisador” (ou que uma “artistic research”) se encontra. Isso nos leva a procurar estabelecer um

⁶ Como as edições de 2012 e 2013 do “Festival Léo Browuer” promovido pela ECA/USP através do violonista Prof. Dr. Edelson Gloeden e do maestro Gil Jardim. Festivais que foram fundamentais para o ingresso na pós-graduação a partir do aceno no sentido de uma discussão musical em termos amplos, tal qual o luminoso homenageado – Léo Brouwer em pessoa – trazia para as aulas. O que se dava tanto a nível prático quanto teórico.

⁷ Ver “O estilo antropofágico de Villa-Lobos” do maestro Gil Jardim. Meu orientador no mestrado – o *Violão-Canção* – e na primeira parte desse doutorado.

⁸ LINK com *Violão-Canção* em 2 - *canção: graus de ação do instrumento no processo criativo* / 3.6 *o composer, o songwriter e the grays in between* : em “meu professor no Brasil costumava dizer: ‘um *composer* é um *composer*, um *songwriter* é um *songwriter* (...) mas isso não é preto e branco, há os tons de cinza no meio.” no depoimento de Sérgio Assad

⁹ Ao lado do maestro Gil Jardim e do violeiro Ivan Vilela.

diálogo entre o *perspectivismo*, seguindo as diretrizes apontadas por Viveiros de Castro, justamente no sentido de uma interlocução com as artes – até agora centrada na literatura ¹⁰ – e trazendo-o, através dessa *tese-suíte*, até as pesquisas correntes no universo da música. Pesquisas que, sendo assim, já partem de uma afinidade com a ideia de *transculturação*.

Assim (re)convoco Wisnik, na passagem seguinte, me valendo do registro audiovisual do seminário *Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo* (de 2015)-¹¹ para evocar através dele outras presenças que nos guiem. Isso se dá nessa sua leitura do que considera uma "retomada" que a produção de Viveiros de Castro representa para a antropofagia de Oswald:

00:00 “*Isto existe, logo isto pensa*”

Wisnik

*Todo existente pode ser pensando como um pensante
Ou seja, isto existe, logo isto pensa
E pensa não no sentido convencional que a gente pensa o pensamento,
mas ativado ou agenciado por um ponto de vista.
O próprio ponto de vista é uma posição pensante
enquanto força corporal do existente.*

00:36 “*Só me interessa o que não é meu*”

*Antropofagia e xamanismos são estratégias
de uma interminável tomada para si do lugar do outro
explodindo nas perspectivas
irredutíveis, mas intercambiáveis, de um multinaturalismo.
“Só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade.
nós podemos dizer que essa é uma definição filosófica
da antropologia e da antropofagia
tal como intuída (diz Eduardo)
pela genial e enigmática figura de Oswald de Andrade
em cujo manifesto antropófago diz:*

Oswald

*“só me interessa o que não é meu”
“lei do homem, lei do antropófago*

¹⁰LINK com 7.1 *a forma do meio* em “dizer que ‘Meu tio, o iauaretê’ é a história de um mestiço que vai sendo dominado por um bloco de afetos antropófagos é um resumo passável” deste conto, que é afirmado por Viveiros de Castro (de quem pego emprestado também o “resumo passável” do conto) como uma experiência francamente perspectivista”

¹¹ Trechos da palestra “Outras formas do humano” com Marco Antonio Valentim, José Miguel Wisnik e Idelber Avelar durante o seminário *Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo*, realizado em outubro de 2015 no Sesc Ipiranga (com o homenageado presente e assistindo a fala logo em frente à mesa).

Wisnik

*Ao que, Eduardo acrescenta, lei do antropólogo.
Portanto (diz ele), o perspectivismo
é uma retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos.
São conceitos da mesma família política e poética.
Armas de combate contra a sujeição cultural da América latina,
contra os paradigmas europeus e cristãos.*

01:40 O apelo-testamento de Oswald (1954)

Oswald

*“A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos
que todo mundo sabe o conceito deprimente
de que se utilizaram os europeus para fins colonizadores
que ao nosso indígena”*

Wisnik

e nesse nosso poderíamos dizer ao índio que é nós

Oswald

*não falta sequer uma alta concepção da vida
que o encontraram e procuraram submeter.(...)*

Wisnik

Oswald termina essa carta que manda ao encontro dizendo:

Oswald

*Devido ao meu estado de saúde
não posso tornar mais longa essa comunicação que julgo essencial
a uma revisão de conceitos sobre o homem da América
faço, pois, um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto
para que tomem em consideração a grandeza do primitivo¹²
o seu sólido conceito da vida como devoração
e levem avante toda uma filosofia que está para ser feita.*

03:36 Ressalva sobre o clichê do regurgitar antropofágico¹³

Ao acessar o site do presente projeto – https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/3-1-um-not-tupi-no-campo-que-leva-ao-castelo/ – pode-se assistir ao vídeo com a sua ferramenta de

¹² O termo “primitivo” demanda uma atualização e melhor posicionamento diante da complexidade que procura representar, a qual o próprio enunciador enaltece e proclama.

¹³ LINK com 6.2 *distorções unplugged* em: “A formulação da ideia de antropofagia chega com o modernismo e Oswald – a partir de aspectos que Viveiros agora aprofunda declaradamente – alimenta diretamente o projeto tropicalista. Em Zé Celso e o seu Teat(r)o Oficina, por exemplo, o (r) rompe fisicamente com as barreiras entre artista e plateia”

apresentação. O material está devidamente “ancorado” nos pontos aqui salientados, os quais proporcionam a possibilidade de se assistir ao vídeo da fala enquanto se acompanha como que um sublinhar das passagens aqui impressas (rodando-as em scroll abaixo da tela), a partir desta ancoragem mencionada.

3.2 o cacique Gallén e os “*nativos relativos*”

Fui muito bem recebido pelo professor Ricardo Gallén, sendo apresentado inclusive aos alunos da classe como um “schoolar” visitante,¹⁴ e assisti (como ouvinte) algumas das aulas que ele ministrava pelas manhãs – nesse área com funcionamento tão próprio dentro das universidades que é a de performance. As aulas se davam no formato, consagrado na área, chamado (mesmo no Brasil) “*masterclass*”. Nesse formato, um dos alunos do grupo executa uma composição para o professor (e assim para seus colegas também) para, a partir daí, receber o retorno referente à sua interpretação daquela peça.

Este retorno se dá através de uma revisão profunda e pormenorizada, efetivada pelo professor – que leciona através da demonstração, da experiência em si –, ao apontar direções através das quais aquele aluno em específico possa compensar uma eventual dificuldade (a qual assim vai se dissipando) que esteja o distanciando de uma interpretação em nível de “excelência”. As direções apontadas para isso, como veremos (mesmo que brevemente), se baseiam na “literatura violonística” ocidental, bem como nos métodos e tratados que a embasam tecnicamente. No caso de Gallén, elas alcançam percepções muito sutis da musicalidade corrente em “outros” ambientes musicais, tais como o da canção popular (inclusive brasileira). Estes são mencionados como parte – mesmo que apenas pontual ou complementar – da instrução, tal qual ali ela (com ele, Gallén) se dá.

Bruno Latour, antropólogo e filósofo francês, escreve um livro (feito em parceria com Steve Woolgar) intitulado *Vida de laboratório* e que, no capítulo “Etnografia das ciências”, oferece um olhar chave para este trabalho de campo. É ali que ele diz: “Decidimos redigir a primeira etnografia de um laboratório” e, então, “centenas de etnólogos visitaram todas as tribos imagináveis, penetraram florestas profundas, fotografaram e documentaram as relações familiares ou os cultos mais complexos, repertoriaram os costumes mais exóticos. E, no entanto (...) é com temor e escrúpulo que avançam em nossas cidades” (LATOUR; WOOLGAR, 2012, p. 17).

¹⁴ O que de fato era, uma vez que, além de professor particular de música há mais de 20 anos, venho regularmente dando (desde 2019) aula no curso de pós-graduação em violão da FASM, de São Paulo. A disciplina funciona em um esquema de aulas condensadas (e não no tradicional regime semanal) inspirada – segundo o coordenador do curso Sidney Molina – no conhecido festival de Allicante (Espanha). Que, por sua vez, funciona nesse regime por sugestão, justamente, de Gallén, conforme ele mesmo me relatou em uma das poucas conversas mais particulares que tivemos. Isso serve aqui para ilustrar a relevância e repercussão que o renomado violonista espanhol tem a nível mundial. Reconhecimento que se dá em um meio onde praticamente não há distância entre o fazer musical em si e o ensino acadêmico.

Chegando a máxima: “Ciência da periferia, a antropologia não sabe voltar-se para o centro” (LATOURE; WOOLGAR, 2012, p. 18).

Como se vê, é exatamente essa inversão que o "trabalho de campo" aqui apresentado opera.¹⁵ E isso de modo muito condensado, devido à multiplicidade de frentes do trabalho e ao período exíguo de permanência “em campo”: apenas seis meses, frente a – nesse caso de Latour, por exemplo – dois anos no laboratório. Esta atividade o levou a detalhar sua ação para seus próprios “nativos” da seguinte forma: “Em um breve *paper*, anunciei-lhes corajosamente que, voltando da África, eu iria estudá-los como se eles fossem uma tribo exótica. Começaram a rir, sem acreditar muito no que ouviam” (LATOURE; WOOLGAR, 2012, p. 16).

Nesse instante, em que concluo a tese para seu depósito, ainda não está claro para mim como fazer isso que Latour fez (gerando risos) por meio de seu *paper*. Entretanto, e confiando na relevância que o presente recorte pode somar junto às instituições de ensino de música (como veremos não só no Brasil como também mundialmente), condenso aqui esse vértice do “campo”¹⁶ – que assim vai se construindo – na visão de três "personagens fictícios". Eles são assim tomados a fim de preservar suas identidades, protegidas, inclusive, pela instituição que tão generosamente recebeu essa iniciativa de pesquisa. E somo a eles mais um personagem, com nome real, na medida em que acaba se tornando um dos colaboradores do projeto – como veremos na próxima seção do trabalho.

Antes esclareço que, para este movimento, a pesquisa apoia-se também na ideia de "nativo relativo", de Eduardo Viveiros de Castro – autor que essa tese assume como central –, que em artigo intitulado, justamente, “O nativo relativo” (1996) nos coloca:

A boa diferença, ou diferença real, é entre o que pensa (ou faz) o nativo e o que o antropólogo pensa que (e faz com o que) o nativo pensa, e são esses dois pensamentos (ou fazeres) que se confrontam. Tal confronto não precisa se resumir a uma mesma univocidade de parte a parte – o equívoco nunca é o mesmo, as partes não o sendo; e de resto, quem definiria a adequada univocidade? –, mas tampouco precisa se contentar em ser um diálogo edificante. O confronto deve poder **produzir mútua implicação**, a comum alteração do discurso em jogo, pois não se trata de chegar a uma consenso, mas ao conceito. (...) [Conceito esse que] diz respeito à questão

¹⁵ Essa “inversão” é latente em minha geração. Como, por exemplo, no trabalho de Ricardo Teperman, intitulado “Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a Osesp na inauguração da Sala São Paulo”.

¹⁶ LINK com 9.1.1 *articulação silenciada, silêncio em articulação ou silêncio articulado* em “esse é seu terreno, seu 'campo'.” na fala de Tiago

propriamente transcendental da legitimidade atribuída aos discursos que entram em relação de conhecimento, e, em particular, às relações de ordem que se decide estatuir entre esses discursos, que certamente não são inatas, como tampouco o são os pólos de enunciação. Ninguém nasce antropólogo e, menos, ainda, por curioso que pareça, nativo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 119, grifo nosso).

3.2.1 aula 1 - o coreano novato e a canção brasileira

Coincidiu de já a primeira execução que assisti na *masterclass* ser de uma composição brasileira, de Sérgio Assad (Sandy's Portrait)¹⁷ – um de meus entrevistados no mestrado. E pude, de modo oportuno para a dinâmica da aula, entoar a melodia que eu ouvia sendo executada no violão do estudante – um dos vários jovens virtuosos de diversos países do mundo que estudavam com Gallén –, de modo a dar uma rápida referência (cantando) de como a melodia soaria com um "sentimento" de canção brasileira – coisa que de fato era.

O incentivo de Gallén, muito sensível e receptivo à minha contribuição, resultou em um contato breve com alguns dos alunos, principalmente os mais novos (que chamarei aqui de novatos). Isso se deu no sentido de estes anotarem referências – como o do mestre Guinga – a fim de se instrumentalizarem (o que se dá através da escuta do repertório) para saber de que modo interpretar peças que contenham esse background cultural, o da música brasileira.

De volta da aula, trabalho nas anotações em meu "caderno de campo"¹⁸ e associo esse impulso tão louvável de Gallén, ao me receber, a um modo a partir do qual eu parecia ter chance de "produzir mútua implicação" – como grifado no texto de Viveiros de Castro. O que me parecia de fato fundamental para o trabalho.

Como contado há pouco, pela manhã desse mesmo dia eu subia a montanha (a caminho do castelo onde se ministra as aulas de violão clássico) evocando um bordão de Oswald. Isso parece ter se refletido em minhas anotações “de campo” desse dia, nas quais surge uma correlação que procuro agora compartilhar. Ela estabelece uma conexão – que penso já poder ser traçada – entre a

¹⁷ Foi uma ótima forma de naturalizar a entrega para o mestre do CD do duo Saraiva-Murray (que tenho ao lado de Daniel Murray), o qual, para minha sorte enquanto etnógrafo, conta com uma apresentação muito generosa escrita por Sérgio Assad. Este trabalho é baseado em minhas composições para violão, ali arranjadas pelo duo.

¹⁸ Caderno que me foi dado (enquanto objeto material) por Tiago, representando simbolicamente um estímulo significativo para essa etnografia, junto com a orientação de como se realiza um processo desse tipo.

imagem de assimilação antropofágica, que perpassa o imaginário da constituição da cultura brasileira, e esse tipo de assimilação trabalhada – de um modo aprofundado no plano técnico violonístico – naquela tão seleta sala que eu visitava.

Ali acontecia então o que eu sempre achei que devia mesmo acontecer – uma abertura do violão clássico para formas de realização musical não eruditas. O modo de assimilação era conduzido pela maestria do manejo musical de Gallén. E se dava a partir de um contexto que o levava a sustentar a forma de trabalho – sempre baseado na partitura – como que estendendo às demais formas musicais os mesmos modos de assimilação dos termos em que isso que já se encontra sedimentado – como uma tradição, com seu próprios termos de "autenticidade" – dentro do meio acadêmico.¹⁹

Em outras palavras, os meios de trabalho próprios do violão que se realizam a partir de uma pormenorização escrita pareciam ser aplicados diretamente em tudo o mais, inclusive à canção brasileira. Esta abordagem trazia para uma prática já sistematizada (um terreno “controlado”) algo que, como todos (inclusive esse grande mestre, bem como, creio, seus brilhantes discípulos) sabem, mobiliza aspectos muito vinculados ao que chamamos de oralidade. Forma de transmissão que – mesmo sendo também presente a sua maneira no ensino do violão clássico – opera em outros campos de um modo marcadamente desvinculado da notação musical e, assim, também desse mesmo tipo de “controle”.²⁰

Até então, o que mais se viu na tradição musical eurocentrada foi essa assimilação de referências musicais, ligadas em última instância à tradição oral, se dar no plano composicional. Ela se dava através do filtro da própria notação musical, nessa outra camada, que é anterior, dentro do processo. É esta assimilação que vai agora também alcançando a ourivesaria do intérprete e, pouco a pouco, quem sabe também fundamentos técnico-instrumentais vernaculares (como as

¹⁹ LINK com 3.2.4 - aula 4 - a conversa com David / 3.2.4.4 controle(s) e improvisação barroca em "something happened between the moment that guitarists were composers and the rupture with that, with Segovias's moment, with the specialization..." na minha fala, e na resposta "Yes, of course, we know that" na resposta de David.

²⁰ LINK com 8.1 *early bridges* em "Harnoncourt valoriza os modos de se perceber a articulação, que passam mais por uma incorporação do gesto – através por exemplo, da relação mestre-aprendiz – do que através da sistematização que acabou se sedimentando na escrita moderna (pictórica), muito mais minuciosa que passa a se estabelecer a partir do momento histórico ali salientado. Esse conflito entre o que se transmite através estritamente dos signos de uma partitura e o que se "apreende" por outras vias, se encontra, ele mesmo, no próprio berço da tradição escrita".

ligadas à *viola machete* por exemplo²¹) de algumas dessas tradições orais. Processo que só será possível a partir de aberturas importantes como a de Gallén, quando estimula seus alunos a incorporar o sentido de canção brasileira que se sedimenta em Guinga,²² que, assim, ecoará no “concertista pós moderno”. Este que, cada vez mais, é de todas as nações e raças.

Fato é que a avidez dos violonistas, tão positiva e própria da juventude, se via ali apontada também (e finalmente) para práticas musicais pouco trabalhadas em partitura (ao menos em modo mais detalhado no que tange ao gesto violonístico). O que acontecia de um modo que fazia eu me perguntar dos limites e potencialidades do contato entre esses universos, sobre os quais essa tese se debruça.²³ E isso frente à postura dos estudantes, a de se “armar” de modo a terem recursos que os habilitassem a enfrentar – já “informados/orientados” sim, mas em que termos? – qualquer repertório mundial, no qual empregariam o poderoso arsenal de “controle” técnico-expressivo que dispunham.

Essa imagem é que me era projetada como algo que, de alguma forma – como um “signo puramente posicional” talvez – se relaciona com impulsos antropofágicos que se poderia imaginar como tipicamente brasileiros. Princípios como o da “predação ontológica”, que se relacionam com “a transformação, em suma, que o canibalismo divino araweté efetuava sobre o canibalismo humano tupinambá” (CASTRO, 2018a, ps.158-9). Sendo este “canibalismo divino araweté”, por sua vez, a base do perspectivismo ameríndio – tal qual esse modelo é trabalhado por Viveiros de Castro. O qual nos coloca abaixo a seguinte pergunta:

O que do inimigo era realmente devorado? Não poderia ser sua matéria ou “substância, visto que se tratava de um canibalismo ritual, em que a ingestão da carne da vítima, em termos quantitativos, era insignificante (...) Logo, a “coisa” comida não podia, justamente, ser uma “coisa”, sem deixar de ser, e isso é essencial, um corpo. Esse corpo, não obstante era um signo, um valor puramente posicional (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, ps.159-60).

Viveiros nos traz a resposta logo a seguir: “sua condição de inimigo”, visando a conquista da “alteridade como ponto de vista sobre o Eu”:

²¹ LINK com 3.3 *articulatory silences* em “A análise, a representação e a sistematização do uso desse recurso técnico de tradição oral permitem desdobramentos experimentais nas diferentes práticas da atualidade, notadamente estendendo-se aos repertórios erudito e contemporâneo” na citação de Daniel Murray.

²² LINK com *Violão-Canção 3.1 a não canção?* “A canção, para mim, vem sempre pela voz” na fala de Guinga.

²³ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em “O que sabemos sobre as mudanças que se estabelecem na técnica musical, tal qual ela é ensinada na metodologia européia, quando esta se aplica a outros sistemas e/ou contextos musicais?”, transcri(a)ção da pergunta do etnomusicólogo Bruno Nettl.

o que se comia era a relação com o inimigo com seu devorador, por outras palavras, sua 'condição de inimigo'. O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era essa alteridade como ponto de vista sobre o Eu. O canibalismo e o tipo de guerra indígena a ele associado implicavam em um movimento paradoxal de autodeterminação recíproca pelo ponto de vista do inimigo (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, ps.159-60).

Os "signos dessa alteridade", no contexto aqui trabalhado, parecem poder ser enxergados por meio do que há de mais equivalente a um “tipo de guerra indígena” (e por sobrevivência): os cerrados concursos de violão através dos quais as carreiras de um violonista concertista se estabelece (o que, nesse raciocínio, seria um pouco equivalente a guerras entre indígenas de diferentes etnias). Mas o que interessa principalmente aqui é estudar o modo como o elemento “não ocidental” vem se inscrevendo na realização musical que se dá com o violão através da partitura – e dentro do cânone. Inscrição que vem se efetivando em cada vez em mais camadas; para além do plano da "composição", agora também no da “interpretação/performance”. O que já parece atingir até mesmo o meio "exclusivo” em que essas guerras entre “etnias” – ou escolas de violão clássico (em si também plural) – operam como um fator a ser considerado. Um inimigo a ser assimilado. De traços distintos, que podem habitar uma mesma pessoa.²⁴

3.2.2 aula 2 - o iugoslavo veterano no choque vertical x horizontal

Foi num segundo momento de cumplicidade com Gallén – no segundo dia em que frequentei sua *masterclass* – que tive o curtíssimo contato com o aluno aqui chamado de "iugoslavo veterano”. O acontecido ganhou importância para o que a pesquisa procura revelar, na medida em que deixa clara a tensão que (ainda) há entre abordagens de trabalho (violonístico): as que enxergam em uma perspectiva ou sentido mais polifônico/horizontal (aqui em termos assumidamente e exclusivamente europeus), frente a abordagens que tem mais experiência no trabalho (muitas vezes relacionado ao acompanhamento de canções) dos acordes de um modo mais “vertical”, ou em “bloco” – isso que nos levará ao tema da “harmonia”.

O fato se deu quando Gallén trabalhava uma das peças (“contemporâneas”) do repertório de um dos alunos novatos, mas nem por isso menos virtuosos. Muito pelo contrário, no caso desse dia. O novato era de um virtuosismo que, em alguma medida, questiona como que

²⁴ LINK com 3.2 *o cacique gallén e os “nativos relativos”* em “Ninguém nasce antropólogo e, menos, ainda, por curioso que pareça, nativo.” na citação de Viveiros de Castro.

automaticamente as capacidades e possibilidades de cada um dos violonistas presentes na sala. Tal situação pode se transformar em uma energia muito potente de ensino, especialmente nos momentos de empatia entre os que ali estão.

Fato é que a peça trabalhada se construía por meio de uma espécie de expansão da harmonia moderna, que alcança algo que pode se chamar de pós-tonalismo.²⁵ Assim, reconheci algumas das formações de acordes ali utilizados, com base em minha experiência prática na utilização de cifras em acompanhamento.²⁶ Isso me fez acompanhar de modo muito próximo (e, daí, de algum modo cúmplice) a busca do maestro em equilibrar os momentos em que esses acordes deveriam soar como bloco “harmônico”/vertical (com todas as notas soando ao mesmo tempo), bem como quais seriam as notas com potencial de “engate” para linhas, aí sim encaradas como de natureza mais “horizontal”/melódica.

O jogo cultivado entre essas duas condutas era muito poderoso em sua expressão, o que me fez lembrar de outros momentos de busca pessoal nesse sentido – como nos ensaios de meu duo de violões. A lembrança me deixou transparecer algo, talvez só um sorriso, mas que naquele ambiente (que de certa forma era adverso para todos, diante do virtuosismo arrebatador do novato) era lido como um fator de confiança. Confiança de alguém que ainda não havia sido visto naquela sala tão seleta (normalmente com não mais do que quatro ou cinco alunos, assistindo o que se tocava, e antes ou depois de também tocar). Foi aí que o iugoslavo veterano, que nunca havia visto ou reparado, diz a todos (mas como que pra mim) algo do tipo: “Mas nunca se pode perder de vista o 'controle' horizontal das várias vozes em uma polifonia!”. Mais um fato de meu “campo” que fortaleceu a escolha do referencial teórico aqui adotado: o *método da equivocação controlada*.

O aprofundamento na ideia de “controle” – ligado ao *perspectivismo* – aqui se dá em um “campo” fundamentado nas premissas da *transculturalização*. Ele é delineado diretamente por Tiago que, em seu livro *Music as living heritage*, já adverte para possíveis tensões que possam emergir nesse tipo de abordagem: “By applying the transcultural approach to different areas of research a certain tension may emerge, tensions thought that in the end shows productive, since it gives room for many new epistemological perceptions and interpretations” (PINTO, 2018, p. 178).

²⁵ Infelizmente, até pela situação que será relatada, não consegui perguntar (em aula) o nome dessa peça.

²⁶ LINK com 4.4.2 *Quincas Laranjeiras e os "métodos práticos" (de acompanhamento) no Brasil* em "O material jazzístico promove a apreensão de uma visualização intervalar (harmônica e vertical) aprofundada" na imagem do método “Guitar Chords” de Joe Pass.

O ocorrido, tal como se deu e mesmo tão rapidamente, acredito que pode ter partido de uma suposição (correta) de que eu era um "músico popular", o que foi transmitido para os demais músicos presentes. Em primeiro lugar, houve essa necessidade, por parte do veterano, de demarcar território – de modo até descabido diante do teor da peça trabalhada em aula (com a qual minha bagagem musical tinha sim, ao menos em um dos vértices da abordagem, como contribuir). Em segundo, o modo como essa demarcação foi feita, ao afirmar uma polifonia (que não se apresentava na passagem musical em questão), parecia procurar bloquear as trocas de informações ali em curso.

Foi exatamente esse tipo de movimento, que procura bloquear conexões, que serviu de combustível para o detalhamento dessa pesquisa, no sentido de tornar mais visível as nuances dessa fronteira.²⁷ Talvez seja um pouco aí que vai se sedimentando essa imagem: a das *reentrâncias*, que surgem nas encostas do fosso, que é profundo, às quais conseguimos nos agarrar em uma travessia que se revele árdua. Imagem que alude então ao que, como vemos (bastante constantemente e de modo muito concreto), pode se instaurar com ares de intransponível na cisão (que há!) entre essas “visões de mundo” (ou, aqui, de escuta).

É esta cisão que transparece no conflito entre a prática do violonista “popular”, a de montar um "desenho" de acorde na mão esquerda para se valer de um manancial rítmico – rico quando profundo e flexível ²⁸ – na mão direita, frente ao violonista “erudito”, que tem um “controle técnico” trabalhado, na maioria dos casos (e ao menos dali), desde o mais tenro momento de aprendizado, no sentido de uma abordagem polifônica/horizontal.

A fricção que se sente entre estes dois mundos é muito mais clara em se tratando de Bach, onde a questão beira o sagrado. Um sagrado que eu estava prestes a profanar, ainda que o modo como aqui o que é entendido como algo de natureza melódica ou harmônica (horizontal e vertical) se confunda, ela mesma, com a própria história central da música européia. Esta, que tem o

²⁷ LINK 3.3.2 *acordes* em “o que explica até a importância que dei a fala do iugoslavo veterano, na media em que ela pode ter representado uma aproximação, por afinidade, dessa outra vertente, que também existe no universo do violão clássico”

²⁸ LINK com 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavele* em “a repetição em muitas tradições africanas é variada (...) cada variação introduz uma variação de nuance” na fala de Luka; LINK com 3.3 *articulatory silences* em “já os mestres violonistas da canção brasileira mencionados acima, parecem ter um foco de trabalho – que gera sua articulação musical – bastante mais pautado pela movimentação da mão direita”

contraponto, portanto, como um parâmetro essencial.²⁹ A "profanação", aqui em curso, corre o risco de ser sentida dessa forma ao assumir princípios de outros sistemas e concepções musicais como fundamentais para essas *transcri(a)ções*.

A indumentária da antropologia, "Ciência da periferia, (que) não sabe se voltar ao centro" (LATOURE; WOOLGAR, 2012, p. 18), como em Latour, aqui tenta o fazer. Mas não sem que se tenha "alertas", mais ou menos diretos, de possíveis "profanações". E foi isso que senti no movimento do iugoslavo veterano naquele momento, mesmo que ele não soubesse (ou venha a saber) disso.

3.2.3 aula 3 - a russa novata: "que instrumento é esse?"

Já a *russa novata* estava presente em absolutamente todas as aulas – e fora delas também. Essa colega parecia uma novata que ocupava ainda uma posição mais próxima desta em seu percurso na música (isso suponho, pois, apesar da presença constante, não a vi tocar). A relação com ela se inicia com muita cordialidade, a partir da apresentação generosa que o maestro faz de mim pra classe. No dia seguinte a encontro, por acaso, no centro de Weimar (longe do castelo onde as aulas são ministradas), onde ela me vê (a caminho da casa Luka para um ensaio) com o estojo da *machete* amarrado em minhas costas. Gentilmente ela me pergunta: "Que instrumento é esse?"

No parco inglês que nos era comum, explico que é uma *viola brasileira*, de ordens duplas e cordas de aço, com afinação natural (como a do *violão*, porém sem a sexta corda). Que é "requinta" – equivalente ao *violão* com capotraste na quinta casa e de afinação reentrante. Até aí, a informação era perfeitamente compreensível (ao menos para ela) e íamos nos comunicando bem. Mas descarrilhamos, ao que tudo indica por motivos de "equivocidade",³⁰ na conclusão do raciocínio. Isso acontece quando conto que o instrumento toca (de modo especial) um tipo de música que é herança da população negra escravizada de um estado do Brasil (o da Bahia) – e completo ainda que estou a caminho de um ensaio com um colega que é mestre de música africana.

²⁹ LINK com 8.3 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em "A conjunção desses atravessamentos e transversalidades é o que me fez não operar essas *transcri(a)ções* nem pela chave da *retórica*, (...); nem pela chave do 'contraponto' (...)"

³⁰ LINK com 3.3 "*controles*" em "O equívoco é o que se passa no intervalo, o espaço em branco entre jogos de linguagens diferentes" na citação de Viveiros de Castro.

Fico longe de conseguir explicar que eu não era da Bahia, mas sim de uma ilha do sul do Brasil. E concluo a breve conversa sentindo que, de fato, ela tinha razões para não entender a qual "tribo" eu pertencia, o que aumentava as probabilidades de se "equivocar a meu respeito" (em sentidos por mim insondáveis). Ainda que a conversa não tenha conseguido avançar nessa passagem, e de todo modo, a pergunta que tinha me sido formulada – "Que instrumento é esse?" – se entrelaçava a desdobramentos importantes para minha pesquisa.

Depois pude entender (muito mais superficialmente do que eu gostaria) que os alunos de violão, creio que de maneira geral, estudavam também outros instrumentos antigos, como a teorba, a guitarra romântica (cheguei a ver outra russa, essa veterana, tocar brilhantemente este instrumento na aula para Gallén) e, por fim, o que tinha quase o tamanho do estojo que eu carregava (sendo a principal suspeita de equivaler a uma *viola machete*, pois): a *guitarra barroca*. Este instrumento acabei pesquisando intensamente assim que voltei para o Brasil, sempre em sua relação com a *machete*.³¹

Machete que, por sua vez, passei a manter amarrada nas minhas costas também quando subia ao castelo para as aulas de Gallén. Minha esperança era a de poder mostrar o instrumento para o mestre ou, ao menos, para os colegas, a fim de compararmos com algum outro que lá estivesse. Ou, quem sabe até, aproveitar a ocasião para executar, para todos, por que não, a releitura do *Prelúdio da suíte 1* para violoncelo – que se tornou aqui o "5 – Prelúdio das Reentrâncias" – dessa *tese-suíte*. Prelúdio que eu havia acabado de acomodar na rítmica e inflexão próprias da *machete*³². Ainda que me fosse um tanto imprevisível de que modo Bach seria recebido ali se tocado dessa forma (suponho que provavelmente com leveza, pelo que havia sentido – até ali – por parte do mestre).

Eu podia ainda não estar pronto para isso – até por que as músicas, como se vê nesse relato, ainda não estavam finalizadas –, mas, ao final da minha estada na Alemanha, consegui agendar uma apresentação de "despedida". Ela ocorreu no prestigiado B-Flat (um jazz club de Berlim), para o qual ensaiei esse prelúdio a fim de, se possível, ao menos em parte, tocá-lo. Quem sabe até

³¹ LINK com 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete* / 4.2.1 *suas tablaturas* em "é como se os processos em curso nessas *transcri(a)ções* descobrissem na tablatura de *guitarra barroca* algo que lhes desse um alicerce".

³² LINK com 5.1 *duas versões preliminares: a do violão e a do machete* / 5.1.2 *a versão da machete - feita na Alemanha* em "a gravação que segue abaixo foi realizada (...) como uma 'leitura livre' dessa mesma partitura (acima)".

junto com a *mbira* de Luka (que havia chegado a trabalhar a parte inicial da peça)³³, ao lado de quem eu vinha me apresentando e estava escalado como um dos convidados dessa noite.³⁴

Fato é que, se tivesse oportunidade, estaria com o instrumento junto comigo para tocar, ali mesmo na sala de aula. Eu tentaria transmitir ao mestre (e aos colegas) essa “outra” ancestralidade, através da qual vinha fazendo minhas *transcri(a)ções* de Bach. Para o que estava sendo chave – e isso sinto que eles compreenderiam como ninguém – esse instrumento “antigo”. Um instrumento de dimensões equivalentes aos que todos ali costumavam usar no estudo complementar ao violão “moderno” (ao menos às de uma guitarra-barroca) e coincidindo também com os efeitos que são próprios à afinação “reentrante” (característica dos instrumentos antigos).

Não parecia ser fácil que acompanhassem todo esse trajeto, o qual, mesmo nessa tese, me parece tão extenso de ser relatado. A única (e melhor, na verdade) esperança era que as amarrações fossem transmitidas através da simples execução da *transcri(a)ção*, com a própria música (e o “estilo” de “articulação” adotado) estabelecendo, ela mesma, todas as relações. O que é perfeitamente possível, sendo mesmo a razão de todo o trabalho. Entretanto essa oportunidade, como veremos a seguir, não me foi dada. Nada porém que eu já não tivesse vivido anteriormente, por exemplo, em seminários de violão clássico na USP. Limites que foram importantes para o sentido do delineamento do “campo” de trabalho dessa pesquisa.³⁵

Ao chegar de volta no Brasil, a relação entre a *machete* e a *guitarra-barroca* foi trabalhada junto à professora e violonista Cristina Azuma. Isso acabou me levando a incluir nessa *tese-suíte* (que a princípio era exclusivamente de Bach) uma peça originalmente escrita para *guitarra-barroca* (*Cumbees*, de Santiago de Múrcia) da qual fiz uma *transcri(a)ção* para a *machete*.³⁶ Fiz isso a fim de conectar Alemanha e Brasil pelo único caminho que (de modo entreaberto) se apresentava, o da península ibérica, através dos espanhóis. Nacionalidade comum a Gallén, e seu discípulo David, que se torna colaborador do projeto do modo como descrevemos no próximo capítulo.

³³ LINK com 5.4.3 *a mbira escrita em notação de violão*; e com 5.f – *exercício*.

³⁴ LINK com 5.4 *mbira-machete* / 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* em: “Concerto no qual apresentei também meu repertório violonístico solo, de violão e voz e com outros convidados”.

³⁵ LINK com 3.1 *um (not?) tupi no campo que leva ao castelo* em “sabia, portanto (e já bastante bem) que me dirigia até o alto daquela montanha com o objetivo de me consultar sobre um procedimento musical que não coincidia (e em diversos pontos) com a linha de trabalho lá desenvolvida.”

³⁶ Articulando-a com “O sol maior”, tal qual esse “toque” foi registrado por Tiago no Recôncavo. LINK com 4.5 *toques tradicionais de machete I* / 4.5.1 “o sol maior” e seu encaixe em *Cumbees*.

3.2.4 aula 4 - a entrevista com David

Talvez já tivéssemos assistido alguma das aulas juntos, mas ainda não tinha visto David³⁷ tocar. Isso se deu no último dia de meu (curtíssimo) “campo”. Espanhol como seu mestre Gallén, David surge no trabalho como uma alternativa de interlocução, de grande valor, diante da maravilhosa aula – abordando (na prática) temas caros ao projeto – que assisti dele com Gallén. Aula que se revelará, na forma dos tópicos abordados, ao longo da conversa transcrita na seção a seguir.

Fato é que quando pergunto a Gallén sobre como faríamos para que eu apresentasse o trabalho – sobre o que havíamos combinado desde nosso primeiro contato – ele me diz estar cada vez mais ocupado pelos compromissos de fim de semestre. Apesar de eu querer muito mostrar a ele algumas das *transcri(a)ções* (ou ao menos uma) e me consultar sobre (justamente) as opções estilísticas que vinham sendo assumidas (nas quais vinha trabalhando com empenho), coube a mim o esforço no sentido de lhe dizer que compreenderia se isso não lhe fosse possível agora.

Foi nesse momento que, ao final da quarta e última aula de meu “campo”, Gallén acata – apenas com um gesto afirmativo com a cabeça – quando lhe digo que pode ser então o caso de eu seguir em contato com (ou através) de David. Assim, peguei o contato dele e marquei prontamente uma conversa ótima e “direta ao(s) ponto(s)”. Conversa que teve como único ponto negativo o fato de ter sido gravada em um café barulhento demais, o que impossibilita a utilização do áudio. Aqui transcrevo quase todo o primeiro trecho da conversa, sem edições, posto que são pontos centrais para a pesquisa:

Chico

*We were talking about the musicality of the russian girls,
the japanese guys.
Such wonderful players.*

David

*Yes, but they speak to this "classical world"
kind of music*

Chico

*For sure.
They are also very young
And you are a person who has also another background*

³⁷ Único personagem que aqui terá sua identidade revelada, uma vez que seguimos a conversa, inclusive com as entrevistas que seguem em trechos pontuais.

David
I try to

Chico
And a different kind of openness

Aproveitamos a alavancagem espontânea do assunto, operada pelo meu próprio interlocutor, em sentidos que contêm tanta afinidade com a pesquisa, para introduzir, nessa seção, o que se desdobra nos tópicos a seguir, ao longo da sequência de nossa conversa.

3.2.4.1 acordes

David
*I have to say that, for me one of the biggest schocks
 as a guitar player or as a classical guitar player
 is to find other players that don't know how to play chords
 and I mean really basic stuff.*

*You know, when you teach,
 or when Ricardo (Gallén) teaches and asks:
 "What is this harmony?"
 or "play this chord", let's say a G major
 and they can not.*

*And guitar is a chord instrument, it is basic.
 What we do like playing Bach doesn't belong really to guitar
 We make it work, it sounds wonderful,
 but chords, in a popular language, goes better for the guitar*

*And I think the people that don't have that background
 are lacking something
 when they aproach Bach.*

Because you need your language of chords and harmony.³⁸

Chico
The figured bass

David
Exactly

Chico

³⁸LINK com 4.4 *labirintos e laranjeiras* em “este sistema de transposição de acordes, tendo em conta a proporção entre os acordes [o iconográfico], é a prova de que uma lógica baseada na função harmônica dos acordes já é presente. O papel da guitarra como instrumento de acompanhamento conduz os instrumentistas” na citação da tese de Cristina Azuma.

*I saw you doing that that with Gallén
I feel that you were making an accompaniment
as in a song*

David

*When I practice Bach, the first thing that I do
is try to understand where the harmony is going
I play the chords
then the fingering and all the rest comes later
But there is like a basic underline structure
that you have to understand
I think knowing other kinds of music helps.*

O modo como David aborda o tema não poderia ter sido mais direto. Abordagem que achei que teria que conseguir conduzir, de modo “diplomático”. O que talvez não fosse fácil em inglês, mas sabendo que teríamos ainda o espanhol como idioma comum se quiséssemos esclarecer algo. Não foi necessário, David ia tão direto aos pontos que lembro de ter imaginado, a essa altura de nossa conversa, que ele poderia ter estado na sala de aula do dia dois.³⁹

Isso até mesmo explica a importância que dei à fala do iugoslavo veterano, na medida em que ela pode ter representado uma aproximação, por afinidade, dessa outra vertente – que também existe no universo do violão clássico.⁴⁰ Aquela fala, com a energia empregada naquele dia, não parece que passaria despercebida para esse músico, que demonstra (na conversa a seguir) uma visão comprometida com a compatibilização entre uma gama ampla de abordagens musicais.

A confiança em abordar assuntos tão delicados quanto esses parece mesmo algo que depende de todo um processo quando se está em “campo” e imaginei que a dificuldade do dia anterior acabou explicitando a afinidade que levou David a receber tão bem – tanto a mim quanto a essa pesquisa – desde o primeiro momento. Isso era reforçado pela motivação, nítida nele, de se

³⁹ LINK com 3.2.2 - aula 2 - o iugoslavo veterano e o choque vertical x horizontal em “Mas nunca se pode perder de vista o 'controle' horizontal das várias vozes em uma polifonia!”

⁴⁰ LINK com 9.1 considerações finais / 9.1.3 beat perception no esquema polimétrico “esse é um ponto delicado: Há toda uma vertente dentro do violão clássico, e isso talvez represente seu principal veio de energia, que faz questão da austeridade. *Que parece se legitimizar, junto a esse veio principal de energia, justamente ao interditar tanto quanto possível, o acesso a qualquer vestígio dessa sensação, ou ao que possa aludir a um balanço desse tipo. [baseado na "percepção do beat"]* A referida sensação é muito presente no violão de acompanhamento popular – que trabalha em interação direta com a ideia de acorde. ”

colocar como um músico com "algo a mais" pra oferecer à música de concerto, coisa que fazia sentido em um discípulo já veterano, e muito ligado a Gallén (sendo, inclusive, seu compatriota).⁴¹

3.2.4.2 backgrounds

David

*The thing is that all the students of Ricardo comes from different places
Two japanese, a chinese, a corean, one girl from Chile, other from Russia,
other from Chez Republic another spanish girl...*

*Everybody with their own background
from the music of the places they come from
and here they try to see how they aproach classical music through their backgrounds*

*For instance, about the japanese guys.
I really love a composer called (Tore) Takamitsu
I have never been to Japan
I've just read some books about them and like japanese food
But I am really a foreign to the culture of the country
Then, when the japanese plays Takamitsu
they are aware of many more things that I am not*

*When I play Bach, I am not german
I live here, and I am closer to Bach then to the japanese culture*

Chico
Of course

David

*When I play spanish music, like Turina or Torroba
and all this music influenced by flamenco culture,
there are some things that I can understand better than them.
So I wonder if they are using their own background
when they are playing other kinds of music.*

*Other example:
the russian student,*

⁴¹ LINK com 3.2 o cacique Gallén e os "nativos relativos" / 3.2.1 - aula 1 - o coreano novato e a canção brasileira em "Mas o que interessa principalmente aqui é estudar o modo como o elemento 'não ocidental' vem se inscrevendo na realização musical que se dá com o violão através da partitura – dentro do cânone. Inscrição que vem se efetivando em cada vez em mais camadas, para além do plano da 'composição', agora também no da 'interpretação/performance'. O que já parece atingir até mesmo o meio 'exclusivo' em que essas guerras entre 'etnias' – ou escolas de violão clássico (em si também plural) – como um fator a ser considerado. Um inimigo a ser assimilado, que, pode também, habitar uma mesma pessoa."; 3.2 o cacique gallén e os "nativos relativos" em "ninguém nasce antropólogo e, menos, ainda, por curioso que pareça, nativo." na citação de Viveiros de Castro

We went to the Hochscholl Orchestra concert

recently they played Rachmaninoff, Stravinsky, russian composers...

When I asked how was it she said:

"It was nice but it didn't sound russian"

Chico

It's something from inside.

David

Obviously. She has this background

some popular music,

the culture,

things that you can use in music.⁴²

3.2.4.3 "controle(s)" e improvisação barroca

Nesta seção procuraremos explicitar de que modo, na prática musical aqui apresentada, surgem diferentes acepções para a palavra "controle"⁴³. Prática que é sensivelmente distante da que é apresentada, por exemplo, na seção – 7.4 *Roberto Mendes*. Seção que termina com essa mesma pergunta, formulada a partir de uma perspectiva diametralmente oposta a de Gallén na dualidade traçada por essa *tese*, que surge da seguinte maneira:

O que a relação entre a técnica da viola machete e do violão tem a nos informar sobre dois tipos de controle: O controle dos silêncios (e sons) da articulação musical específica de cada um desses universos. E o controle da articulação que se estabelece, em vários níveis de interesse, entre os diferentes mundos – numa perspectiva transcultural.

A questão aqui é:

⁴² LINK com 3.2.1 - aula 1 - o coreano novato e a canção brasileira em: "...O que se comia era a relação com o inimigo com seu devorador, por outras palavras, sua 'condição de inimigo'", na analogia traçada entre a condição inter cultural do intérprete com esta citação de Eduardo Viveiros de Castro.

⁴³ LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções* em "essa *tese* traz diferentes acepções ou tipos de 'controle' para o centro da discussão em processo de composição de melodias dessas canções, feitas com a voz – a partir de um trabalho ligado à articulação em termos violonísticos."

Que se tenha “controle” – assumindo a **equivocação** – entre diferentes tipos de “controle”.⁴⁴

E para isso usaremos o mesmo recurso – de cor ⁴⁵– que vem sendo usado nas partituras, na relação entre o uso da palavra "controle" na frase acima, remetendo cada uma de suas acepções precisamente a “**equivoco**” e “**erro/engano**” na citação abaixo:

Um **equivoco** não é um **erro**, um logro, ou uma falsidade, mas o fundamento mesmo da relação que o implica, e que é sempre uma relação de exterioridade. Um **erro** ou um **engano** só podem se determinar como tais dentro de um mesmo "jogo de linguagem", ao passo que o **equivoco** é o que se passa no intervalo, o espaço em branco entre jogos de linguagens diferentes. O **engano** e o **erro** “supõem” a heterogeneidade das premissas em jogo – ele as põe como heterogêneas, e as pressupõe premissas. O **equivoco** determina as premissas, mais que é determinado por elas. (CASTRO, 2018a, p. 93)

Aqui o **roxo** (escuro) tem sentido convencional e o **marrom** (claro) tem sentido tal qual ele é trabalhado por Viveiros de Castro. Essa teoria, em termos musicais, acaba por relativizar o que pode ser expressado por noções como a de “estilo”, termo utilizado por Gallén ao se referir ao tipo de abordagem que eu lhe propunha de Bach. Mas aproveitamos a sequência da conversa para ilustrar muito diretamente tais questões através de uma noção, que assim se faz central para a amarração aqui operada, entre essa teoria e a prática musical.

A noção de “controle”: não no sentido do **controle** técnico violonístico, que lhe assegura não haver **erros**, mas sim a capacidade de exercer outro tipo de “controle”, que é um **controle** de **equivocação**, entre os mundos que entram em relação:

David

*For me any musician, regardless the instrument he plays
any classical musician,
should be able
to get together with a bunch of people
and try to improvise something.*

*But most of them can not
I mean, maybe they can but they don't want to*

Chico

*That thing that is having "**control**" of each frase*

⁴⁴ LINK com 5.4 *mbira-machete* em "Como você descreveria a ideia de **controle** em seu fazer musical?" na pergunta feita a Luka.

⁴⁵ LINK com 1.b – *a chegada da canção e as cores em tablaturas antigas*

David
yes

*Chico
Even Gallén
that have played with Yamandu
when Gallén is in class we see that he is a great improviser
We know that if I sit with him and start playing something in my own way
he will play with me in the very first...*

David
...moment, yes.

*Chico
It is a good thing.
But when he performed with Yamandu
he played a piece written note by note*

David
Yes, “*La catedral*”, Augustin Barrios.

A seguir é apresentado o vídeo, citado por Tiago desde meu exame de qualificação, em função justamente dessa "abertura" de Gallén, sobre a qual conversei agora com David. Isso se traduz em termos do tipo de “controle” – ou da composição entre eles – que cada um dos músicos demonstra:

Ricardo Gallén e Yamandu Costa⁴⁶:



⁴⁶ LINK para vídeo de Gallén e Yamandú Costa tocando juntos *La Catedral* (Barrios) : <https://www.youtube.com/watch?v=ZLtxPRXNELM>

Chico
So it is a position.

David
I know.
It was Yamandu who was improvising not Ricardo.

Chico
Maybe it's not worth exposing himself like this
It's hard to understand
because, as always, the question is what are we building with that.

Abrir mão desse “**controle**” é algo raro no meio acadêmico, tanto no plano teórico quanto no prático – ao menos no campo da "performance" em "violão clássico". O que é também colocado por Tiago, em uma afirmação que, mesmo partindo da musicologia, coincide significativamente com tais aspectos desta prática musical:

There is a heavy academic skepticism in our time regarding ambiguity, loss of control, or the predominance of body-driven decision making. Significantly enough, it is exactly this ambiguity of cultural outcome that must be expected when transcultural process of several kinds take place (PINTO, 2018, pág. 179).

David
I honestly imagine Ricardo improvising
Also in the classical world
There are very few people who would be able to improvise in the style of Bach
For sure he could
I think he could
Wich is also improvisation but in the classical world
And that is actually almost...

Nobody teaches how to do that
I mean, you have classes of "harmony", and "composition"
*subjects where you have to **write** something*

Essa exigência de uma escrita já inicial é um bom indicio da distância entre tradição oral e escrita no ensino de música. Salientando-se que mesmo que haja diversos momentos em que a tradição escrita se valha (e desde sempre) de formas de transmissão de conhecimento

caracteristicamente ligadas à oralidade, a prática é ligada à escrita – e de modo tão decisivo quanto essa passagem revela – em diversos planos, na relação entre o “tocar” e o “compor”.⁴⁷

David

*But you write and don't improvise in the moment
like Bach would do,
or like Mozart...*

Chico

Why isn't it taught?

*Something happened between the moment that guitarists were composers,
and the rupture with that,
with Segóvias's moment, with the specialization...⁴⁸*

David

Yes, of course, we know that

Chico

*I've mentioned that, in this master degree, I've published it in book in Brasil
and gave it to Gallén yesterday.
Sorry I don't have another in hand to give to you too.
I've made even this website,⁴⁹
where it is possible to connect those informations
And I really think that this thing called "Articulatory silences" is a way.
Because the name is poetical,
can be listened from different people meaning different things.⁵⁰*

David

Yes

⁴⁷ LINK com *Violão-Canção 4 – Violão: o erudito-popular e o tocar-compor*

⁴⁸ LINK com 9.1 *considerações finais* / 9.1.3 *beat perception no esquema polimétrico* em "esse é um ponto delicado: Há toda uma vertente dentro do violão clássico, e isso talvez represente seu principal veio de energia, que faz questão da austeridade. *Que parece se legitimizar junto a esse veio principal de energia justamente ao interditar tanto quanto possível, o acesso a qualquer vestígio dessa sensação, ou ao que possa aludir a um balanço desse tipo.* [baseado na "percepção do beat"]" na minha fala para Tiago.

⁴⁹ LINK com www.violao-cancao/english

⁵⁰ LINK com 8.2 *falas, de diferentes tempos e lugares* em "um efeito que mantenha no ar o som das perguntas de Nettl –e minha 'tradução' de uma delas; da transculturalidade que Tiago me convidou a experienciar (no 'campo' que compreende Ricardo Gallén e Luka Mukhavele); e da elucidação que possa agregar a esse contexto a forte postulação de Roy Wagner – “traduzido”, como vimos há pouco, por Viveiros de Castro: 'O equívoco deles a meu respeito não era o mesmo que meu equívoco acerca deles'."

Chico

*There's a gate, a closed gate
And I'm a teacher, for instance, in this guitar post graduation course in Brasil,
that try to work in this connection between that
and what has been called "ethnomusicology"*

*Professor Tiago, that is receiving me in the "Transcultural musical departament"
is a reference for the world in that field.
And the fact that Tiago and Ricardo are fellows
seems a great opportunity for this connection.*

David

Yes, it is.

3.3 articulatory silences

É ponto pacífico que a *articulação* é tão mais consistentemente representativa de um estilo – como o Barroco (tardio) de Bach ou o samba de roda (do Recôncavo baiano) – quanto mais aprofundada e sensível for a percepção acerca das questões que se fazem determinantes nesse estilo e ambiente musical. Em outras palavras, quem viveu mais profundamente o ambiente de um determinado estilo musical tende a estar mais naturalmente “apto” a transmiti-lo através da inflexão ou “articulação” próprias desse estilo – seja uma “frase”, no caso do Barroco, ou um “toque”, no do samba de roda.⁵¹

O modo como se dá essa vivência – que vai produzir a articulação musical – é que parece estabelecer os pontos (que podem existir) de coincidência e os que (certamente existem) de diferenças (ou, então, *diferenças*⁵²) entre, por exemplo, essas duas realizações musicais.

No caso do Barroco, essa articulação é atravessada pela escrita musical (e sua consequente leitura) em um nível que é básico – pois parte das notas já presentes na partitura – para detalhar a articulação. E isso mesmo que o detalhamento da articulação seja já atrelado a uma primeira leitura da partitura, em uma ação espontânea e adquirida (justamente) através dos anos de vivência com o “estilo”, ou, como veremos – “caráter”. O que se apresenta como crucial na diferença entre esses modos de experienciar o(s) mundo(s) é partir-se ou de notas que estão escritas (como no caso do Barroco e o sistema ocidental de um modo geral), ou de algo que foi transmitido prescindindo-se da escrita – ao menos nesse nível básico (como no caso do samba de roda).

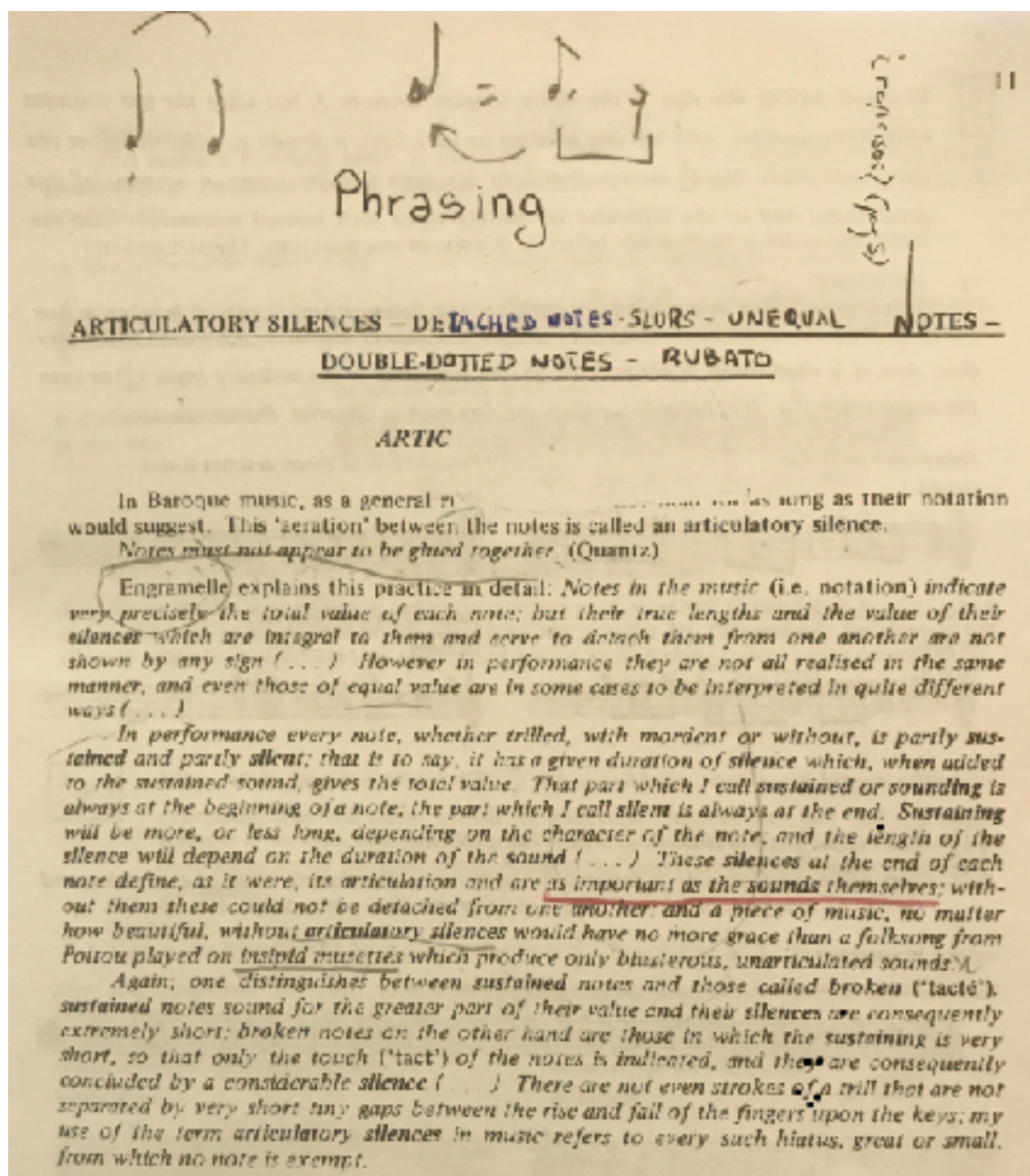
Prescindir da escrita equivale então a adotar o que muitas vezes é designado por “transmissão oral”. Esta que, em muitos momentos, é (sem dúvida) utilizada em níveis que não podem ser considerados “básicos”, quando atua – inclusive, e aí muito nitidamente, na tradição

⁵¹ LINK com 7.4 Roberto Mendes em “as notas que passam a ser “mascadas”, como “percussão ferida”, efeito que o mestre considera difícil de ser realizado na viola, e que fez, “sua vida toda”, no violão.

⁵² LINK com *introdução a) a onça na encruza da Túrquia* em “Viveiros de Castro, que é referência teórica central para esse trabalho, faz (porque não?), uma espécie de “transcri(a)ção”, ao exprimir a “noção” de “diferença” como uma “leitura política-antropofágica”, “de Derrida ou (especialmente) Deleuze”. Processo que faz grafá-lo dessa forma “com o O maiúsculo para semelhar a gOela aberta da onça.”

escrita ocidental⁵³ – de modo a transmitir a intenção da articulação de uma música previamente escrita (que teve suas notas lidas).

O termo *articulatory silences* chegou até esse trabalho ao longo do “campo” aqui descrito, na mesma sala em que Ricardo Gallén trabalha com seus alunos, no castelo de Belvedere em Weimar. Termo que é aqui apresentado através da página utilizada em aula por Gallén ao ensinar articulação barroca:



⁵³ LINK com 1.1 apre(e)nder transcri(a)ções em: "Essa tese traz diferentes acepções ou tipos de “controle” para o centro da discussão em processo de composição de melodias dessas canções, feitas com a voz – a partir de um trabalho ligado à articulação em termos violonísticos."

O método *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th -18th centuries)* – *common to all instruments* de Jean-Claude Veilhan é, como a página acima já deixa claro (na medida que ela mesma cita outros), um entre muito métodos.

Há inúmeras passagens neste trecho – que foi lido, todo, por Gallén em voz alta para seus alunos – que interessa destacar como: "essa 'aeração' entre as notas é chamada de um **articulatory silence**", ou "em performance, cada nota (...) é parcialmente **sustentada** e parcialmente **silenciada**", e "a parte **sustentada** ou **sonora** é sempre no início da nota e a parte que eu chamo de **silenciada** sempre no fim dela" (VEILHAN, 1979, p.11).

O modo como tais questões são percebidas de fato é muito difícil de ser transmitido por escrito, não havendo porquê se tentar fazer isso, mesmo aqui, sendo mais aconselhável abordar o tema lançando imagens (sempre sonoras) para que os universos aqui mobilizados ofereçam-se um reflexo mútuo. Da mesma forma, podemos enxergar essas relações no universo da *machete*, instrumento que é conhecido pelo músico brasileiro em geral justamente por seu toque "pinicado" – ou seja, repleto de "notas mudas".

Segundo Nicolaus Harnoncourt – citado inclusive em sala por Gallén – "articulação é o processo técnico na produção da fala, a forma como as diferentes vogais e consoantes são produzidas" (HARNONCOURT, 1995, p. 39, tradução nossa). Isso já nos ajuda a imaginar as diferenças das línguas e "sotaques" envolvidos na "tradução" aqui pretendida. O autor, no qual nos aprofundaremos nas seções – 8.1 *early bridges* e 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* –, segue nos colocando que "grosso modo, eu diria que a música anterior a 1800 fala e a música posterior (a esta data) a pinta" (HARNONCOURT, 1995, p. 39, tradução nossa). Essa imagem é significativa para este processo, pois o estímulo que surgiu em aula foi o de uma escrita musical "em alto grau de detalhamento", nas palavras de Gallén, quando este me apresentou sua transcrição de um prelúdio de Bach (imagem infelizmente ausente dessa *tese*, mas inspirando a escrita da *suíte*). Nele, Gallén anotava as mínimas pausas – assumindo já figuras (e pausas de figuras) como fusas, por exemplo – chegando nessa partitura detalhada em "alto grau".

Esse detalhamento gráfico parecia coincidir com isso que Harnoncourt coloca sobre uma "música que pinta" o que, no momento que foi mencionado, me lembrou (imediatamente) dos limites que haviam nesse sentido – ou, melhor, em um sentido diferente (ou ainda, quase oposto) – na minha tentativa de escrever detalhadamente o violão do mestre da canção brasileira João Bosco –

meu entrevistado de mestrado.⁵⁴ Tratava-se de um violão também repleto de um jogo entre notas sustentadas e silenciadas, no qual o silêncio pode também ser apreciado como muito expressivo.

Tenho interesse em trabalhar esses limites e cruzamentos de modo desimpedido (e sobretudo não recalcado), pois, ao menos para mim, eles parecem indicar um fértil terreno musical, que ainda pode estar por vir.

Fato é que quando, no fim de uma das aulas de Gallén, articulei ritmicamente uma hemíola (figura de 3 contra 2) que aparecera no texto musical sendo trabalhado, ele sorriu. E esse sorriso me parecia de sincera celebração pela diferença que existia entre esses modos de sentir, me pareceu ser o sorriso de alguém que está apto a perceber (em um plano profundo) ambas as expressões, e que era por isso que eu estava ali naquela sala. Naquele momento Gallén me deixa claro, algo como:

“Sim, você pode utilizar os *articulatory silences* para escrever também em outro *estilo*.”

E a palavra "estilo"⁵⁵ dizia respeito ao que ele pôde entender de meu plano de *transcri(a)ção* de Bach, através de uma associação com o tipo de “rearticulação” que Villa-Lobos fez em suas Bachianas Brasileiras, em um nível que era já totalmente composicional (de absoluto domínio da escrita) e bastante mais livre (colossal e genial) que o encampado nas *transcri(a)ções* deste projeto.

De todo modo, as imagens dessas partituras detalhadas (do Bach de Gallén) e a associação que fiz delas com a rítmica que minha vivência me fazia sentir – o que faço também de modo modesto diante dos radiantes ritmistas com os quais *apreeendo* tais “articulações” – pareciam poder me levar a uma conexão ainda pouco trabalhada (até pelos limites que se interpuseram em minha tentativa de escrita de João Bosco no mestrado). Se o que estava fazendo era um “estudo de linguagem”, esse recurso dos “articulatory silences” parecia muito significativo, ainda que – ou principalmente por isso – tivesse sua aplicação muito transformada pelo “estilo” (escrita essa que procurei efetivar assim que cheguei de volta ao Brasil).

⁵⁴ LINK com **Violão-Canção** em 6 - o fixo e o flexível / 6.1 ver fazer: O “Jimbo no jazz” nas partituras de transcrição do gesto de João Bosco

⁵⁵ LINK com introdução c) *perspectivismo: a onça na encruza da Túrquia* “palavra que aqui será trabalhada em sua relação com outros termos – como “caráter” e “(in)fundamento” – considerando também a importante “diferença” de sentidos (muitas vezes negligenciada na musicologia) que essas palavras carregam em cada um dos contextos em que são utilizados.”

"Estilo" que é termo com forte vínculo com a ideia de "caráter", ou que ao menos nessa tese trabalham de modo associado, contando com a abrangência que tais questões atingem quando operam em sintonia com o jogo de palavras que Mário de Andrade cria em *Macunaíma* – um herói sem nenhum caráter.⁵⁶ O que, em alguma instância parece se relacionar com essa sonoridade sensação de uma sonoridade "selvagem" que é criticada – e sem nenhum tipo de relativização ou atualização do contexto histórico ou cultural – por Gallén quando ele lê (em voz alta na sala de aula) para seus alunos o trecho que encerra o maior dos parágrafos que aparece na página acima: "Whitout articulatory silences would have no more grace than a folksong from Poitou played one insipid mussetts with produce only blusterous, unarticulated sounds" (VEILHAN, 1979, p.11).⁵⁷

O modo de trazer as "notas mudas" desse "estilo pinicado" – que é como o músico brasileiro em geral sente a musicalidade da *machete* ⁵⁸ – não poderia ser chamado de "técnica expandida (ou estendida)", uma vez que se trata de um procedimento que é básico do estilo⁵⁹. Ainda que isso nos seja natural desde um ponto de vista de quem estuda violão clássico, e que tenhamos por desafio conciliar perspectivas, vale dizer que considerá-lo como uma expansão ou extensão seria mais uma maneira de seguirmos pactuando com um olhar centrado na técnica europeia para tratar de algo que, na verdade, funcionava em outro "sistema" ou "concepção".

Isso implica tanto em desdobramentos bastante práticos, quanto nos convoca a uma atualização em nosso olhar, na medida em que estabelece uma questão análoga à problematização (trabalhado em inúmeros momentos de sua tese) do termo "etnomusicologia". Campo de estudo que, já em seu nome, assume "musicologia" como "outro" campo de estudo, que opera a partir dos pressupostos estabelecido pela tradição escrita no sistema ocidental/canônica. Contexto ao qual a

⁵⁶ LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções* em "a fim de experimentar, tanto quanto possível, como Bach soaria assim – também já 'sem nenhum caráter'." ; LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em "uma versão de Bach, nesse caso, de teor indeterminável, na medida que assume tanto momentos "literais" – feitos do mármore, que 'conserva', sustenta a mesma figura' e busca aspectos do 'caráter "musical barroco –, quanto momentos em que se assume, essa ausência de caráter. E a murta – ou a mata – que está 'sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura', cumpre sua natureza."

⁵⁷ "Poitou" é uma província da França e "Moussets" pareceu-me ser ou um tipo de música regional ou de instrumento popular antigo. Que não era uma questão passível de esclarecimento em uma aula como a de Gallén, na medida até em que a frase dá seu recado mesmo prescindindo-se de qualquer comentário.

⁵⁸ Que podem ser escutadas em sua versão "original" no toque de, por exemplo, Mestre Aurino de Maracangalha – 5.3.2 *O encaixe d'o ré maior" neste prelúdio de Bach (live com mestre Aurino)* – e em sua versão "traduzida" no toque de, por exemplo – 7.3 *Roberto Mendes*.

⁵⁹ Essa colocação me foi feita de modo direto por Nina Graeff.

idéia uma abordagem “transcultural”, como a dessa tese, parece poder contribuir efetivamente, e alcançar o plano da prática musical. *Transculturação* que aqui se dá entre as propriedades do universo da música que é escrita para violão solo (ligado ao referencial clássico) e o violão que acompanha canção popular no Brasil.⁶⁰

Tais questões, de qualquer maneira, não podem paralisar um “estudo de linguagem” que explora estas transversalidades. Segui o trabalho de escrita dessas *transcri(a)ções* de Bach procurando achar maneiras de anotar (o que me é natural fazer) ou mesmo reservando algumas passagens para não serem escritas detalhadamente. Isso se deu tanto no *violão* quanto na *viola machete*. A articulação dos instrumentos foi se tramando à vocal nessas canções que, assim, foram nascendo. A versão final dessas partituras, as quais, de início, seriam o corpo dessa tese,⁶¹ acabaram abrindo espaço para as importantes questões (a menos a meu ver) mobilizadas nesse relato auto-etnográfico do processo criativo. Versão final das partituras que está programada para ser lançada na sequência.

É ela que ainda vai lidar com esses momentos (ou passagens pontuais, eu diria) em que a música (ou algum dos instrumentos ou voz) exigem que sua “articulação”, sobretudo, não seja totalmente escrita. Isso deve ocorrer a fim de evitar uma partitura muito carregada – como a proposta pelos *articulatory silences* de Gallén – que acabe inviabilizando tanto minha escrita quanto futuras leituras.⁶² Uma solução possível é fazer duas versões, uma limpa – e sem os símbolos referentes à digitação, “articulação” e “interpretação” – e outra toda anotada (que acabará sendo a que eu mesmo devo usar).⁶³

Ao longo de todo o processo, tive a alegria de poder contar com meu colega de duo, o violonista Daniel Murray. Trata-se de um violonista que vejo de perto em uma atuação justamente no limiar de universos – no caso dele múltiplos. Músico que me deu a honra de uma menção de rodapé em sua dissertação de mestrado: “Essa maneira de tocar me foi apresentada em 2012 por Chico Saraiva em um de nossos ensaios.” Ele se referia justamente a um modo muito natural que

⁶⁰ LINK com 9.1 *considerações finais: solas moles* em “A meu ver, a dinâmica obtida entre tais resultantes atua de dois modos muito distintos entre si: 1) quando opera em um regime que assume a estabilidade do pulso como balisa para a articulação; 2) quando a referência principal da articulação é dada não pelo pulso, mas pelo sentido da frase.”

⁶¹ LINK com 1.a, 1.b, 1.c, 1.d, 1.e, 1.f, e 1.g

⁶² Problema análogo ao que nos conta Gisela Nogueira com relação à tablatura; LINK com 4.2

⁶³ Essa sugestão partiu do violonista Mario Ulloa, professor de violão clássico da UFBA, para quem toquei duas das *transcri(a)ções* já próximo do momento do depósito da tese.

adotei de tocar, como vemos já há tempos, ao **silenciar** uma nota que funciona como de preparação (ritmada). Este efeito obtenho encostando o polegar na nota enquanto toco-a (abafada) com o indicador, para depois o polegar finalmente toca-la de modo **sustentado** ou **sonoro**.

Isso, para um violonista clássico como Gallén pode soar não suficientemente **sonoro**, e para um violonista como o baiano Roberto Mendes pode soar não suficientemente **silenciado** – ou fluente naquele “sotaque” específico. Esse “entre lugar” é, em si, um lugar – de onde escrevo essa *tese-suíte*.

Cito abaixo a “bula” e o texto do estudo de Daniel Murray – na seção 3.1 Estudo I: “...sobre arpejos e notas mudas...” – que apresenta como “principal recurso técnico explorado” a “hibridização: (arpejos M.D.) + (muted note p+i M.D.)”, ao que se segue o seguinte texto:

Esse tipo de hibridização encontra-se em maneiras de tocar empregadas por Roberto Mendes (em diversas composições), Gilberto Gil (Expresso 2222), João Bosco (Gagabirô), entre outros violonistas brasileiros, como também está presente na música chinesa para Pipa, como podemos verificar em “Wild Geese Landing on the sand” e, de modo mais generalizado, na música africana para Kora, como podemos verificar em performances de Toumani Diabaté. A análise, a representação e a sistematização do uso desse recurso técnico de tradição oral permitem desdobramentos experimentais nas diferentes práticas da atualidade, notadamente estendendo-se aos repertórios erudito e contemporâneo (VASCONCELLOS, 2013, ps.43-4).

Esse modo de se “controlar” a relação entre o que é nota sonora e o que é nota silenciada – ao menos no meu caso, mas penso que também no dos mestres brasileiros citados acima – parece se dar através de um tipo de “controle” bastante diferente desse que Gallén aponta – através de seu ensino das regras de articulação barroca.

Em aula, Gallén revela, na prática, como estabelecer esse “controle” da porção “silenciada” que vem “no fim” de cada nota, colocando (o que aqui só pode ser escrito a grosso modo) que o segredo para isso está em resolver a digitação da mão esquerda e praticar sempre muitas possibilidades de digitações para ela, de modo a conseguir achar os pontos para a articulação desejada para, por exemplo, efetivar os saltos que se fazem necessário ao longo do texto musical.

Vale comentar também que, antes de propor um solução nesse sentido, o mestre procura determinar o modo da música fluir, normalmente ao piano, antes de transferi-lo para o violão.⁶⁴ E só

⁶⁴ LINK com 2.1.3 Weimar - manhãs de Gallén e tardes de Mukhavele em “e ele (Gallén) deixa esse caminho minuciosamente determinado para a música que, só então – exatamente nessa configuração de, por exemplo, digitação (ao menos da mão esquerda) –, estará pronta para ser apresentada.”

aí dá por iniciada essa busca da sofisticada relação entre digitação, controle, e articulação que trabalha. Isso chega a envolver, de modo muito efetivo e em diversas passagens, o uso da ponta de seu nariz como alternativa para substituição de dedos da mão esquerda. Um processo que, mesmo com esse grau de complexidade, Gallén efetiva em uma velocidade tal que dá a impressão de ser quase uma linguagem já “improvisada”. O que é, em certo sentido, e não é, em outro. Pois esse tipo de “controle” – resultante do processo (aqui resumidíssimo!) – é algo de que o mestre não abre mão, ao menos em apresentações (como acabamos de ver, na seção anterior). Controle sobre o qual Gallén atesta: “O segredo está em resolver a mão esquerda – a direita se adequa a ela”.

Já os mestres violonistas da canção brasileira mencionados acima, parecem ter um foco de trabalho – que gera sua articulação musical – bastante mais pautado pela movimentação da mão direita⁶⁵. Ele se dá seja sobre acordes mais determinados na mão esquerda, que se vale de pequenos detalhes de movimentação dessa mão e de uma movimentação intensa da mão direita (como no caso de João Bosco por exemplo), seja no caso onde a quantidade de notas mudas (e a porção que delas é silenciada) é tamanha que temos uma sensação já muito próxima a uma “orquestra de tambores” como em Roberto Mendes.⁶⁶ Esta se instaura com o auxílio de pequenos e desprezíveis movimentos melódicos (que Roberto – como pode também ser conferido no capítulo a ele dedicado – parece não considerar ter caráter nem parcialmente harmônico), de mão esquerda, os quais parecem servir a essa poderosa dimensão – que alude a uma realização ou a um “corpo coletivo” – que sempre pode se transformar, mesmo que em detalhes (e repare que não estamos falando de improvisação melódica, de cunho “jazzístico”, aqui).

O tecido musical é, então, assumido como flexível, pois para ele parece não caber uma determinação de digitação/articulação que seja “fechada”, estudada e finalmente “controlada” – o que passa pela anotação escrita.⁶⁷ Ou melhor é “controlada” em outros termos. Até para receber a

⁶⁵ LINK 2.1.2 *o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim* com “essa transformação de identidade só foi possível voltando a flexibilizar (sem um “controle”, ou com outro tipo de “controle”) a digitação da peça, até que ela se definisse novamente. Isso principalmente na da mão direita – que é onde esse tipo de mobilidade costuma operar no universo da canção popular – pois o essencial da mão esquerda foi o que me conduziu nessa transformação”

⁶⁶ LINK com 7.4 *Roberto Mendes* em “é como se cada corda fosse um tambor, e você tocasse com várias pessoas”

⁶⁷ LINK com *introdução c) a onça na encruza da Turíngia* em “esta transmissão se dá com violão na mão, frente a uma estante de partitura, da qual (ao menos por um bom tempo) não se pode deixar afastar o lápis e a borracha.”; LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções* em “um exemplo está no desafio de se obter frases que alcancem “arcos” expressivos através de um som “legatto” (com as notas ligadas entre si) em passagens que envolvem, por exemplo, saltos de mão esquerda (entre diferentes “posições” no braço do instrumento).”; e em “no caso de um detalhamento do uso da mão direita, por exemplo, isso poderia significar a adoção do hábito cotidiano de um digitar detalhado (escrito e estudado por repetição, tanto quanto necessário até a assimilação mecânica) – tal qual me foi proposto por Everton”

melodia, também e ainda mais flexível da voz, que se sobrepõe a essa estrutura, toda trabalhada em sons e silêncios articulados – ou, por que não, em “articulatory silences”.

Para encerrar este capítulo apresento o primeiro momento da última conversa que tive com Tiago, novamente viajando entre Weimar e Berlim, no qual ele compartilha comigo um “material” que ele produz – ou articula – a partir do que emerge desse “campo” que por nós foi delineado. A sequência dessa conversa, aí destrinchada ponto a ponto, se torna a espinha dorsal do capítulo 9 – *considerações finais*, uma vez que seus assuntos apontam já para conclusões no desfecho do trabalho. Tais assuntos são ali encontrados, portanto, na íntegra, mas constam abaixo, ao menos nesse trecho inicial da conversa, em função da relação direta que têm com o título desse capítulo.

Tiago

*E esse negócio de "articulatory silences"
é uma ideia muito boa
porque o ritmo africano,
a concepção do ritmo
e a realização do ritmo africano,
não é puramente sonora:
existem muitos momentos de silêncio
mas em que a articulação é contínua.
Por isso estou gostando dessa expressão.
Aqui, o silêncio parece que é resultado de uma articulação:
na minha expressão o silêncio é articulado.*

Chico
Faz parte...

Tiago

*Achei outra expressão também
pra você pensar: "articulação silenciada".
Uma coisa de ação...
ou então: "o silêncio em articulação".*

*E esse texto do Gallén
acho muito bonito
por ser um texto dele.*

Chico
*Não é dele,
[o que está posto logo acima]*

Tiago

*"Dele" nesse sentido de que é algo que ele usa em aula,
porque a gente se apropria.
No momento que a gente faz um trabalho criativo como professor
é nosso também*

Chico

Sim.

Estou apenas esclarecendo

*Há pouco entreguei a Gallén o livro "violão-canção"
e, como eu não quero e, a meu ver, não devo,
me afastar muito do formato dessa experiência...*

Tiago

Muito pelo contrário...

Chico

*Quem sabe assim ele visualiza o modo como eu utilizaria
não mais que poucos compassos
apenas para ilustrar e referenciar enquanto imagem na tese
o modo como como ele realiza suas transcrições de Bach.*

*As quais são, justamente, uma apropriação desses "articulatory silences"
Nessas partituras de "alto grau de detalhamento"
Como ele também as chama.*

*Essas partituras ainda não foram publicadas,
Motivo pelo qual Gallén
Achou melhor não me passar o pdf delas
que vi apenas em seu celular.
Talvez, com o livro em mãos, ele visualize
O tipo de utilização que elas teriam.*

*Isso ajudaria o trabalho
a falar da diferença
de uma forma rica.*

Tiago

*Eu, de minha parte, estou te entregando esse material
pra você refletir sobre essa questão da articulação
e dar um passo além.*

*O que eu te sugiro
é o "silencio articulado"
ou a "configuração do silêncio na articulação".*

*Você acha que silêncio não é nada
mas esse silêncio está sendo configurado
ele está sendo construído através da articulação.
É por aí que você vai...*

Me parece que o “passo além” imaginado por essa *tese-suíte* é refletir para conectar, aproximar – quase impossível não pensar também em “articular” (nesse outro sentido) – os recursos correntes em diferentes sistemas (ou concepções) musicais de modo que se alcance uma aplicação prática e efetivamente musical – uma resultante musical.

A distância a ser vencida entre teoria e prática parece se transformar a cada nova situação, mas, como colocado no desfecho da conversa com David, em 3.2.4.4 “*controle(s) e a improvisação barroca*”, o fato de eu ter chegado a um concertista como Gallén em uma etnografia desse teor, e através de uma autoridade mundial em estudos *transculturais* como Tiago, configura um quadro raro. Quadro que sinto como uma oportunidade para vencermos juntos um “fosso” (ou mesmo apenas diminuir distâncias) ainda bastante presente na própria estrutura do ensino musical, na medida em que se contribui na construção de uma “ponte” através da qual as conexões pretendidas tenham um ambiente para se desenvolver da melhor forma, sem envolver silenciamentos já não mais necessários.

É essa chance que estimula, até o último momento, a redação dessa *tese*, a qual agora segue atrás das indicações recolhidas em campo – como a relação entre a *machete* e a *guitarra-barroca*⁶⁸ – através do único caminho (apenas entreaberto) que se apresentou de conexão entre o Brasil e o centro da Alemanha.

⁶⁸ LINK com 3.2 o Cacique Gallén e os “nativos relativos” / 3.2.3 aula 3 - a russa novata: “que instrumento é esse?”

4.0 Cumbees (Santiago de Murcia)

*É a nossa sorte: nós, artistas de tradição ibérica,
podemos recorrer a essa mistura de popular e erudito,
que vem das fontes.
(João Cabral de Melo Neto)¹*

4.1 travessia ibérica

Aqui se dá uma cisão na estrutura da suíte barroca tradicional. Até agora, nos três primeiros movimentos/danças, esta tese-suíte reprocessa a suíte II para violoncelo de J. S. Bach.²

A suíte interrompe-se aqui, em corte que abre espaço para a remontagem de um caminho que segue o fluxo histórico da colonização. O único caminho encontrado para se trazer essa música – centro europeia – até a expressões musicais que são próprias das culturas tradicionais brasileiras, em especial às afro-brasileiras.

Para tanto, lançamos mão de uma peça escrita (em tablatura) pelo espanhol Santiago de Murcia, chamada *Cumbees*. Peça emblemática para isto que é estudado nessa *tese-suíte*, na medida em que é tomada como referência exemplo (e justamente nesse mesmo sentido), por pelo menos três especialistas de uma área bastante estabelecida dentro do ensino universitário de música, que é a de "cordas dedilhadas" – área situada dentro dos departamentos que se dedicam ao estudo da música antiga (early music).³

O traço aqui trabalhado é o que estabelece relação entre a música africana (em sua expansão e opressão determinados pela diáspora) e a musicalidade da tradição escrita secular ibérica. Esta tradição me parece muito bem representada – ao menos para o que pretende-se salientar aqui – em seus recursos primordiais, os primeiros a serem utilizados na escrita dos instrumentos

¹ NETO, 2020, p. 844.

² Suíte II essa (em tonalidade menor) que chegou a ser cogitada como única a ser aqui trabalhada, até o contato com Paulo Bellinati, que sugere o trabalho a partir do prelúdio da suíte I, em tonalidade maior, portanto contrastante. LINK com 7.3 *Bellinati* “cuidado, a chatice está batendo à sua porta.”

³ Na ordem em que eles – e suas respectivas gravações (acompanhadas de trabalho reflexivo) – me chegaram na revisão da bibliografia, que efetivei enquanto pesquisador do tema: Cristina Azuma, Gisela Nogueira e Rogério Budasz

antepassados do *violão*. Recursos que são trabalhados a partir do capítulo seguinte – 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete*.

Através da música de Santiago de Murcia parece ter havido, portanto, esse contato mais estreito entre traços de uma oralidade europeia anterior ao desenvolvimento da partitura (tal qual ela se consolida na escrita ocidental) e a oralidade sobre a qual se estrutura a dinâmica do sistema musical africano. É nesse sentido que peças como *Cumbees*, ou “Zarambeque” (também atribuída a Murcia⁴), parecem chave. Sentido ao qual esse trabalho pode contribuir se constatar aspectos ainda pouco mobilizados, a partir de uma perspectiva que se permita uma liberdade maior frente à visão euro-centrada. Diferentemente do caso da música de Bach, essa liberdade se justifica (até) pelo fato da música de Murcia – pedra fundamental no desenvolvimento da escrita para violão – ser atestada pelos estudiosos como híbrida (no que tange a sua natureza oral/escrita).

Nesse sentido, Alejandro Vera⁵, pesquisador chileno, nos diz: “such music cannot be purely and simply identified with written tradition, since it actually bears both oral (variable, undefined) and written (more fixed) components, despite its current state as a manuscript text” (MURCIA, 2010, p. XXII).

A relação dessa música com aspectos característicos da música afro-brasileira e afro-americana são muitos e evidentes, como nessa convivência (e significativa indeterminação) entre os compassos 3/4 e 6/8, salientada abaixo por Gisela Nogueira a partir da referência de Craig Russel, autoridade do violão da *early music* a nível mundial.⁶ O fértil jogo que se dá na relação entre esses dois compassos confere características típicas de inúmeras manifestações musicais latino americanas. Boa parte do repertório do “folclore” argentino, por exemplo, já vem sendo anotado com ambas as fórmulas de compasso abrindo as partituras. Para essas *transcri(a)ções* não foi diferente, até pelo grande número de peças que estavam originalmente em compasso ternário simples (3/4)⁷, o qual ganha outro sentido quando percebido em jogo constante com o compasso binário composto (6/8):

⁴ LINK com 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete* / 4.2.1 *suas tablaturas* em “a reconstrução rítmica é possível pela aplicação de padrões encontrados em zarambeques de fontes espanholas e mexicanas para viola (guitarra) e harpa” na citação de Budasz

⁵ LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em “tem um texto muito bom de um musicólogo chileno, Alejandro Vera, em que ele fala que a musicologia histórica sempre só se dedicou a aspectos materiais” na fala de Tiago.

⁶ Russel compôs a banca de doutorado de outra colaboradora, fundamental para este trabalho: Cristina Azuma.

⁷ LINK com 9.1.3 *beat perception no esquema polimétrico* em “why is it that neither jazz nor African music use ¾ meter?” e “¾ rhythms are part of the polymetric scheme” na citação de Kubik.

Craig Russel atribui esta publicação da primeira metade do século XVIII a Santiago de Murcia guitarrista barroco espanhol de grande importância para a pesquisa musicológica. A compilação de Múrcia é justa em relação aos tempos do ponteadado de modo a caber em uma métrica ternária/binária (3/4 / 6/8) (NOGUEIRA, 2016, p. 137).

Nos deteremos agora um pouco no artigo "Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil", de Rogério Budasz. Este autor desenvolve um trabalho que, como veremos, estabelece laços significativos para a presente iniciativa, na medida em que aproxima tais estéticas (de um modo análogo ao efetivado nessa tese). O primeiro ponto parte da "batalha" entre as musicalidades europeia e africana – que tão bem determina o que chamamos aqui de "equivocação" – e termina, justamente, no aspecto polirrítmico. Como que corroborando com a citação acima:

Even so, there was some space for resistance, and a **struggle between European and African musical languages is sometimes perceptible**.(...). Murcia seems to establish rhythm and timbre on two levels – the strummed chords in triple time and the percussion in duple time – thus replicating on the guitar a very common Western African polyrhythm. The emerging pattern would then become the rhythmic foundation of many Latin-American dances (BUDASZ, 2007, p.14, grifo nosso).

A seguir o autor descreve, então, o ambiente em que esse contato se dava. Ele ocorria de modo aberto às interações sociais, o que determinaria aquilo que é fundamental para a música e a cultura brasileira e americana em tantos sentidos. Ele sugere ainda, e nesse contexto, que essas tablaturas podiam ser "recompostas" a cada nova execução:

When *gandus*, *cumbés* and *sarambeques* were **recomposed** and played on the guitar by the musician monks of Santa Cruz de Coimbra, **social interactions mediated by music** had already been going on for a while in ports, convents and brothels, and at religious feasts of Iberia, Africa and the Americas. (BUDASZ, 2007, p.19, grifo nosso).

O autor se revela muito atento, como o que essa *tese-suíte* se identifica totalmente, às possibilidades de "combinações formais, rítmicas e timbrísticas entre aqueles dois mundos". Se referindo aos "negros tocadores de viola" que aparecem no teatro ibérico já na segunda metade do séc. XVI. Músicos "conhecedores de estilos africanos e treinados na música ibérica".

O que parece ter, de fato, uma relação muito direta com isso que os especialistas em "cordas dedilhas" do universo da "early music" procuram ressaltar através da relação de Murcia e a música africana (que me foi salientada diretamente por Cristina Azuma), na qual a peça *Cumbees* parece

ser mesmo emblemática. O que nos leva a colocar abaixo o texto da dissertação de mestrado Rogério Budasz, intitulada “A música no tempo de Gregório de Mattos”:

Negros tocadores de viola, já aparecem no teatro ibérico durante a segunda metade do século XVI. Descontando-se o tom racista dessa literatura, não há como negar-se a presença nos palcos do negro. Músico, treinado na música ibérica e conhecedor de certos estilos africanos, que explorava as possibilidades de **combinações** formais, rítmicas, instrumentais e timbrísticas **entre aqueles dois mundos** (BUDASZ, 2004, p.11, grifos nossos).

Passagem que segue com o autor não deixando de manter bem presente a dimensão da violência, nessa caso "satírica", através da qual se davam tais relações. O que se revela de modo muito direto tanto na imagem apresentada logo abaixo, também na dissertação de Budasz, quanto, logo a seguir, com a sequência do texto, ainda da mesma passagem citada acima.



Negro tocando um instrumento de cordas / Black man playing a string instrument.
Antonio Ribeiro Chiado, *Auto da Natural Invenção*, [s.l. , c15801].

Evidentemente, tais **combinações** poderiam ter sido efetivadas muitas vezes por músicos europeus com o intento satírico, da mesma forma como a “língua da Guiné” era representada muitas vezes de forma burlesca e caricata na literatura iberoamericanos. Observações pejorativas e etnocêntricas externavam a **incompreensão e perplexidade do europeu diante da música e instrumentos africanos, mesmo quando inseridos em festas católicas**. É em tom de sátira que, em agosto de 1730, um cronista narra suas impressões sobre a música que acompanhava a Festa de Nossa Senhora do Rosário, em Portugal (BUDASZ, 2004, p.11, grifos nossos).

Budasz, de volta ao artigo mencionado anteriormente, salienta barreiras que foram atravessadas por artistas em sentidos análogos aos aqui trabalhados, em outros pontos da *tese*, como no caso do conceito de “invisibilidade”.⁸ O que se relaciona diretamente com “a criação artística como meio de sobrevivência numa sociedade cruelmente racista”:

It was through the mediation of mulattos, such as Botelho, Câmara and Caldas Barbosa” – Manuel de Almeida Botelho, Joaquim Manuel da Câmara and Domingos Caldas Barbosa⁹, to whom **creating art was a way of surviving in a racist and cruel society** while expressing an identity that was neither African nor Portuguese – that *lunduns* and *modinhas brasileiras* could be accepted by white elites to the point of being recognized as the most characteristic late 18th-century genres of dance and song in Portugal and Brazil. (BUDASZ, 2007, p.14, grifo nosso).

Para que encerre sua participação, ao menos nesse capítulo, o autor nos conduz agora à tablatura – ainda no mesmo artigo – da seguinte maneira:

Gerhard Kubik, and more recently Peter Fryer, have noticed that during the 17th and 18th centuries many dances of African influence appeared almost simultaneously in different points of the so-called Atlantic triangle, a region that comprised coastal cities of the Congo-Angola, Iberian Peninsula and Latin America. (...) Iberian secular music – especially the guitar repertory – would be enriched with structures, rhythms and melodic formulae from Central and Western African music traditions, resulting in a kind of musical *lingua franca*, comparable to the language used by Iberian merchants and their suppliers along the African coast. (...) Since the five-course guitar – known in Portugal and Brazil as *viola* – was the main instrument for playing those sounds, their music was notated in tablature (BUDASZ, 2007, p.5, grifo nosso).

É a essa “língua franca” que essas *transcri(a)ções* remetem, muito atreladas à imagem dessas “culturas planetárias mais fluídas”, que nos “levam mais ao mar que à terra” como Paul

⁸ LINK com 2.2 *a mbira da ilha do Desterro (SC)* em: “o invisível é aquilo que é visto como não-existente, é um processo de negação, de desautorização da existência. A tal ponto de torná-la inexistente por essa mesma negação” tal qual nos é apresentado por Ilka Boaventura

⁹ Músicos brasileiros que viveram em trânsito entre Brasil e Portugal na segunda metade do século XVIII

Gilroy nos coloca em seu o "Atlântico negro".¹⁰ É para ela que traduzimos o texto de Bach e, também – e com mais naturalidade até –, o de Murcia. Língua esta que se faz muito presente na musicalidade da *machete* do Recôncavo baiano, ou na interatividade, que ela certamente tem aberta, com tradições musicais do sudoeste africano (como, no nosso caso, com a música da *mbira* daquela região).¹¹ E se a tablatura foi o modo de se notar a *viola* de cinco cursos de cordas, aquela que antecedeu o *violão* nesse que é um dos repertórios constituintes da música brasileira, seguimos no encalce de como essas mesmas tablaturas (enquanto fontes primárias) soavam, soariam, ou, pelo menos, agora soarão – nesse contexto de reelaboração transcultural.

¹⁰ LINK com 9.1 *considerações finais* / 9.1.6 *Bach "sem nenhum caráter"* em "esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas" na citação de Paul Gilroy

¹¹ LINK com 5.3.1.1 *O "dó maior" em seu encaixe na mbira (de Luka Mukhavelle)* em "percebendo que a tonalidade em que a *mbira* vinha tocando encaixava com a desse toque, experimentei tocá-lo".

Repare na justaposição (página anterior) feita entre as tablaturas, enquanto escuta a gravação. Perceba que, a partir de alguns dos símbolos grafados no manuscrito de Murcia, opere um deslocamento de posição, indicando que apenas as figuras rítmicas (colcheia e semínima) foram modificadas na *transcri(a)ção* realizada a partir do primeiro compasso, “módulo” ou ciclo – se quisermos usar um termo próprio de uma sistematização já consagrada na música africana.¹⁴ Do mesmo modo como vinha se dando em alguns dos diferentes tipos de leitura que eu já vinha experimentando em Bach.¹⁵

É como se os processos em curso nessas *transcri(a)ções* descobrissem na tablatura de *guitarra barroca* algo que lhes desse um alicerce. Algo a ser tomado como uma referência, que é também histórica, caracteristicamente barroca, e que aqui funcionará em um regime de “variação”.¹⁶ A tablatura é o meio de escrita para os instrumentos precursores do *violão* e conferiu aos processos que vinham sendo trabalhados uma ancestralidade, uma fundamentação até mesmo histórica.¹⁷

Tablatura que alcança aqui algo que se relaciona diretamente com isso que é chamado de “historicamente orientado/informado” para compor com o “eticamente informado”, no sentido de uma musicologia “transculturaly-oriented”.¹⁸ Isso contribuiu significativamente tanto no sentido de uma maior liberdade rítmica, que vinha ganhando ainda mais terreno com a incorporação da machete ao processo, quanto pela especial eficiência que esse sistema de notação tem quando utilizado em instrumentos de afinação reentrante.

A naturalidade com que a *transcri(a)ção* se deu nesse caso se relaciona, desse modo, com o uso da tablatura. Sigo utilizando esse suporte desde então, tendo considerado inclusive passar a

¹⁴ LINK com 5.4.3 *a mbira escrita em notação de violão e a "estrutura modular"* em “para isso, após escrever o prelúdio na íntegra, o reparti em módulos ou ‘ciclos’”

¹⁵ Pois se nas peças apresentadas até aqui nessa *tese-suíte* eu havia partido das transcrições feitas anteriormente para violão (da *suíte II*), a essa altura eu já havia trabalhado bastante a partir das partituras originais para violoncelo. LINK com 7.3 Bellinati em: “Bellinati me sugeriu então que eu ouvisse detidamente (e primeiro no instrumento original) as seis *suítes* para violoncelo de Bach e procurasse selecionar as peças pensando em dois procedimentos.”

¹⁶ LINK com 5.4 *mbira-machete* em: “a repetição em muitas tradições musicais africanas é variada” na fala de Luka Mukhavele.

¹⁷ LINK com 6.2 *transcri(a)ção por equivocação controlada*, em: “essa relativização radical tem seu desenlace no questionamento sobre como o impulso acima funciona para ‘sociedades cujo (in)fundamento é a relação aos outros, não a coincidência consigo mesmas’ no comentário à citação de Viveiros de Castro.”

¹⁸ LINK com *introdução a) transculturação: as madeiras e as ilhas* em: “for a transculturally-oriented musicology, no epochal boundaries exist” na citação de Tiago.

apresentar todas as notações de *machete* em duas pautas (partitura e tablatura), o que só não se efetivou por eu já estar habituado com a partitura (mesmo nas incongruências que ela carrega para a escrita da afinação reentrante) e, principalmente, por uma decisão no sentido de obter grades (de *machete*, *violão* e *voz*) mais enxutas.

Entretanto, mesmo para quem lê partitura (com maior ou menor fluência), a tablatura parece um sistema de notação muito adequado a inúmeras situações práticas. Ela é um suporte que aceita essa indeterminação rítmica, o que é útil tanto na hora de se ler, quanto na hora de se escrever com maior liberdade. Sua notação, portanto, apesar de ser escrita, permite um processo sensivelmente mais conectado à maleabilidade que compõe a complexidade inerente à transmissão oral. Será esta oralidade a dimensão presente (como se vê) na própria essência da tradição ocidental europeia, mas que, quando está ligada à chamada música “folclórica” (ou das “culturas tradicionais”), transcende de modo significativo essa esfera estritamente musical.

Os limites da escrita foram se transformando ao longo da história, mas podemos entender, como nos coloca abaixo o próprio Santiago de Murcia, que a organicidade sentida em uma instrução verbal (ou gestual) acerca dos ornamentos¹⁹ não é tão diferente da que se estabelece no tecido rítmico de um modo mais geral. Mais uma vez a partir da pesquisa de Alejandro Vera: “In fact the importance of oral transmission is raised by Murcia himself (...) he declares that no explanation of the symbols used for ornaments can replace the experience of listening to a good guitarist performing them, as well as the instructions he gives ‘verbally’” (MURCIA, 2010, p. XXII).

Boa parte do desdobramento histórico da própria tablatura, seguido da partitura, ainda estava por vir. Mas, mesmo nessa escrita de Murcia, aberta em tantos sentidos, já havia minúcias que só vieram a ser recuperadas bem depois. Como no caso do “golpe”, escrito (e por extenso) por Murcia em suas tablaturas, que representamos com “ / ”.²⁰

Conforme nos conta Rogério Budasz: “Percussive effects on the guitar soundboard, such as those prescribed in Santiago de Murcia’s setting of Cumbées, are absolutely unique in the guitar literature before the 19th century” (BUDASZ, 2007, p.14).

¹⁹ Como Everton Gloeden fez para me ensinar uma série deles, do modo como me baseei para utilizar nessas *transcri(a)ções*. Ou quando a própria Cristina Azuma (aí já com o desafio da comunicação on line) me ensinou a *campanella* (que, essencialmente, é um ornamento) tal qual apresentaremos a seguir: LINK com 4.2.2 *suas campanellas*

²⁰ LINK com 5.f *exercício* na tablatura apresentada

O mesmo autor parte da sarambeque, que se encontra presente no mesmo código que *Cumbées*, para aludir a uma “reconstrução rítmica” que, como vemos, muito interessa a essa *tese-suíte*, quando diz que “Os códigos de Coimbra e Gulbenkian registram dez zarambeques. A reconstrução rítmica é possível pela aplicação de padrões encontrados em zarambeques de fontes espanholas e mexicanas para viola (guitarra) e harpa” (BUDASZ, 2004, p.35).

A notação da tablatura utilizada por Murcia é a “italiana”, a qual, como se pode ver nas justaposições apresentadas nesse capítulo, funcionam com uma disposição invertida (com o agudo embaixo) com relação à partitura normal (que tem o agudo em cima). É assim que um grande número de tablaturas “seculares” (tal qual são trabalhadas dentro da música antiga) serão encontradas.²¹ E é assim que elas se apresentam apenas nesse capítulo, para facilitar a comparação visual nas justaposições entre a tablaturas originais sobre as transcritas.

Isso contrasta, ao invertê-la, com a tablatura que vem sendo utilizada no âmbito da música popular (e, em maior escala, por se tratar justamente de um circuito mais comercial). Ela acompanha o sentido da pauta (ou pentagrama) tradicional, com o agudo em cima e o grave embaixo, correspondendo às tablaturas “espanholas” e “francesas”. Formato que, de um modo geral, adoto, tanto por conseguir ler com muito mais desenvoltura, quanto para estimular o uso desse material por parte de músicos que não têm formação junto à música clássica (ou, no caso, antiga).

Ressalto ainda que, dessa forma, o músico que vai se especializando nesse campo de música antiga não deixará de conseguir utilizar o material, uma vez que, em geral, esse estudante é treinado para ler a tablatura em ambas as disposições.²²

O uso desse recurso, ao que tudo indica, foi amplamente difundido inclusive no Brasil colonial. Em *A música no tempo de Gregório de Mattos*, de Rogério Budasz, o autor – ele mesmo um especialista nas cordas da música antiga que eram dedilhadas – traça uma relação entre o poeta (e também violeiro) baiano Gregório de Mattos e justamente esse tipo de tablatura. Isso parte dos livros de Gaspar Sanz – e seu “labirinto” – no qual nos aprofundaremos nos capítulos a seguir,

²¹ LINK com *1.b – a chegada da canção e as cores em tablaturas antigas* na tablatura para vilhuela de Diego Pisador em “seguem as convenções espaciais de altura da notação convencional (agudo na parte superior) as tablaturas francesa e espanhola. Já a tablatura italiana, a de maior classificação iconográfica, reproduz as alturas conforme a representação visual do braço do instrumento: grave em cima e agudo nas linhas inferiores” na citação de Gisela Nogueira.

²² A tablatura alemã, para termos outro exemplo, é reconhecidamente muito mais difícil de se decifrar para almejarmos um uso prático dela, em meio à quantidade de questões aqui mobilizadas.

uma vez que esse tipo de método revela uma intersecção às práticas que esta *tese* segue articulando.

O método de Sanz é derivado direto do de Amat,²³ mencionado abaixo, novamente por Budasz:

Encontramos nos escritos de Mattos alguns termos relacionados à prática do canto de órgão, como os nomes das notas musicais e suas alterações. São mais frequentes os termos referentes ao aprendizado e execução instrumental à viola. Alguns destes referem-se ao emprego de diversas cifras, ou posturas da mão esquerda para a execução de determinados acordes. Esta prática, que associava os acordes a algarismos e outros sinais (como o cruzado e a patilla), foi muito difundida a partir do surgimento do pequeno método do catalão Joan Caries Amat, em 1596 (BUDASZ, 2004, p.43).

²³ LINK com 4.4 *labirintos e laranjeiras* em: "Os acordes são uma prática muito real na guitarra e têm estado presentes desde a primeira publicação espanhola para a guitarra, que foi provavelmente no final do século XVI. Posto que o primeiro labirinto de Gaspar Sanz é uma evolução de Joan Carles Amat" na citação de Cristina Azuma.

4.2.2 suas campanellas



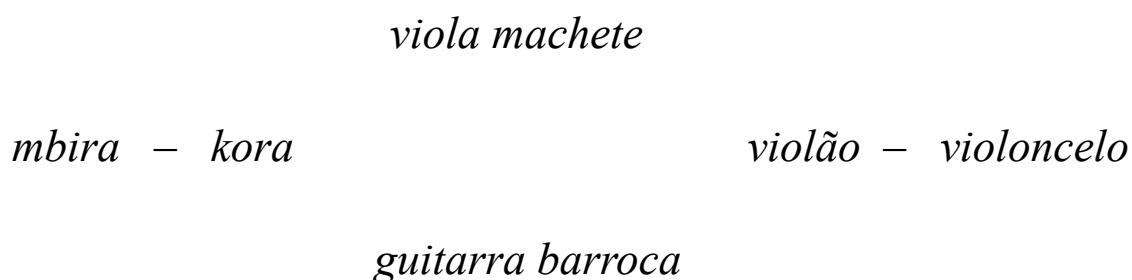
Audio: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/4-2-2-suas-campanellas/

Na percepção da professora Cristina Azuma o efeito da *campanella* na guitarra barroca, ao menos em *Cumbees*, remete à *kora* africana. Apontamento que resulta, provavelmente, de sua longa convivência com a música popular junto a músicos como Celso Machado.²⁴ Vale ressaltar que este músico, ele mesmo negro, tanto opera na chave da música que é transmitida oralmente (como na da *kora* africana), quanto compõe partituras escritas para violão em notação musical formal. Escrita essa que só se desenvolve em aulas formais (como Celso deve ter tido) e troca com colegas e músicos/musicistas que têm formação em violão clássico – como a professora Cristina Azuma.

²⁴ Violonista paulista, residente há muito anos no exterior, havendo intermediado generosamente o breve contato musical prático entre um tocador de *kora* tradicional e meu toque de violão. Fato que se deu, já há um certo tempo (em 2008), no hall de um hotel na feira *Womex* que aconteceu em Copenhague (Dinamarca).

Logo após regressar ao Brasil, vindo de meu “campo” – o qual traçou essa correspondência entre a *viola machete* e a *guitarra barroca* ²⁵ – Azuma me introduz à *campanella*. O faz através exatamente dessa passagem que consta na tablatura de Murcia apresentada logo acima – em sua versão original. Na aula a professora me deixa claro: “A *campanella* é um recurso tipicamente Barroco”.

Essa relação tem grande afinidade com o projeto traçado nessas *transcri(a)ções*, na medida em que conecta instrumentos e recursos que lhes são próprios. Ainda que a questão principal seja o sistema musical adotado (e não necessariamente os instrumentos em si),²⁶ essa “afinidade” entre os instrumentos parece ilustrativa do caminho que vem se tentando traçar a partir da música de Bach. Caminho para o qual o nome “travessia ibérica” (capítulo 4.1) parece mesmo adequado, e que segue abaixo traçado – nesse diagrama – a partir da referência africana, na margem esquerda (inicial):



Vislumbrada a relevância que tais conexões tinham para o projeto, coube a mim aprender o recurso técnico proposto pela professora (através exatamente do compasso que segue recortado no início desse capítulo). Esse processo de aprendizado leva a inserção dessa música de Santiago de Murcia nessa *tese-suíte* – que se propunha a ser dedicada totalmente à obra de J.S Bach. A força da expressão desse que passa ser meu novo instrumento, faz da *campanella* um efeito central para a linguagem musical apresentada nesse trabalho, no momento em que a transponho da *guitarra barroca* (instrumento para o qual essa tablatura foi escrita) para a *viola machete*.

²⁵ LINK com 3.2 o cacique Gallén e os “*nativos relativos*”/ 3.2.3 - Aula 3 - *A russa novata*: “*que instrumento é esse?*”

²⁶ LINK com 5.2 *no carro do Tiago* “A música, a partir dessa alternância entre os dois polegares da *mbira*, é uma concepção, não estou falando apenas da técnica. A música é baseada, digamos assim, em que sistema?” na fala de Tiago.

De acordo com Gisela Nogueira, o efeito da *campanella* “é causado pela ressonância de notas sustentadas em passagens melódicas, pisadas ou tocadas em ordens diferentes de cordas” (NOGUEIRA, 2008, p. 111). Ao passo que nas palavras de (seu aluno), o pesquisador de cordas dedilhadas Renato Cardoso, citando Cardin: "a utilização de várias cordas para execução de uma melodia e o uso de cordas soltas no *alaúde Barroco* oferecem ao mesmo tempo 'um discurso musical coerente – algumas melodias evidentes – e um mosaico de fugazes nuances interiores devido ao fato de que elas são muito complexas para serem explicitamente percebidas'" (CARDIN, 2006, p.5 apud CARDOSO, 2014, p. 30). A expressão mosaico de fugazes nuances interiores parece descrever muito bem a sensação do efeito, para quem nele se detém.

Reproduzimos a seguir o elucidativo exemplo gráfico fornecido pelo pesquisador. Imagem que representou uma referência para as representações gráficas apresentadas nas partituras que abrem este trabalho:²⁷



Ex.1 – Sobreposição de notas no alaúde barroco

(CARDOSO, 2014, p. 30)

Os arcos explicitam quais notas serão sustentadas. Isso potencializa um sentido harmônico/vertical, normalmente latente nesse material que é horizontal, mas não se restringe a um sentido melódico ou, ao menos, um que não tenha implicações harmônicas. O que é bem difícil de se dar, sendo que o que muda nesse ponto – ao menos no contato entre os universos aqui mobilizados – passa, uma vez mais, pela "lógica", o "sistema musical", ou a "perspectiva".

O pesquisador segue ratificando a citação de Cardin: “Concordo com o autor ao considerar que a música para este instrumento leva em conta não só o desenho melódico evidente, devido à

²⁷ Essa imagem referenciou a representação das campanellas no violão apresentado aqui: LINK com 1.a – violão solo - em prenúncio à canção, às campanellas e ao perspectivismo

digitação e ao uso de cordas soltas, mas uma série de linhas adicionais sobrepostas dentro dele” (CARDOSO, 2014, p. 30). Conclui o raciocínio de modo a elencar os instrumentos em que reconhece esse recurso: “Este é um princípio percebido no repertório para guitarra barroca e teorba igualmente, sendo **idiomático também ao violão, de acordo com a abordagem da transcrição**” (CARDOSO, 2014, p. 30, grifos nossos).

Essas “linhas adicionais sobrepostas” são inerentes às “passagens escalares em cascata” – as próprias *campanellas* – como nos é salientado a partir do repertório de Murcia, novamente por Alejandro Vera, do seguinte modo: “Murcia’s variations are especially difficult from the technical point of view, given their abundant use of **cascading scalar passages (called campanellas)** or slurred scales and ornaments for the left hand” (VERA, 2007, p.251, grifo nosso).

Esse efeito é considerado então “idiomático ao violão”, o que vale também para a *viola brasileira* e para a *viola machete*, de modo até potencializado pelo brilho da corda de aço/arame e pela afinação reentrante.²⁸

O que possibilita então um jogo – que, como vemos na citação abaixo, é enxergado como ornamento – que vem se revelando um fator estilístico expressivo nas *transcri(a)ções* aqui apresentadas.²⁹

Recurso que é referencia aqui até por, já há tempos, se fazer presente – ainda que de outra forma – no repertório tradicional do *machete* baiano. *Campanella* essa que já teve implicações tão determinantes como vemos abaixo, no desdobramento da história, ainda dos antepassados, do violão:

Outro ornamento (...) com característica única da linguagem instrumental das cordas dedilhadas daquele período é denominado *campanella*. Trata-se de característica sonora de instrumentos que incluem em sua encordatura os chamados tons reentrantes, ou ainda, afinação reentrante. Encontrei referencia à *campanela* como ‘modo moderno com que hora se compone’ em Gaspar Sanz (1674) (NOGUEIRA, 2008, p. 110).

²⁸ LINK com 2.1 *transcultural musical studies* em “vá atrás daquilo que a gente chama de ‘padrões inerentes’ que o Bach tem (...) no toque do *machete* tem um padrão inerente ali, que toda vez que ele bate a corda, acho que é lá solta (aberta), ele aparece, e se você seguir aquilo, aquilo é um padrão.” na fala de Tiago.

²⁹ LINK com 1.d – a “soprano” no “vocalize” nessa passagem do I- *prelúdio do boi do mar*.

Aqui já se anuncia outro compositor-instrumentista incontornável nessa nossa travessia: Gaspar Sanz (1640-1710).³⁰ Ele identifica como “moderno”, ou de seu tempo, algo que seria próprio do "estilo pinçado" frente ao "estilo rasgueado" (como veremos no capítulo a seguir). E é justamente aí que se encontra algum grau de contato, ou possível “troca”, com a sofisticada técnica dos tocadores de *machete* do Recôncavo baiano. Técnica também raramente rasgueada e, via de regra, pinçada com dois dedos, “p” e “i”.

Este jogo é muito baseado na ação da mão direita, a qual tem um foco especial no presente trabalho. Assim, essas *transcri(a)ções* seguem efetivando sua aproximação da "música antiga", que se espalhou pela América por meio de seu cruel processo colonial. Não sem que com isso riquezas próprias à dinâmica intrínseca a essa musicalidade deixassem de se irradiar – encravadas inclusive na diáspora africana – pelo "Atlântico negro”.

³⁰ LINK com 4.3.1 *o labirinto de Gaspar Sanz*.

4.2.3 seus *redobles* e a *figueta castellana*

A diretriz de uma correlação entre a técnica de dois polegares da *mbira* (apontada por Tiago) em sua transposição para o polegar e indicador da mão direita na *viola-machete*,³¹ nos leva diretamente ao que a música medieval chama de “figueta” (que é justamente essa ação de “p” e “i” da mão direita). Isso garante especificidades que compreendem a ação de ambas as mãos da *kora* ao “pinçarem” as cordas, o que equivale à ação da mão direita da *viola-machete* e do violão (bem como de outros instrumentos que lhes são precursores).

O professor especialista Nicolas de Souza Barros nos apresenta o panorama da época em que a técnica de *p-i* na mão direita era preponderante. Nos diferentes modos, aplicados especialmente no subir e descer das escalas, nos “*redobles*”:

Um retrato interessante da efervescência da época é oferecido no depoimento do músico espanhol Luis Venegas de Henestrosa, no qual são listadas as variadas opções digitais usadas na execução escalar de cordofones dedilhados na península ibérica no século XVI. É encontrado na sua coletânea de 1557 *Libro de cifra nueva para tecla, harpa e vihuela* (...). No capítulo “para subir e descer pela vihuela”³², lemos:

“También se ha de saber; que ay quatro maneras de redoblar: una con el dedo segundo de la mano derecha [o indicador]. Que llaman de redoblar de dedillo, la segundo es de **figueta castellana**, que es cruzando el primer dedo sobre el segundo [**o polegar sobre o indicador**]: la tercera manera es de **figueta extranjera**, que es al contrario, doblando el segundo dedo sobre el primero [**o indicador sobre o polegar**]: la quarta es con el segundo y tercero dedos [indicador e médio]: lo cual es bueno para llevar el canto llano con el pulgar, y discantar con los dedos de contado, o redoblar de dedillo sobre el canto llano: las quales voces, no se podrán llenar con redobles de figueta.” (OHLSEN, 1991, p.19 apud BARROS, 2015, p.109-10 grifos nossos)

Assim, podemos dizer que a *figueta "castellana"* – cruzando o polegar sobre o indicador – é utilizada de um modo muito especial, e particular em cada caso, pelos violonistas baianos que são influenciados pela musicalidade do samba de roda, tais como Gilberto Gil, Raimundo Sodré e Roberto Mendes. Violonistas que, apesar de tocarem com *p-i-m-a*, concentram energia no *p-i* de uma forma que vem ao longo do tempo circunscrevendo um estilo. Este, pelo que nos comunica

³¹ LINK com 5.2 no carro do Tiago em “a música a partir dessa alternância” na fala de Tiago.

³² Nicolas nos esclarece: A *vihuela* é a versão ibérica do alaúde encontrado no resto da Europa, tendo funções e afinações idênticas, mas com o corpo acústico em forma de “8” (BARROS, 2015, p.110, nota 8).

pessoalmente o mestre Roberto Mendes, opera uma “tradução” – para o *violão* – do samba de roda tradicional – que antigamente era executado, aí apenas com *p-i*, na *viola machete*.³³

Segue abaixo a formulação a esse respeito elaborada pelo professor de violão erudito da UFBA, o costa riquenho Mário Ulloa:³⁴

O conjunto “dedos-munheca” atua como um electro (palheta) (...) Esses movimentos contínuos e alternados [polegar, indicador, polegar, indicador...], facilitam os flexíveis e quase improvisados contornos melódicos que sua voz realiza. Para ajudar na compreensão visual e auditiva deste gesto musical, o leitor pode imaginar um percussionista que toca uma “caixinha de fósforos”. Penso que essa ação – fixar os dedos (...) para prender e balançar a caixinha com a munheca e o antebraço – é a mais semelhante aos movimentos que Roberto realiza com sua mão direita (MENDES; JÚNIOR, 2008, p.56).

Interessa a esse trabalho apresentar a maneira como aspectos dessa “técnica antiga” (europeia, os quais encontramos aplicados à *guitarra barroca*) podem ter se relacionado com as técnicas dos cordofones africanos e, em última instância, a dos melalofones – especialmente a *mbira*. O aprofundamento nas implicações técnicas que pode haver no trânsito entre as técnicas desses instrumentos (e épocas) pode contribuir para o trabalho desse pressuposto que vem sendo apontado pelo professor Tiago de Oliveira Pinto, acerca de como a técnica da *mbira* tem ascendência sobre a da *viola-machete*. Esta, executada em “p” (polegar) e “i” (indicador), no Brasil, como já vimos, se torna instrumento característico do samba de roda do Recôncavo baiano (e que segue sendo apresentado nos próximos capítulos).

O amplo leque de relações aqui estabelecidas entre estes instrumentos – que se dão de modo livre e em cadeia – acaba por lançar luz sobre o modo como essas técnicas são absorvidas na maneira de se tocar “violão de acompanhamento” de canção no Brasil.³⁵

A colagem teórica aqui apresentada se dá apenas por ter uma equivalência muito prática quanto ao modo de se tocar a *viola machete* no samba de roda do Recôncavo baiano. Ele reflete

³³ LINK com 7.2 *Roberto Mendes* em “desemboca na maravilhosa ‘tradução’ – nos termos do próprio Roberto – que ele faz da música de sua terra”

³⁴ Violonista que tem uma especial abertura para o universo da música popular, sendo também um consultor com o qual me comuniquei (pedindo sugestões) algumas vezes, já na fase final de realização desse trabalho.

³⁵ LINK com *introdução a) as madeiras e as ilhas* em: “qual a relação entre o modo de tocar *viola-machete* e o de tocar *violão* no Brasil?” na pergunta, que é central para este trabalho, a qual retorna em 8.1 *early bridges*.

estágios específicos (e localizados espacialmente) das “transições técnicas”, as quais, como vemos, são consensuais no percurso histórico dos cordofones dedilhados europeus:

A técnica (de mão direita) *p-i* é denominada, “figueta” mas a diferenciação entre a “castelhana”, com o polegar externo, e a “estrangeira” com o polegar interno, permite a dedução que a ação do polegar para dentro da palma da mão era mais comum entre os alaudistas do resto da Europa, enquanto que a figueta teria sido naquele momentos uma técnica especificamente espanhola (BARROS, 2015, p. 110).

Assim, os “redobles” da “figueta castelhana” são o que, de alguma maneira, foram incorporados pelos tocadores de viola machete do Recôncavo baiano. E essa aparição baiana da figueta castellana, bem como o modo com que ela se irradia no Brasil, é o ponto que trabalharemos aqui.

Já a figueta do tipo “estrangeiro” (com o polegar por fora da mão), se apresenta claramente na técnica de instrumentos como a *guitarra portuguesa*. Instrumento que, assim, parece ter exercido grande influência – tanto na técnica quanto na linguagem – do bandolim do choro brasileiro, apesar de, nesses casos, os instrumentos não serem tocados diretamente com os dedos da mão direita. Fato que muda significativamente a inflexão e consequente articulação musical (ao menos no que aqui está sendo salientado). Nesses casos, em que a mão trabalha mais “deitada”, é natural o apoio do dedo mindinho no tampo do instrumento, o que é visto como erro pelo ensino sedimentado hoje no violão clássico.

Esta interdição não interrompe outras aparições desse mesmo tipo de conduta técnica de mão direita – muitas vezes já significativamente transformada – no âmbito da canção popular brasileira. Tais questões são as que incidem sobre o teor das composições e perpassam a prática musical de violonistas-compositores que informam essa pesquisa desde seu primeiro momento.³⁶

³⁶ LINK com *Violão-Canção em 4 - canção: graus de ação do instrumento no processo criativo / 4.5 parece fácil, mas é impossível* em: “a mão dele ficava deitada com o mindinho apoiado no tampo, e isso tá errado a mão tem que estar livre” na fala de Guinga a respeito da técnica de mão direita de Nelson Cavaquinho ao violão.

4.3 labirintos e laranjeiras

Opera-se agora uma breve aproximação entre dois tipos de materiais muito parecidos, apesar de pertencerem a épocas e locais muito distantes entre si. Essa ação convoca, novamente, o instrumental teórico do *perspectivismo* que vem sendo adotado nessa *tese*.

São eles:

- O Labirinto de Gaspar Sanz (1674), tal qual ele me foi apresentado por Cristina Azuma;
- Os "métodos práticos" correntes no Brasil – no início do século XX – tais como os de Garoto, Canhoto e Quincas Laranjeira.

4.3.1 o labirinto de Gaspar Sanz

Segundo Cristina Azuma, em sua tese intitulada "Les musiques de danse pour guitarre baroque en Espagne et France (1660-1700)":

“Os acordes são uma prática muito real na guitarra, e têm estado presentes desde a primeira publicação espanhola para a guitarra, que foi provavelmente no final do século XVI. Posto que o primeiro labirinto de Gaspar Sanz é uma evolução de Joan Carles Amat, regressamos primeiro a esta primeira publicação apresentando (ao lado) essa tabela” (AZUMA, 2000, p.86, tradução nossa)³⁷



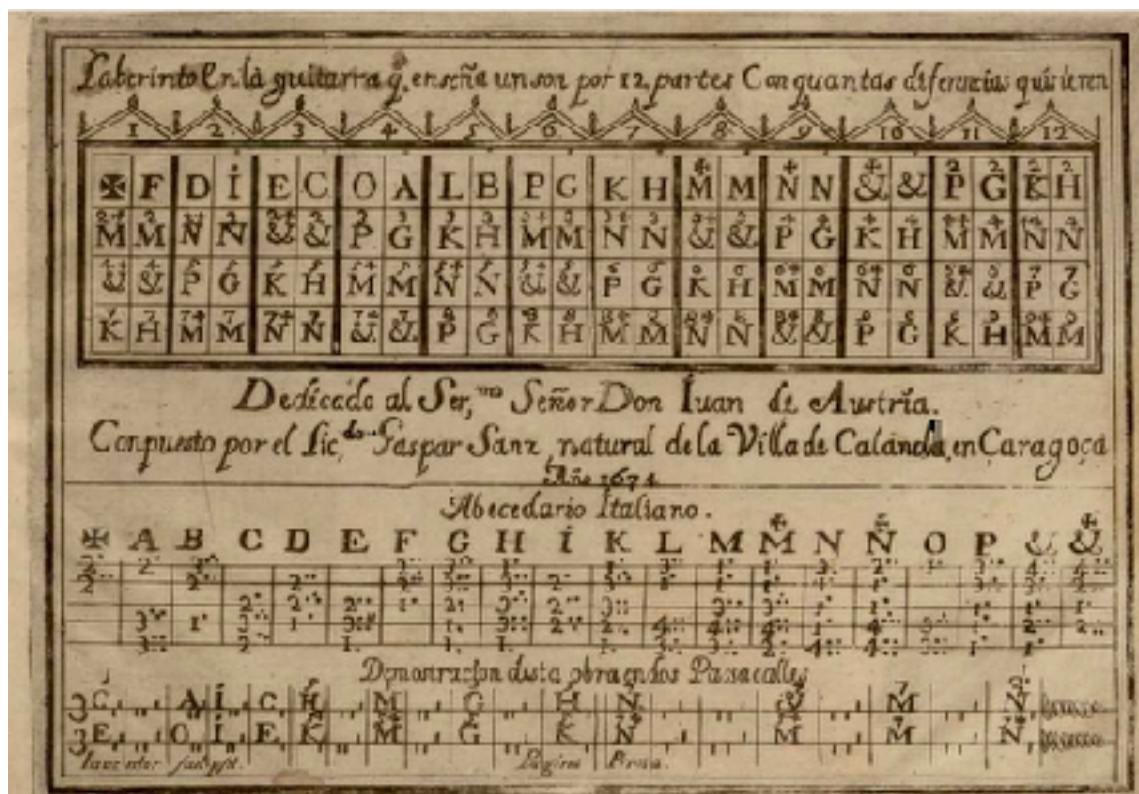
A tabela de acordes de Joan Carles Amat (1596)³⁸

³⁷ LINK entrevista com Azuma: “Eu falo em acordes e análise pré-harmônica porque os primeiros livros que tem para guitarra barroca falam só de acordes, como por exemplo Amat, que é um livro prático de utilização de acordes, sem colocar alguma coisa no baixo.” [anexo presente no site www.](#)

³⁸ AMAT, 1980 apud CAMARGO, 2015, p.39. Reedição do fac-símile: Monaco: Editions Chanterelle S.A., 1980. Tabela que Guilherme Camargo, que citaremos a seguir, descreve como: “Tabela para saber qual dedo há de tocar a corda, e em qual corda (Amat, 1596)” (CAMARGO, 2015, p.39).

Após essa introdução ao tema, Azuma segue apresentando em sua tese o material que me trouxe em aula, e que trazemos na página seguinte, da seguinte forma: "O labirinto de Gaspar Sanz segue o mesmo princípio da tabela de Amat para a disposição dos acordes: há doze colunas com os acordes dispostos num ciclo de quartas, começando em "E", mas aqui cada coluna é subdividida em acordes menores e maiores." (AZUMA, 2000, p.88, tradução nossa)

SANZ, 1976, *pagina prima tomo I*



Mais adiante, Azuma faz a seguinte observação, referindo-se a Sanz e a seu Labirinto:

Ele mostra a praticidade deste labirinto com duas *passacalles* e afirma que quem o utiliza pode fazer outras vinte e quatro (*passacalles*), em todas as tonalidades (maiores e menores), e pode aproveitar as infinitas combinações que resultam das diferentes posições no braço (do violão ou da guitarra) de cada acorde, como ensinado pelo Labirinto (AZUMA, 2000, p.89).³⁹

Azuma conclui essa seção em seu trabalho reafirmando e aprofundando o já colocado na abertura desse capítulo, com um pensamento que relativiza a compreensão corrente de que a ideia de melodia acompanhada, ou de um entendimento "vertical" do acorde, é algo que só surge na música ocidental muito mais adiante na história. Fato que faz a tablatura dos instrumentos

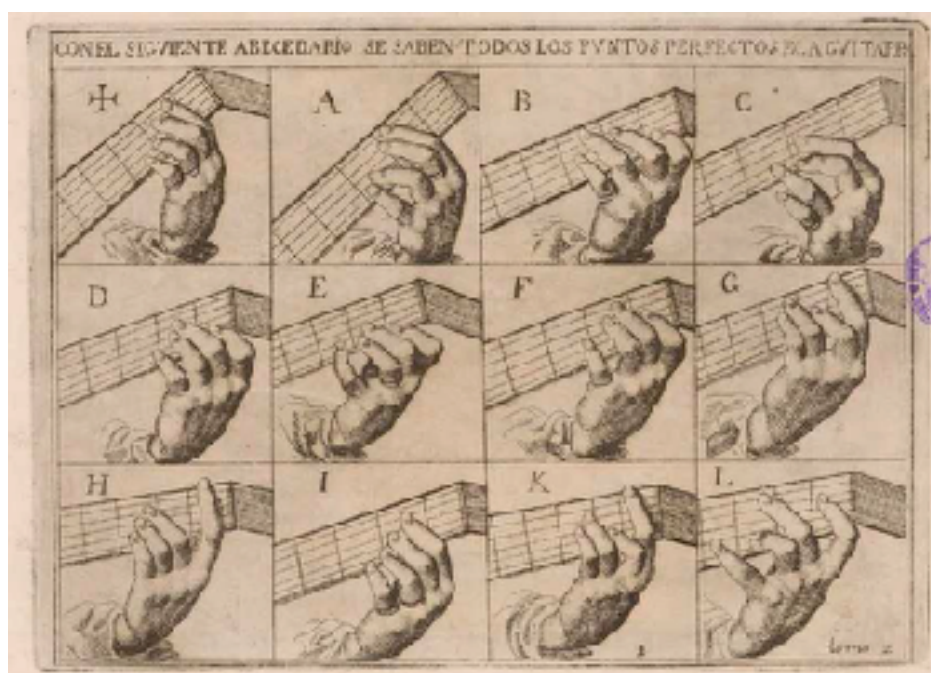
³⁹ Esse trecho específico contou com a tradução da própria Cristina Azuma em dezembro de 2020.

precursores do *violão* terem uma grande importância também nesse sentido, algo que converge diretamente para discussões que estão sendo desenvolvidas nessa *tese-suíte*:

Este sistema de transposição de acordes, tendo em conta a proporção entre os acordes, é a prova de que uma lógica baseada na função harmônica dos acordes já é presente. **O papel da guitarra como instrumento de acompanhamento** conduz os instrumentistas" (AZUMA, 2000, p.89, grifo e tradução nossos).

No já citado artigo “Viola e suas metalinguagens: notação do gesto e aprendizado não formal”, Gisela Nogueira nos coloca que:

Em seu *labirinto en la guitarra*, Sanz dispõe os acordes maiores e menores por tonalidade, em progressão de quintas descendentes, e demonstra quatro possibilidades de posicionamento de cada acorde na guitarra. Já na publicação de 1697, Gaspar Sanz oferece um *alfabeto* cuja codificação não poderia ser mais *icônica*. (NOGUEIRA, 2016, p. 130, grifo nosso)



De novo com Azuma, traduzindo-nos as cifras acima: "aqui está este sistema de notação de acordes, tal como apresentado por Gaspar Sanz":

+ mi menor, **A** sol maior, **B** dó maior, **C** ré maior,
D lá menor, **E** ré menor, **F** mi maior, **G** fa maior,
H si bemol maior, **I** la maior, **K** si bemol mineur, **L** do menor,
M+ mi bemol maior, **M** mi bemol menor, **N**+ lá bemol maior, **N** la bemol menor,
O sol menor, **P** fá menor, **&** ré bemol, **&+** ré bemol menor"
 (AZUMA, 2000, p.42, tradução nossa)

Esse “papel da guitarra como instrumento de acompanhamento”, aponta para uma função que é muitas vezes tida como a mais natural (ou ao menos uma das mais naturais) para a atuação do violão,⁴⁰ determinando muito do que aconteceu ao longo da história do instrumento dentro do universo de concerto. Ambiente que, em alguns momentos de sua história (como no momento de se inscrever como instrumento “culto” na academia) fechou a interlocução, senão com o “estilo rasgueado”, ao menos com a ideia de “acorde”. E fez isto para compensar, talvez, justamente essa forte propensão – de “acompanhamento” – do instrumento. Propensão marcadamente ligada à música “popular”.

Isso acontece a fim de, em contrapartida, valorizar-se as inúmeras possibilidades latentes – e certamente importantes – no “estilo pinçado/pontado”.⁴¹ Elas, por sua vez, são amplamente potencializadas pelos recursos próprios da materialidade impressa na partitura e se desenvolvem numa área conhecida dentro da *musica antiga/early music* como “cordas dedilhadas” – título que circunscreve diretamente a técnica utilizada no campo.

Esse processo foi tão efetivo que ainda hoje boa parte dos alunos com formação clássica não tem, justamente, esse conhecimento – que é básico.⁴² Um aprendizado que, como vemos, o próprio *labirinto de Sanz* fornecia de modo tão direto quanto ancestral dentro da história do violão na música européia. Esta parece ter absorvido muito mais as peças escritas deste autor do que este tipo de princípios mais geral de acompanhamento ao violão – legado que ele também deixara.

Isto posto, avançamos um pouco mais nesse mesmo percurso histórico, para melhor ilustrar de que modo a cisão aqui salientada vai se estabelecendo. Guilherme Camargo⁴³ detalha em sua

⁴⁰ LINK com **Violão-Canção 4 violão: o erudito-popular e o tocar-compor** / 4.1 *violão-piano* em: “Sim, isso me remete, inclusive, ao método de orquestração do grande compositor francês Hector Berlioz, que tocava violão, e o aponta como instrumento perfeito para acompanhar a voz humana”, na fala do violonista entrevistado Marco Pereira.

⁴¹ LINK com 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete* / 4.2 *suas campanellas*, “estilo moderno com que agora se compõe” na menção de Gisela Nogueira à citação de Gaspar Sanz.

⁴² LINK com 3.2 *o cacique Gallén e os “nativos relativos”* / 3.2.4.1 *acordes* “I have to say that, for me one of the biggest shocks as a guitar player or as a classical guitar player is to find other players that don’t know how to play chords and I mean really basic stuff.” na fala de David.

⁴³ Outro especialista em “cordas dedilhadas” com o qual procurei me consultar pessoalmente ao longo dessa pesquisa.

tese⁴⁴ os processos pelos quais passa-se aqui rapidamente. O especialista da área se dedica a um período um pouco posterior em sua dissertação intitulada *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para guitarra” de Fernando Sor* (CAMARGO, 2005). É deste trabalho que citamos um trecho da seção dedicada à biografia da figura chave para o desenvolvimento do violão que foi Fernando Sor (1778-1839). Nessa passagem, o autor – através, inclusive, de uma colocação do próprio Sor – salienta a importância de Federico Moretti para o instrumento. Não sem antes passar por Gaspar Sanz, e as *campanellas*:

1795 – Foi comissionado, com o posto de subtenente, na Terceira Companhia de Tropas Auxiliares do Regimento de Villa Franca, 48 quilômetros a oeste de Barcelona, criada no mês de fevereiro para conter o avanço das tropas francesas em terras catalãs. Segundo o verbete de Ledhuy, obteve rapidamente o posto de tenente, graças a suas habilidades ao piano e à guitarra. Com o final da guerra, consolidado pelo tratado de paz da Basiléia em 22 de setembro de 1795, Sor voltou à vida civil. Durante esse período, tomou contato com as composições para guitarra de Federico Moretti, tocadas pelo irmão do coronel Bartolomé Luis Solano, do regimento de Saboya. Nelas, Sor distinguiu uma maneira que jamais imaginara de compor para o instrumento, considerando-o em suas capacidades polifônicas de conduzir diversas vozes simultaneamente. **Podemos depreender que se reinventava naquele momento o chamado estilo punteado, que Gaspar Sanz apontou, em 1694, como a maneira moderna de compor para o instrumento.**

“...mas a intenção é **puntear com primor e doçura, fazendo uso das campanelas, que é a maneira como agora se compõe...**” (Sanz, 1697)

Essa reinvenção **precisava de uma técnica de composição radicalmente diferente daquela que Sanz utilizava**, em função da maneira como cada guitarra era encordada. **Não podemos saber se Sor chegou a ter qualquer contato com a obra de Sanz**, mas sim afirmar que a expressividade dessas composições não representava mais a realidade da música para guitarra que Sor conheceu quando criança. **Depois de ter atingido seu apogeu, a guitarra barroca declinou, no período de cem anos, a ponto de voltar a ser considerada quase exclusivamente como instrumento acompanhador no estilo rasgueado.** O retorno de um estilo de composição direcionado ao uso das características polifônicas do instrumento, voltado agora para a perfeita distinção entre as vozes que a nova afinação da guitarra de seis cordas simples possibilitava, deu-se em grande parte pelas mãos de Federico Moretti, citado por Sor como

“... a chama que serviu para iluminar os passos desgarrados dos guitarristas.” (Sor, 1830)

(CAMARGO, 2005, ps. XVI e XVII)

⁴⁴ *A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos, através da tradução comentada e análise do Instruccion de Música sobre la Guitarra Española, de Gaspar Sanz, 1697* (CAMARGO, 2015). Tese orientada pelo violonista Edelson Gloeden e defendida na USP, no mesmo departamento portanto em que essa *tese-súite* se inscreve.

Essa cisão, entre o estilo *punteado*, que ali se reinventava, e o outro (o *rasgueado*) do qual precisava-se então manter distância, é mais uma das fendas trabalhadas ao longo dessa *tese-suíte das reentrâncias*. Segundo os próprios especialistas “não podemos saber” ao certo como tais transmissões se deram ao longo desse “período de cem anos” no “declínio da guitarra barroca” à condição de “instrumento de acompanhamento em estilo *rasgueado*”.

Sobre esta cisão, saliento que uma das coisas que mais me chamaram a atenção como uma das características da *viola machete*, tal qual ela é tocada no Recôncavo baiano, é o fato de, lá, haverem pouquíssimos “*rasgueados*”. De um modo paradoxal a uma linha de raciocínio orientada por uma história que se baseia exclusivamente na Europa – que agora vamos juntos relativizando – a *viola machete* é tocada no samba de roda basicamente no “estilo pinçado/punteado”. Assim, ainda que essa “técnica” opere em outra “concepção/sistema”⁴⁵ (ou, ao menos aqui, principalmente por isso), há nela uma (grande) superfície em comum através da qual surgem férteis trocas com o universo das “cordas dedilhadas”. Trocas que, ao menos fora dos meios formais, certamente já vêm se dando ao longo da história – pela própria dinâmica dessa matéria, que é musical.

⁴⁵ LINK com 5.2 *no carro do Tiago* em “a música a partir dessa alternância entre os dois polegares da *mbira* é uma concepção, não estou falando apenas da técnica. A música é baseada, digamos assim, em que sistema?” na fala de Tiago; LINK com 4.4 *a viola machete* / 4.4.1 *lista de trabalhos* em “the choice for specific sound production devices may be so random in a culture, that even if a musical instrument is forbidden or disappears, its substitution by another device tends to maintain *musical concepts* like playing techniques, rhythms and melodies” na citação de Tiago de Oliveira Pinto mencionado no artigo de Nina Graef

4.3.2 Quincas Laranjeiras e os "métodos práticos"

É já na primeira metade do século XX que são publicados no Brasil os “métodos práticos”, nos quais algo muito semelhante à primeira parte do método de Gaspar Sanz (e não necessariamente vinda por essa via) é filtrado pela vivência de alguns dos principais instrumentistas de cordas dos primórdios da música popular brasileira. Música se propagava nos centros urbanos emergentes de então, principalmente no eixo Rio-São Paulo.

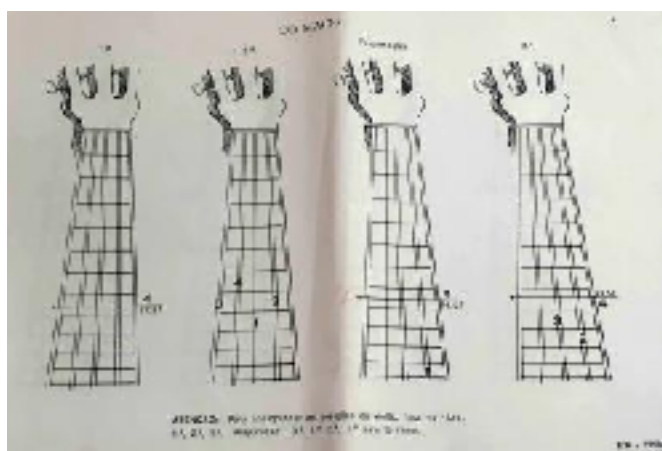
Músicos célebres como Garoto e Canhoto, que já viam suas carreiras operarem sob o signo do mercado, atuavam em um nicho paralelo ao de partituras em notação ocidental – que teve grande vigor na primeira metade do século XX, sobretudo através de partituras para piano⁴⁶ – que dialogava com a rica versão que a música negra norte-americana gerava, de algo que parece também análogo ao material de Sanz (e Amat). Essa apresentação – na qual consta o desenho do braço do instrumento – é adotada amplamente, ao menos em exemplos como os seguintes:

1) ”Métodos práticos” de *violão* (foco desse capítulo):



⁴⁶ LINK para introdução b) “O machete” e o crucial para Machado em “Pestana é o criador complexo e conceituado de polcas de sucesso nas quais se percebe a marca da inspiração e da singularidade, para além do efeito-cascata com que se espalham pelo Rio de Janeiro.” Na citação de Wisnik sobre o conto “um homem célebre” (1888) de Machado de Assis.

2) Métodos de viola caipira:



3) Transcrições para *guitarra de Rock*, as quais se valem muito dos inúmeros aspectos que a tablatura agrega a esse repertório, seja na praticidade com que transmite seus “riffs” e digitação dos “solos”, seja no uso de afinações alternativas (mais difíceis de serem lidas em partitura), como nesse caso:

from Led Zepplin - Led Zepplin
Black Mountain Side
 Words and Music by Jimmy Page

DOUBLE bass drop (see intro) D1-A1-D1-A1-D1-A1

A

Score 1 = 14

7/8

Chorus

Repeat 1

Repeat 2

Repeat 3

Repeat 4

Repeat 5

Repeat 6

Repeat 7

Repeat 8

Repeat 9

Repeat 10

Repeat 11

Repeat 12

Repeat 13

Repeat 14

Repeat 15

Repeat 16

Repeat 17

Repeat 18

Repeat 19

Repeat 20

Repeat 21

Repeat 22

Repeat 23

Repeat 24

Repeat 25

Repeat 26

Repeat 27

Repeat 28

Repeat 29

Repeat 30

Repeat 31

Repeat 32

Repeat 33

Repeat 34

Repeat 35

Repeat 36

Repeat 37

Repeat 38

Repeat 39

Repeat 40

Repeat 41

Repeat 42

Repeat 43

Repeat 44

Repeat 45

Repeat 46

Repeat 47

Repeat 48

Repeat 49

Repeat 50

Repeat 51

Repeat 52

Repeat 53

Repeat 54

Repeat 55

Repeat 56

Repeat 57

Repeat 58

Repeat 59

Repeat 60

Repeat 61

Repeat 62

Repeat 63

Repeat 64

Repeat 65

Repeat 66

Repeat 67

Repeat 68

Repeat 69

Repeat 70

Repeat 71

Repeat 72

Repeat 73

Repeat 74

Repeat 75

Repeat 76

Repeat 77

Repeat 78

Repeat 79

Repeat 80

Repeat 81

Repeat 82

Repeat 83

Repeat 84

Repeat 85

Repeat 86

Repeat 87

Repeat 88

Repeat 89

Repeat 90

Repeat 91

Repeat 92

Repeat 93

Repeat 94

Repeat 95

Repeat 96

Repeat 97

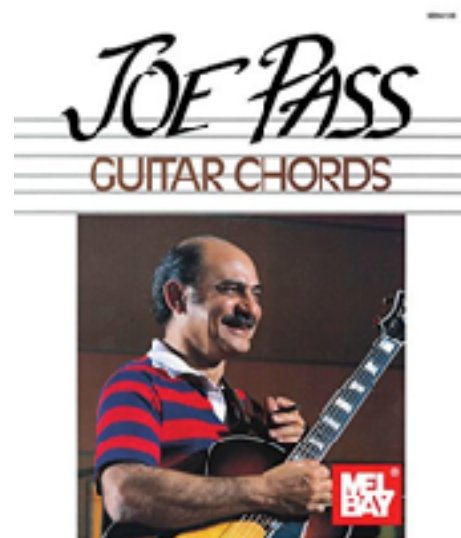
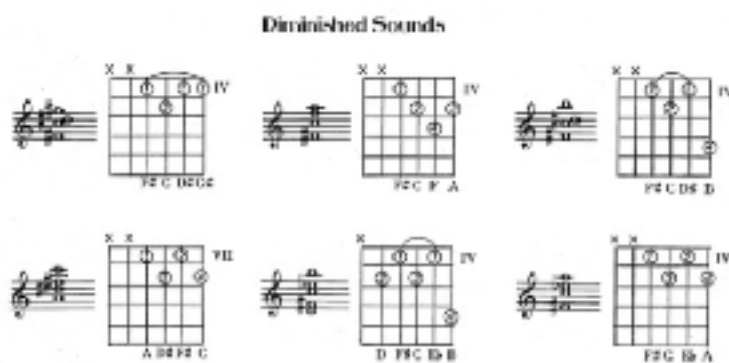
Repeat 98

Repeat 99

Repeat 100



4) Matérias didáticos americanos de *guitarra jazzística*:



O material jazzístico cultiva a apreensão de uma visualização intervalar (harmônica e vertical) aprofundada, que fundamenta a liberdade de manejo sobre o “chorus” (cifra harmônica) de cada música, através da qual essa linguagem se desenvolve no plano da improvisação. Já os métodos “práticos” brasileiros se restringem ao ensino das formas dos acordes básicos, os mesmos apresentados por Gaspar Sanz em 1674. Eles são aplicados sobre a sequência básica do tom, que equivale (também) ao labirinto. Em ambas as aplicações os métodos se valem de uma apresentação que veio a ser chamada de icônica ou iconográfica.

Esse tipo de apresentação, que parece ter muito a acrescentar a essas finalidades didáticas, vem sendo trabalhada pela especialista em música antiga Gisela Nogueira. Ela nos coloca em sua tese que “este gênero de codificação, icônica segundo MAMMI (1998), foi retomado e amplamente difundido no século XX em publicações para viola, violão e guitarra elétrica” (NOGUEIRA, 2008, p.118).

Gisela, agora com foco nas tablaturas antigas, salienta a seguir os fatores que lhe parecem determinantes para a tablatura ter perdido “popularidade”.⁴⁷ Fator determinante para não ter sido absorvida pela notação que se consagra na tradição escrita:

⁴⁷ LINK 2.1.2 o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim em “mesmo com a quantidade – e diferença de natureza – dos elementos em pauta acarretando em certa ‘poluição’ da partitura, por um bom trecho do processo criativo (ainda em um momento que era ligado à ideia de “reescritura”) foi esse o suporte que melhor o serviu”

A **complexidade** desta notação começa, então, a atingir **limites de poluição visual**, reunindo informações pertinentes à música e à execução em um mesmo contexto. Pontos colocados ao lado de códigos da tablatura (instruções para a mão direita), pequenas barras (*rasgueado*), letras do Alfabeto Musical (acordes) somadas aos acordes inteiramente descritos em tablatura, além do ritmo acima das linhas horizontais e do compasso inicial. **Tal escrita se torna muito específica e permeada de detalhes técnicos, distanciando-se, cada vez mais, dos códigos icônicos que compuseram sua origem e que cativaram popularidade à época** (NOGUEIRA, 2008, p.118, grifos nossos).

Os "métodos práticos" brasileiros para *violão* eram produzidos (possivelmente mais por demanda editoriais que por iniciativa dos músicos) como fonte de visibilidade ou pequena renda destes que assinavam a autoria de publicações. As quais se, por um lado, visavam a comercialização e eram publicações editorialmente bastante precárias, por outro, sabiam se desvencilhar de um “detalhamento técnico”, que pudesse ser prejudicialmente excessivo, e proporcionavam preços mais acessíveis à significativa quantidade de músicos que tocavam *violão* (e *viola caipira*). Tal processo se valia então de recursos (no mínimo) análogos a um uso que podemos também considerar ancestral ao berço da tradição escrita européia.

Em ambos os casos, um uso fundamental desse material era (e ainda é) o ensino do “acompanhamento” que implica basicamente na percepção da movimentação das “funções harmônicas” que dão base à um determinado movimento melódico. Isto é trabalhado, ao menos por esses materiais, em uma dimensão prática. E o interessante é notar que esta vivência se coloca como fundamental, ao que parece, para todo e qualquer músico, mesmo os que venham a desenvolver trabalhos que se distanciam significativamente desse “centro tonal” (como é meu caso artístico particular e ao menos para os olhos da canção popular). Digo isso acreditando que não cabe aqui um maior aprofundamento sobre o conceito de tonalidade (ou modalismo) ou mesmo sobre as operações harmônicas através das quais esse distanciamento do centro do tom se dá, ou ainda sobre o quanto de tais operações está originalmente calcado em uma sistema circunscrito à música européia.

Fato é que esses "folhetins", publicados então como “métodos práticos”, apresentavam os desenhos básicos dos acordes organizados já dentro de uma mesma tonalidade, de modo a favorecer um uso que os encadeie, a princípio (se não sempre), “de orelha”, ao acompanhar uma dada melodia. Este processo acaba se dando por meio de um sistema que se vale dos seguintes termos: “primeira” (em lugar da “tônica”), “segunda” (“dominante”) e “terceira” (“subdominante”). Esses materiais didáticos acabam então “traduzindo” – ou fazendo

uma *transcri(a)ção* – de modo a favorecer um uso “prático” dessa informação teórica, o que é central para toda a edificação da musicologia ocidental (tão solidamente fundamentada nos tratados de harmonia).

O que salienta-se aqui é como o “Labirinto”, que aparece na já referida primeira parte do método de Sanz (em 1674), antecipa enormemente a ideia de uma consolidação da chamada harmonia “vertical”, que se vale da formação de acordes (em bloco) ⁴⁸.

Esta consolidação normalmente associamos a períodos históricos mais recentes, posteriores à música marcadamente “horizontal” de J.S. Bach. Sua deslumbrante polifonia barroca não impede-nos de constatar que os instrumentos de cordas, e isso desde seus primórdios, vinham (também) sendo ensinados de um modo que se relaciona diretamente com a maneira como se ensina violão popular hoje. O que acontecia no próprio berço da tradição escrita (com os instrumentos que foram antepassados do violão). Entretanto, em algum momento, esse processo atravessa uma cisão entre essas práticas: do estilo “rasgueado” (associado à ideia de “acorde”) e do “punteado” (ligado à música contrapontística).

Fato é que Sanz revela no “Labirinto”, de modo fantasticamente condensado, as diferentes formas de se montar um mesmo acorde. E isto é um tipo de exploração – aos moldes do sistema CAGED – que costumeiramente atribuímos à guitarra jazzística (como o que aqui nos serviu de exemplo, com Joe Pass), em seus trabalhos de destrinchamento do braço em escalas-acordes, os quais visaram, aí já bem posteriormente, a improvisação jazzística.

Vale ressaltar que esse assunto desemboca em outro “fosso”,⁴⁹ análogo ao que se interpõe entre a musicologia e a etnomusicologia, que é esse que se apresenta entre a compreensão teórica da harmonia e a aplicação prática – certo de que isso é um dos principais problemas didáticos que se encontra na formação de um músico. Fosso este que uma ação conjunta entre as aulas de harmonia e a visão presente nuclearmente nessas “modestas” publicações – dos “manuais práticos” – são capazes de cobrir.

⁴⁸ LINK com 4.3.1 *o labirinto de Gaspar Sanz* “os acordes são uma prática muito real na guitarra, e têm estado presentes desde a primeira publicação espanhola para a guitarra, que foi provavelmente no final do século XVI” na citação de Cristina Azuma.

⁴⁹ LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em “tudo começou na visão que separa os dois / Ela diz que na musicologia você tem dois lados: o material seria a musicologia histórica e o imaterial seria a etnomusicologia. (...) Veja se você encontra alguma ponte nisso que o Viveiros de Castro discute”, na fala de Tiago.

Esta lacuna, assim, é preenchida sem sequer faltar respaldo no sentido de uma "orientação histórica" (européia), mas isso parece tardar a se dar pela existência de interdições entre esses canais, por desvãos que vão se fazendo presentes no curso da própria história. Com as mesmas dificuldades se deu também o modo com que o ensino formal de *violão* conseguiu abrir seu merecido espaço nos cursos de música (clássica). Sendo importante não deixar de assinalar que o processo como um todo nunca deixa de efetivar, de uma maneira ou de outra, uma espécie de compatibilização entre diferentes "cosmovisões" (de atores que também estavam presentes no processo de colonização).⁵⁰

Assim, essa espécie de "tradução" que os métodos práticos brasileiros fazem do "labirinto de Sanz" exerce, nesse sentido mais específico, também um "controle de equivocação".⁵¹ Isso se dá na medida em que ela coloca o material em uma linguagem palatável para o "ponto de vista" de quem vai fluir a informação e, assim, a deixa de fato muito mais objetiva, sem deixar que mundos diferentes estejam de alguma forma latentes e virtualmente presentes nessa "facilitação". Por um lado, ela aumenta muito a eficiência de seu uso, ao menos para o propósito primeiro de assimilação da movimentação no centro tonal, e por outro, distancia o músico (ao menos a princípio) da instrumentalização teórica ocidental.

Esse distanciamento pode acarretar em prejuízos (para uma percepção atenta, exclusivamente, às questões técnicas calcadas na lógica do sistema do cânone ocidental), mas pode também gerar, com base em outras percepções, benefícios. É ele que pode nos deixar fluir, com maior liberdade e em muitos sentidos, a reciprocidade que há entre a música que se toca e sua forma de notação. Sobre isso, Lorenzo Mammì, no artigo "A notação gregoriana: gênese e significado" nos coloca:

A partir de um único evento sonoro é possível escrever partituras diferentes e cada uma representa uma forma musical diferente, não apenas uma transcrição diferente da mesma forma. A notação é portanto, um elemento formante das obras, influi sobre ela e por ela é influenciada (MAMMÌ, 1999, p. 21).

⁵⁰ LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em "é fato histórico que o ensino musical no modelo e instrumentos trazidos da Europa tenha sido uma das principais estratégias jesuíticas para a conversão do 'gentio do país'."

⁵¹ E foi justamente nesta "tradução" o primeiro ponto onde se identifica uma coincidência com as reflexões metodológicas acerca desse trabalho – do *perspectivismo* – tal qual é trabalhada por Viveiros de Castro (que, como já dito, veio a se tornar central para o trabalho).

A notação é determinada então, e de modo tão direto, que leva o autor classifica como “índices imperativos” – o que, portanto, talvez tenhamos que levar em consideração – ao menos no que tange a suas aplicações ancestrais em instrumentos de "cordas dedilhadas”, se não também para outras aplicações⁵²:

A escrita musical moderna admite os três tipos de signos. As harmonizações de música popular, nas quais os acordes são representados por letras e/ou números, são simbólicas. Por outro lado, as grades que reproduzem esquematicamente o braço do violão ou do alaúde, nos manuais modernos como nas antigas tablaturas, carregam marcas que sugerem a posição dos dedos para cada som a ser obtido, e são portanto índices imperativos (MAMMÌ, 1999, p. 24).

Esse capítulo tem seu título motivado por um jogo entre o "labirinto" (de Sanz) e pelas "laranjeiras" que constam no sobrenome da alcunha de Quincas Laranjeiras (1837-1935), adotado por Joaquim dos Santos.

Na monografia de conclusão de curso de sua licenciatura⁵³ na UniRio, Julio César de Queiroga contou com a orientação de Nicolas de Souza Barros⁵⁴ para desenvolver o trabalho “A tablatura como recurso de iniciação e desenvolvimento técnico do violonista” (QUEIROGA, 2000). Neste trabalho o autor nos apresenta de que modo Quincas Laranjeiras, que ocupa um papel de destaque como um dos precursores do ensino de partitura no Brasil, lançou mão do uso da tablatura. Uso este que pode ter sido importante até por, naquele momento, ao que várias fontes indicam, não haver ainda violão “tocado por música” no Brasil.

O violonista Fábio Zanon, que em várias ocasiões ressalta a importância – inclusive como violonista – do próprio Villa-Lobos nesse contexto, nos conta, na resenha que faz do livro *Heitor Villa-lobos e o violão* do violonista e pesquisador Humberto Amorim, por exemplo:

⁵² LINK com 5.2 *no carro do Tiago* em: "Independentemente de outros sentidos, que certamente estão embutidos ali, o “tom de dó maior” no *machete* remonta – na perspectiva do violonista – simplesmente ao mesmo “desenho” de dó maior que se ensina para um aluno iniciante de violão"

⁵³ No Brasil era (ou, em alguns casos ainda é) muito comum que o aluno que toque um violão não estritamente "clássico" acabe cursando o curso de licenciatura, e não o de bacharelado no instrumento (este sim dedicado ao violão, em geral "clássico")

⁵⁴ LINK com 4.2.3 seus *redobles* e a *figueta castellana* em: “O professor especialista Nicolas de Souza Barros nos apresenta o panorama da época em que a técnica de *p-i* na mão direita era preponderante”.

Amorim contextualiza a criação de uma obra de violão de concerto no Brasil de 1904, quando o violão tocado por música era praticamente inexistente (é bem provável que esta seja a primeira obra brasileira de violão clássico cuja partitura chegou até nós). A Valse-Choro, obra redescoberta em 2005, que presumivelmente faria parte da Suite Popular Brasileira, é esmiuçada tanto em seus aspectos de estrutura e escrita – que criam uma hipótese sobre sua exclusão da publicação final – quanto na sua semelhança com a valsa Dores D’Alma, de Quincas Laranjeiras (ZANON, 2011, p. 206).

É com base nesse pé de relevância que, portanto, Quincas Laranjeiras tem inclusive como compositor, que voltamos com a pesquisa de Queiroga – para os sistemas de notação. O pesquisador nos apresenta os *Comentários do professor Jodacil Damasceno*⁵⁵ sobre o emprego da tablatura no Rio de Janeiro, em 1929, que seguem abaixo:

O violonista Joaquim dos Santos, conhecido como “Quincas Laranjeiras”, talvez por ter morado no bairro carioca, era um dos únicos, senão o primeiro músico violonista a ler e escrever na pauta musical no período de 1928, na Cidade do Rio de Janeiro. Quincas desenvolveu um trabalho didático, registrado na revista “O Violão”, publicada no Rio de Janeiro de dezembro de 1928, a primeira edição, até cerca de 1931, quando surgiram outras similares. A revista, que no ano I, o de sua fundação, possuía sede na rua Sete de Setembro, número 44, sobrado, tendo como diretor o Sr. B. Dantas de Souza Pombo, custava uma anuidade de cinquenta mil réis (50.000), e publicava anúncios comerciais em geral, artigos, fatos sociais, históricos e didáticos ligados ao violão, fotografias de grandes personagens do violão da época, assim como fatos históricos de grande relevância política, como a visita do Presidente da República e de outras autoridades à exposição de instrumentos musicais na loja Guitarra de Prata, em julho de 1929. É presumível que Quincas editasse arranjos em tablaturas para auxiliar no processo didático do violão dos iniciantes da época (QUEIROGA, 2000, p.19).

Acima está um trecho desse material produzido por Quincas Laranjeiras para a revista “O Violão”. O formato, que se ancora na letra da canção para detalhar a harmonia, podendo falar de inversões e de acordes diminutos (como se encontra salientado na tablatura acima, pelo círculo na palavra “véve”, que coincide com um *Ré sustenido diminuto*, o qual tem função de B7/D#) sem nem mesmo se utilizar da cifra, é algo que me parece tão potente quanto pouco utilizado. E isso a despeito do amplo e tão variado uso que a tablatura tem em aplicações didáticas. (tanto no universo popular quanto ano erudito)

Nesse caso, Quincas Laranjeiras parece direcionar o uso da tablatura a um estudante que pretenda trabalhar apenas o acompanhamento e não o “violão solo”. Assim, conta-se com a melodia, muito popular, na memória evocada a partir da letra. Letra esta que, assim, guia o material de acompanhamento com chance de localizar pontualmente encaixes

⁵⁵ LINK com *Violão-Canção* 5.3 é teu? em: “Se for para falar de violão erudito, foi o Jodacil Damasceno (...) com quem eu tive um contato mais formal para tentar colocar isso no meu caminho” na fala de Guinga.

O mestre

É por demais conhecido o velho Quincas para que lhe façamos a apresentação aos nossos leitores.

No esboço histórico do Violão, que ha pouco fizemos, já ao seu nome foi dado o relevo que a mais elemental justiça reclamava. Nada impede, porém, que aqui expressemos com particular agrado, o nosso reconhecimento pelo muito que nos ajudou.

As transposições para violão, que esta revista offerce neste numero aos seus leitores, foram feitas pelo consagrado mestre e bonissimo amigo que é Quincas Laranjeiras.



O VIOLÃO

Janeiro de 1929

Casa de Cabôco

Letras de LUIZ PEREIRA

Arranjo para violão de JOAQUIM DOS SANTOS

Música de HIRSH TAVARES

Você tá vendo esta ca-si-n-ha sim-ple-si-n-ha... to-da bran-ca de
sa-pê... dia que ef-la... **af-ve** no aban-do-no não tem
do-no... e se tem nin-guem não vê... a-mar

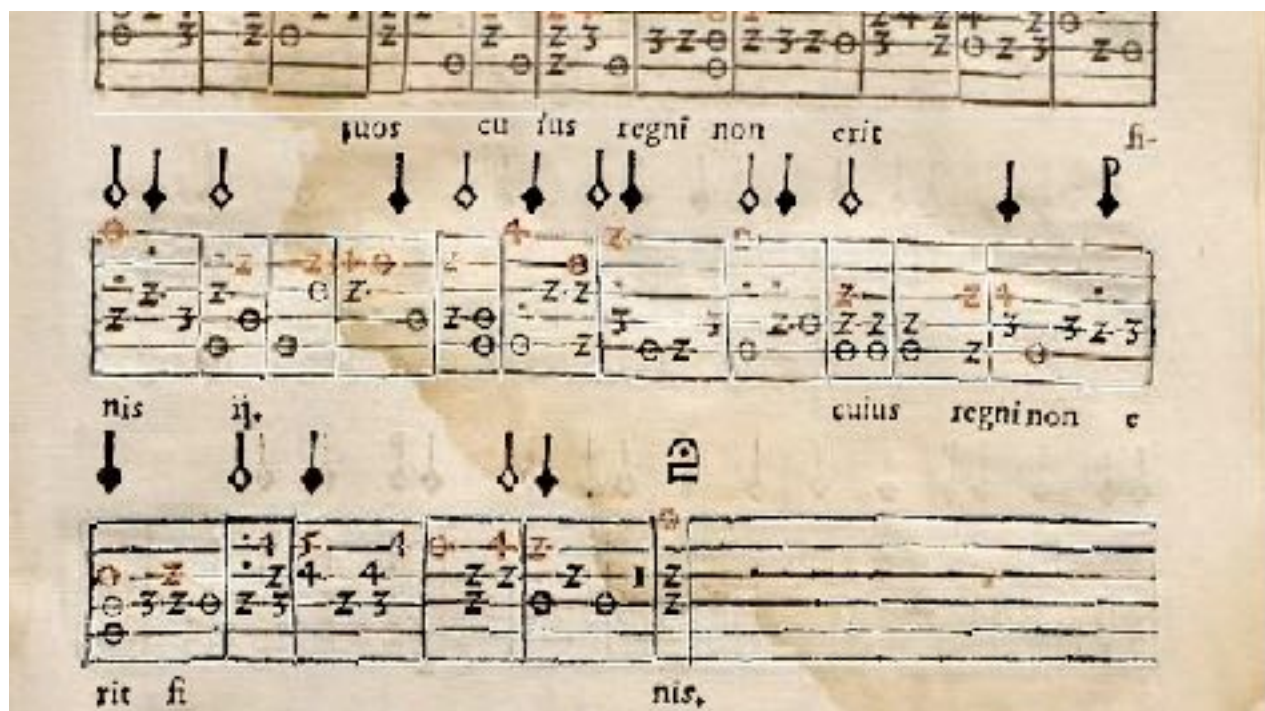
interessantes entre a nota cantada (de “orelha”/“memória”) e o acorde que lhe serve de acompanhamento (exatamente naquela “abertura”/voicing). Desde que tomei contato com a *viola machete* e aprendi a transpor para ela a tablatura de *guitarra barroca* e assim que venho anotando – para que seja mais rápido, e eu possa voltar a trabalhar nessa *tese* – as primeiras versões dos “arranjos” que venho fazendo. Isso vem se dando tanto para os que fazem parte da *suíte*, quanto os referentes a outros trabalhos.⁵⁶

Na afinação reentrante isso parece fazer ainda mais sentido. Assim, recupero aqui um material apresentado no *1.b a chegada da canção e as cores em tablaturas antigas*.⁵⁷ Onde a nota da melodia da canção que consta no “*libro segundo*” de “villancicos” – de Digo Pisador para Vilhuela – se encontra em vermelho, dentro de uma peça que, aí sim, é (também)

⁵⁶ LINK com 7.6.1 os encaixes d’“O lá maior”/ 7.6.1.1 no batuque paulista em: “No encaixe que foi efetivado para uma trilha sonora composta (para um trabalho paralelo) já no fim dessa *tese*, que se vale desse tipo de notação para o processo de elaboração do ‘arranjo’.”

⁵⁷ LINK para *1.b a chegada da canção e as cores em tablaturas antigas* em: “a fim de dialogar com essa referência reincidimos aqui na primeira frase da canção, agora a melodia da voz (com cifra) se encontra na pauta de cima, e o violão transcrito em tablatura, na pauta de baixo

solística. Trago isso aqui para que esse material fique próximo o suficiente do material de Quincas Laranjeiras, a ponto de podermos compará-los. Sendo que as notas coloridas de pisador, equivalentes as da melodia, me parece poderem se inscrever na tablatura de Laranjeira. Ainda que corra-se o risco de, com isso, congestioná-la com um excesso de informações (o que já sabemos ser um fator inviabilizador).



De modo que o que me parece importante é ter-se recursos à mão para aplicar no caso musical específico de um aluno (também específico). Ou mesmo em um uso pessoal (como o que a *suite* dessa *tese* propõe), a fim de cobrir-se a nuance de uma natureza e passagem musical específica. Para isso, vale o esforço de uma padronização mínima de questões como as levantadas na página escaneada a seguir (da mesma edição que apresenta a tablatura da canção "Casa de Cabôco") que detalha a notação sugerida a se guiar pelo mestre Quincas.

Janeiro de 1929

O VIOLÃO

O Violão ao alcance de todos

O systema pratico, ainda pouco conhecido no Brasil, é dedicado, especialmente, aos que não conhecem musica. As seis linhas que nella se vêem, representam as seis cordas do violão, a saber: a primeira linha, contando de cima, corresponde á 1ª corda (prima); a 2ª á 2ª corda; a 3ª á 3ª e assim, successivamente, até á 6ª corda.

O zero indica a corda solta; o n. 1 indica que se deve prender a corda sobre que elle está, na 1ª casa; o n. 2, na 2ª e assim por diante. Exemplo: (Vide fig. 1).

O numero 1 da primeira linha indica que se deve prender a 1ª corda (prima), na 1ª casa; o numero 3, da 2ª linha, que se deve prender a 2ª corda na 3ª casa; o numero 2 da 3ª linha, que se deve prender a 3ª corda na 2ª casa; o numero 3 da 4ª linha, que se deve prender a 4ª corda (ré), na 3ª casa; o zero da 5ª linha, que se deve fazer a 5ª corda (lá), solta e o numero 1 da 6ª linha, que se deve prender a 6ª corda (mi), na 1ª casa.

Mão esquerda

Os dedos da mão esquerda, os que prendem as cordas, se assignalam com letras, a saber: o indicador, com *i*; o médio, com *m*; o anular, com *a* e o mínimo, com *m*. (Vide figura 3).

Quando se encontra o numero acompanhado de uma letra, quer dizer que se deverá prender a cor-

da com o dedo correspondente a essa letra. Exemplo: (Vide fig. 2).

Como se vê no precedente exemplo, deve prender-se a 1ª corda (prima) na 1ª casa com o indicador; a 2ª, na 3ª casa, com o anular; a 3ª na 2ª casa, com o médio e 4ª (ré), na 4ª casa, com o dedo mínimo.

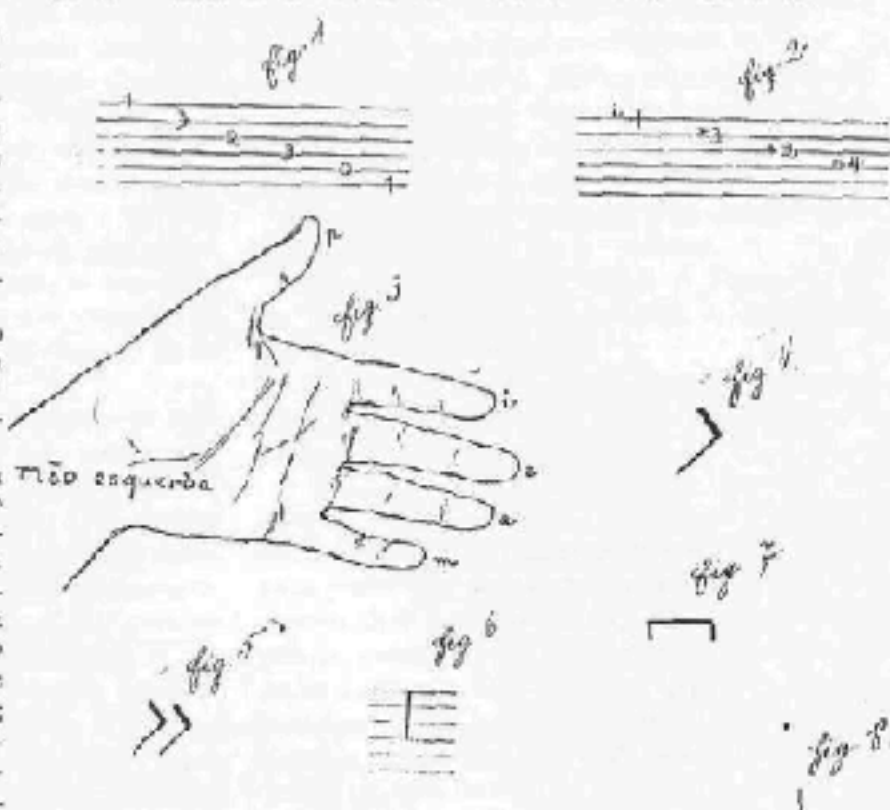
O signal constante da figura 4 indica pausa; o da figura 5 indica pausa prolongada; o da figu-

ra 6, que se deve prender, com o indicador, as cordas alcançadas pelo traço; no exemplo acima, o indicador deve prender a prima, a 2ª a 3ª e 4ª corda (ré); o da figura 7 indica que os acordes alcançados por esse signal devem ser tocados a seguir, com uma pausa minima. O da figura 8 indica que todas as cordas assignaladas devem ser tocadas ao mesmo tempo, mas só no 6to.

"CASA DE CABÓCO" (Canção Brasileira) — Musica de Heclé Tavares

Você tá vendo essa casinha
Simplesinha
Toda brapaca, de sapê?
Diz que ella vêve no abandono,
Não tem dono
E se tem ninguém não vê
Uma rosela corre a banda

Quando Gazella vin na Rita
Tão bonita,
Pox a mão no coração;
Ella pegou não disse nada,
Deu risada,
Pondo as oitês no chão.
E se casaram, mas um dia,



Isto posto, gostaria, por fim, de comentar a escrita dos dedos a serem utilizados na mão esquerda nesse tipo de notação. Ponto que é delicado para quem já tem o costume de ler partitura, pois os números deixam de estar associados ao dedo da mão esquerda. Parto então dessa referência para avaliar possibilidades de notação e sugerir um pequeno ajuste na notação de mão esquerda tal qual ela é feita pelo mestre Quincas, uma vez que os números estão agora sendo utilizados para indicar em que casa do instrumento deve-se colocar o dedo.

A solução, muito eficiente, de Múrcia para *guitarra barroca* é plenamente aplicável ao violão:

dedo 1 ou indicador - “.”
 dedo 2 ou médio - “..”
 dedo 3 ou anular - “.:”
 dedo 4 ou mínimo - “::”



E parece melhor, nesse ponto, que a alternativa brasileira, no sistema proposto por Laranjeiras:

dedo 1 ou indicador - “i”
 dedo 2 ou médio - “e”
 dedo 3 ou anular - “a”
 dedo 4 ou mínimo - “m”

Pareceria simples o ajuste necessário se mantivéssemos o dedo médio como “m” para não chocar com o modo como a notação convencional da mão direita seria transposta para a esquerda, restando apenas um ajuste no dedo 4 ou mínimo, ou mindinho, que, uma vez que tanto sua primeira letra “m”, quanto sua segunda “i” já são usadas, podia-se ficar com a terceira “n”. Chegando ao seguinte quadro:

dedo 1 ou indicador - “i”
 dedo 2 ou médio - “m”
 dedo 3 ou anular - “a”
 dedo 4 ou mínimo - “n”



Entretanto, há também a mão direita. Mesmo sabendo se tratar de uma escrita não detalhada, acaba incorrendo-se no risco de poluir demais a partitura, que reitera-se aqui por já saber-se que essa poluição é um fator que pode acabar por interditar a leitura de uma tablatura. Ainda assim parece fundamental, para uma escrita que dê conta da *viola machete*, que tenhamos como anotar (ao menos em algumas notas chave) os momentos em que toca-se com o dedo “p” ou com o dedo “i”.

Assim, retorna-se à solução de Múrcia, que se baseia em “pontos”, liberando assim as “letras” para seu uso tradicional na notação de violão, que é, justamente, a da mão direita. Isso inclui, muito naturalmente, os demais dedos desta para quem os usa (na *viola machete* ou no *violão*). De modo que utilizarei, nessa *tese-suíte*, o recurso encontrado no software de notação que utilizo – dispondo os “pontos” horizontalmente – que parece ser o mais próximo da solução de Múrcia. Faço isso certo de que a praticidade é um fator preponderante nesse caso:

dedo 1 ou indicador - “.”

dedo 2 ou médio - “..”

dedo 3 ou anular - “...”

dedo 4 ou mínimo - “....”



A imagem acima é um exemplo de uma passagem do acompanhamento do prelúdio de Bach, tal qual ela se dá mais adiante nessa *tese-suíte*.⁵⁸

Este recurso é atravessado por questões de editoração (muito circunstanciais) a cada nova publicação. De qualquer modo, em algumas das suas várias formas possíveis ele já vem se revelando para mim efetivamente aplicável, seja em questões centrais para os primeiros alunos aos quais estou sugerindo essa notação, seja para minhas próprias anotações – em um registro mais ágil, uma vez que já me flagrei várias vezes anotando a *machete* dessa forma para não perder uma ideia. Essa praticidade faz então muita diferença para que a notação seja “viva”. Desta forma,

⁵⁸ LINK com 5f - *exercícios* nessa mesma tablatura, integral, ali apresentada.

definir um modo de grafar o que é posto acima, ao menos para mim (e já também para os alunos mencionados), pode representar uma decisão útil na hora das anotações – cruciais – feitas “nas coxas” no calor (e pressa), por exemplo, de uma gravação. Afinal, como já colocado por Lorenzo Mammi, nessa mesma seção a "A notação é (...) um elemento formante das obras, influi sobre ela e por ela é influenciada" (MAMMI, 1999, p. 21).⁵⁹

Esse tipo de processo, que interfere diretamente portanto na “linguagem” (“caráter, “estilo” dependendo do caso) me leva, como desfecho desse capítulo, a adiantar uma “tradução” – inspirada inclusive no modo como os *métodos práticos* brasileiros se servem do *Labirinto de Sanz* – que fiz de uma das duas perguntas do etnomusicólogo Bruno Nettl. Perguntas que se apresentam, também em sua forma original e mais detalhadamente, no capítulo 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)*:

“O que sabemos sobre as mudanças que se estabelecem na técnica musical, tal qual ela é ensinada na metodologia européia, quando esta se aplica a outros sistemas e/ou contextos musicais?” (Nettl, *transcri(a)ção* Saraiva, C.)⁶⁰

⁵⁹ LINK com 4.3 *guitarra barroca aplicada à machete* / 4.3.1 *sua tablatura* em: "A naturalidade com que a *transcri(a)ção* se deu nesse caso, se relaciona então com o uso da tablatura."

⁶⁰ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: "Tradução esta que se deixa influenciar pela pergunta central – posta desde o início nessa *tese*: O que a relação entre a técnica da *viola machete* e do *violão* tem a nos informar sobre dois tipos de controle: *O controle dos silêncios (e sons) da articulação musical específica de cada um desses universos. E o controle da articulação que se estabelece, em vários níveis de interesse, entre os diferentes mundos – numa perspectiva transcultural.*"

4.4 a viola machete

Seria bastante difícil tentar remontar aqui a organologia de toda a história de um instrumento tão misterioso quanto a *viola machete*. Afinal, a amplitude do arco de abrangência desse trabalho – que articula conteúdos variados e de natureza distinta – não permitiria mais que apontamentos. Posto que se enfatiza aqui os aspectos mobilizados no processo criativo dessa *tese-suíte* em específico, compensamos a lacuna que existiria, ficando sem uma apresentação mais aprofundada da *viola-machete*, com uma pequena lista dos trabalhos dedicados exclusivamente a esse instrumento – que se revelou como chave para o trabalho. Lista que será apresentada por ordem cronológica, a começar, portanto, pelas primeiras pesquisas, realizadas ainda no século passado.

4.4.1 lista de trabalhos sobre a viola machete

- *“Viola de Samba” and “Samba de Viola” in the “Reconcavo” of Bahia parts I and II (1980 e 1981)*

Pesquisador norte-americano Ralph Cole Waddey⁶¹ que faz essa publicação (WADDEY, 1980 e 1981) na Revista Latin American Review, já em 1980 e 81. Podemos ter uma ideia da profundidade de seu envolvimento com o tema, e sobre como ele alcançou pontos importantes para o pensamento que é aqui mobilizado, através do trecho de uma entrevista de Waddey para um trabalho publicado em 2008 na UFBA:

Eu não posso comprovar isso, mas me passou pela cabeça também (...) [que] os africanos que foram trazidos aqui se encontraram aqui sem os seus instrumentos, [e] encontraram um instrumento português disponível, que tinha uma semelhante sonoridade (...) Aqui no Recôncavo usa-se a viola – que é um instrumento europeu - de uma maneira africana. Então, eu acho que é bem possível que esse processo aconteceu (...) Mas, é uma hipótese... uma bonita hipótese! (NOBRE, 2008, p.62).

⁶¹ Ralph Waddey é pesquisador precursor nesse contexto, trilhado em uma época em que ele apresentava uma dinâmica muito diferente da que existe agora, tendo como orientador Gerard Béhague.

- *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*

Livro por Tiago de Oliveira Pinto (PINTO, 1991), publicado em alemão, contendo análises e transcrições inéditas (não em partitura, mas sim em um sistema de notação próprio⁶²) dos “toques” executados por João da Viola e gravados por Tiago ainda na década de 80. Toques que são trabalhados nessa *tese-suíte* na perspectiva de um violonista (e/ou violeiro), escritos em partitura (e/ou tablatura). Diante até da quantidade de vezes que são aqui mencionados, especificamente esses toques serão designados nesse trabalho simplesmente como: *toques tradicionais de machete*.⁶³

- *Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004)*⁶⁴

Dossiê do IPHAN – Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional (IPHAN, 2006). Realizado como parte do processo que leva o samba de roda a ser considerado patrimônio imaterial da humanidade pela Unesco (em 2005). O dossiê é um documento referencial de profundo detalhamento na forma que redige e apresenta as nuances de samba de roda, bem como – na seção reservada a ela – as especificidades da *viola machete*.⁶⁵ O trabalho teve a coordenação de Carlos Sandroni, com equipe constituída junto a outros etnomusicólogos, também importantes no estudo da área, tais como Francisca Marques e Katharina Döring.

- *Viola nos sambas do Recôncavo baiano (2008)*

Dissertação de mestrado do pesquisador e violeiro Cássio Nobre de Lima (aqui referenciada como NOBRE, 2008), que faz uma revisão bibliográfica detalhada do que havia sido produzido nesse sentido até então.⁶⁶ Trabalho que é de pesquisa, mas redigido na perspectiva de quem toca o instrumento, uma vez que autor é um dos violeiros de *machete* em atividade – o que o fez uma excelente referência para a pesquisa encampada nessa *tese-suíte*. O olhar de Cássio Nobre

⁶² LINK com 2.1 *transcultural musical studies* em: "Procura no toque do *machete*, eu tenho uma transcrição" na fala de Tiago.

⁶³ LINK com 4.5 *toques tradicionais de machete I* ; 5.3 *toques tradicionais da viola machete II e III*; 7.6 *toques tradicionais de machete IV*

⁶⁴ LINK para o dossiê: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf.

⁶⁵ LINK com 5.2 *no carro do Tiago* em: “o executante da viola maior afina seu “prima”, posta uma quarta mais grave, em uníssono, com a “segunda” da *machete*.” na citação do extraída do dossiê.

⁶⁶ LINK para um artigo, do mesmo autor, que condensa a dissertação: <https://bit.ly/3GIJpPG>

contribuiu para a presente pesquisa também ao trabalhar no “roteiro, coordenação pedagógica, e narração” do DVD “Violeiros de Machete”.⁶⁷ Foi assim que assisti pela primeira vez outros violeiros (que não João da Viola), tocando – de modo exímio – suas *machetes*.⁶⁸

- *Essa Viola dá Samba!* (2012)

Projeto coordenado por Milton Primo, violeiro há 12 anos no grupo *Samba Chula Filhos da Pitangueira* (de São Francisco do Conde, Bahia), a partir da “necessidade emergencial de retomada de “saber fazer' e 'saber tocar' a viola”, postos “nas recomendações de salvaguarda do samba de roda (Iphan, 2006)”.⁶⁹

Tive notícia dessa iniciativa assim que decidi encomendar uma *machete*, em março de 2019⁷⁰ – momento no qual a oficina, que produziu até aquela etapa cerca de 30 instrumentos, se encontrava “em recesso”. Este fato me fez procurar Rodrigo Veras⁷¹ e iniciar, assim, uma parceria que me tem sido muito significativa em vários sentidos. Rodrigo trabalhou como *luthier* no “*Essa Viola dá Samba!*” em parceria (que segue se aprofundando) com Milton Primo e no sentido de uma construção coletiva e cooperativa que, assim, se revela como das mais potentes. Para maiores detalhes, e uma leitura atualizada do panorama,⁷² recomenda-se a leitura do artigo *Projeto Essa Viola dá Samba!: o resgate da Viola Machete e a salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano*” (IPHAN, 2020) escrito por Milton Primo e Andressa Siqueira (Mestra Dedê): “O presente artigo apresenta o relato de Milton Primo, violeiro coordenador do projeto *Essa Viola dá Samba!*, descrevendo sua experiência na elaboração e efetivação do projeto que se configura como uma das mais importantes ações de salvaguarda da *viola machete* e do samba de roda do Recôncavo baiano” (IPHAN, p. 46).

⁶⁷ LINK para o vídeo no canal do Iphan: <https://www.youtube.com/watch?v=NuqOqJM4qJ4>.

⁶⁸ Nesse DVD me identifiquei especialmente com o toque do mestre Aurino de Maracangalha (com ele então mais novo), com quem já cheguei a tomar contato (ainda que virtualmente) em uma live – produzida por Nina Graeff – realizada no primeiro momento da covid 19. LINK com 5.3.2 *o encaixe d"o ré maior" neste prelúdio de Bach (live com mestre Aurino)*

⁶⁹ Trecho da descrição do projeto no site oficial: <https://bit.ly/3fvC2K4>.

⁷⁰ Por indicação de meu amigo e multiinstrumentista paulistano Ricardo Carneiro, que toca *machete* (e tem uma, fabricada pelo *luthier* paulista Luciano Queiroz), logo após ter atuado como produtor musical de seu cd autoral instrumental. Sendo que eu já havia, anos atrás, tocado com Ricardo (e depois novamente com Marquinho Mendonça) no “banco” do samba da casa do Mestre Ananias. Importante reduto do Samba de roda, que fica no Bixiga (São Paulo).

⁷¹ LINK com 4.4.2 *nas palavras de um construtor*.

⁷² LINK com o site do primeiro momento do projeto: <http://essavioladasamba.blogspot.com>

- *A cartilha do samba chula (2016)*

Livro (DÖRING, 2016) resultante de um projeto da Associação Sociocultural Umbigada, idealizado por Katharina Döring⁷³ em parceria com a Rede das Casas de Samba e a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, que contou com o patrocínio do Natura Musical e da lei estadual Fazcultura (BA). O projeto foi concebido na continuidade do anterior, Cantador de Chula, no qual foi retratado, em filme e dois CDs, a vida e obra de mais de 16 mestres e mestras do samba chula do Recôncavo. O documentário apresenta um tocante registro dos sambadores, ao não se restringir a questões técnicas ou instrumentais.

- *Tons de machete (2018)*

O projeto de Nina Graeff,⁷⁴ nas palavras em que é apresentado em seu site⁷⁵, trata da

Restituição de toques de viola machete tocados por João de Deus. Projeto que disponibiliza vídeos de 1987 de João de Deus, de Santo Amaro da Purificação (BA), tocando cinco tons de machete do samba de viola e do samba chula. O material foi registrado por Tiago de Oliveira Pinto durante suas pesquisas no Recôncavo da Bahia entre 1982 e 1988, na casa do próprio João de Deus, também conhecido por João da Viola, que em 1988 viria a falecer aos 70 anos de idade.

Nina Graeff surge em diferentes momentos desse relato, na condição de pesquisadora que dá sequência, como vemos acima, ao direcionamento de pesquisa apontado por Tiago. Com esse professor Nina trabalhava – no *transcultural musical department* – ao longo do período de meu “campo” em Weimar⁷⁶. Direcionamento ao qual passei também a me dedicar, procurando contribuir com base no modo e estilo de realização que minha pesquisa vem transcorrendo, já desde o mestrado – publicado na forma do *violão-canção* (anterior portanto a essa etapa do doutorado). Processo que se desdobra na “viagem de campo” aqui relatada, a partir do contato

⁷³ Um artigo, da mesma autora, que se relaciona com o tema é *Samba de roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical* (DÖRING, 2013).

⁷⁴ Um livro da mesma autora que li ainda antes da viagem “de campo” desse trabalho (na Alemanha) e que se relaciona com a *viola machete* é: *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015.

⁷⁵ LINK para acessar o trabalho “*Tons de machete*” na íntegra: <http://ninamundi.com/pt/tonsdemachete/>.

⁷⁶ LINK com 5.2 *no carro do Tiago* em: “É muito rico porque cada um tem um discurso. Eu vou me dedicar a eles por todos os motivos, tanto por imaginar isso frente ao fazer do Luka (Mukhavelle), quanto por como isso pode ajudar a pesquisa da Nina (Graeff) que parece uma coisa que é natural que eu participe, contribua e aprenda mesmo nesse processo” na minha fala a Tiago; e 5.3 *Toques tradicionais da viola machete II e III* em “Lives ‘O sotaque das cordas’” que produzi em parceria com Nina Graeff.”; 7.2 *um uso almejado por esse material* no cartaz, com seu o “estímulo decisivo” e “revisão de conteúdo”

com o pesquisador, produtor (e colaborador desse trabalho) Caio Csermak, que atua nessa mesma área.⁷⁷

É a partir do olhar e dos registros de Tiago nos *toques tradicionais de machete* – e da *transculturação* inerente a eles – que a presente pesquisa se desenvolve. Olhar que nos aponta que "a escolha por específicos dispositivos de produção sonora pode ser tão aleatória em uma cultura que, mesmo se um instrumento musical é proibido ou desaparece, sua substituição por outro dispositivo tende a manter sua *concepção musical*, por meio de suas técnicas instrumentais, ritmos e melodias". Trecho que traduzo aqui (do inglês) a partir da seguinte passagem:

Samba de Roda (...) is not tied to a specific place and its sole material aspect – apart from the musicians's bodies – rests on musical instruments. However, the choice for specific sound production devices may be so random in a culture, that even if a musical instrument is forbidden or disappears, its substitution by another device tends to maintain *musical concepts* like playing techniques, rhythms and melodies. This seems to have been the case of the *machete* guitar, in which Afro descendants seem to have adapted techniques used with African lamellophones instead of playing the instrument as the portuguese did, who invented and brought the *machete* to the new continent (Pinto 1991) (GRAEFF, 2014, ps 6-7).

A presente pesquisa acessa tais questões através de um processo criativo que os articula à obra de J. S. Bach.⁷⁸

⁷⁷ A tese "Reinventar a roda: a circulação entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, Ba", de Caio Csermak (CSERMAK, 2020), foi orientada por Manuela Carneiro da Cunha e teve Nina Graeff como colaboradora central. Mesmo não sendo o foco da tese esta aborda, brevemente, a *machete*. Caio, que fazia aulas de *violão* comigo no momento em que partia para sua viagem de doutorado-sanduíche na Alemanha, trouxe à minha casa uma *machete* feita por seu Zé Carpina, para Nina. E esse caminho é aqui citado também por ter sido por ele que, como vemos, essa *tese-suíte* seguiu.

⁷⁸ LINK com 5.3.2 *o encaixe d"o ré maior" neste prelúdio de Bach (live com mestre Aurino)* produzida por Nina Graeff.

4.4.1.1 palavras de um construtor

A prática tradicional de matriz africana envolve, como vimos há pouco, tanto o "saber tocar", quanto o "saber fazer" os instrumentos, como o trabalho – exemplar nesse sentido – de Luka Mukhavelle nos deixa evidente.⁷⁹ Essa atividade dupla é algo que não se faz mais tão presente quanto outrora, ao menos no mundo do violão (e parece que também no da viola, a essa altura), em virtude da especialização técnica que foi se fazendo mais e mais necessária em ambas as práticas. Nesse contexto me parece coerente que conste nessa tese – que é múltipla – as palavras da pessoa que construiu o instrumento ao qual, a partir dessa encomenda, eu passei a me dedicar.

Com a palavra, então, Rodrigo Veras,⁸⁰ construtor da *viola machete* que transformou essa pesquisa e minha relação até mesmo com o violão. O termo "construtor", que preferimos (juntos) para nomear esse capítulo frente à alternativa, "luthier" – coisa que, sem dúvida alguma, ele é –, nos fornece um de inúmeros exemplos da questão detalhada ao longo desse trabalho (de modo aberto e colaborativo). As primeiras delas tratando-se dos mistérios do instrumento, que Rodrigo também sabe tocar, com formação de historiador e raciocínio de pesquisador e técnico rigoroso:⁸¹

Rodrigo Veras

*A viola machete construída por mim é baseada em um estudo de 4 exemplares de violas construídas por Clarindo dos Santos, que trabalhava e morava aos arredores de Santo Amaro/BA, falecido nos anos de 1980, e foram cedidas pelo violeiro Milton Primo, em 2011.*⁸²

⁷⁹ LINK com 5.4 *mbira-machete* na tese "African Musical Instruments In a Contemporary and Global Perspective: Mbira and Xizambi" – orientada por Tiago de Oliveira Pinto – na qual se articulam o "saber tocar" e o "saber construir" instrumentos.

⁸⁰ LINK com a live para qual, o pernambucano Rodrigo foi convidado por mim e Nina Graeff para contar sobre seu trabalho com a *viola machete* do Recôncavo baiano: <https://youtu.be/Mn5vOxjVyRU>.

⁸¹ Que no momento em que faço o depósito dessa tese, inicia sua pesquisa de mestrado – dedicado, claro, a esse mesmo objeto de pesquisa – na UFPB.

⁸² LINK com 7.4 *Roberto Mendes* em: "Essa viola que você tá aí é da marca de Clarindo, mas não foi feita pelo Clarindo, tá muito moderna pra Clarindo (risos, risos)" na fala de Roberto

Essas violas trazem algumas alterações em relação às construções dos instrumentos construídos na década de 80. Portanto, não são réplicas. As principais características conservadas foram: massa de ar interno do instrumento, tamanho e formato do bojo, localização da boca, localização do cavalete. As principais alterações foram: aumento de trastes para 14 ou 15 trastes (nas de Clarindo foram utilizados 10 trastes), cavalete fixo sem cordal, uso de tarraxas mecânicas (é bem verdade que alguns instrumentos construídos pelo Clarindo já foram feitos utilizando tarraxas mecânicas), uso do rastilho com compensação para atingir uma afinação precisa, e mais recentemente, uso de tensores para aumentar a durabilidade dos braços dos instrumentos. Outra alteração importante foi a redistribuição do leque harmônico seguindo princípios que correspondem à escola espanhola de construção de violões e que diversos Luthiers de “viola caipira” usam como referência. Essa escolha se deu para garantir a durabilidade dos instrumentos, para que a comunidade assistida pelo Projeto Essa Viola dá Samba! efetivamente voltasse a ter instrumentos para serem tocados por muitos anos.

A questão crucial, nesse caso, foi a escolha do comprimento da corda vibrante. Cada viola estudada tinha um comprimento diferente, bem como diferente localização dos trastes. Então, me vi obrigado a definir um comprimento de corda vibrante. E a referência para esse comprimento foi, primeiramente, qual a “tonalidade” que a comunidade da Pitangueira, em São Francisco do Conde/BA, estava usando. Então, foi observado que quando os violeiros faziam a posição de “ré” na machete, correspondia a um som real de “sol”.

Para se verificar e estabelecer um único comprimento de corda aproveitei as medidas e distribuições dos encordoamentos modernos para “violas caipiras”. Até por uma questão crucial de viabilidade econômica. Verifiquei que se, em uma viola de 580mm de comprimento (“padrão” para os fabricantes de corda), fosse colocado capotrasto na quinta casa, a “posição de ré” iria soar “Sol” (uma quarta acima). Então, o comprimento de corda encontrado e estabelecido foi 435,5mm, que é exatamente a distância do quinto traste até o rastilho das “violas grandes” (580mm). A medida do comprimento em 435,5mm corresponde à margem dos comprimentos de cordas dos instrumentos estudados, que eram de 420mm a 440mm.

Outro elemento fundamental é que a viola machete para uso em concertos, para poder, assim, ser um instrumento que possa acompanhar, de maneira afinada, qualquer um outro instrumento “temperado”, teve de ser atualizada na própria concepção construtiva do instrumento, modificando os aspectos mencionados trazidos pela luteria de “viola caipira”, desde

a década de 90. Alguns violeiros concertistas desenvolveram, junto a diversos luthiers, alterações para que o instrumento ganhasse em matéria de durabilidade, afinação, e tocabilidade. São questões que estão acontecendo na contemporaneidade com a própria viola machete. Nesse caso, já pensada com o emprego das tecnologias usadas pelos luthiers de “viola caipira” e, a cada dia, surgem novos desafios e exigências, o que exige muita cumplicidade na relação músico-luthier.

*SUGESTÃO DE RODRIGO VERAS DE COMO AFINAR A VIOLA MACHETE
COM ENCORDOAMENTOS CONTEMPORÂNEOS DE VIOLAS:*

	TENSÃO LEVE	TENSÃO PESADA
PAR 1 (Lá)	0.010 (lisa) 0.010 (lisa)	0.011 (lisa) 0.011 (lisa)
PAR 2 (Mi)	0.013 (lisa) 0.013 (lisa)	0.014 (lisa) 0.014 (lisa)
PAR 3 (Dó)	0.019 (encapada) 0.008 (lisa)	0.020 (encapada) 0.008 (lisa)
PAR 4 (Sol)	0.024 (encapada) 0.011 (lisa)	0.025 (encapada) 0.012 (lisa)
PAR 5 (Ré)	0.034 (encapada) 0.014 (lisa)	0.034 (encapada) 0.015 (lisa)

OBS: o nome das tensões “leve” ou “pesada” não correspondem aos nomes dos encordoamentos modernos. Pois, como os fabricantes de cordas pensam o encordoamento por afinação, e não produzem para afinação “natural”, cada violeiro “cria” seu jogo de cordas, quando deseja tocar nessa afinação. Então, faz se necessário para o equilíbrio das tensões nos 5 pares “misturar” diferentes encordoamentos. ⁸³

⁸³ Rodrigo apresenta os primeiros traços de seu ponto de vista a cerca do projeto “Essa viola dá samba!” Nesse link: <https://bit.ly/3oqbcs9>.

4.5 Toques tradicionais da machete I

Esse trabalho se propõe a mobilizar os *toques tradicionais de machete* executados por João da viola e registrado por Tiago de Oliveira Pinto na década de 1980. Mobilização que se dará, como veremos ao longo do trabalho, de modo variado com cada um dos toques.

4.5.1 o “sol maior” e seu encaixe na Cumbees (Santiago de Murcia)

Esta não foi a primeira tonalidade dos *toques tradicionais de machete* a ser por mim estudada. O trabalho começou a ser feito com “O dó maior”, como veremos em – 5.3 *toques tradicionais da viola machete II e III* / 5.3.1 “o dó maior” em seus encaixes: na mbira, nos maracatús de Berlim e no violão.

Foi a rítmica trabalhada nessas primeiras experiências (mais até que o “toque” tradicional propriamente dito, tal qual registrado por Tiago) é que se fez presente quando, já de volta ao Brasil, fui estudar esta *Cumbees* de Santiago de Murcia. Este estudo gerou a *transcri(a)ção* aqui apresentada na forma como ela surgiu, em gravações ainda preliminares.

Forma que parte então de uma estrutura rítmica, executada as vezes até mesmo em uma só nota (o que na *machete* é bastante sonoro no jogo em “p-i”, até por se tratar de ordem com duas notas em oitavas diferentes), para se desenvolver sobre o material apresentado pela tablatura da *Cumbees* de Murcia.

Arrola-se abaixo os “módulos” que foram trabalhados dessa maneira, o que incluí os apresentados nas aberturas dos capítulos 4.2.1 (correspondente aqui a 4.5.1.a) e 4.2.2. (correspondente aqui ao 4.5.1.f). E aconselha-se a acessar o site do projeto – nesse ponto, 4.6 – para ouvir as gravações enquanto se observa os trechos de tablatura que alimentaram cada uma das passagens.

O objetivo final já trabalhado, mas que ainda não foi registrado de modo definitivo (registro este que será disponibilizado nesse mesmo site), é apresentar o “*toque em Sol maior*” com uma função equivalente ao que os compassos iniciais da *Cumbees* costumam exercer quando tocada no modo tradicional (do universo das “cordas dedilhadas” da *early music*). Assim o “toque em Sol” será uma estrutura à qual o discurso – que é modular ou

“cíclico” – sempre retorna. Faz-se isso explorando-se, inclusive, a propriedade que o “toque” pode ter, na medida do possível, como estrutura de “acompanhamento” dos módulos da peça que se desenvolvem ao longo de mais essa *transcri(a)ção*.⁸⁴

Audios: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/4-5-1-o-sol-maiore-seu-encaixe-em-cumbees/

4.5.1.a

4.5.1.b

4.5.1.c

4.5.1.d

4.5.1.e

4.5.1.f

4.5.1.g

⁸⁴ LINK com 5.4.3 a *mbira* escrita em notação de violão e a “*estrutura modular*” em: “os termos *paracumbé* e *cumbé* certamente se referem à mesma dança (...) as quais parecem seguir uma '**estrutura modular**'.” (grifo nosso) na citação de Rogério Budasz

5.0 Prelúdio das Reentrâncias

Viola
de corda em par
samba chora
e te consola (bis)

onde na prata há cor
que nem existe mais
mas mãe Oxum achou

Cacho de igarapé
onde água da chuva encaixou
entre reentrâncias maracá
de penacho que enxugou
em chacoalhada baixa
(o a) (m)achado se encantô

(é) na viola aê
no violão aê
em violinha aê

é que esse samba vai até o amanhecer (bis)

Volta d'água
A rainha do som

Solta um (seu) ponto no ar

Maremoto
Naufragueia

Olê lê ô cauã
o galo canta de manhã
carneiro quando se molha dá com o pé
sacode a lã
[inserção de toada de coco pernambucano]

Chaira na areia
seu gume solar

A madeira vai cantar (bis)

Viola ...

5.1 duas versões preliminares: a do violão e a do machete

5.1.1 A versão do violão - apresentada no exame de qualificação

No exame de qualificação desse trabalho, o *Prelúdio da suíte 1 para violoncelo* foi apresentado ao vivo para a banca¹ através da execução que segue abaixo ²

Audio: https://chicosaraiva.com/transcricoes_bach/5-1-1-a-versao-do-violao-exame-de-qualificacao/

Prelúdio Suíte I
para cello BWV1007

Reescritura:
Chico Saraiva

J.S. Bach

$\text{♩} = 60$ Intro

3

5 A

he - ra do bem que - rer tempo de al - can -

7

que o - que te faz so - só

9

mar d'on-de an - te-on - tem ve - la en da em que tu an

¹ Composta por meu orientador Gil Jardim, Luiz Tatit, Paulo Bellinati e Tiago de Oliveira Pinto – em outubro de 2018.

² LINK com 7.3 Bellinati em: "Diante da centralidade de suas sugestões, fiz questão de o convidar Para o exame de qualificação do trabalho Onde executei a peça que havia preparado a partir de sua 'encomenda'."

5.1.2 a versão da machete - feita na Alemanha

A gravação que segue abaixo foi realizada em 01/01/2020, ao longo portanto do período de doutorado-sanduíche em Weimar e Berlim. Gravação que se deu como uma “leitura livre” dessa mesma partitura, mas já com os recursos da gravação multipista de meu home estúdio, chegando resultado apresentado a seguir.³

Audio : https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-1-2-a-versao-do-machete/

³ LINK com 3.2 *O cacique Gallén e os “nativos-relativos”* em: “*Machete* que, por sua vez, passei a manter amarrada nas minhas costas também quando subia ao castelo para as aulas de Gallén. Minha esperança era a de poder mostrar o instrumento para o mestre ou, ao menos, para os colegas, a fim de compararmos com algum outro que lá estivesse. Ou, quem sabe até, aproveitar a ocasião para executar, para todos, por que não, a releitura do *Prelúdio da suíte 1* para violoncelo – que se tornou aqui o “5 – Prelúdio das Reentrâncias” – dessa *tese-suíte*. Prelúdio que eu havia acabado de acomodar na rítmica e inflexão próprias da *machete*. Ainda que me fosse um tanto imprevisível de que modo Bach seria recebido ali se tocado dessa forma.

LINK com *introdução a) as madeiras e as ilhas* em: “No caso do “Prelúdio de reentrâncias”, por exemplo: a peça original para violoncelo (que é em sol maior); começa a ser transformada no violão (na transcrição preliminar 5.2.1, e na letra A da transcrição final) a partir de uma transcrição que já tradicionalmente se dá em ré maior no violão; o que gera uma partitura que leio (de modo livre) na *machete* (instrumento que assumimos como transpositor), o que acaba por “devolver” a peça à sua tonalidade primeira de sol maior (na transcrição preliminar 5.2.2, e a partir da letra 5.F da transcrição final)”.

5.2 no carro do Tiago

A essa altura, Tiago estava bem a par do teor e das nuances envolvidas em meu projeto de doutorado que propunha, já desde a qualificação, a conversão de Bach em canções brasileiras. Mesmo partindo de tal objeto de pesquisa Tiago me dava corda no sentido de sustentar a radicalização da experiência (latente desde o exame de qualificação), e estimulava um aprofundamento no que parece considerar vital (e determinante determinante) para a concepção (ou sistema) musical africano.

A conversa colocada a seguir se dá no carro de Tiago, no trânsito entre Weimar e Berlim, e traça conexões entre tais sistemas:

Tiago

*A música a partir dessa alternância entre os dois polegares da mbira é uma concepção, não estou falando apenas da técnica.
A música é baseada, digamos assim, em que sistema?*

Chico

Com que recursos, né?

Tiago

Recurso para mim é novamente a questão técnica.

Chico

Da estrutura da música mesmo?

Tiago

*Uma coisa mais vital mesmo:
como é que ela se constrói?
a partir de que sistema?
que lógica está por detrás?*

eu gostaria que você visse isso.

A visão de Tiago, como percebemos, não se restringe a sugerir um trabalho de mera transposição “técnica”, mas a explorar a um tipo de conversão a um “sistema” – “que se constrói” em outra “lógica”. A simples transposição se daria com base na alternância dos dois polegares, utilizados na *mbira*, que passa a ter seus “padrões de movimento” executados pelo polegar e indicador da mão direita na *machete*. Só uma adequação dessa já é bastante drástica para alguém que, como eu (e tanta gente), parte da referência do *violão moderno*, instrumento que conta

normalmente com a ação de quatro dedos ("p"- polegar, "i"- indicador, "m"- médio e "a"- anular). Esta ação vem passando por um momento (no que tange ao desenrolar histórico do estudo da técnica do instrumento) muito mais ligado à expansão de suas possibilidades do que a uma coesão nesse sentido.⁴

Fato foi que, no momento em que comecei a tocar a pequena *machete* como se fosse *violão* (com esses quatro dedos da mão direita), o instrumento não soava. Em ocasiões nas quais precisava tocar em meio a muitos tambores, como no caso dos maracatus de Berlim,⁵ chegava a rachar minhas unhas (que sempre foram fortes, o que é importante para um violonista) e até mesmo a machucar (como nunca) a polpa dos meus dedos da mão direita. Nessa momento do trabalho as cordas de aço me fizeram pensar no sentido literal da palavra "machete" que, em espanhol/castelhano, significa *facção*.

Foi este o fato que me fez experimentar usar apenas dois dedos, muito por conta do que eu via nos vídeos do que estamos chamando aqui de *toques tradicionais de machete* – através dos quais vinha "tirando" os "toques" de João da Viola. Toques não só gravados como também, como vemos (no próprio olhar apresentado em nossas conversas), analisados por Tiago. O resultado de restringir a ação da mão direita a "p" e "i" foi, na prática, excelente: parei de me machucar e o instrumento passou a soar mais.

Mesmo que tocar com esses dois dedos não seja nenhuma novidade para um violeiro, fez toda a diferença para mim, vindo de onde eu vinha. Diferença que se revela importante também para a pergunta, que acabou se instaurando como central nesse trabalho, sobre a relação que pode haver entre o modo de tocar *violão* e *viola machete* no Brasil. Isso acabou revelando uma importância – até pela ascendência histórica que a "figueta" tinha no berço da tradição escrita ⁶ – da coesão técnica assim cultivada, na medida em que restringia os dedos utilizados no movimento a dois: "p" e "i".

⁴ LINK com 3.3 *articulatory silences* em: "(n)o que (Gallén) chega a envolver, de modo muito efetivo e em diversas passagens, o nariz como alternativa para substituição de dedos da mão esquerda."

⁵ LINK 2.1.2 *o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim* em: "Foi vindo de um encontro onde um grupo de maracatú de Berlim ensinava os alemães a tocar (...)" ; LINK com 5.3.1.2 - *O "dó maior" em seu encaixe em maracatú de Berlim* em: "Ela não aconteceria sem a capacidade da *machete* (claro que com captação, mesmo em equipamento menor) de se pronunciar em meio a uma massa sonora bastante espessa de tambores."

⁶ LINK com 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete* / 4.2.3 *seus redobles e a figueta castellana* em: "O professor especialista Nicolas de Souza Barros nos apresenta o panorama da época em que a técnica de *p-i* na mão direita era preponderante."

A questão que me era colocada naquele momento por Tiago reverberava a lembrança de outras situações que vivi como músico e, muito diretamente, escolhas que haviam sido adotadas por artistas que me são referências próximas, até por serem de minha própria geração. São dois casos (que seguem) de instrumentistas que partem da música francamente ligada aquilo que prescinde da escrita – às sutilezas dos modos de transmissão próprios da oralidade.

Por exemplo, no caso do cantador/poeta Siba: pernambucano radicado em São Paulo que sempre tocou viola e, de modo especial, rabeca. Músico que maneja, portanto, o arco (que é inerente à gestualidade do material aqui transcrito) e que, já há um tempo, tenho como referência no que tange a uma musicalidade que opera na “lógica” ou “sistema” aqui em questão. Foi ele quem, anos atrás, havia me salientado sua escolha – na época recente – de passar a tocar guitarra só com esses mesmos dois dedos na mão direita (“p” e “i”) e como isso tinha sido decisivo para a linguagem musical resultante (marcadamente influenciada por guitarristas Congolêses como, por exemplo, Franco Luambo Makiadi).⁷

Kiko Dinucci é um outro exemplo. Paulistano de Guarulhos, a quem acompanhei de perto desde os tempos de seu *bando afromacarrônico*, Kiko sempre tocou muito baseado em dois elementos na mão direita. Estes se equilibram em uma outra ação, onde a dedeira no polegar (com função bem diferente da que tem na linguagem do 7 cordas tradicional brasileiro) dá mais peso ao “p” (de modo a destacar o baixo), sendo um elemento ao qual se contrapõe outro, formado pelos três dedos da mão direita (“i”, junto com “m” e “a”). Ou seja, a transposição se dá entre “p” e um bloco formado por “i”, “m” e “a”. Ainda que, aí, a já “clássica” separação entre “i” e “m” ocorra, ela parece mais ornamentar algo que já está consolidado pela alternância entre dois blocos: 1) “p” (com dedeira) e 2) “i”, “m” e “a” (como um só bloco).

Em ambos os casos, a escolha é a de uma restrição de variação de digitação da mão direita, que, assim, alcança uma ação sólida. Ação que parece propiciar uma pronúncia “essencial” do material melódico – aqui mais “rítmico-melódico” do que “melódico-harmônico”, como veremos

⁷ LINK com introdução b) “*O machete*” e o crucial para Machado em: “Isso o relaciona diretamente com a linguagem de mestres que hoje utilizam guitarra na música africana, porém em uma afinação que chamam de “mi composé” (com essa mesma quarta corda afinada oitava acima). Mestres como Lokassa Yambongo (Congo) aqui tocando em Barranquilla (Colômbia): <https://www.youtube.com/watch?v=F9cY0rZ5kYg> “

– utilizado a partir de um gesto coeso. Isso é feito sempre com uma expressão rítmica, a meu ver, incrível.⁸ E é essa expressão que informa direta e organicamente essas *transcri(a)ções*.

Acho que foi também por isso que entendi como muito significativo o pedido que ali me era feito tão diretamente por Tiago – e que foi determinante para essa *tese*. Recordemos que esta sugestão enxergava a questão de simples transposição técnica como não mais que um caminho para se estudar propriamente a “lógica” ou o “sistema” musical da *mbira* (africano(a) portanto). Assim, tentei imediatamente articulá-la ao escopo do projeto que me trazia até ali, procurando, com “linhas de Bach”, recuperar a conexão que Tiago mesmo havia traçado (quando me recebera no campo) através da ideia de *padrões inerentes*.⁹

Não lembrei deste termo naquele exato instante, o que aqui no texto consigo fazer com toda tranquilidade. Este deslize foi muito sensivelmente acolhido e levou Tiago a me conduzir à “concepção musical” da própria *machete* – ou à qual ela historicamente se mostrou apta a se adaptar, e que parecia mesmo a melhor via para essa conexão. Ela, quando bem trabalhada, se estende de modo muito poderoso também ao *violão*.

Sigo transcrevendo nossa conversa em seu carro, da forma como ela se deu, sem nenhuma edição:¹⁰

Chico

*Certamente não é uma lógica harmônica
uma lógica de uns pontos de apoio melódicos,
que surgem como “linhas de Bach”...*

Tiago

*Olha, não sei,
A concepção de “tom” no machete
é uma concepção que a gente diria “rítmico-melódica”...*

Chico

*É que não estou muito familiarizado
com esse termo:
“tom do machete.”*

⁸ LINK com 3.3 *articulatory silences* em: “(Seja em) uma movimentação intensa da mão direita (como no caso de João Bosco por exemplo), seja no caso onde a quantidade de notas mudas (e a porção que delas é silenciada) é tamanha que temos uma sensação já muito próxima a uma ‘orquestra de tambores’ como em Roberto Mendes.”

⁹ LINK com 2.1 *Transcultural musical studies* em: “Vá atrás dos harmônicos (da *mbira*, *litungo* e *machete*) tem coisa aí, vá atrás daquilo que agente chama de ‘padrões inerentes’, que o Bach tem”, na fala de Tiago.

¹⁰ Mesmo tendo sido gravado apenas no celular e com o motor do carro em movimento, o áudio está no início do capítulo, pois se ouvido com a transcrição pode contribuir para aguçar compreensões.

Tiago

É um termo deles.

*Eles, por exemplo, falam “tom”, “tonalidade”,
mas o que eles imaginam é outra coisa.*

*Eles até chamam de dó maior,
mas não existe a tonalidade absoluta,
é relacional.*

Então, por exemplo:

*o tom ré, no machete, absolutamente falando,
se situa um tom acima do tom dó.*

*Aquilo não precisa ser dó, nem precisa ser ré...
é relacional.*

Chico

*Eu acho que é o desenho do violão mesmo
pelo que estou vendo no que estou tirando
dos vídeos que você gravou do João da Viola.*

*No caso, ele está um tom acima
do meu machete, por exemplo,
daí eu ainda tenho que botar o capotraste
(na segunda casa) no meu machete
pra chegar na afinação dele.*

Há de fato uma diferença de um tom entre os instrumentos “antigos” (onde o *ré maior* da *machete* soa *lá* no violão) e os que vem sendo construídos mais recentemente (nos quais o *ré maior* da *machete* soa *sol* no violão). Essa diferença diz de um processo análogo ao que se deu na recente modernização das “violas paulistas” (que variam em seu “cebolão”: ora se afina em *ré*, ora em *mi*). Diferença que me deixou bastante em dúvida de qual relação assumir para as partituras – o que foi solucionado como veremos logo a frente.¹¹ E friso que, para a escrita, o me importava era a relação intervalar entre as afinações do violão e da *machete*.¹²

Chico

*Mas o que me parece é que o nome “do tom”
(ré maior, por exemplo)
vem do “desenho” do violão.*

¹¹ LINK com 4.4.1.1 *palavras de um construtor* em: “Foi observado que quando os violeiros faziam a posição de ‘ré’ na machete, correspondia a um som real de ‘Sol’.” no depoimento de Rodrigo Veras

¹² LINK com 7.4 *Roberto Mendes* em “a dúvida da transposição quarta ou quinta acima. Essa dúvida parece se perpetuar na medida que invertemos os fatores dessa relação, o que é algo instintivo para qualquer um (inclusive para mim).”

No que talvez eu não tenha sido tão claro quanto gostaria em minha conversa com Tiago, era sobre o que estava chamando de “desenho” do violão. Então aproveito a oportunidade (do texto) para esclarecer que a palavra “desenho” se refere aqui às “formas” dos acordes e à relação intervalar das notas que os compõem. Referem-se, portanto, ao modo como os dedos da mão esquerda tem de estar dispostos para montar os acordes.

Como professor de violão de vida inteira, essa foi uma das primeiras coisas que me chamou a atenção ao entrar em contato com estes vídeos e o material produzido a partir deles. Independentemente de outros sentidos, que certamente estão embutidos ali, o “tom de dó maior” no *machete* remonta – na perspectiva do violonista – simplesmente ao mesmo “desenho” de dó maior que se ensina para um aluno iniciante de violão.¹³ Assim como o de “ré maior”, e assim por diante. Isso, automaticamente, mantém a relação entre os tons. O que acontece mesmo que os instrumentos não estejam afinados no diapasão, mas mantenham a relação intervalar entre si.

Tiago

A afinação não é absoluta.

A questão tonal é somente a relação dos cinco tons entre si.

Tom é uma concepção de padrões de movimento dentro de uma determinada tonalidade.

Essa tonalidade eles chamam de dó maior.

Chico

*Tem outro sentido aí,
que está para além do sentido tradicional,
ou europeu, né?*

Tiago

Exatamente.

Chico

*Pelo que eu ando lendo
tem a ver com essa coisa de cantar mais ou menos gritado
é um pouco isso que empurra a energia pro topo
que é diferente da canção que vem muito da figura da cantora
que determina o tom em que vai cantar.
Pra mim é muito interessante essa questão do tom
no que tange a essa relação com o canto
que é uma compreensão mais tradicional, mais europeia.*

¹³ LINK com 4.4.3 *labirintos e laranjeiras* em: "A notação (de tablatura) é determinada então, e de modo tão direto, que leva o autor classifica como 'índices imperativos' – o que, portanto, talvez tenhamos que levar em consideração – ao menos no que tange a suas aplicações ancestrais em instrumentos de cordas dedilhadas” na menção ao termo de Lorenzo Mammi.

*Mas o machete já chega transformando a tonalidade das coisas
por que ele é transpositor, né?*

Essa constatação, a de que a *machete* é um instrumento transpositor, me pareceu mesmo incontornável. Isso porque os “tons do machete”, quando o instrumento é tocado na “afinação natural” (afinação onde tradicionalmente são trabalhados esses “tons”), coincidem com os “desenhos” do violão – sem a sexta corda (ou na viola ordem) e soando quarta acima. Tal seleção me levou a assumir a escrita das partituras aqui apresentadas para a *machete* encarando-a como instrumento transpositor. Isso, a meu ver, fiz a partir da compreensão proveniente dos próprios mestres tocadores de *machete*:

O executante da viola maior afina seu “prima”, posta uma quarta mais grave, em uníssono, com a “segunda” da *machete*. (...) Afinadas em “natural, em qualquer altura, as “primas” tanto do instrumento menor como do maior são chamadas de “Mi”. A “segunda” é sempre “Si”, a terceira ordem “Sol”, e quarta “Ré” e a quinta “Lá”. Quando a *machete* toca em “Ré Maior”, cabe a três quartos tocar em sem “Sol maior” (IPHAN, 2006, p.116).¹⁴

Assim, desenvolvi as partituras dessas *transcri(a)ções* com base na relação exposta acima,¹⁵ posto que, em relação à *machete*, o violão coincide com a *viola três-quartos* – “instrumento maior” aqui mencionado. Esta relação entre afinações, por sua vez, coincide com a observada pelo *luthier* Rodrigo Veras (que construiu minha *viola machete*) que nos coloca que “Foi observado que, quando os violeiros faziam a posição de *ré* na *machete*, ela correspondia a um som real de *sol*.” Fato que serviu de referência para todo um processo, que inclui a construção de instrumentos, para o qual o violeiro Milton Primo (do tradicional grupo *Filhos da Pitangueira de São Francisco do Conde -BA*) tem importância fundamental.¹⁶

A ideia, colocada logo a seguir, de *padrões de movimento*, presentes nos magistrais toques de João da Viola, foi uma importante referência das *transcri(a)ções* aqui apresentadas.

¹⁴ LINK com 4.4.1 *lista dos trabalhos sobre a viola-machete* em: “Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004)” e o link para o material.

¹⁵ Assim que voltei da viagem de “campo” e antes de sedimentar as partituras dessas *transcri(a)ções*, tive a precaução de compartilhar essa questão com o violeiro e pesquisador Ivan Vilela, que me disse: “Olha Chico, pelo que você está contando a *machete* é sim um instrumento transpositor. Siga a escrita nessa relação” (comunicação pessoal em junho de 2020).

¹⁶ Veja esse exemplo – no video de seu canal – onde o violeiro Milton Primo toca “um ré maior” na *machete* (no “desenho” de ré portanto) enquanto o que o acompanha violonista toca, nitidamente, no “desenho” de Sol maior. https://www.youtube.com/watch?v=0Ish0S0S_pE

Tiago

*A questão é que o "tom" não é só questão de tonalidade
O tom define também "padrão de movimento"
tanto é que você não pode simplesmente tocar o tom ré numa outra tonalidade
porque daí não será mais o tom "ré".*

*Aqueles padrões de movimentos do tom "ré", são somente utilizados no tom "ré"
assim como os padrões de movimento do tom "lá", são específicos do tom "lá".*

Chico
Entendi

Tiago

Não tem como como transpor padrões de movimento.¹⁷

Chico
Não dá

*Até pelas cordas soltas
pensando como violonista
isso que você tá falando é um limite
você não consegue contornar.
É muito rico
porque cada tom tem um discurso!*

*Eu vou me dedicar a eles
por todos os motivos
tanto por isso que você tá falando agora
de imaginar isso frente ao fazer do Luka (Mukhavelle)¹⁸
e onde que estão os pontos em comum,
quanto por como isso pode ajudar a pesquisa da Nina (Graeff)¹⁹
que parece uma coisa que é natural
que eu participe, e contribua
e aprenda mesmo nesse processo.*

¹⁷ LINK com *Violão-Canção 4 - o idioma do violão* em: "Acho impossível transpor algo assim" na fala de Guinga, se referindo a "Morro Dois Irmãos (de Chico Buarque).

¹⁸ LINK com 5.3.1.1 O "dó maior" em seu encaixe na mbira (de Luka Mukhavelle).

¹⁹ LINK com 4.5.1 lista de trabalhos sobre a viola machete em "Tons de machete (2018)" e "Nina Graeff surge em diferentes momentos desse relato".

5.3 toques tradicionais da *viola machete* II e III

5.3.1 “o dó maior” em seus encaixes: na *mbira*, nos *maracatus de Berlim* e no *violão*

O "toque em dó maior" (ou, simplesmente, “o dó maior”) foi o que mais trabalhei ao longo do período de doutorado-sanduíche que passei entre Berlim e Weimar. Foi por ter o manejado em diferentes situações que cheguei a uma forma de usar mais ou menos definida. Essa definição se dá em linhas gerais, mas não no nível do detalhe.

Sempre que eu “defino”, ou seja, digito e detalho a “articulação” de um modo semelhante ao processo que me é sugerido pelos mestres de violão clássico, ela cresce em sonoridade, o que se dá aqui especialmente no 5.3.1.3 *O “dó maior” em seu encaixe no violão* – terceiro dos exemplos abaixo. Entretanto, quando me junto novamente com a percussão e relembro os toques, a digitação e o detalhamento da articulação já se refazem, de um modo que é bem difícil de se ter certeza se a “partitura” estaria mesmo permanecendo. Mesmo mantendo-se suas linhas gerais, os "toques" parecem gostar de acontecer cada hora de um jeito, o que gera de fato uma relutância em escrevê-los.²⁰ É como se o que interessasse a eles (os toques) fosse fazer parte da “memória”²¹ de um “corpo coletivo”,²² o qual se refaz a partir das interações com o entorno.²³

Isso parece se relacionar com a discussão da tablatura como um meio mais adequado à esse tipo de notação.²⁴ É ela que assume essa natureza indeterminada no que tange a seu detalhamento.

²⁰ LINK com *Violão-Canção* – 6.5 *o momento da escrita* em: "Eu já escrevi (está aqui a partitura), mas ainda assim gosto que seja cada hora de um jeito, pelo menos para mim é bom, pois vai alimentar novas músicas. Então é um pouco o conflito entre o fixo e o flexível" em minha fala (sobre um de minhas músicas) para Sérgio Assad ; LINK com 6.1 – *o fosso entre o mármore e a murta* em: "Diferença (ou diferOnça) que sempre se apresentou como crucial para a realização da música que faço, ou para a não realização-materialização escrita dela."

²¹ LINK com 7.5 *o (des)encontro com a machete* em "uma memória, resultante da interação comunitária, **estabelece-se** outra natureza musical: a 'oral'."

²² LINK com 9.1.2 *as solas moles e os clichês* em: "Sim, um corpo individual, mas também coletivo" na fala de Tiago.

²³ LINK com *introdução b) "o machete" e o crucial para Machado* em: "Dessa vez como das outras, não viu nem ouviu ninguém: viu-se e ouviu-se a si próprio" na descrição do violoncelista Inácio tal qual é feita por Machado de Assis.

²⁴ LINK com 4.4 *labirinto e laranjeiras* em: "A notação é (...) um elemento formante das obras, influi sobre ela e por ela é influenciada" na citação de Lorenzo Mammi.

Indeterminação essa que pode ser um pouco observada nas coincidências entre as versões apresentadas a seguir.

5.3.1.1 “o dó maior” em seu encaixe na *mbira* (de Luka Mukhavelle)

(outubro de 2019)

Luka Mukhavelle me foi apresentado por Tiago no primeiro momento em que cheguei no departamento em Weimar. Logo na sequência, fui assisti-lo em uma apresentação musical de seu grupo, na qual tive a sensação de que tocaríamos bem em duo. Nessa mesma noite sugeri experimentarmos tocar um pouco juntos, e pouco tempo depois já estávamos em sua sala de estudos, conhecendo-nos, com nossos instrumentos na mão. Ele com a *mbira* e eu com a *machete*.

Era outubro de 2019 (havia chegado no "campo" havia 2 meses) e eu vinha estudando os toques, inclusive "o dó maior", e, em um dado instante – registrado na gravação, em **xx:xx:xx** –, percebendo que a tonalidade em que a *mbira* vinha tocando combinava com a desse "toque", experimentei tocá-lo. Logo eu era convidado por um determinado movimento da *mbira* em que “o dó maior”, também no plano rítmico, parecia encaixar.²⁵

Segue a gravação descrita acima, em registro “de campo” (gravada com o telefone, e na sala de ensaio), já “encaixada” também na toada “Viola, meu bem”:²⁶

Audio: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-3-1-2-o-do-maior-em-seu-encaixe-no-maracatu-de-berlim/

²⁵ Processo que eu procuraria, de certo modo, reproduzir em futuros outros “encaixes”: LINK com 4.5.1 *o encaixe entre "o sol maior" e Cumbees*; LINK com 5.3.2 *o encaixe do ré maior neste prelúdio de Bach*; LINK com 7.6.1 *os encaixes de "lá maior"*.

²⁶ Talvez a toada tradicional do Recôncavo baiano mais conhecida, que foi coletada em Santo Amaro da Purificação em 1969, através da informante Lita Marques Ferreira. (Segundo o violonista e pesquisador baiano Marcos Bezerra, em comunicação pessoal – **em novembro de 2020**)

5.3.1.2 - "o dó maior" em seu encaixe em maracatú de Berlim

(novembro/2019)

Toquei o mesmo “dó maior” também com o grupo organizado em torno de João Afojubá,²⁷ com uma formação reduzida, mas com a mesma “pegada” de maracatú cultivada semanalmente nos ensaios do grupo (expandido). Ainda que nessa noite se contasse com uma boa condição técnica de amplificação, esta não aconteceria sem a capacidade da *machete* (claro que com captação, mesmo em equipamento menor) de se pronunciar em meio a uma massa sonora bastante espessa de tambores. Questão que conhecia bem, com *A Barca*, e ainda com o violão, cujo “corte” das cordas de nylon²⁸ oferece bem menos penetração (ao menos nas frequências agudas) do que o aço da *machete*. Isso pode ajudar em muito algo que me proporciona um dos maiores prazeres e honras que conheço: tocar com tambor (e no volume dele).²⁹

Vídeo: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-3-1-2-o-do-maior-em-seu-encaixe-no-maracatu-de-berlim/

5.3.1.3 O “dó maior” em seu encaixe no violão

(maio de 2020)

De volta ao Brasil, toco o mesmo “dó maior”, contando com a mesma junção (agora instrumental) do “viola, meu bem”, em live com Roberto Mendes, Ivan Vilela e Nina Graeff. Isso se deu no momento justamente de abertura de uma série de “lives de pesquisa acadêmicas”, que se iniciou com o nome de “Sotaque das cordas” (que tem outros dois “episódios” apresentados em 5.3.2.1 “o ré maior”).

²⁷ LINK com 2.1.2 *o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim* em: “Grupos com os quais passei a trabalhar, liderados por mestres pernambucanos radicados em Berlim, tais como Juninho Quebradeira, Biano Lima e João Afojubá.”

²⁸ LINK com 7.3 *Bellinati* em: “A sensação que som do violão plugado traz (normalmente frustrante)”, na minha fala.

²⁹ LINK com 7.5 *o (des)encontro com a machete* em “eu já tocava violão n'A Barca a mais de 20 anos quando encontrei com (ela) a viola machete.”

Após a gravação da *machete*, fiz uma gravação suplementar de *violão* inspirado no toque magistral do mestre Roberto Mendes, o qual nos foi apresentado farta e lindamente durante essa live.³⁰

O registro da conversa com o mestre é algo que estava como que pendente desde as entrevistas do *Violão-Canção*, e que, dessa outra (e até mais decisiva) forma, serve de base para a seção – 7.4 *Roberto Mendes*.

Video: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-3-1-3-o-do-maior-em-seu-encaixe-no-violao-2/

5.3.1.4 - “o dó maior” original – com João da Viola

Para quem vem em uma fruição linear deste material, sugiro que escute/veja nesse momento o “dó maior” em sua versão “original”, tal qual ele foi tocado por João da Viola e registrado por Tiago de Oliveira Pinto.

Isso pode ser feito, mediante cadastro prévio, acessando-se o site <http://ninamundi.com/pt/tonsdemachete/>.

³⁰ LINK com 7.4 *Roberto Mendes* na apresentação detalhada dessa conversa central para a pesquisa.

5.3.2 “o maior”

Até aqui as *transcri(a)ções* dessa *tese-suíte* reprocessaram a obra de Bach a partir do material que compõe sua *Suíte II* para violoncelo. A qual se dá em tonalidade menor.

Quando apresentei ao mestre Paulo Bellinati essa primeira leva do material, ele me fez uma série de sugestões fundamentais para o trabalho – descritas detalhadamente no capítulo 7.3 *Bellinati* –, entre as quais a de trabalhar também movimentos em tonalidade maior.

Essa sugestão acabou proporcionando a este processo criativo uma relação muito mais direta com os “tons” dos *toques tradicionais de machete*, os quais vem sendo mobilizados nessa *tese-suíte*.³¹ Isso se deu uma vez que os “toques” tradicionais de *machete* são baseados justamente na afirmação da tonalidade maior, inclusive em seus nomes (como vemos). Vale ressaltar que essa afirmação da tonalidade maior é um importante ponto de coincidência com o repertório tradicional da *mbira* do sudoeste africano³². Coincidência que, como vimos acima, é chave para esse trabalho.³³

5.3.2.1 “o ré maior”

O registro de Tiago de Oliveira Pinto da execução do mestre João de Deus (também chamado de João da Viola) foi compartilhado comigo pela professora Nina Graeff, assim que cheguei na Alemanha, da mesma forma como fez com diversos músicos ao longo de sua pesquisa.³⁴

³¹ LINK com 5.2 *no carro de Tiago* em: “Tem outro sentido aí [em “tom”], que está para além do sentido tradicional, ou europeu né?”

³² LINK com 2.2.1 *a mbira da ilha do Desterro (SC)* em: “*Mbira* que teve uma revitalização no Zimbawe, sendo o fundamento, inclusive, de músicas lançadas com sucesso no mercado fonográfico por artistas como Oliver Mtukudzi e Thomas Mapfumo (que poderíamos classificar como ‘afrobeat’)”.

³³ LINK com 5.3.1.1 *o “dó maior” em seu encaixe na mbira (de Luka Mukhavelle)*.

³⁴ LINK com 4.5.1 *lista de trabalhos sobre a viola machete* em: “Restituição de toques de viola machete tocados por João de Deus. Projeto que disponibiliza videos de 1987 de João de Deus, de Santo Amaro da Purificação (BA), tocando cinco tons de machete do samba de viola e do samba chula. O material foi registrado por Tiago de Oliveira Pinto na apresentação do projeto ‘Tons do machete’”.

Essas gravações em vídeo foram minha principal referência sobre como a *machete*, que há tão pouco tempo havia chegado às minhas mãos, deveria ser tocada. O processo me levou a apre(e)ndê-las, o que fiz já com a ideia de possivelmente transcrevê-las para partitura.

Apresento abaixo uma transcrição resultante desse processo do “toque” chamado de, simplesmente, "o ré maior". Toque que aqui transcrevo em partitura (e tablatura) tanto para servir de referência para quem se propõe a apre(e)nder (ou relembrar) suas digitações, quanto para apreciarmos juntos que coincidências há entre ele e o “prelúdio das reentrâncias”, o qual (a partir da letra F) se dá nessa mesma tonalidade.

The image displays a musical score for a piece titled "o ré maior". It consists of two systems of notation. The first system, labeled "0:12 híbrido do Ciclo 1 e Ciclo 3", shows a guitar tablature (Mach.) with fret numbers (0, 2, 2, 2, 5, 5, 5, 3, 3, 0, 2, 4, 2, 4, 4, 0, 2, 0) and a corresponding musical notation (Mach.) in G major. The second system, labeled "0:16 Ciclo 2", shows a guitar tablature (Mach.) with fret numbers (0, 2, 4, 2, 2, 4, 4, 4, 0, 2, 5, 4) and a corresponding musical notation (Mach.) in G major. The musical notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The guitar tablature includes fret numbers and some specific fingering instructions like "1", "4", "2", "1", "3", "1", "3", "0", "1", "4", "3".

Vale ressaltar que, especialmente pelo caráter flexível do material, o resultado da "fixação" é atravessado pelo olhar e pelas vivências musicais pessoais de quem quer que seja o transcritor. E que o resultado, em um caso desse, tende a chegar a soluções significativamente diferentes entre si.³⁵

Partitura na íntegra: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-3-2-1-o-re-maior/

³⁵ LINK com 5F - partitura da passagem; LINK com 5.3.2 o encaixe d'"o ré maior" neste prelúdio de Bach

5.3.2.2 duas lives com "o ré maior"

Videos nos pontos detalhados abaixo: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-3-2-2-duas-lives-com-o-re-maior/

Abaixo seguem dois momentos onde Nina Graeff nos apresenta o vídeo registrado por Tiago de Oliveira e no qual João da Viola executa “o ré maior”.³⁶



a) Gravada em 08/10/2020: nesse dia contou com a presença do ainda jovem, mas já experiente enquanto mestre, Jaime do Eco. Jaime é herdeiro direto, e assim profundo conhecedor, da tradição aqui estudada. Saliento aqui o momento do vídeo – em 1:04 – onde surge a execução de "o ré maior" tal qual é tocado por João da Viola.



b) Gravada em 29/10/2020: nesse dia conta com o violonista-guitarrista baiano Jurandir Santana. A live é dedicada às excelentes soluções musicais alcançadas pela linguagem do instrumentista e nela há um momento, logo após escutarmos o toque original de João da Viola (seguida de uma breve execução de uma versão minha desse toque), em que surge, em

uma de suas formas, a pergunta que é central para essa tese. Pergunta que, ao invés de ter uma configuração fixa, vem sendo "modulada" a cada situação. Assim, a pergunta irrompe nessa conversa com o colega violonista da seguinte forma:

*"Me parece que não se trata de passar a ser violeiro, pois essa ancestralidade está tão na raiz de como se toca o violão que o que eu queria lhe perguntar é o que você sente sobre a relação que há entre isso e o violão."*³⁷

³⁶ LIVES "O sotaque das cordas" que produzi em parceria com Nina Graef (e Ivan Vilela).

³⁷ LINK pergunta que nos leva diretamente ao capítulo 7.3 Roberto Mendes.

Esse tipo de “modulação” da pergunta é efeito a partir da experiência nas entrevistas do *violão-canção*, onde uma determinada pergunta se moldava para a realidade de cada um dos mestres entrevistados. O mesmo agora se dá tanto nas perguntas centrais dessa tese,³⁸ quanto nos encaixes (ou “modulações”) que são possíveis dos toques frente a outras referências.³⁹

5.3.2.3 O encaixe d"o ré maior” neste prelúdio de Bach

A gravação que segue abaixo foi realizada a fim de adiantar ao menos uma primeira e pontual versão da ideia dessas transcri(a)ções ao mestre Aurino de Maracangalha, provavelmente o maior tocador de *machete* em atividade.

Para isso eu intercalei o "o ré maior", com o “toque” tal qual eu o tinha apre(e)ndido, com o “refrão” que emergiu do "prelúdio das reentrâncias”

Audio e vídeo https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-3-2-3-o-encaixe-do-re-maior-neste-preludio-de-bach/

a) a gravação de áudio (feita no telefone) de meu ensaio

b) o vídeo da “live”, toda ela dedicada a mestre Aurino na qual (no ponto em que o video do link acima está ancorado) apresento esse mesmo trecho ensaiado a ele (e a mestre Jaime do Eco, que o acompanha).

³⁸ LINK com a) *transculturação: as madeiras e as ilhas* em: "Qual a relação entre o modo de tocar *viola machete* e o de tocar *violão* no Brasil?" ; pergunta que retorna em 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)*.

³⁹ LINK com 4.5.1o "*sol maior*" e seu encaixe em *Cumbees*; LINK com 5.3.2 o encaixe do ré maior neste prelúdio de *Bach*; LINK com 7.6.1 os encaixes de "*lá maior*".

5.4 mbira-machete

5.4.1 Kutwananisa

A *mbira* teve um papel determinante no que estava reservado para esse trabalho. Tanto que a essa altura do relato do processo criativo, e nas próprias letras das *transcri(a)ções*, o instrumento já se fez presente em várias formas e momentos.

A relevância e profundidade da *mbira* e de sua história é enorme. Assim como no caso da *machete*,⁴⁰ não tentarei eu mesmo descrever aqui em palavras minhas, e em poucas páginas ou linhas as propriedades infinitas desse instrumento. (Este que senti como mágico desde o primeiro momento em que tive a oportunidade de o ouvir de perto.) Ao invés disso, direciono quem queria saber sobre ela, de modo aprofundado, ao trabalho de doutoramento de um grande mestre do instrumento – o moçambicano Luka Mukhavele. Mestre que tive a honra de ter como parceiro, além de colega no já mencionado *Transcultural musical department* em Weimar, e que neste lugar começou a desenvolver o trabalho intitulado “African Musical Instruments In a Contemporary and Global Perspective: Mbira and Xizambi”.⁴¹

Luka me colocou, pouco antes do depósito da *tese* composta por esse relato de processo criativo, que o trabalho dele (concluído quase ao mesmo tempo), por sua vez, incorporou a palavra “perspectiva”, substituindo a palavra “contexto”, que era a que vinha utilizando. Isso se deu como um dos resultados de nosso contato, como modo de dizer, pelo que senti, que estávamos “nos ouvindo mutuamente”. Em um sentido que trilharemos a seguir.

Foi depois de voltar ao Brasil da viagem de campo aqui relatada, que acompanho uma apresentação acadêmica de Luka, do qual destaco essa passagem. Nela, ele apresenta a noção, ou conceito, de *Kutwananisa*.⁴²

⁴⁰ LINK com 4.4.1 *lista de trabalhos sobre a viola machete*; e com 4.4.1.1 *palavras de um construtor*.

⁴¹ Pesquisa, ainda não publicada, que articula diretamente o saber tocar ao saber construir esses instrumentos. LINK com 4.5.1 *lista de trabalhos sobre a viola machete* em: “Necessidade emergencial de retomada de 'saber fazer' e 'saber tocar' a viola”, postos “nas recomendações de salvaguarda do samba de roda (Iphan, 2006)”.

⁴² LINK com 2.0 *Allemande para Logun edé* no verso “da contra costa trazem kutwananisa / que em changana é se harmonizar com outro ser”.

<https://bit.ly/3fs2O6c>

Luka

*Me lembro que estávamos em um debate
e um estudante perguntava:
"Professor como que se diz afinar um instrumento?"*

Nós em Changana

Temos um termo que é "Kutwananisa"

Kutwa é ouvir

*Kutuwanana é ouvir-se mutuamente,
Kutwananisa é fazer ouvir-se mutuamente.*

*Mas também é fazer com que as coisas se entendam
é fazer com que as coisas rimem
esse é o conceito de harmonia
a partir da afinação*

*Então se diz afinar cordas de uma guitarra
afinar teclas de uma mbira
é kutwananisa
fazer com que as duas teclas
se ouçam
se entendam.*

*Mas a partir do momento em que alguém
passa a tratar o assunto
em uma perspectiva que segue os paradigmas ocidentais
isso muda.*

*Por exemplo,
nós temos instrumentos de cordas tradicionais,
de várias cordas também,
que se assemelham com a guitarra.*

*A partir do momento em que alguém quer afinar a guitarra
e não quer fazer kutwananisa
naturalmente já está a haver o que muitos,
e mesmo estudiosos,
chamam de afinação universal.
Usam tais termos:
a universalização dos conceitos europeus
é um veneno na academia
esse é apenas um exemplo, mas são vários exemplos*

*Entretanto
 esse conceito de afinar;
 de criar entendimento
 se a gente for definir harmonia
 harmonia é o que?
 harmonia é acordo
 entre dois processos
 entre duas pessoas
 dois fenômenos*

*Entretanto esse conceito de kutwananisa desapareceu.
 Até músicos mais velhos já não usam.
 Lembro de ter ouvido quando era pequeno
 alguns músicos mais velhos falarem e ficou: Kutwananisa.*

*E faz muito sentido.
 Não é um conceito forçado
 é um conceito muito natural,
 muito orgânico,
 nessa perspectiva.*

Essa apresentação aqui consta para ilustrar algo que se passa, inclusive, entre dois músicos, quando estes se encontram – e como conto nos próximos capítulos, agora desde o início.

5.4.2 *Tshiketa*: sons e conversas com Mukhavelle

Luka Mukhavelle me foi apresentado por Tiago no primeiro momento em que cheguei no departamento em Weimar. Logo na sequência, fui assisti-lo em uma apresentação musical de seu grupo, na qual tive a sensação que tocaríamos bem em duo. Nessa mesma noite sugeri experimentarmos tocar um pouco juntos e logo já estávamos em sua sala de estudos conhecendo-nos, com nossos instrumentos na mão. Ele com a *mbira* e eu com a *machete*.⁴³

Esse contato teve uma breve, porém intensa, série de desdobramentos. Os quais serão aqui arrolados.

O vídeo que segue mais abaixo é de *tshiketa*, uma composição de Luka Mukhavelle. Entre as várias músicas de sua autoria que tocamos juntos, esta tinha um impulso especial. Isso a fez ser a

⁴³ LINK com 5.3.1.1.1 *O “dó maior” em seu encaixe na mbira* nessa exata mesma frase.

música de encerramento dos shows que acabamos realizando em parceria, em programas que em geral equilibravam composições dele e minhas (ou da terra dele e da minha terra).

Foi principalmente cantando, enquanto tocava sua *mbira*, que Luka me transmitiu a intenção das linhas melódicas a serem por mim executadas na *machete*. Apesar dele haver me enviado algumas dessas linhas por partitura, na hora do ensaio não foi esse o modo mais efetivo para minha apreensão de sua música. Eu não tinha prática alguma em leitura transposta – o que acaba sendo uma questão na *machete* ⁴⁴ – e isso pode ter influenciado um pouco nesse sentido, mas parecia mais natural para a música que ali me era transmitida que eu “tirasse de ouvido”, na *machete*, o que Luka me cantava⁴⁵. Até porque ele podia ainda pegar outros instrumentos, como a própria *guitarra elétrica*, pra demonstra-me o efeito aproximado de uma determinada linha ou passagem. Isso parecia que era feito de modo a estimular variações que essa linha poderia vir ainda a ter, sustentando assim uma abertura à flexibilização que a partitura não comporta.

Mesmo tocando *machete* havia bem pouco tempo, me ocorria – de modo que parecia mesmo distante do “controle” proposto pela tradição escrita – variações possíveis dessas linhas, as quais Luka transmitia. Variações estas que eram referenciadas na música brasileira em geral, e em especial nos anos de convívio com a música das culturas tradicionais brasileiras (como violonista d'A Barca). Referências que agora eram potencializadas pela relação de meu novo instrumento com uma ancestralidade que, ao menos para mim, se associava diretamente à música – e ao modo de transmissão ao qual Luka agora me convocava.

Tshiketa é uma música autoral, mas dessas que sabem guardar traços essenciais. E faz isso de um modo que, mesmo sendo uma “composição”, continua operando dentro da concepção musical da tradição de onde emerge. Equilíbrio que é tão variável quanto crucial,⁴⁶ na medida em que, por exemplo, chego a ouvir (de outro tocador de *mbira*) que tratava-se de uma música tradicional e não “de autor”. Dilema muito recorrente em tradições musicais brasileiras (como a do Samba).

⁴⁴ LINK com 5.2 no carro do Tiago: “A *machete* é um instrumento transpositor”.

⁴⁵ LINK com 2.1.3 *Weimar: manhãs de Gallén e tardes de Mukhavele* em: “Assim, a experiência com Luka foi fundamental para essa *tese-suíte*. No que tange inclusive ao referenciamento de uma lógica de transmissão oral, que não se confunde com aspectos dela que se fazem presentes, de outra forma, na tradição escrita”.

⁴⁶ LINK com 7.5 *(des)encontro com a machete* em: “‘Outra’ natureza musical, que acumula traços de histórias inteiras de interação comunitária, para os transmitir oralmente a partir da ‘memória’”

Talvez tenha sido até justamente isso que tenha nos feito reservar para ela o fim dos shows, motivo ao qual se soma o fato desta música trazer, em meio a seu material mais fixo, linhas de coros que se revelaram de fato muito expansivas. Isso serviu muito bem ao show que anunciamos com o vídeo abaixo. Vídeo simples, desses que hoje são cotidianos na vida de um artista – cada vez mais independente, ou melhor, totalmente dependente de ações colaborativas –, produzido a partir de uma gravação de áudio (feita com o gravador do telefone), com a voz de Luka e nossos dois instrumentos. Neste registro, para mim, parece ter bastante mais gente tocando.⁴⁷

Como acabou mesmo se dando na noite aqui anunciada:⁴⁸

Video: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-4-1-tshiketa-sons-e-conversas-com-mukhavelle/

Conversávamos bastante também sobre a realização musical, abordagens possíveis de pesquisa, formatos de gravação e como eles poderiam ser absorvidos por nossos projetos – que estavam em curso –, chegando até a imaginar um “laboratório” que se intitularia *mbira-machete*.

Me senti mesmo com um colega, que era também mestre de sua música. Compartilho aqui alguns trechos de nossas conversas, já se relacionando diretamente com os aspectos salientados acima, e que retornam em diversos pontos dessa *tese*, como a ideia de “repetição variada”:

Luka

A repetição em muitas tradições musicais africanas é variada, isto é, cada repetição introduz uma variação de nuance, não é exatamente idêntica a sua frase antecedente.

Isto é o que gradualmente constrói a tensão e perpetua a progressão. Na verdade, uma repetição absoluta só existe no computador, e ela mata o lado humano da música.

⁴⁷ LINK com 2.1.3 - *Weimar: manhãs de Gallén e tardes de Mukhavele* em "estar com a *viola machete* em mãos foi decisivo, pelo modo como essa síntese – que parecia sugerir notas resultantes não tocadas por nenhum de nós dois – era atingida entre as frequências emitidas por nossos instrumentos. Algo que se dava, sobretudo entre a *mbira* e a *machete*.”; LINK com 2.a *machete* solo em "ai parece residir uma potência muito grande do instrumento ao atuar na chave da tradição não escrita, pois tais (ao menos sugestões) de "vozes" surgem a partir do gesto de modo espontâneo."

⁴⁸ Editado para divulgar a "solliparty" realizada no salão principal do Yaam/Berlim (em dezembro de 2019), se valendo de imagens que eu mesmo gravei (com celular) na exposição do trabalho de Luka promovido e realizado no *transcultural musical studies departament*, (em agosto de 2019).

Chico

*Nas aulas de violão clássico com o mestre espanhol
que assisto logo antes de nossos ensaios
é ensinado o estudo da peça musical de um modo muito controlado*

*Com anotações na partitura que indicam detalhadamente o "arco" expressivo de cada frase
e sua consequente flutuação de andamento.*

*Só após a repetição sistemática exata, de cada digitação escolhida,
é que a peça alcançava a condição de estar pronta para ser então apresentada.*

*Já na nossa experiência
lida-se com o que podemos entender por expressão ou **controle** de outra forma.*

Gostaria de te perguntar:

Como você descreveria a ideia de controle em seu fazer musical? ⁴⁹

E como você enxerga a diferença que há entre essas duas concepções de controle?

Luka

*No meu fazer musical o controle da interação entre os diversos atributos
é de uma forma intrínseca, intimamente ligada à dinâmica e à progressão emocional da música.*

*Muitas das vezes esta progressão é assinalada por sinais e nuances rítmicas,
ou líricas em caso de música cantada,
o que não é caso com música perspectivada de forma ocidental,
que muitas das vezes é arranjada numa base rigorosamente matemática,
na base da contagem de estrofes.*

*Entretanto, numa composição bem concebida,
quando uma fase da música atinge o seu ápice energético, todos devem sentir,
e ela já pode transitar para a fase seguinte,
e este ápice é construído por todos os músicos.*

*Diferentemente da tradição ocidental,
cuja tensão e resolução são melódico-harmônicas
e a progressão é rigorosamente matemática,
baseada na contagem de estrofes, a tensão e resolução que domina,
na minha música, são de perspectiva africana,
concebidos numa base rítmica
de progressão emocional e semântica da música.*

⁴⁹ LINK com 3.2.4.3 “controle(s)” e a improvisação barroca em: “Que se tenha ‘controle’ – assumindo a **equivocação** – entre diferentes tipos de ‘controle.’”

Diversos pontos do que é colocado por Luka motivariam uma análise, não exatamente comparativa, mas antes disso até reconhecedora, da alteridade e da diferença entre as perspectivas ocidental e africana.⁵⁰

As diferentes acepções de “controle” da “equivocação” entre tais "perspectivas" encontra, nessa *tese-suíte das reentrâncias*, veios através dos quais, mesmo em regimes divergentes, buscase confluência. Uma "confluência na divergência".⁵¹

Houve um encontro. Como mencionado acima, me conectei com a *mbira* desde o primeiro momento em que cheguei na Alemanha para o "trabalho de campo" desse projeto. Já na primeira apresentação que fiz em Berlim,⁵² conheci o sul africano Joe Weinberg, também tocador de *mbira*. Já no fim dessa primeira noite, mesmo só percebendo depois, eu já estava mesmo "em campo". Arriscamos ali um som desprezioso em um dos cantos da sala (voltando, depois, de metrô, bem ao estilo "miçangueiro-berlinense"), tocando para quem passou a conviver comigo naquela pequena temporada. Mesmo ali, o magnetismo entre as ressonâncias das notas da *mbira* e da *machete* já despontava.

Essa confluência foi revelando ter muitas camadas, uma delas, inclusive, uma em uma dimensão como que “terapêutica”, ou mesmo religiosa. De fato, segundo outro especialista moçambicano, Micas Silambo, "a Música de Mbira, por assim dizer, se constitui como parte indispensável da ‘medicina alternativa’ que cura a doença ou remove o mal no paciente" (SILAMBO, 2020, p.176).⁵³ Essa dimensão fazia parte do ambiente de atuação da *mbira*.

⁵⁰ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: "Proponho aqui a noção de *equivocidade* para reconceitualizar, com o auxílio da antropologia perspectiva ameríndia, esse procedimento emblemático de nossa antropologia euroacadêmica, a comparação”, na citação de Viveiros de Castro. Ou na emblemática frase: "O equívoco deles a meu respeito não era o mesmo que meu equívoco acerca deles" de Roy Wagner.

⁵¹ Conforme conceito que emerge, por exemplo, na conversa entre o intelectual Ailton Krenak e a antropóloga Marisol de la Cadena, na palestra de abertura do evento “seres-rios” (<https://www.youtube.com/watch?v=JPWjlZcOoe0>) realizado em 04/08/2021. Uma entre tantas formulações, que se refazem a cada novo dia, também em “repetição variada”, e em construção coletiva que se dá a partir do “encontro” (inter-étnico).

⁵² Em parceria com o percussionista brasileiro Amoy Ribas, residente m Berlim, com quem já havia trabalhado no Brasil. E que mantinha então eventos regulares nesse espaço, a Global Music Scholl.

⁵³ LINK com 2 *Allemande de Logun Edé / 2.0 última versão da letra (da canção)* em: “O som da *mbira* cura”.

Meses depois, Joe reuniu seu grupo, formado de outros jovens músicos, que eram também moçambicanos. Era natural que o grupo conhecesse Luka. Assim, foi organizada uma noite, bem informal focada na *mbira*. A sala, que não tem elevação/separação entre palco e plateia,⁵⁴ favoreceu a participação de ainda outros músicos africanos ligados à *mbira*, que apareceram na hora. Evento que se deu, em torno de Luka, na mesma sala em que eu havia “descoberto” a *mbira*, com Joe, meses antes. Noite que foi assim apresentada:



This Saturday (15.02.20) - A night of African music at the Global Music School focussing on mbira music from Southern Africa with some special spices from Brazil. The head chef of the night is Luka Mukhavele - a mbira player, multi-instrumentalist and instrument builder from Mozambique. Luka will be collaborating with Brazilian guitarist and Machete player Chico Saraiva as they cook us up some beautifully original music.

Desert will be served by Pirilampos experimental flights - a Berlin-based mbira band with roots in the traditional and popular musics of Southern Africa. Their music is an encounter between friends – a joyful exchange of sounds and stories. Their experimental flights will take you on a journey from the meditative to the ass-shakey, punctuated with poems and stories from everyday life.

Doors open: 18h30/Concert starts: 19h30

Fiz esse curto vídeo de Joe e Luka tocando juntos a mesma *Tshiketa*, ainda no momento de passagem de som:

Video: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-4-1-tshiketa-sons-e-conversas-com-mukhavelle/

Isso aconteceu na mesma semana, e aproveitando uma mesma “vinda” de Luka (de Weimar a Berlim), em que o convidei para fazer uma participação especial no concerto com o qual eu me despedia daquela passagem pela Alemanha. Concerto em que apresentei também meu repertório violonístico solo, de violão e voz e com outros convidados. A apresentação se deu no B-Flat, um ótimo jazz club de Berlim, onde a escuta se revelou muito atenta, sendo a mais próxima que se chegou (nessa minha viagem) de uma escuta “de concerto”.⁵⁵

⁵⁴ LINK com 6.3 *transcria(a)ção por equivocação controlada* em: “O Teat(r)o Oficina, por exemplo, o (r) rompe fisicamente com as barreiras entre artista e plateia – o que o próprio Zé Celso me explicou pessoalmente.”

⁵⁵ LINK com 3.2 *o cacique Gallén e os “nativos relativos”* em: “Consegui agendar uma apresentação de “despedida”. Ela ocorreu no prestigiado B-Flat (um jazz club de Berlim), para o qual ensaiei esse prelúdio a fim de, se possível, ao menos em parte, tocá-lo.”

Após esses shows, houve também uma conversa sobre como Luka encarava a diferença entre as situações (de “show” e “concerto”) em que tocamos juntos. Conversa que registrei:

Chico

Tocamos no Yaam, lugar de festa,

*e também no B-Flat, que é um jazz club,
em uma situação bem mais introspectiva.*

*Também em uma terceira situação, na Global music, aí indefinida,
onde a coisa poderia acontecer como fosse.*

Nessa noite percebi que você estava especialmente aterrado.

Nosso amigo Yannick⁵⁶ até comentou:

"The man is a stone!⁵⁷"

Estava mesmo muito bonito te ver tocar.

*Nesse dia eu não tava achando minha posição
em meio às duas outras experiências*

Então eu não sei o que você poderia dizer sobre essas diferenças,

Eu não sei o que te ocorre.

Porque eu estou pesquisando sobre essas diferenças.

Luka

*Eu penso que se eu trabalho numa zona,
ou num campo de energia determinado
Não estou rigorosamente a sugerir que toda gente
tenha que vir nessa mesma zona*

*a gente cria polos
um polo aqui, outro ali, outro ali
e esses polos vêm se encontrar*

*há uma zona comum que vai nascer
que vai se criar
por essa interação das energias diversas
desses polos. ⁵⁸*

⁵⁶ Yannick Mantel, trumpetista alemão que participa do grupo que “serviu a sobremesa” da noite em homenagem à mbira (em torno de Luka) e acabou participando também do concerto no B-flat.

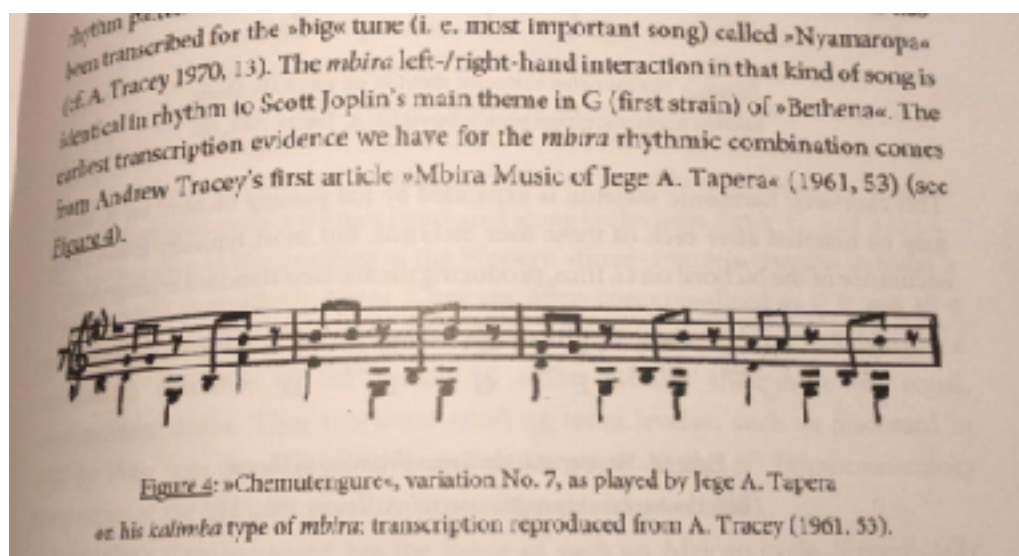
⁵⁷ LINK com 9.1.2 as solas moles e os clichês em: “Luka fica bem parado pra tocar”.

⁵⁸ LINK com introdução a) transculturação as madeiras e as ilhas em “o modo como em determinadas circunstâncias – e especialmente nas musicais – podemos ver esse “choque” como um tipo de “encontro” que foi também fértil e constituinte do que somos, é algo com o que seguiremos manejando dialeticamente – ao longo dessa tese e dessa suíte.”

5.4.3 a mbira escrita em notação de violão e a "estrutura modular"



O livro “Mbira Music | Musics: Structures and Processes”, organizado por Klaus-Peter Brenner (BRENNER, 2019)⁵⁹ foi uma referência importante para o aprofundamento do trabalho nos sentidos que serão apresentados nesse capítulo. Ele influenciou a concepção tanto de instrumentação, quanto de escrita musical, tal qual elas acabaram se configurando nessa *tese-suíte das reentrâncias*. No último artigo desse livro, surge a partitura abaixo, na qual aspectos da musicalidade da *mbira* presentes na composição *Bethena*, de Scott Joplin, são apontados pela referência mundial que é Gerard Kubik.⁶⁰



Foi essa imagem que me chamou a atenção para a similaridade entre a transcrição de Andrew Tracey da *mbira* e uma partitura de violão. Isso me estimulou a efetivar a experiência (aqui apresentada) escrevendo dessa forma para *mbira*. Uma das virtudes dessa escolha, que,

⁵⁹ LINK com 9.1 *considerações finais: solas moles e os clichês* no resumo do artigo/capítulo de Kubik ali apresentado.

⁶⁰ Que compôs a banca da defesa de tese (em fevereiro de 2020) de outro colega de pós graduação – MukassaWafula, intitulada “Investing the aesthetics of music performance of Western Kenya”; LINK com 2.1 *Transcultural musical studies departament* em: “Você tem que encontrar os africanos aqui, o Luka e sua *mbira*, e o Mukassa e seu *litungo*” na fala de Tiago.

como veremos no fim dessa seção, já teve o teste de pelo menos uma aplicação prática, é que, dessa forma, o que é escrito pode também ser executado ao *violão*.

O experimento se deu, justamente, nesse prelúdio (que é reentrante) referente ao capítulo 5, no qual nos encontramos. Eu havia assumido a execução desse prelúdio na *machete* fazia pouco, e quando o transpus do *violão* para a (requinta) *machete*, abriu-se mais espaço para um instrumento que trabalhasse na região grave.⁶¹ E é essa a região em que Luka opera naturalmente, seja em uma *mbira* que ele desenvolveu especialmente, tendo mais teclas (tanto no agudo quanto no grave) que a *mbira* "nyunga-nyunga" tradicional,⁶² seja numa espécie de *contra-baixo* artesanal que ele mesmo construiu e toca, chamado *mbvoko*.

Essa complementaridade entre os instrumentos graves de Luka e minha aguda *viola machete* nos fez tocar uma quantidade grande de gêneros, com uma sensação de que se cobria uma ampla faixa de bandas sonoras, ou melhor, uma sensação mesmo “de banda”. Nela, os instrumentos de Luka eram o *baixo* e minha *machete* a *guitarra*.

Assim, o que escrevi foi um instrumento que trabalhasse nessa região mais grave, com função de “acompanhamento”⁶³ para o que eu vinha tocando na *machete*. Instrumento que, nessa peça apresenta – ainda que retrabalhada ritmicamente – a matéria original da composição de Bach.

Talvez tenha sido esse contexto que me fez, em meio a tantos materiais presentes no livro organizado por Brenner, me envolver também com as referências que achei – ilustradas em partituras ocidentais – de *mbiras*, mais graves frente a das *mbiras* agudas⁶⁴. Luka Mukhavelle assim nos apresenta essa relação: “*Kushsura é a melodia que lidera a música e Kutsinhira segue e suporta a melodia principal. Segundo a teoria musical falada na língua Shona de Zimbabwe e Moçambique*”⁶⁵ Isso se dava, então, de modo análogo a como a *mbira* de Luka (quando assumia o grave), favorece um excelente “encaixe” com a *machete* (em sua tessitura de instrumento requinto).

⁶¹ LINK com 5.1.2 *a versão da machete (gravada no doutorado-sanduíche)*

⁶² Ver na tese, ainda não publicada, de Luka Mukhavelle “African Musical Instruments In a Contemporary and Global Perspective: Mbira and Xizambi” ou em SILAMBO, 2020 p. 179.

⁶³ LINK com 5f - *exercício* na partitura do *violão*, com função de *mbira* “Kutsinhira”, enquanto a *machete* tem a função da “Kushsura”

⁶⁴ LINK com 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* no vídeo da apresentação na Global Music, com duas *mbiras* (de Luka e de Joe).

⁶⁵ Comunicação pessoal em 09/08/2021.

Foi essa vivência, expressando esse tipo de complementariedade, que me referenciou ao imaginar o *violão* e a *machete* tocando juntos. Junção mais do que consagrada no Brasil, seja no universo próprio da *viola machete*, seja no repertório da *viola caipira* em geral, que tem no *violão* o instrumento de acompanhamento por excelência. Mas o fato é que foi nesse experimento e, assim, através da *mbira*, que isso se deu para mim pela primeira vez (ao menos desde que havia começado a tocar *machete*). Ocorrência do processo descrito por essas *transcri(a)ções*.

Para isso, quando fui preparar a partitura desse prelúdio para Luka, acabei o repartindo em módulos ou “ciclos”. O termo é emblemático da música africana e se relaciona diretamente com observações de pesquisadores como Rogério Budasz, que nos conta no artigo “Black guitar-player and early African-Iberian Music in Portugal and Brazil” que “os termos *paracumbé* e *cumbé* certamente se referem à mesma dança (...) as quais parecem seguir uma **estrutura modular**” (BUDASZ, 2007, p. 9, grifo nosso).

De fato, ao trabalhar *Cumbees* – apresentada há pouco em 4.5 – logo após o trabalho desse ciclo ou módulo específico (que chamaremos aqui de 5F), a relação com o sistema e a concepção musical africanas foi muito direta. Isso se deu até pela ascendência descrita por especialistas como Cristina Azuma (que foi a primeira a me mencionar isso) e Budasz. Os pesquisadores especialistas apontam, portanto, uma referência africana direta nesta composição de Santiago de Múrcia. Ascendência esta para a qual a “estrutura modular” é um ponto significativo.

Esses módulos é que se acomodaram, ao menos em algumas passagens, em “letras” (ou “rehearsal letters”, como o recurso é chamado no software de gravação que uso) para remeter a cada um dos trechos trabalhados. Letras que – remetendo então aos módulos, partes ou ciclos – são incorporadas ao índice desse trabalho (ainda que pontualmente). Assim pode-se saber que quando o índice apresentar uma letra ela estará se referindo ao trecho de uma das *transcri(a)ções*.

A versão que escrevi para *mbira* (de Luka) acompanhar a *machete*, inicia, por exemplo, na letra [F] da transcri(a)ção que segue. Isso se dá uma vez que este “5) Prelúdio das reentrâncias” é aqui apresentado primeiro na tonalidade do violão (ré maior) – partindo do que equivale a letra A –, já incorporando as transformações que ocorreram no percurso, para modular então à tonalidade da *machete* (sol maior) – no retorno ao início da música (na reapresentação adotada na nova forma assumida). Tonalidade que na *machete* corresponde ao desenho de “ré maior”, dado o fato

do instrumento ser transpositor.⁶⁶ A relação dessa transposição acaba por devolver o texto de Bach, da tonalidade em que ele costuma ser tocado nas transcrições de violão, à tonalidade original em que a peça para violoncelo foi composta.⁶⁷



Esta modulação se dá exatamente na letra [F], que adiantamos aqui – através do vídeo gravado no estúdio de Luka Mukhavele em Weimar, para encerrar essa apresentação.

Vídeo: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-4-2-a-mbira-em-anotacao-para-violao/

⁶⁶ LINK com 4.4.1.1 *palavras de um construtor* em "foi observado que quando os violeiros faziam a posição de 'ré' na machete, correspondia a um som real de 'sol'" no depoimento de Rodrigo Veras.

⁶⁷ LINK com *introdução b) "O machete" e o crucial para Machado* em: "No caso do 'Prelúdio de reentrâncias', por exemplo: a peça original para violoncelo (que é em sol maior); começa a ser transformada no violão (na transcrição preliminar 5.2.1, e na letra A da *transcri(a)ção* final) a partir de uma transcrição que já tradicionalmente se dá em ré maior no violão; o que gera uma partitura que leio (de modo livre) na machete (instrumento que assumimos como transpositor), o que acaba por 'devolver' a peça à sua tonalidade primeira de sol maior." Na explicação, que deixa-se redigida de mais que uma maneira para ter mais chance de se fazer entender nesse raciocínio, de fato intrincado.

5.f exercício

- 1) ouça o violão e *machete* junto (com e/ou sem clique)
- 2) ouça a *machete* (com e/ou sem clique) e toque o violão, se referenciando ou na partitura ou na tablatura apresentadas a seguir.

O objetivo desse exercício é o aluno chegar a um modo próprio – que não necessariamente será igual a esse – de realizar o violão.⁶⁸

Audios: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5f-exercicio/

- a) violão com clique
- b) violão sem clique
- c) *machete* com clique
- d) *machete* sem clique
- e) violão e *machete* com clique
- f) violão e *machete* sem clique

partitura detalhada

⁶⁸ Produzidos para aula da pós violão da Santa Marcelina em novembro de 2021.

O **roxo**, conjugado com a nota quadrada, indica um ligado que aproveita a tensão baixa da sexta corda afinada em *ré* para uma “marretada” com o dedo quatro (no *sol* que agora está na quinta casa, da sexta corda). Esse efeito não evita, muito pelo contrário até, um som percussivo no contato com a escala, que se dá em pisada forte. Soa menos forte quando não vem da nota ligada.

O **verde** que surge do dedo indicador acompanhado pelo traço que em muitos métodos ou práticas é usado para indicar um “toque apoiado” da mão direita, funciona exatamente para isso. Assim, o indicador que toca a quarta corda articula a quarta corda com um ângulo de ação que o faz se apoiar na corda subsequente (que é a quinta corda). Ainda que seja sempre aconselhável que se consiga tanto o *forte* quanto o *piano* (fraco) em ambos os toques (com e sem apoio), é natural que essa nota (que está “sublinhada” pelo traço) se destaque em meio às demais. Isso gerando como que, ao menos nesse caso e intenção, uma linha melódica “interna”, na quarta corda, que vai subindo diatonicamente (passo a passo) de quatro em quatro compassos. Até sua resolução, na última linha do(s) quatro pentagrama(s), quando a tônica na terceira corda entra em ressonância com o *ré* da quarta corda, ambas, finalmente, soltas. Esse *ré* aparece aqui salientado pelo **rosa**.

O **azul claro**, no traço transversal às linhas da pauta, indica um som percussivo que se extrai, daí com a mão direita, quando ela “cai” percutindo as cordas do violão contra os trastes da escala do instrumento. Isso funciona especialmente bem quando usamos as cordas revestidas, que temos no grave, ou seja, os bordões. E faz direcionarmos a energia mais para o polegar, que atua na região dessas cordas, do que para o resto da mão, ou seja, os dedos *i*, *m* e *a*.

Note que a “marretada” da mão esquerda, ilustrada pelo **roxo**, que vem imediatamente antes desse **azul claro**, libera totalmente a mão direita para realizar essa ação.

O **azul** indica, com o auxílio do ponto, um efeito que utilizo muito. Ele se dá na ação entre o polegar e o indicador, com o polegar pousando na corda enquanto o indicador extrai uma “nota muda”⁶⁹.

⁶⁹ LINK com 3.3 *articulatory silences* em: "Se referia justamente a um modo muito natural que adotei de tocar, como vemos já há tempos, ao silenciar uma nota que funciona como de preparação (ritmada). Este efeito obtenho encostando o polegar na nota enquanto toco-a (abafada) com o indicador, para depois o polegar finalmente toca-la de modo sustentado ou sonoro."

tablatura detalhada[illegible]

6.0 Minueto da mavangaba digital

A

Teu corpo leve
tua couraça
ultrapassa medo
aparelho de amar

Guerreiro breve
por onde passa
chave de fenda entre os seios
perfeitos de se arar

B

Erra
Dora
Zuneia
Barra

Mavangaba
ee outra era
Drone que vê
vermelhar
aura na aurora

C

Rasga o céu
digita na pele de Deus
canta o que não aconteceu
conta da ave anciã do mundo

Que hoje é seu
falha na tela, que venceu
folha que já olha quem a leu
fala da ave anciã
prum mundo que não a vê

D

Já não sei mais se era sonho
o seixo da flecha que achei
Se a seta te apontou
me envergo em arco ao ar
e enxergo de perto o que sou
no vôo do besouro

Ô zum zum zum

[A B (sem) C D A B] C C (em fade)]

6.1 o fosso entre o mármore e a murta

Um dos desafios postos ao trabalho foi localizar uma abordagem teórica – articulável a seu teor musical – que servisse de “ponte” para o “fosso” que, como se vê, de fato há, entre o estudo da “*musicologia*” (mais ou menos “historicamente informado”) e o da “*etnomusicologia*” (que é “eticamente” informado) por vias de uma “outra” história (ou da história do outro). A questão incidiu diretamente na primeira apresentação acadêmica deste trabalho – que fiz em Weimar. Nela abordei uma das *transcri(a)ções* realizadas a partir de Bach, quando ainda mantinha versões distintas para cada peça-canção.

Havia, por um lado, a versão que mantinha intocado o texto original de Bach, de um modo, portanto, que poderia ser chamado de “literal” – ou, ao menos, tal qual a peça de violoncelo foi transcrita para violão, em uma das inúmeras versões já existentes para esse instrumento. Nessa versão, cabia à voz a inserção de elementos novos, a nível composicional, no processo. Esse termo, “literal”, parecia adequado, pois foi o utilizado por Everton Gloeden – que o sugeriu como conduta básica – no primeiro momento do trabalho.¹ Isso se fez presente na apresentação que fiz na “mesa” do Transcultural musical department, a qual me lembrava uma tábua (imagem que rondou o título desse capítulo), representando o que ali chamei – um tanto casualmente – de “versão branca”.

O interessante nessa conduta é que um instrumentista que já domina essa peça pode acompanhar um(a) cantor(a) como que automaticamente, alcançando uma interação com a canção popular desde dentro de sua prática habitual, sem necessitar de maiores adaptações. Este é um uso que não se propõe exatamente a tomar contato com fundamentos de outros modos de realização musical e, como fica claro ao longo do percurso aqui apresentado, não é o propósito principal desse projeto. Mas, nesse minueto em específico, há o esforço para que essa conduta sugerida inicialmente, se mantenha como uma de suas possíveis utilizações.

Nesta peça, o *minueto da mavangaba digital*, manteremos portanto o violão em seu teor “literal”, de modo que a dinâmica descrita acima possa se dar, ao menos nessa canção. Esta dinâmica se estabelece agora com a voz e a machete, as quais foram “compostas” sobre esse

¹ LINK com 1.2 *apre(e)nder transcri(a)ções* em: “Em um primeiro momento teve seu violão trabalhado de um modo (nos termos de Everton) ‘literal’.”

“violão literal” (que, na verdade, e como já dito, sempre executa uma transcrição do violoncelo original).

Nessa canção, prescindirei também da inserção de trechos totalmente compostos por mim mesmo, recurso que em tantos momentos servem a outras dessas *transcri(a)ções*. Eles passaram a existir seja como uma espécie de “ponte” (aí no sentido que o termo costuma ter na prática musical, mas que bem cabe nos propósitos teóricos que se seguirão), seja funcionando como um “refrão” (que se repete portanto), o que não é natural nas estruturas que as suítes de Bach compostas para violoncelo em geral apresentam.

A única emenda nesse sentido se dá no uso – esse irresistível – do “minueto II” (em tonalidade menor) tanto para a introdução, quanto para o “coda” final dessa canção. Tentação à qual cedi por achar que esse ajuste (na forma) parece muito simples de ser feito por um violonista que já toque a peça, mesmo nessa conduta literal – para o que pode-se detalhar “instruções” se for o caso.²

O termo “literal” consta também na área de tradução, à qual o trabalho acabou também se dirigindo, e onde cheguei a encontrar a contraposição entre “versão literal” e “outra versão” (FALEIROS, 2019, p.131). O jogo é bastante análogo ao que ao instante do trabalho buscava e nele “projetaria alteridade”, em termos amplos. Mas não foi por esse caminho que me movimentei naquele momento, imediatamente anterior ao da apresentação naquela “távola”. Deixo, no entanto, isso aqui bem aberto, a fim de compartilhar os fatores envolvidos.

Talvez tenha sido um tom “provocativo”, o mesmo que se fazia bem presente também no texto “Vida de laboratório” de Latour (2012),³ e que certamente tinha a ver com essa “antropologia voltada para o centro”. Talvez por uma forte influência que eu, e meu meio, tenham de uma “escola nacionalista”, ou de uma determinação calcada no “programa modernista”, ou de alguma das versões de um mito da democracia, o “das três raças”.⁴

² LINK com 7.2 *oficinas transculturais: um uso almejado desse material* em: “De modo a que os dois músicos toquem juntos a *transcri(a)ção* desse minueto. Mediante, se necessário, uma pequena ‘edição’ que ajuste o material ‘modulando-o’ para cada situação.”

³ LINK com 3.2 *o cacique Gallén e os “nativos-relativos”* em: “Ninguém nasce antropólogo e, menos, ainda, por curioso que pareça, nativo” na citação de Viveiros de Castro.

⁴ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)*: “Esse ‘discurso das três matrizes tem várias versões’, que ‘todas essas visões tentam atenuar as tensões’ e que chama a atenção do trabalho nesse sentido ‘por essas visões estarem muito arraigadas em um certo modo de fazer arte no Brasil’.” na fala de Danilo Ramos. Presente também em seu depoimento (aí mais extenso) que encerra (a seguir) a seção 6.3 *transcri(a)ções por equívocação controlada*.

Ou, ainda, esse movimento pode ter se dado pelo que efetivamente teve poder para uma conversão do teor musical trabalhado. Conversão esta que só poderia acontecer, e em um plano efetivo e profundo – ao menos pelo que senti –, se eu me baseasse no que é próprio do toque para Logun Edé, a fim de efetivar essa profunda metamorfose. E, para isso, teria que se enfrentar a quebra, em maior ou menor grau diante de cada situação e interlocutor, de algum tipo de tabu.

Fato é que – face à radicalidade da diferença entre as musicalidade aqui mobilizadas – algo me regia da seguinte forma: apenas com o fundamento de uma “outra” música é que poderia se transcriar, em uma experiência plenamente transcultural, a música de Bach. Autor absolutamente fundamental, por sua vez, para a tradição escrita ocidental.

O que se fazia evidente era o elemento musical que seria muito difícil de qualquer pessoa – ou ao menos de um músico – não considerar como resultante de uma herança preponderantemente negra. Herança que se faz presente nos maracatus (de Recife, tal qual praticados em Berlim), na *viola-machete* (tal qual registrada por Tiago no Recôncavo) e, em última instância, na *mbira* de Luka Mukhavelle. Com os quais me encontrei – e de modo surpreendente (ao menos para mim) – na própria Alemanha.

E, assim, escrevi no topo da partitura de cada uma das versões finalizadas para aquela apresentação: “versão branca” (a que continha o “violão literal”) e, a “outra”, que há pouco havia assumido a mudança de registro rítmico e, assim, de identidade, da “versão negra”.⁵

Faz-se importante que esses impulsos de tais nomenclaturas – que aqui atravessam uma auto-crítica – não sejam mal interpretados, frente às abordagens fundamentais de autores que realizam importantes trabalhos com base no “racismo estrutural” e “lugar de fala” nas “relações étnico-raciais” que se dão no Brasil tais como a produção de autores como Nilma Lino Gomes, que formula com Boaventura de Sousa Santos o conceito de “epistemicídio”.⁶

⁵ LINK com 2.2.1 *o toque para Logun edé nos maracatus de Berlim* em: “O modo de se trabalhar o pulso rítmico é fator decisivo na referida conversão”.

⁶ LINK com 6.3. *transcri(a)ção por equivocação controlada* em: “Toda essa produção critica explicitamente Gilberto Freire e toda essa corrente “regionalista” que é muito forte na produção musical.” na fala de Danilo Ramos; LINK com *introdução a) transculturação: as madeiras e as ilhas* em: “o pensamento abissal despreza os sujeitos que produzem esses saberes. Portanto, esse pensamento possui uma estreita relação com o epistemicídio, que, para o autor, é a *morte do conhecimento e dos sujeitos que o produzem*.” na citação de Dilma Lino Gomes

Nesse sentido pede-se que não se perca de vista que um trabalho como esse – que parte da música de Bach – talvez nunca tenha sido feito, ao menos acompanhado de discussões desse teor. Pede-se também que, por outro lado, que os especialistas em Bach se perguntem o porque de se achar tão mais natural uma releitura a partir de um “material folclórico” – que, como vemos, contem também suas especificidades (e que pode perfeitamente ser enxergada como apropriação) – por compositores da tradição escrita (como por exemplo Camargo Guarnieri ou Guerra-Peixe) do que uma “leitura” de Bach – como a apresentada por essas *transcri(a)ções*.

Foi a sequência da busca por um aprimoramento nesses termos, que acabou ressoando, inclusive, no plano da letra das *transcri(a)ções*, o que me levou a Viveiros de Castro. Foi ele que, além de apresentar-nos um modelo que incorpora a alteridade (na “lógica da diferença”), se tornou o caminho até um outro “fundamento” que, seja como for, nunca poderá não ser brasileiro: o ameríndio. Elemento que está presente, inclusive e em alguma medida, no maracatu ou no *machete* do Recôncavo baiano.

Desse modo, e já vasculhando no sentido do relato de navegadores que viveram em uma época próxima a de Bach (os quais acabaram se inscrevendo da forma como se vê na abertura desse trabalho⁷), me chamou a atenção o texto jesuítico (e, portanto, colonialista) o *Mármora e a Murta*, de Padre Antônio Vieira. Esse encontro se deu através da leitura de Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem* (apresentado mais adiante).

Uma conversa com Tiago aconteceu, por sua vez, pouco depois da apresentação de meu trabalho – que é descrita em 6.3 ⁸ – nessa mesma mesa, que é ampla. Mesa na qual, no fim de tarde das quartas feiras, todo o departamento se reunia para um chá, o que, em meio a tantos castelos, como já dito, fazia me remeter a uma “távola”. Se na apresentação do trabalho eu utilizei (muito casualmente) a “versão branca”/“versão negra” para a música que ali apresentava, poucos dias depois eu já estava nessa mesma mesa fazendo – e contando com Tiago para isso – a descontração necessária.

⁷ LINK com a) *transculturação: as madeiras e as ilhas*: “Em 1749 vieram 59 madeirenses para Desterro – Florianópolis (SC) (...). Em 1756 (...) vinham 520 madeirenses, mas que naufragaram no litoral da Bahia”, na citação do livro *A epopéia Açoriano-madeirense*, de Walter Piazza.

⁸ LINK com 6.3 *transcri(a)ção por equívocação controlada* em: “Aqui e há pouco nessa mesa” na sequência dessa mesma conversa com Tiago.

Logo após, na minha menção da possibilidade de utilizar as imagens do "mármore" e da "murta" para designar as "versões" (que ainda não sabia que se fundiriam), iniciamos essa conversa:

[link pra áudio da conversa]

Tiago

*Vejo que você tem aqui essas duas dimensões,
tudo começou na visão que separa os dois.*

*Ela diz que na musicologia você tem dois lados:
o material seria a musicologia histórica
e o imaterial seria a etnomusicologia.*

*Mas eu não gosto desse fosso,
não tem nada a ver.*

Chico

Como trabalhar essa relação...

Tiago

*Então, aí é que está.
Veja se você encontra alguma "ponte"
nisso que o Viveiros de Castro discute ⁹*

veja o texto original também.

A sequência da conversa é aqui também transcrita, a fim de compartilhar a busca desta pesquisa que dialoga com a visão de Tiago. Este catedrático, protagonista de tais discussões a nível acadêmico, busca, assim, avançar no desenrolar histórico da disciplina:

Chico

*Acho ótimo você encontrar isso
no trabalho entre o material e o imaterial...*

Tiago

*Porque agora a gente está numa fase de ter que juntar as duas coisas.
Tem um texto muito bom de um musicólogo chileno, Alejandro Vera,
em que ele fala que a musicologia histórica sempre só se dedicou a aspectos materiais.*

⁹ LINK com 3.2.4.3 "controle(s)" e a improvisação barroca em: "A seguir é traçada uma 'ponte' entre o 'método de equivocação controlada' e seu possível uso nesse tipo de contato *transcultural* dentro do universo do violão".

Essa indicação é valiosa na medida em que aponta uma referência e um caminho muito factíveis para a “ponte” aqui trabalhada. Esta surge nessa *suíte*, não por acaso (nem apenas), na cisão estrutural que se dá em 4) *Cumbees (Santiago de Murcia)*, logo antes de 5) *Prelúdio das reentrâncias*.¹⁰ E funciona com base na conexão entre a *viola machete* e a *guitarra barroca*, a qual a indicação de Tiago alcança – cerzindo uma amarração importante para o trabalho¹¹ – se pensamos a partir do ponto possivelmente por ele lembrado (que localizei posteriormente). Assim, essa indicação acaba também contribuindo significativamente para traçar-se essas diferentes conexões, utilizadas no alicerce e percurso da “ponte” encomendada.

No artigo “La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino” lemos:

La musicología, y en particular **la musicología histórica, es en gran medida historia de la cultura material**, aunque rara vez se muestre consciente de ello. Al estudiar normalmente partituras, instrumentos y otros objetos materiales, el musicólogo examina no tanto estos objetos en sí mismos, sino “sus usos, sus apropiaciones sociales, las técnicas involucradas en su manipulación, su importancia económica y su necesidad social y cultural”. Por medio de su estudio pretende entonces conocer ciertas prácticas musicales y su interacción con un contexto sociocultural determinado. En esta primera parte, el objeto en cuestión es la guitarra y, más específicamente, la guitarra de cinco órdenes, también conocida en la actualidad como “guitarra barroca” (VERA, 2016, ps. 11-2, grifos nossos).

Chico

*Eu nunca tinha pensado nesse termos:
material-imaterial*

Tiago

*Isso que eu estou enxergando no mármore,
que é duro
que é uma pedra*¹²

*mas que pode ser esculpida,
e o outro que é uma murta...*

¹⁰ Uma outra torção no registro se dá nos signos de contemporaneidade presentes na letra desse 6- *minueto da mamangava digital*, que seguiremos aprofundando – com a “chave de fenda” oswaldiana que irrompe – no capítulo seguinte – 6.2 *distorções unplugged*.

¹¹ Até por se tratar de um dos maiores pesquisadores do campo das chamadas “cordas dedilhadas”. Como me contou meses depois Cristina Azuma, informação que só por chegar também por essa outra via – da instrumentista especializada em *early music* – em si, consolida “ponte(s)” aqui trabalhadas: LINK com 4 *Cumbees (Santiago de Murcia)* e com 8.1 *Early Bridges*.

¹² LINK com 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* em “the man is a stone!; LINK com 9.1.2 *considerações finais: solas moles e os clichês* em “Luka fica bem parado para tocar”.

Chico

*De mato, né?**Tanto que o Viveiros procura adaptar isso.*

O modo como Viveiros de Castro faz isso, e que procurava lembrar naquele momento, agora aqui transcrito: "Para usarmos um símile menos europeu que a estátua de murta, como a mata que os agasalhava sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura" (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.184).¹³

Tiago

Não, mas a murta em si tem toda uma simbologia.

Chico

Parece mesmo meio europeu para essa aplicação.

Tiago

*Mas por que?**Porque é uma planta simbólica.**Veja a simbologia da murta.**Eu tenho na minha casa, não sei se você viu,
um ramo de murta pendurado assim [no alto].**É como nos terreiros**a alfazema e várias outras plantas.*

Chico

Sim, que você deixar pra [energizar]...

Tiago

*Então eu vejo esse como o aspecto imaterial, a murta ¹⁴,**e o mármore,**por ser pedra,**que pode ser esculpida,**ele representa esse lado material da cultura.*

Chico

*E ele [Viveiros de Castro] deixa bem claro isso que eu venho tentando dizer:**que são duas formas de fazer, porque é sempre relativo.**Vai ser impossível para eu mesmo formular.*

¹³ Extraído literalmente do texto apresentado no fim desse capítulo, que lembrava apenas em linhas gerais no momento de nossa conversa.

¹⁴ LINK com 2.1.1 *Transcultural musical studies* em: "Lógica fundamentada em uma projeção de moeda enquanto elemento vegetal – atrelada à ideia de “dádiva” – em uma economia baseada na “troca”. A mesma lógica pode ser encontrada na imagem dos “bagos de cacau” levados como moeda pelo herói Macunaíma (no livro de Mário de Andrade, que segue nos acompanhando) para São Paulo."

*Eu não sou essa pessoa.
 Eu posso manusear
 Tenho que colocar ideias ali
 de pessoas que formularam isso de uma forma escorada.
 Porque é claro que vai dar confusão,
 alguém vai ouvir e vai falar:
 “Não! É preto, mas também é branco!
 É sólido, mas também é flexível...”*

Tiago
 [risos]

Chico
*Claro. Mas veja, existe essa questão.
 Uma diferença que é determinante
 ao menos para as transcri(a)ções musicais
 tais quais venho realizando a partir de Bach,
 ou mesmo antes disso.*

Para tanto corroboram ideias como a de *transculturização*, *prespectivismo* e trabalhos como o de Alejandro Vera. Seguimos então com o pesquisador chileno que nos conta, em um artigo no qual ele mesmo resume seu texto *Santiago de Murcia's Cifras Selectas de guitarra (1722): a new source for the Baroque guitar*, sobre a terceira das fontes conhecidas – o *Códice Saldívar n°4* – que nos apresentam os manuscritos da música de Murcia, descobertos no México:

Murcia's **variations** are especially difficult from the technical point of view, given their abundant use of cascading scalar passages (called **campanelas**) or slurred scales and ornaments for the left hand. This can also be seen in Murcia's third known source, the so-called '**Códice Saldívar n°4**', a manuscript discovered in Leon (Guanajuato) in 1943 by the musicologist Gabriel Saldívar (...) mainly contains variations on traditional Spanish dances such as jácaras, vacas and marionas (...) noteworthy are the fandango, **cumbé** and zarambeques, three types of dance cultivated not only in Spain, but also in Hispanic America, from where they may possibly have originated. These pieces — with their **rhythmic variety** and sonorities **alien to the received idea** of the European Baroque musical tradition (VERA, 2007, p.251, grifos nossos).

Os momentos em que esse tipo de consciência emerge, sobre aquilo que pode estar "alheio às ideias que recebemos" acerca das tradições que nos constituem – nesse caso da tradição musical barroca europeia – é que serão aqui priorizados. São eles que estamos aptos a considerar as

correlações existentes entre a dimensão “material” (ligada à tradição escrita) e a “imaterial” (que se dá por transmissão oral). Ou, em outras palavras, o que há de um lado no outro.¹⁵

São estas lições que o presente trabalho procura assimilar por uma perspectiva que contemple a diferença que há entre a prática musical que se dá através da partitura e a que prescinde dela. Ciente de que “las tradiciones musicales raramente son puramente orales o escritas; mas bien confluyen en ellas la escritura ya la oralidad en diversos grados” (VERA, 2016, p.38).

Essa “confluência” em “diferentes graus” entre escritura e oralidade nas tradições musicais – cerne de ação deste trabalho – ambienta do modo que me parece mais adequado a sequência da crítica (e da “auto-crítica”) da dicotomização (que deixa-se aqui enfatizada) acerca da nomenclatura utilizada pelo trabalho. Ela ainda segue, na mesma conversa com Tiago, quando me aconselhava sobre o aperfeiçoamento do modo como eu trabalhava a relação daquilo que chamei – em um primeiro momento – de versão “branca” e “negra”:

Tiago

*Eu acho que essa pista do mármore e da murta que você abriu aí
é melhor porque o preto e branco
abre muita margem pra ...*

Chico

*E você sabe que no meu livro de mestrado
eu chamo isso de Fixo e Flexível.*

Tiago

Exato, material e imaterial.

Chico

*É a mesma coisa.
Quando eu vi ali falei: “Opa!”
Tá encaixando com o que eu sinto como músico.*

Tiago

Eu também, eu senti na hora que esse é o caminho.

Chico

*Achas que dá pé
Vou seguir então.*

¹⁵ LINK com 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete*: “Os limites da escrita foram se transformando ao longo da história, mas podemos entender, como nos coloca abaixo o próprio Santiago de Múrcia, que a organicidade sentida em uma instrução verbal (ou gestual) acerca dos ornamentos não é tão diferente da que se estabelece no tecido rítmico de um modo mais geral.”

Chegar dessa forma, encadeada e natural, à ideia central do capítulo de desfecho de meu mestrado, a partir de uma orientação que apontava em um sentido que, de certa forma, já vinha trabalhando, me impulsionou a retomar e aprofundar a opção metodológica daquela etapa acadêmica. Ela foi estruturada sobre a figura *rizomática* (de Deleuze/Guattari), que ali articula linhas de alteridade espelhadas, enunciadas pelos mestres violonistas entrevistados.

É como um aprofundamento desse primeiro movimento que, nesta tese, associamos a esse jogo entre posicionalidades/pontos de vista ao perspectivismo ameríndio em seu “multinaturalismo”. Ele nos apresenta uma multi-natureza que se deixa descrever “não como uma ordem das coisas em si mesmas, mas como uma rede de superposição e tensão entre perspectivas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018a, p.85). Distâncias, que Viveiros de Castro trabalha através do conceito de “equivocação” – no “método da equivocação controlada” – do qual lança-se mão nesse trabalho. Equivocação que se apresenta, ao menos para mim, como o melhor lugar para se operar esse trânsito entre universos.

A passagem trabalhada para essa operação pode lançar luz sobre o fosso destacado por Tiago, e se dá através do diálogo que Viveiros de Castro, baseado nos povos originários brasileiros que apontam-nos a ideia de *predação ontológica*, já vem efetivando com outros autores como, Oswald e Mário de Andrade (na primeira metade do século XX), (re)lidos por José Miguel Wisnik atualmente.¹⁶ Isso aponta diretamente no sentido do fazer artístico que, nessa perspectiva, tem um dos seus principais marcos de realização na obra de João Guimarães Rosa, através de um radical encontro entre os mundos “hiperletrado” e “iletrado”.¹⁷ Encontro que muito interessa a esse trabalho na medida em que oferece uma transposição para a música que é também muito vigorosa, porém pouco estudada (ao menos nesses termos).

Trata-se, em muitos sentidos, dessa mesma diferença entre o fixo e o flexível (que Tiago associa com material e imaterial). Diferença – ou “diferOnça”¹⁸ – que sempre se apresentou como crucial para a realização da música que faço, ou para a não realização-materialização escrita

¹⁶ LINK com 3.1 *Um (not?) tupi no campo que leva ao castelo* no vídeo em que Wisnik trabalha Oswald (em) frente à Eduardo Viveiros de Castro

¹⁷ LINK com 7.1 *a forma do meio* em: “Uma ideia de forma que responda ao questionamento de legibilidade que os livros de João Guimarães Rosa insistentemente põem em cena” na citação de Clara Rowland.

¹⁸ LINK com *introdução c) perspectivismo: a onça na encruza da Túríngia* em: “'DiferOnça' é uma 'noção', que começou por um trocadilho – ainda não é um conceito mas já é quase mais que um trocadilho” na citação, explanada ali, de Viveiros de Castro.

dela.¹⁹ Sobre isso, essa *tese-suíte* tem (bem) mais chance de versar de modo efetivo através da própria música. Entretanto, diante da oportunidade de refletir sobre como a visão que temos do mundo incide sobre a música que fazemos (ou ao menos sobre como a referenciamos) essa seção (per)segue um pouco mais suas escolhas teóricas e os motivos que a levaram a adotar a ideia de *transcri(a)ção*. O que será apresentado de modo mais direto a seguir, em 6.3.

É nesse encalce que fechamos essa seção com o texto de Padre Antônio Vieira, tal qual citado por Eduardo Viveiros de Castro. Na sequência o comentário deste, grifado nos pontos em que foi mencionado na conversa com Tiago, transcrita acima. O texto me chamou atenção pela analogia possível – e que vale a pena frisar para relacioná-la com o presente trabalho – entre a música que se faz através de uma notação detalhada em partitura, enquanto “estátuas de mármore” (signo de “material” ou “fixo”), e as músicas que se dão sobre um fundamento transmitido através da oralidade, enquanto “estátuas de murta” (“imaterial” ou “flexível”):

Os que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, veríeis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificilmente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidas, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não veem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não deem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam os pés,

¹⁹ LINK com 5.3 *toques tradicionais da viola machete II e III* / 5.3.1 “o dó maior” em seus encaixes: na mbira, nos maracatus de Berlim e no violão em: “Mesmo mantendo-se suas linhas gerais os ‘toques’ parecem gostar de se dar cada hora de um jeito, o que gera de fato uma relutância em escrevê-los”; e em LINK com *Violão-Canção – 6.5 o momento da escrita* em: “Eu já escrevi (está aqui a partitura), mas ainda assim gosto que seja cada hora de um jeito, pelo menos para mim é bom, pois vai alimentar novas músicas. Então é um pouco o conflito entre o fixo e o flexível”, em minha fala (sobre uma de minhas músicas) para Sergio Assad.

para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos (VIEIRA, 1957 apud VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.184).

Ao que Viveiros de Castro assim complementa:

O imperador da língua portuguesa, como o chamou Fernando Pessoa, elabora nessa passagem um tópico venerável da literatura jesuítica sobre os índios. O tema remonta ao início das atividades da Companhia no Brasil, em 1549, e pode ser resumido em uma frase: o gentio do país era exasperadoramente difícil de converter. Não que fosse feito de matéria refratária e intratável; ao contrário, **ávido de novas formas**, mostrava-se entretanto incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas. **Gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar**, os índios eram – **para usarmos um símile menos europeu que a estátua de murta – como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura**. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.184, grifos nossos). ²⁰

É fato histórico que o ensino musical no modelo e instrumentos trazidos da Europa tenha sido uma das principais estratégias jesuíticas para a conversão do “gentio do país”. Fator (talvez) decisivo para que nas artes (ou – principalmente até – na música) seja especialmente difícil se desvencilhar de um esquema “triádico” – do tipo: branco/índigena/africano –, ou mesmo de uma redução dele a um binarismo entre colonizadores (branco/europeu) e colonizados (índigenas e negros).²¹ Esses esquemas acabam nos servindo como artifício para tratar da diferença entre musicalidades (ou sistemas musicais) ligados à tradição escrita musical ocidental frente a “outra(s)” musicalidade(s) – não ocidentais – que prescindem deste sistema de notação. Por mais desconfortável que possa ser me parece importante que representantes do universo da música clássica brasileira, sem nunca deixar de conservar e propagar esse conhecimento, passem também a discutir aberta e francamente a questão da música como empreendimento colonial. ²²

A avidez de novas formas, dessa “gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar” – essa propensão à “outrar-se” (salientada logo acima por Viveiros de Castro) – parece já ter informado alguns dos pontos altos da produção cultural brasileira. Como em “Macunaíma, o

²⁰ Trecho que foi transcrito literalmente por ter sido lembrado, em linhas apenas gerais, na conversa com Tiago, apresentada no início desse capítulo.

²¹ LINK com 9.1.2 *as solas moles e os clichês* em “a minha crítica a você no início era essa: ‘Chico, se livra desses clichês!’.” na fala de Tiago.

²² a música é, nesse sentido, instrumento colonial de “epistemicídio” e não apenas de promoção de transculturalidade.

herói sem nenhum caráter”, que acompanha esse trabalho do começo ao fim, em que Mário de Andrade se vale da ambivalência do sentido de “caráter” – termo que traz em um de seus sentidos uma imensa aplicabilidade no plano musical – para evocar essa impossibilidade de configuração, essa maleabilidade, como uma ausência de “caráter” pré determinado. Como uma forma que está, permanentemente, por vir – baseada em um (in)fundamento²³. Uma versão de Bach, nesse caso, de teor indeterminável, na medida que assume tanto momentos “literais” – feitos do mármore, que “conserva”, sustenta a mesma figura” e busca aspectos do “caráter” musical Barroco –, quanto momentos em que se assume, essa ausência de caráter²⁴. E a murta – ou a mata – que está “sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura”, cumpre sua natureza.²⁵

²³ LINK com 6.3 *transcri(a)ção por equivocação controlada* em “A ideia de transcrição neste, “duplo dizer do outro” em “condição alterada”, passa então a se articular com o que Viveiros de Castro relativiza (como já dito) no anseio por fundamento, profundamente arraigado em uma tradição. Essa relativização radical tem seu desenlace no questionamento sobre como o impulso acima funciona para “sociedades cujo **(in)fundamento** é a relação aos outros, não a coincidência consigo mesmas”

²⁴ LINK com 6.3 *transcri(a)ção por equivocação controlada* em: “O traço comum dessa visão com o barroco (e assim com Bach) surge na forma da “murta” que Viveiros de Castro associa a um “jardim barroco”, em contraposição ao museu clássico (de mármore)”

²⁵ LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções* em “a fim de experimentar, tanto quanto possível, como Bach soaria assim – também já ‘sem nenhum caráter’.”

6.2 distorções unplugged

O pensamento de Viveiros de Castro nos informa de modo muito especial a trama em que se dá o processo aqui relatado, na medida em que desconstrói um impulso que há pouco afirmei me “reger” nessas *transcri(a)ções*.²⁶

Apresenta-se, ao longo dessa seção do trabalho, o modo como o pensamento ameríndio (ou “selvagem”²⁷) aponta no sentido de uma relativização que tange a “afirmação de identidade”. Esta direção, vinda da leitura de Eduardo Viveiros de Castro, alcança a condição de um “(in)fundamento”, que aqui trilharemos.

O autor atualiza e aprofunda uma linhagem que é chave também para a canção popular brasileira, a qual remete até o tempo de Gregório de Matos (1632-1696). Isso se dá na medida em que “o poeta baiano seria o primeiro antropófago brasileiro, o primeiro transculturador” (FALEIROS, 2013, p.108) como nos conta Faleiros sobre a interpretação de Haroldo de Campos. É deste último que tomamos emprestado o conceito de transcri(a)ção. E é justamente a aplicação desse conceito à tese que será apresentada ao longo de todo esse capítulo 6. Isso se dá a partir então de uma “linhagem” antropofágica, que tem então no poeta e violeiro baiano, figura inaugural:

E o “Boca do Inferno” também tocava viola. Mais que um jogral, Mattos foi o primeiro crítico musical do Brasil. Suas descrições e opiniões envolvem tanto a música da elite quanto aquela que se ouvia nas festas populares e nos bordéis. O fato de ser instruído musicalmente dá mais peso aos seus comentários, como aquele em que descreve os frades desafinando, ou quando relata suas impressões sobre um concerto de canto e violoncelo pelas freiras dominicanas em Portugal. Mas Mattos ocupa-se também da música das ruas, dos mulatos e negros, aquela música que se ouvia nos calundus, cerimônias afro-brasileiras que tanto irritavam Pereira. E Mattos descreve os ritmos afro-brasileiros não como elementos exóticos em peças teatrais ou procissões oficiais, como era de costume, mas como danças vivas, organicamente inseridas em festividades e divertimentos promovidos pelos próprios mulatos e negros, como o paturi, bailado pelas mulatas na Água Brusca, ou o cãozinho, bailado na festa de N. S. de Guadalupe pelas próprias juízas e mordomas da irmandade (BUDASZ, 2004, p.7).

²⁶ LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em: “Fato é que algo me regia da seguinte forma: apenas com o fundamento de uma ‘outra’ música é que poderia se transcriar – em uma experiência plenamente transcultural –, a música de Bach. Autor também fundamental, aí para a tradição escrita ocidental.” Na parte inicial do longo capítulo anterior.

²⁷ Acerca do qual Lévi-Strauss já havia apontado uma operação que se dá por meio da “bricolagem” – ideia que, como vemos, vem se afirmando ao longo desse processo criativo. Ver em “O pensamento selvagem” (LÉVI-STRAUSS, 2008).

A formulação da ideia de antropofagia chega com o modernismo e Oswald de Andrade – com base em traços que Viveiros aprofunda de modo declarado²⁸ – o que alimenta diretamente o projeto tropicalista. Em Zé Celso e o Teat(r)o Oficina, por exemplo, o (r) rompe fisicamente com as barreiras entre artista e plateia²⁹ – o que o próprio Zé Celso me explicou pessoalmente durante o curto período em que trabalhei junto a seu grupo como violonista e compositor.

Experiência transformadora, e com a qual ainda procuro um registro de troca. Um registro que me propicie também (e finalmente) absorver – ou "comer", nos termos ali correntes – de modo a colocar essa energia em fricção com essa *tese-suíte*. A esta troca se busca, nesse ponto do desenrolar do relato, tanto no que tange à sua linguagem propriamente dita, quanto, e até mais diretamente, à linguagem da letra da canção referente a esse capítulo – *6 minueto da mavangaba digital*.³⁰ Linguagem essa que contrasta (em maior medida) com a utilizada nas versões preliminares deste projeto, mais baseadas no "violão literal". É para esse vértice principal do trabalho – o musical – que trago o enfoque. Uma vez que a música aqui proposta é resultante de uma vivência longa e aprofundada (em termos próprios) com o *violão*, à qual se soma agora a forte relação que ele tem com a *machete*, para propiciar mais uma – ou “outra” – leitura para peças de Bach.

É ampliando a base dessa referência, e a fim de projetar essa atitude menos restrita, que inclui-se o parênteses no "(a)" no modo de grafar essas, que assim se tornam, *transcri(a)ções*. Vetor que causa ruído – e se alimenta dele – em vários planos, como, por exemplo, na sonoridade aparentada a do *violão de concerto*. Som que sempre sustentei, em alguma medida, como elemento essencial ao que faço. Isso me levou a entrevistar, no *violão-canção*, mestres do violão do concerto brasileiro, assim como mestres como Guinga e Elomar, que também se relacionam – a partir da canção e cada um a seu modo – com essa sonoridade. A qual segue como eixo essencial para incorporar, além da voz – em uma relação já trabalhada no mestrado –, uma nova camada, com a *machete*, nessa *tese-suíte*. Trabalho escrito em três pautas (abertas à experimentação sonora).

²⁸ LINK com 3.1 *um "(not?) tupi" no "campo" que leva ao castelo* em: “Portanto, diz ele [Viveiros], o perspectivismo é uma retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. São conceitos da mesma família política e poética. Armas de combate contra a sujeição cultural da América Latina, contra os paradigmas europeus e cristãos”, na fala de José Miguel Wisnik.

²⁹ LINK com 5.4 *mbira-machete* em: “A sala, que não tem elevação/separação entre palco e plateia, favoreceu a participação de ainda outros músicos africanos ligados à *mbira*, que apareceram na hora.”

³⁰ LINK com 6.0 *última versão da letra (da canção)*

Fato é que, assim que terminei o mestrado, e como que para compensar algo (que é retomado nesse momento), fui trabalhar no Oficina, onde participei da experiência mais radical que vivi até agora em uma música que emerge da palavra.³¹ Ali a melodia precisava se manter de fato totalmente maleável/flexível como nunca havia visto em canção.³² Os traços de uma determinada ideia musical eram desconfigurados e se reconfiguravam a cada novo ensaio. Como a murta, era "impossível de configurar".³³

No plano da música escrita, o tropicalismo se relaciona não com o programa da escola nacional-modernista – traçado em grande medida por Mário de Andrade – , com o qual sempre tive mais proximidade (seja em meus trabalhos pessoais, seja com *A Barca*), mas sim com escolas derivadas de trabalhos como os de Koellreutter e da Terceira Escola de Viena. Isso se deu através de, por exemplo, atuações como a de Rogério Duprat e Júlio Medaglia como arranjadores dos primeiros discos tropicalistas (do universo “pop”).³⁴

Me ocorre pensar o porque de, em um regime de irrestrição como o antropofágico/tropicalista, não ter havido uma variedade maior no tratamento musical adotado. Isso poderia se dar, por exemplo, em experimentações mais aprofundadas com instrumentos acústicos (unplugged),³⁵ o que não se restringiria a uma camada de sobreposição orquestral, mas poderia perfeitamente – juntamente com a escrita em partitura, por que não? – atingir a “base” e o próprio violão do cancionista. Do qual, tantas vezes (e nas formas mais variadas), nasce a estrutura musical de uma canção.

Imaginar algo análogo a uma “linha evolutiva” na canção e música popular brasileiras é algo que já sabemos não fazer sentido, apesar de ser uma narrativa forte no meio. Superado esse olhar

³¹ Contribuí no Teat(r)o Oficina logo após terminar o mestrado, em 2014, trabalhando cotidianamente nos ensaios que geraram a peça “Cacilda V”. Esta contou com algumas canções – já bastante transformadas – que “musiquei” a partir de leituras do texto de Zé Celso, nas quais ele mesmo conduzia o grupo em coro, nos longos e brilhantes ensaios. (Há gravações desse processo criativo de canções.)

³² LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: “Este vocabulário tem as suas raízes na primeira ideia de canto-fala”, na citação de Harnoncourt; LINK com *Violão-Canção 6 - o fixo e o flexível*/ 6.3 *um problema antigo* em: “Sim, mas nunca resolvido”, na resposta de Luiz Tatit.

³³ LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em: “Como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura.”

³⁴ LINK com 2.1.1 *Transcultural musical studies* em: “Entre a autenticidade cultural e a traição cultural pop” na citação de Paul Gilroy.

³⁵ LINK com 7.3 *Bellinati* em: “Tocar um violão, senão ‘puramente erudito’ (até por estar plugado) com uma sonoridade que, no mínimo, dialoga com essa em um contexto (porém) de música rítmica e popular.”; LINK com 7.4 *Roberto Mendes* em: “O que faz lembrar os versos de outro baiano célebre, Tom Zé – tropicalista por excelência.”

que difunde amplos dogmas evolucionistas, ou talvez até por efeito de momentos em que este tenha marcado a canção brasileira, vale ressaltar que há uma aproximação que ainda parece poder render colaborações em terreno muito pouco explorado. É nesse lugar que me vêm soluções musicais que me parecem poder dialogar com as em curso em minha geração (ainda que tardiamente). O que pode acontecer através dessas *transcri(a)ções*.

Esta operação reside, justamente, na convergência entre dois vértices de uma transposição muito direta (e talvez um tanto estanque) que o universo da canção – ainda na década de 1960 (que assim parece consagrar a guitarra elétrica de "tabu" em "tótem")³⁶ – fez das escolas “formais” (no âmbito da música escrita) mencionadas acima:

- 1) A que se afiliou à escola nacional-modernista marioandradeana, a qual, por sua vez, divide a cultura brasileira entre o lado erudito/escrito e o lado oral /popular. Tal divisão, como vemos, se faz muito presente nesse trabalho e dá base ideológica, em linhas gerais, à música jobiniana, à qual me sinto filiado. E digo isso ainda que propondo, de modo especial nessa tese, uma crítica à parcialidade em que implica a divisão aqui ressaltada;
- 2) Essa outra (ligada à música serial do início do século XX) que, a exemplo, emprestara tratamento orquestral ao movimento tropicalista. Ela é de inspiração oswaldiana e irrompe nesse trabalho como uma oportunidade – inclusive enquanto artista – de quebrar com a restrição desnecessária estabelecida por esses antigos paradigmas.

O fato de eu subir a montanha que leva ao castelo onde se ensina violão em Weimar recitando a máxima de Oswald, “tupi or not tupi” (como decorrência de leituras como as aqui aprofundadas), parece apontar no sentido dessa convergência. O que faz me leva a pensar o que pode estar tentando consagrar-se aqui de "tabu" em “totem” (em um movimento análogo ao da "passeata das guitarras”, de orientação tropicalista, antropofágica e francamente oswaldiana).

Sabe-se que essa trilha já foi pavimentada – mesmo isso sendo tantas vezes contraditório – na trajetória da canção popular brasileira. Esta recebe um veio importante (que me parece inclassificável) vindo do “estilo antropofágico de Villa-Lobos” (JARDIM, 2005). Compositor que

³⁶ A título ilustrativo ressalto que a mesma cisão, apresentada acima no plano da música escrita, é transposta para o mundo da canção ainda sob algum efeito do contexto que leva alguns dos maiores artistas brasileiros (principalmente da canção popular), de uma geração na qual nos referenciamos até hoje, estrelarem, de um lado e do outro (dentro e fora dela portanto) algo como a "passeata contra as guitarras” (1967). ; faz-se ainda a ressalva de que não pretendemos estancar aqui os desdobramentos de "Tótem e Tabu” em sua intrincada articulação entre antropologia e psicanálise.

parte de uma profundidade na relação com o próprio Bach, a qual é em tantos sentidos absolutamente inalcançável. Mas que se revela nesse processo profundamente inspiradora, assim como sempre o foi para ambas as vertentes apontadas acima. Esta influência só é tão ampla justamente por transcender a essa cisão desde sua nascente. Assim, o compositor projeta a referência de uma “alma brasileira”³⁷ a partir da seiva de suas reentrâncias.

A violência dos golpes, os instrumentos de corte, o posicionamento diante de cada uma das cisões, o que se faz com o que escorre do que é partido ao meio. As práticas culturais que são “extintas” e as que vão ganhando centralidade nesse percurso. As que não encontram condições para (re)nascer. As que se (re)inventam. Tudo incide sobre esse *continuum* que é traduzido pela canção e música brasileiras.

³⁷ LINK para o filme “Violão-Canção: uma alma brasileira” <https://youtu.be/VyVGplkRFbE> que pede emprestado o nome de um movimento da Bachianas n.4 de Heitor Villa-Lobos.

6.3 transcri(a)ção por equívocação controlada

Essa *tese-suíte* se estrutura, em um primeiro momento, sobre o conceito de "reescritura"³⁸ e vai, pouco a pouco, se instaurando como uma realização que acontece, no plano da música, de modo análogo ao de uma "tradução", no plano da palavra. Isso leva o trabalho até este universo, de onde emerge o conceito de "transcrição", forjado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos. Tal conceito é escolhido até mesmo pelo jogo que se dá entre seu prefixo *trans* coincidindo com o prefixo da *transculturação* aqui efetivada.

Com a ideia de *transcri(a)ção* me parece que o trabalho não se torna a repetição de uma inscrição, como alude, por exemplo, a ideia de "reescritura" (utilizada inicialmente), mas algo que, ao criar, se efetiva superando fronteiras. A estes limites essa *tese-suíte* trabalha, transitando, principalmente, entre os universos da tradição oral e da escrita, mas eles sempre podem ser vistos também como étnicos e identitários.

O modo como a música parece conseguir transitar entre essas esferas parece um alento, ao menos para quem trabalhe, por exemplo, com processos criativos. Entretanto, na medida em que nos detemos nos meandros das questões, vai ficando cada vez mais evidente que há muitos apagamentos e silenciamentos, mesmo nos processos propriamente musicais (sobretudo quando se passa pela questão do ensino), ao mesmo tempo em que violências, tensões e conflitos são atenuados.

O que procuro é não perder a oportunidade de uma reflexão aprofundada acerca dos fatores envolvidos na transgressão de alguns limites postos.³⁹ E é exatamente isso que se dá em interlocução com Tiago de Oliveira Pinto, na mesma conversa que se iniciou na primeira seção desse capítulo – 6.1:

Chico
*Acho que posso comentar com você
 foram três as pessoas que me incentivaram a seguir por esse caminho
 que leva à ideia de "transcrição" de Haroldo de Campos:*

³⁸ LINK com 1.c - a modulação para maior e a "fórmula da reescritura" no conceito de Sílvio Ferraz.

³⁹ LINK com 3.2.4.3 "controle(s)" e improvisação barroca em: "the fact that Tiago and Ricardo (Gallén) are fellows seems a great opportunity for this connection." na minha fala para David

*O último foi Acácio Piedade,
aqui e há pouco
nessa mesma mesa,⁴⁰
na apresentação de meu trabalho.*

*Mas o primeiro a mencionar-me a pertinência de Haroldo para este trabalho,
logo em seu início, foi o antropólogo Danilo Ramos
que está sendo central pra essa aproximação
com Viveiros de Castro.*

*A ele seguiu-se Álvaro Faleiros
que relaciona diretamente o trabalho de Viveiros de Castro
com o trabalho de "Transcrição"
de Haroldo de Campos.*

*Que faz o que?
Traduz
criativamente
sob essa perspectiva da antropofagia,
de modo que ele chega em traduções muito livres,
em poesia livre, no fundo, né?*

*O que é bem equivalente ao que eu estou fazendo
no plano da música (e não da letra)⁴¹
a partir das partituras de Bach.*

Desde o primeiro momento desse trabalho mencionamos que, segundo Viveiros, "Traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença" (CASTRO, 2018a, ps. 90-1, grifos nossos).⁴² A noção reincide a fim de referenciar, agora já não apenas a partir da música mas desde dentro dessa área de estudo, um pouco mais nosso uso da ideia de "equivocação". Método este que vem sendo francamente utilizado no campo da tradução – como nos conta Álvaro Faleiros – quando discute “o modo como a antropofagia modernista informa o projeto de transcrição poética de Haroldo de Campos, relendo-os à luz do

⁴⁰ Essa é a sequência da conversa começada, com Tiago, em: LINK com 6.1 - *o fosso entre o mármore e a murta* em: "Fazia-a me remeter a uma "távola". Nela se deu, inclusive, a apresentação de meu trabalho".

⁴¹ Fala que diz de eu não estar traduzindo uma canção erudita com letra, como Artur Nestrovsky faz com a obra de Schumann "Ich grolle nicht" ou "Pra que chorar". Através dela cito um exemplo do que o próprio Tiago me colocou nessa mesma conversa. Mesmo no momento seguinte do trabalho, o processo de feitura da letra correu de um modo muito diferente do que se desenvolvesse a partir do texto de uma letra – e desenho melódico da pauta da voz – pré-existente.

⁴² LINK com 1.a violão solo: *em prenúncio à canção, às campanellas e ao perspectivismo (a partir da música)*

perspectivismo ameríndio como compreendido por Eduardo Viveiros de Castro” (FALEIROS, 2013, p.107).⁴³

Neste seu mesmo artigo, Faleiros nos conta que

A devoração crítica, para Haroldo de Campos, pressupõe a adoção do ponto de vista “desabusado” do “mau selvagem”, ou seja, a apropriação da inversão já proposta pela vanguarda europeia da imagem do canibal. (...) O ponto de vista que adota leva-o a retomar os preceitos do Barroco. Para Haroldo de Campos (1992, p. 241), “o Barroco Brasilico era um duplo dizer do outro como diferença: dizer um código de alteridades e dizê-lo em condição alterada”. (...) [Como em "Gregório de Matos:] O poeta baiano seria o primeiro antropófago brasileiro, o primeiro transculturador. (FALEIROS, 2013, p.107).

A ideia de transcrição, neste “duplo dizer do outro” em “condição alterada”, passa então a se articular com o que Viveiros de Castro relativiza (como já dito) no anseio por fundamento, profundamente arraigado em uma tradição.⁴⁴ Essa relativização radical tem seu desenlace no questionamento sobre como o impulso acima funciona para “sociedades cujo **(in)fundamento** é a relação aos outros, não a coincidência consigo mesmas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.191, grifo nosso).

Em um registro que incorpore a cosmovisão ameríndia (parte, portanto, visceral da cultura e da música brasileiras), pode não fazer “o menor sentido” sustentar um entendimento como o que segue (sendo relativizado) na citação abaixo. O traço comum dessa visão com o Barroco (e, assim, com Bach) surge na forma da “murta”, que Viveiros de Castro associa aqui a um “jardim barroco”, em contraposição ao museu clássico (de mármore).⁴⁵

E é assim que a flexibilidade da murta fornece as propriedades da matéria da música de Bach, tal como a vemos, nessas *transcri(a)ções*:

Nossa ideia corrente de cultura projeta uma paisagem antropológica povoada de estátuas de mármore, não de murta: museu clássico antes que jardim barroco. (...) Entendemos que toda sociedade tende a preservar no seu próprio ser, e que a cultura é a forma reflexiva deste ser; pensamos que é necessária pressão violenta, maciça, para que ela se deforme e transforme. Mas,

⁴³ Em discussão que se articula diretamente com o que Wisnik coloca (no vídeo) a cerca da “retomada da antropofagia” de Viveiros de Castro no “apelo-testamento” de Oswald de Andrade. LINK com 3.1 *um (not?) tupi no campo que leva ao castelo*.

⁴⁴ LINK com 6.2 *distorções unplugged* em “desconstrói um impulso [por fundamento] que há pouco [no 6.1] afirmei me 'reger' nessas *transcri(a)ções*”.

⁴⁵ LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* a partir das imagens lançadas pelo padre Antônio Vieira, em de seu *Sermão do Espírito Santo* (1657).

sobretudo, cremos que o ser de uma sociedade é seu preservar: a memória e a tradição são o mármore identitário de que é feita a cultura. Estimamos, por fim, que uma vez convertidas em outras que si mesmas, as sociedades que perderam sua tradição não tem volta. Não há retroceder, a forma anterior foi ferida de morte; o máximo que se pode esperar é a emergência de um simulacro inautêntico de memória, onde a “etnicidade” e a má consciência. Partilham o espaço da cultura extinta (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.190-1).

Como vemos, o manejo cultural baseado na lógica ocidental – que de fato ainda impera da forma descrita acima – tem um percurso pela frente. Para ele uma estratégia que parece potente (e, ao menos na maioria dos cursos de música bem pouco implementado) é a de proposições práticas (no plano didático-musical) onde “é a troca e não a identidade o valor a ser afirmado”. Sentido apontado também por Faleiros, ao reiterar o destaque que Viveiro de Castro dá ao texto de James Clifford quando este indaga:

O que muda quando o sujeito da história não é mais ocidental? Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para os quais é a troca não a identidade o valor a ser afirmado? (GEERTZ, 1989, p.344 apud VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.191).

É ressoando nesse sentido que o material musical aqui desenvolvido vislumbra, para além de seus desdobramentos artísticos (e assim entrelaçados a eles) sua aplicabilidade enquanto proposição pedagógica musical. Proposta prática fundamentada a partir de um levantamento teórico que enfrenta a multiplicidade de sentidos que necessariamente está implicada na ideia de “fundamento” (ou “fundamentação”) no contexto de um ensino transcultural.⁴⁶ E, para isso, o que me parece de fato fundamental, justamente nesse sentido de “troca como valor a ser afirmado”, é não deixar de se buscar dispositivos (no nosso caso técnico-musicais) através dos quais esse intercâmbio possa se dar. Além de – o que me parece óbvio, mas (ainda) necessário constar – não ferir as culturas e subjetividades envolvidas na permuta de nenhum dos lados dessa relação ou (“elos” dessa cadeia).

Há, portanto, um desafio posto ao trabalho nessa contribuição para a “ponte” desejada por Tiago sobre o “fosso” que ele mesmo delineia (entre cultura material/musicologia e a cultura imaterial/etnomusicologia).⁴⁷ O desafio parece residir – de modo básico – na diferença (ou

⁴⁶ LINK com 7.1 *oficinas trasnculturais: um uso almejado desse material* em: “Que almeja servir como um ponto de contato (prático) entre os universos que mobiliza”.

⁴⁷ LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em: “Porque agora a gente está numa fase de ter que juntar as duas coisas”.

“diferença”) entre tais visões de mundo frente a ocidental.

Cosmovisões com as quais vamos tendo mais e mais contato. Como nesse outro modo de enxergar o canto, enquanto algo

que também é arte, mas também é modo de comunicação, mas também é ritual, é forma de se movimentar pelo universo, e produzir encontros cosmológicos, e de se conseguir, a partir desses encontros, fundar diálogos e aprendizados.

Estas são as palavras do colaborador desse trabalho, o antropólogo (e indigenista) Danilo Ramos, como me coloca em uma das inúmeras comunicações pessoais que tivemos ao longo do percurso dessa *tese-suíte*. Interlocução sem a qual não teria sido possível para essa tese alcançar o devido aprofundamento no perspectivismo.

Como desfecho desse capítulo fica o link para um dos momentos mais ricos do diálogo de Danilo com essa *tese*, do qual extraí as palavras a cima, e as que constam do capítulo 8.2 falas (de diferentes tempos e lugares)

Danilo Ramos

*Acho que há um problema em se ficar preso
à ideia de que a cultura popular brasileira
é uma mistura do português, do índio, do negro...
O canto das três raças.*

Não, não é.

*Porque ao falar “o índio ” você já tá reduzindo
uma multiplicidade de nações, de povos,
de pontos de vista, de mundos,
a um.*

*Esse “um” só existe na cabeça de quem tá projetando.
Você projeta três unidades que se misturam entre si,
o que é o mito das três raças.
E que, do ponto de vista decolonial,
é o que agente mais trabalhou pra desconstruir;
pra criticar.*

*Essa projeção de totalidade
do que seria o elemento europeu, ou ocidental,
pode se dar num reducionismo extremo.
Do ponto de vista do sujeito, do artista,
isso produz uma identidade:
“Bom eu sou brasileiro,
porque eu sou dessa cultura*

*que é uma cultura feita
da contribuição de três matrizes diferentes.”
Mas essa é uma ideia totalmente avessa
a isso que o Oswald tá falando
E a isso que o Eduardo tá falando,
de partir desse lugar;
de um posicionamento em um campo de relações
que é aberto,
baseado profundamente na alteridade
mas uma alteridade que tem que ser devorada
Em termos de uma ontologia da predação...
É uma outra coisa.
E, nesse tipo de registro,
você tem todo um reconhecimento
do perigo, da potência das forças
da inimizade, da violência dessas relações coloniais.
Esse discurso das três matrizes tem várias versões:*

- 1) *O canto das três raças, de Paulo César Pinheiro*
- 2) *A democracia racial, de Gilberto Freire*
- 3) *Esse outro discurso da cultura popular feita a partir dessas três matrizes.*

Em um momento já mais próximo ao depósito dessa tese (já na fase de revisão), fez-se necessário uma formulação minimamente mais extensa no tocante à “versão” de Paulo César Pinheiro e ao modo como esse discurso (em alguma de suas variantes) ainda rege de modo poderoso a produção cultural brasileira.⁴⁸ Sobre o que Danilo Ramos nos colocou ainda que:

O que se vê hoje são grandes elaborações de intelectuais negros como Nilma Lino Gomes (por exemplo em seu O movimento negro educador (GOMES, 2017)) que formula o conceito de “epistemicídio” (junto com Boaventura de Sousa Santos), a partir de movimentos precursores nesse sentido como o de Abdias do Nascimento (fundador por exemplo do “teatro experimental do Negro” – e aí já desde um lugar “das artes”, como é importante nessa sua pesquisa). Toda essa produção critica explicitamente Gilberto Freire e toda essa corrente “regionalista” que é muito forte na produção musical, com ecos variados (no tropicalismo, em Elomar, em Ariano Suassuna). É difícil, pois isso cria algo muito poderoso (Chico diz: evocativo no plano da poesia). Essa crítica alcança inclusive a versão de Paulo César Pinheiro, ainda que ela já traga – como na canção “O canto das três raças” – as tensões coloniais. Ela traz isso, mas mantém essa perspectiva de “raças” e de “três”, que, no contexto de “guerra e paz”, vai constituindo o canto do Brasil como um soluçar de dor ao mesmo tempo que é um “canto do índio guerreiro” e um

⁴⁸ LINK com 8.2 *Falas (de diferentes tempos e lugares)* em :Isso que se interpõe enquanto “nó”, e que se “encontra arraigado em um certo modo de fazer arte no Brasil” – ao qual, volto a dizer, me sinto filiado –, já deve ser, em si, todo um foco de atenção ao meio musical (se nos atermos a ele). Algo para o ‘meio musical’ pensar.”

“entoar dos negros no quilombo” todos em revolta e resistência. Ideologia que vem perpassando a produção cultural brasileira.⁴⁹

Esclarecido e aprofundado esse ponto, fundamental para as *transcri(a)ções* aqui realizadas, segue da fala de Danilo, desde o mesmo ponto. Ponto de retomada esse em que já salientava esse “certo modo de trabalhar com arte no Brasil”, que pede a atenção do meio artístico e musical:

*Mas o que todas essas visões tentam fazer
é atenuar as tensões.
Atenuar a violência, o genocídio, os conflitos.
Estou te chamando atenção para isso
por essas visões estarem muito arraigadas
em um certo modo de se trabalhar com arte no Brasil.*

*Isso tem a ver com Getúlio, com o projeto dos modernistas.
Mas você entender que o ponto de vista
do Oswald é radicalmente diferente
desse ponto de vista nacionalista ali do Capanema
é algo muito importante.
E essa leitura do Eduardo ajuda você a ver isso.
Quer dizer, essa leitura que o Wisnik faz do Eduardo lendo Oswald.
Veja, são várias camadas:
Wisnik, lendo Eduardo, lendo Oswald,
com os pressupostos filosóficos-metafísicos
do perspectivismo ameríndio...
Que é algo que ele foi aprendendo,
estudando com os Araweté,
a partir do trabalho da Tânia Stolze Lima
com os Yudjá
ou do Kaj Arhem, com os Makuna.
Então veja que aí é “como se”,
um registro metafórico.
E esse é o lugar que é interessante:
é como se os Yudjá tivessem lendo Oswald
com todo o arcabouço da sua filosofia
da sua metafísica.
Esse é o lugar
Imagina um xamã Makuna, um xamã Yudjá...
É isso que estes Xamãs estão fazendo hoje
de fato:
lendo com todos esses pontos de vista
convergindo para essa leitura.*

⁴⁹ LINK com 9.1 considerações finais / 9.1.2 as solas moles e os clichês em: “Chico, se livra desses clichês!” na fala de Tiago.

Gilberto Gil conversando com Seu Higino⁵⁰



*Lembra daquele video que eu te mandei
do Gilberto Gil
conversando com Seu Higino?
E do Seu Higino cantando um capivaia
que é um canto xamânico
um canto da Ayahuasca...
O encontro e o desencontro
naquela situação
quando seu Higino está conversando
com Gilberto Gil
ele está transformando aquele lugar de encontro,
aquele campo de interação,
a partir de uma “deixis cosmológica”.⁵¹*

*Com o canto dele ele tá fazendo
os espíritos com os quais ele dialoga,
a partir dos rituais da Ayahuasca,
dialogarem com o Gilberto Gil
e com a perspectiva dele
que é uma perspectiva vinda
de uma sociedade não indígena.
E também na perspectiva de um artista
que entende canto como arte
enquanto Seu Higino tem um outro entendimento
completamente diferente do que é um canto.*

⁵⁰ Video disponível em: <https://vimeo.com/129867831>

⁵¹ VIVEIROS DE CASTRO, 1998.

*Pra ele o canto também é arte,
mas também é modo de comunicação,
também é ritual,
é forma de se movimentar pelo universo
de produzir encontros cosmológicos
e de se conseguir a partir desses encontros
fundar diálogos e aprendizados.*

*O que é canto para um
é radicalmente diferente do que é canto pra outro.
Assim como o guerreiro tupinambá,
no ritual antropofágico,
aprende os cantos do poderoso guerreiro inimigo,
antes de matá-lo,
e depois ele fica sozinho cantando,
muito tempo,
com o sangue do inimigo
em presença no corpo dele
e fica sozinho cantando
afastado da comunidade
(porque esse canto é a potência
de guerra, de força, de ferocidade
desse guerreiro inimigo),
da mesma forma, também
nessa imagem da predação antropofágica
está presente toda a tensão
todo o conflito toda a violência
da guerra.
É isso...
E é como que uma imagem
diametralmente oposta
àquela da democracia racial
onde se está apagando e silenciando*

*Quando você fala dessa ausência
da viola-machete na ilha,
você percebe esse silêncio
que é produto de um certo apagamento.⁵²*

*O "apagamento" é uma operação colonial
Se você pegar o "relatório da comissão da verdade"
(e eu analisei muito o documento sobre os povos indígenas)
o que se quer é gerar apagamento,
gerar inviabilização*

⁵² LINK com 2.2 *a mbira da ilha do Desterro (SC)* em: "A antropóloga e professora Ilka Boaventura (da UFSC) é precursora no estudo do tema da invisibilização negra no sul do país e compartilhou comigo – em um encontro já próximo do depósito dessa tese – a forma como enxerga o conceito de ‘invisibilidade’."

gerar silêncio.

*O silêncio não é só produto
de um esquecimento involuntário.
Ele é uma produção ativa também.
No caso da ditadura militar
se produzia os vazios demográficos
se gerava documentos pra comprovar
que não existiam povos indígenas
em determinadas terras
com interesse dos fazendeiros.*

Quer dizer: existia!

*Mas produziam os documentos para que?
Para que os fazendeiros pudessem matar as pessoas
e tomar suas terras.*

*Então o apagamento é carregado de tensão,
de violência.*

*E só estou te chamando a atenção
porque em um certo registro
são coisas semelhantes, parecidas,
mas elas são radicalmente diferentes.*

*O lugar que você está se posicionando,
aí vou usar uma frase de Eduardo,
é pra “levar a sério isso mesmo”.
Entender esse discurso do Oswald
essa carta que ele escreveu
e a força que ele coloca nisso também
porque ele está se contrapondo
ao próprio projeto modernista.*

*É por isso que ele se torna
tão interessante para o Eduardo
para essa leitura perspectivista que ele faz
tão interessante pro próprio Wisnik
e, acredito, muito interessante
pros Araweté, pros Makuna, pros Yudjá,
pros Hupda...*

*Então é isso: nunca perder de vista
esse lugar de onde estão partindo essas ideias.
É o lugar de pessoas que produzem suas ideias
a partir de um modo de vida
e essas ideias
essa filosofia
é ancorada em um contínuo
entre constância e inconstância.
E ela parte de um modo muito forte dessa ideia de
predação ontológica.*

7.0 Sarabanda da Jaguaretama¹

Iarauetê
unha forte
tapa que é
beijo de morte

a onça urrou
gata da mata grande
que ainda me mata

nha' zagaia
na tocaia
nem estraçalha
o couro dela

nha' canguçu
da anca pequena
ah pantera
noite de lua eu solto a fera
volto a quem era
caminho com a mão
na terra

me mata
na terra

¹Essa letra foi baseada no conto: "Meu Tio, o iauaruête" de João Guimarães Rosa, sobre o que há algumas considerações em 7.1 *a forma do meio*

7.1 a forma do meio

Em um trabalho que se propõe a investigar a “transversalidade” no ensino da música, há o que não pode ser dito (ou ao menos que eu não consiga dizer) através de um texto comprometido com apenas uma (modalidade de) “forma”. Há alguns propósitos desse processo, criativo também no plano didático, que nem esforços como o da bula colorida, que procuram salientar aspectos das partituras aqui apresentadas (corriqueiras para o campo de análise musical e da musicologia), nem este relato etnográfico tenham conseguido dizer até agora.

Para apresentar (mais) essa metamorfose, aprofundo-me um pouco mais no campo de onde emerge o termo “transcrição” – cunhado por Haroldo de Campos – através do livro “A forma do meio” (nome absorvido nesse subcapítulo) de Clara Rowland. Segundo a autora, esta obra procura “uma ideia de forma que responda ao questionamento de legibilidade que os livros de João Guimarães Rosa insistentemente põem em cena” (ROWLAND, 2012, ps.9-10).²

“Dizer que ‘Meu tio, o iauaretê’ é a história de um mestiço que vai sendo dominado por um bloco de afetos antropófagos é um resumo passável” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p.11) deste conto. O qual é afirmado por Viveiros de Castro (de quem pego emprestado também o “resumo passável” do conto) como uma experiência francamente perspectivista e, assim, ocupa lugar especial em nosso recorte. Rowland contribui para a costura efetivada (também) nessa *tese*, comentando o olhar de Haroldo de Campos da seguinte maneira:

O problema da metamorfose parece então ser indissociável da sua dimensão de “escritura”, para manter os termos do ensaio, aspecto a que “A linguagem do Iauaretê” dá destaque sobretudo no plano linguístico: é com base nessa ligação que a representação da linguagem no conto permite, para Haroldo, um contato com a metamorfose “vista por dentro” (Campos, 1992, p.63), mas também presentificada “diante dos olhos de seu interlocutor (e dos leitores)” (Campos, 1992, p. 61). Diz o crítico: “O onceiro [...] acaba, arrastado por sua própria narrativa proteica, transformando-se em onça diante dos olhos do seu interlocutor (e dos leitores)” (ROWLAND, 2012, p. 79).³

Essa “metamorfose” desvelada, que é “vista por dentro” e, assim, aberta aos olhos de quem se dispor a enxergar, é o ponto crucial. Ponto que a própria canção é quem tem, inclusive no caso

² LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: “As ‘conversas ou discussões’ que se dão entre figuras de diferentes classes sociais. Posição que é análoga à do narrador das principais obras de João Guimarães Rosa” na referência acerca de questões colocadas pelo maestro Harnoncourt.

³ O texto citado é: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

dessa *tese-suíte*, mais chance de atingir. Foi uma busca de representação desse traço essencial da cultura brasileira que me levou a tecer a letra desta *Sarabanda da Jaguaretama* baseada na trama deste conto, dialogando assim com o que Rosa põe (recorrentemente, portanto) em cena.

Cena que vem se faz presente em toda essa *tese-suíte*, na medida em que já no primeiro verso dessa *suíte* surge a ideia de “recado”, e que no último momento a *tese* essa mesma ideia volta como uma sugestão de Tiago, talvez até como uma espécie de “conclusão” do trabalho.⁴

O termo é extraído de outro conto chave de Rosa que é “O recado do morro” (ROSA, 2001) e está sempre associado a uma imagem de transmissão oral. Essa ideia vem sendo trabalhada em aulas por José Miguel Wisnik de modo tão “insistente” quanto, segundo Rowland, se percebe a busca por “uma ideia de forma que responda ao questionamento de legibilidade” (ROWLAND, 2011, ps. 9-10) no próprio Rosa.⁵

Como se vê, a busca de uma “ideia de forma” para as letras das canções dessa *tese-suíte* – o que incide diretamente em sua forma musical⁶ – é o que rege aqui. E é em meio a essa busca que depara-se também com colocações como a de Roberto Zular, que se articula com Rowland no “fluxo dos recados” de Rosa, do modo como se vê abaixo:

Se seguirmos Clara Rowland, estamos aqui nas pegadas decisivas da formação do **recado de Rosa**, o lugar mesmo da morte – da fuga – que capta um hiato entre a voz humana e não-humana, como uma “legibilidade vazia” em um espaço metamórfico: Omama, a montanha, os xapiri, os corpos, os mortos, os cantos (ZULAR, 2020, p. 30).

O autor traz aqui questões que atravessam um processo de *transcri(a)ção* de uma música litúrgica como a de Bach em múltiplos sentidos e nos leva a um outro tipo de liturgia através da menção aos espíritos da floresta – os quais são aqui evocados diretamente desde o início do trabalho.⁷ Zular coloca que “o percurso” por ele traçado no artigo “se deu a partir do **rasgo** que um

⁴ LINK 1. *Prelúdio do Boi do Mar/ 1.0 última versão da letra (da canção)* em: “Boi do mar, da vozilhada, de quem faz recado de cada onda do mar”; LINK com 9.1 *considerações finais / 9.1.4 o espaço de equívoco e a encomenda de recado* em: “Mas isso talvez seja até uma conclusão. Você vai usar todo esse trabalho centrado na música para dar um “recado” cultural, principalmente aos brasileiros, que estão presos nessa dicotomização.” na fala de Tiago

⁵ LINK 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: “com essa posição de interlocução, entre as ‘conversas ou discussões que se dão entre figuras de diferentes classes sociais. Posição que é análoga a do narrador das principais obras de João Guimarães Rosa” na citação de Harnonncourt a cerca de Caccini e a “Nueve Musiche”

⁶ LINK 9.a *a feitura da letra dessas canções* em: “Fato é que eu mesmo assumir a feitura dessas letras foi fundamental para o resultado do trabalho Pois isso transformou em um plano profundo a músicas aqui apresentadas e suas respectivas partituras”

⁷ LINK com *introdução c) a onça na encruza da Turingia* em: “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite” na citação da abertura de Macunaíma, de Mário de Andrade.

livro como *A queda do céu* opera no que entendemos por literatura brasileira” (ZULAR, 2020, p. 37). O que o autor arremata do modo como segue, e desde uma posição com a qual essa *tese-suíte* se identifica: "não se trata mais (ou só) de dar voz aos índios, mas de produzir pontos surdos na nossa própria voz que nos torne capazes de ouvir a complexa rede de recados como fazem Kopenawa/Albert/Rosa nessa encruzilhada de mundos” (ZULAR, 2020, p.37).⁸

O “rasgo”⁹ que *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015) opera no que entendemos por “literatura brasileira”, certamente tem repercussões amplas, que atingem diretamente (também) a música brasileira. É com base nessa “variação de contextos” que foi trabalhada tanto, em um primeiro momento, a música dessa *tese-suíte*, quanto (já em uma etapa de refinamento) as letras da mesma. Ambas são muito baseadas na variação do “agenciamento enunciativo”, conceito salientado por Viveiros de Castro no texto de sua tese de doutorado. Nele instaura-se o processo – bastante musical como se vê – de onde se desdobra a noção de perspectivismo, que nos acompanha e guia aqui:

A complexidade essencial dos cantos xamanísticos Araweté reside em outro lugar: no agenciamento enunciativo ali estabelecido. A música dos deuses é um solo vocal, mas é linguisticamente, um diálogo ou uma polifonia, onde diversos personagens aparecem de diversas maneiras. Saber quem canta, quem diz o que pra quem, é o problema básico.

O canto xamanístico é uma canção de canções, um discurso de discursos, é polilógico. Quase nunca um xamã muda de timbre ou de tom para indicar que mudou o sujeito de enunciação das frases cantadas (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 548).

A projeção que a expressão “canção de canções” – que se aplica também a uma infinidade de repertórios e processos – tem sobre essa *tese-suíte* é direta o suficiente para não ser esmiuçada de outra forma que não a musical (na medida que a informou, no mínimo, como inspiração).

Isso se dá uma vez que a “polifonia” de “posicionalidades”, aqui ressaltada, é algo que me convocou muito diretamente por via de uma intuição (baseada na minha experiência como compositor e músico) que me apontava algo muito potente, em sendo bem realizada artisticamente. Potência que continha “recados” profundamente arraigados nos fazeres artísticos que buscam a transcendência da relação entre as já mencionadas tradição oral (ou iletrada) e

⁸ Segundo Viveiros de Castro: “Os Araweté não praticam a antropofagia guerreira que tornou os Tupinambá do século XVI famosos; mas são parentes linguísticos e culturais destes, e parentes ainda mais próximos da mãe do onzeiro do conto de Rosa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018b, p.12).

⁹ Outro termo utilizado, a partir da leitura do livro e não desse artigo, na trama das letras aqui compostas. LINK com 6.0 Minueto da mavangaba digital / 6.1 última versão da letra (da canção): “Rasga o céu, digita na pele de Deus”.

escrita (ou hiperletrada) no Brasil, como no caso de Rosa. E é isso que cada *transcri(a)ção* – "canção de canções", portanto – dessa *tese-suíte* procura, uma a uma, atingir.

A fim de aprofundar as percepções a cerca dessa referência menciono ainda o prefácio de Viveiros "O recado da mata" (para o livro de Kopenawa e Albert). Prefácio que articula o fluxo de recados de Rosa e Kopenawa, indicando assim o caminho aqui trilhado. É inspirado nesse encadeamento de "recados" que essa *tese-suíte* recebe aqui mais uma cisão (ou "metamorfose") através da torção de sua voz narrativa, a qual, a partir de agora, assume, também no texto etnográfico, uma "forma do meio". Forma baseada na longa manipulação de depoimentos (já desde o mestrado) que me fará escrever daqui pra frente através de um "depoimento escrito", algo que busca (e já desde o mestrado *violão-canção*) uma indeterminação entre texto falado e escrito – o que, aliás, se faz muito presente no corpo do texto, que "rasga" nossa história, de *A queda do Céu*: falado por Kopenawa e transcrito por Bruce Albert.

Por tudo isso, faço agora uma incursão em uma forma intermediária entre texto falado e escrito, mesmo para aquilo que não é resultado direto de conversas ou entrevistas.

O que talvez seja algo de algum modo aparentado de um "discurso de discursos". Onde "saber quem canta, quem diz o que, para quem, é o problema básico" e, se valendo disso, consiga se dizer – na pessoa certa – o que parece ser necessário.¹⁰

¹⁰ LINK com 7.2 *oficina transcultural: um uso almejado por esse material* em: "Nessa mesma visão da educação musical, a autora [ela mesma, Elodie] valoriza a introdução da transmissão oral e não formal dentro do ensino formal, em que se encontra o violonista de formação erudita" na citação da violonista Elodie Bouny [em meu grifo sobre a pessoa utilizada].

7.2 oficina transcultural: um uso almejado por esse material

*Os objetivos e impulsos que alavancam a realização dessa tese-suíte são múltiplos
ais quais*

*os prazos e formalidades inerentes a uma tese,
o primeiro registro fonográfico da “suíte” que lhe é resultante
a possível publicação de seu álbum de partituras
(o qual foi imaginado de modo entrelaçado a esse relato
com cada “canção” fechando seu respectivo capítulo)
Alcançar uma escrita etnográfica
que desse conta (ao menos) do que foi solicitado diretamente por Tiago*

*Explicito agora um objetivo pedagógico
(ou didático musical) do material aqui produzido
que almeja servir como um ponto de contato (prático) entre os universos que mobiliza
No qual “é a troca não a identidade o valor a ser afirmado”.¹¹*

*Foi procurando cercar esse objetivo (o que de fato é um desafio)
que diferentes aspectos desse material foram trabalhados
também no nível prático, da “educação musical”*

*Essa instância é atingida a partir de um quadro que nos é colocado
nessa passagem da dissertação da violonista (erudita) francesa Elodie Bouny,
esposa do violonista (popular) brasileiro Yamandú Costa¹²
intitulada “Violonista de formação erudita e violonista de formação popular:
investigando diferenças na educação musical”:*

Nessa mesma visão da educação musical, a autora **[ela mesma, Elodie]** valoriza a introdução da transmissão oral e não formal dentro do ensino formal, em que se encontra o violonista de formação erudita. Várias escolas e conservatórios do mundo inteiro já integraram elementos da música popular. Moulin (2008) assim se expressa sobre a introdução de elementos da música popular dentro da escola de música:

“Eis uma das primeiras evoluções que queremos ver dentro das escolas de musica: ver mestres de musica popular passar a porta da escola, expressar-se, dividir, mostrar... aprender?!... [...] A escola de musica, templo do clássico até 25 anos atrás, integra hoje outras praticas. Podemos imaginar,

¹¹ LINK com 6.3 *transcri(a)ção por equivocação controlada* em: "Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para os quais é a troca, não a identidade o valor a ser afirmado?" na citação de Clifford conforme nos é salientada por Álvaro Falleiros e Viveiros de Castro.

¹² LINK com 3.2.4.3 *"controle(s)" e improvisação barroca* em "Nobody teaches how to do that" na fala de David e o vídeo de Yamandú Costa tocando com Ricardo Gallén, junto com as considerações tecidas a cerca dessa execução.

sempre ao nível de transversalidade, que todas essas praticas contaminam se positivamente. Quero falar do modo de transmissão. Da mesma maneira que queremos integrar a ferramenta da escrita, a estética clássica pode utilizar a transmissão oral” (MOULIN, 2008, p. 33).¹³

A autora [ainda Elodie] acha importante ressaltar o termo **transversalidade**, usado por Moulin (2008), que expressa bem a ideia de **cruzamento dos elementos educacionais formais e informais**. Segundo esse conceito de **transversalidade pedagógica**, a autora julga favorável a introdução de elementos formais na educação do violonista popular, assim como a introdução de elementos informais na escola de música” (BOUNY, 2012, ps. 108-9, grifos nossos, **grifo nosso sobre a pessoa utilizada**)

Essa "transversalidade" entre universos que aqui toca o plano "pedagógico" é latente. E me parece importante esse posicionamento da autora que estimula o "cruzamento de elementos formais e informais"

O que se relaciona com algo, que venho trabalhando desde o mestrado, na relação "violão-canção",¹⁴ através de um "esgarçamento" dessa mesma polaridade que alcança campos ainda mais distantes do violão clássico (mas não inarticuláveis com ele) do que o "violão solístico popular". Como o "campo" do violão "de acompanhamento" de canção popular, que possui uma riqueza própria, ainda menos explorada na notação em partitura até pela mobilização de "dois fluxos independentes"¹⁵ que interagem diretamente com o signo primeiro da oralidade: a voz.

Ou ainda no "campo" de ação da viola machete (ou da "música das culturas tradicionais") tão mobilizado nessa tese em, por exemplo, suas várias formas de notação, que, como vemos, parecem remeter aos primórdios da notação do violão.

Na prática, o que as partituras dessa tese-suíte almejam no plano de uma "transversalidade pedagógica" é que, por exemplo, um tocador de machete, porque não de uma nova (e insurgente) geração de tocadores do Recôncavo baiano, tomando como ponto de partida, por exemplo, o 6) Minueto da mamangaba digital,

¹³ MOULIN, Stefane. *Musique de tradition orale et interculturelité dans l'école de musique*. Mémoire Cefedem Rhône-Alpes. Dissertação (Mestrado). 2008.

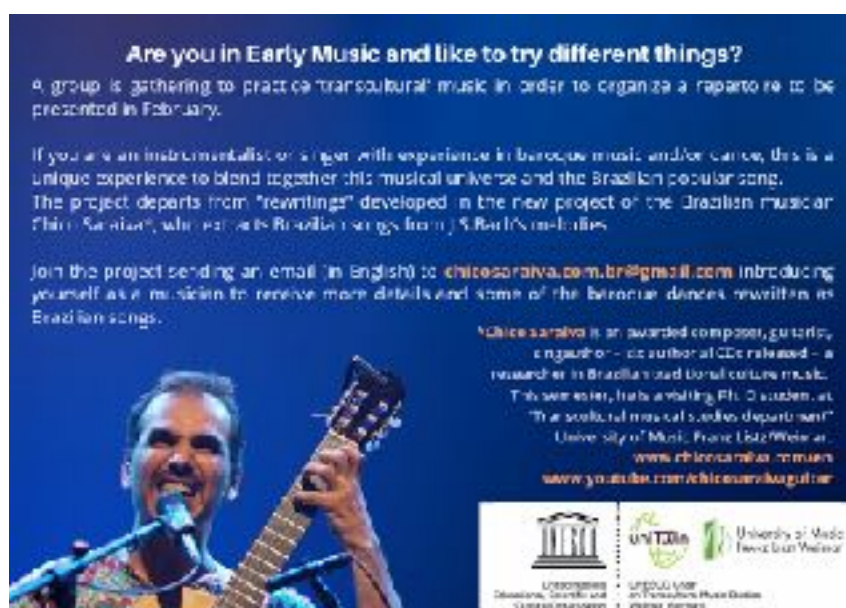
¹⁴ “Num cenário que privilegia leituras fragmentárias do real, incursões transversais são um alento”, prefácio de Danilo dos Santos Miranda para o livro “Violão-Canção: diálogos entre o violão e a canção popular” (SARAIVA, 2018).

¹⁵ Observação feita pelo pesquisador paulista Paulo Dias (em comunicação pessoal) frente à minha reflexão da relação Violão-Canção.

*Acompanhe tablaturas como essa¹⁶
apren(e)nda o “toque”
e sente ao lado de um “outro” estudante de música,
por exemplo um que estude violão clássico no conservatório de sua cidade.*

*De modo a que os dois músicos toquem juntos a transcri(a)ção desse minueto.
Isso se dará mediante, se necessário, uma pequena “edição”
que ajuste o material “modulando-o” para cada situação
(o que sinto que nunca deixará de acontecer ou ser possível)¹⁷
Como nesse caso da peça funcionar em violão e machete (e sem voz)
o que é perfeitamente possível na medida em que a “nova” melodia (por mim composta)
estar, nesse caso do minueto, presente no polegar da machete.*

*O mesmo pode se dar tanto em Weimar quanto em qualquer outro lugar
e foi justo isso que talvez não tenha realizado lá por falta de tempo.
Pois só consegui autorização formal para pregar esse cartaz, que segue abaixo,¹⁸
nos corredores da instituição, por onde transitavam os alunos de instrumento de Weimar
Quando faltava muito pouco tempo para acabar a viagem “de campo”.*



¹⁶ <https://www.soundslice.com/slices/xTZDc/> Partitura que aqui está em caráter provisório – apenas para demonstrar a ferramenta que será utilizada – até que seja gravada a *suíte*. Para depois constar aqui, dessa mesma forma, a passagem “6A” (primeiro momento desse minueto).

¹⁷ As combinações instrumentais podem ser várias, na medida em que a partitura da *machete*, se executada na *viola caipira* (“padrão” mas na afinação “natural” um tom abaixo) alcança, de um modo geral, a tonalidade (original) das peças de violoncelo, tais quais escritas por J.S.Bach. LINK com 5.4.3 a *mbira* em notação de violão em: “A versão que escrevi para *mbira* acompanhar a *machete*, inicia na letra [F] da transcri(a)ção que segue. Uma vez que este “5) Prelúdio das reentrâncias” é aqui apresentado primeiro na tonalidade do violão (ré maior) – partindo do que seria a letra A– , já incorporando as transformações que ocorreram no percurso, para modular então à tonalidade da *machete* (sol maior) – no retorno ao início da música. Tonalidade que na *machete* corresponde ao desenho de “ré maior”, dado o fato do instrumento ser transpositor. A relação dessa transposição acaba por devolver o texto de Bach, da tonalidade em que ele costuma ser tocado nas transcrições de violão, à tonalidade original em que a peça para violoncelo foi composta.”

¹⁸ O que se deu com o estímulo decisivo (e revisão de conteúdo) de Nina Graeff.

*Movimento que me possibilitou que, voltando para o Brasil,
Eu trabalhasse o material com isso em mente
elaborando um grande número de combinações possíveis
(de funções exercidas dentro do tecido musical)
entre as três “pautas” (dos dois instrumentos e da voz) aqui apresentadas
e variantes delas, como a da tablatura (escrita nos moldes da tablatura italiana),
pertinentes aos casos específicos.*

*Cada passagem, aqui representada por uma letra,
é, potencialmente, um exercício.¹⁹*

*Assim (em qualquer lugar) dois estudantes com backgrounds distintos
ensaiaando esse minueto, estarão prontos a receber
a voz de um(a) cantor(a) habituado à canção brasileira.
(figura presente em toda a cidade do mundo)
Ou, ainda por exemplo, por um(a) flautista de “música antiga” (early music)
que imprima nessa melodia essa “outra” energia,
que naturalmente devolverá essa peça,
ao menos aos aspectos que são intrínsecos à expressão melódica (e ao timbre),
a seu ambiente primeiro.*

*E isso não sem deixar de conviver (e assim “trocar”)
com outros impulsos musicais
que, dado o processo atravessado pelo material,
e a própria proposição do projeto,
lhe estarão impregnados.
Valendo o mesmo no sentido oposto
de modo a que o tocador de machete
tenha um acesso direto,
em relação de horizontalidade com a musicalidade que domina,
ao arco expressivo, escrito por Bach
que é, aliás, uma das únicas anotações presentes nas versões de manuscrito
das peças que alimentaram as transcri(a)ções trabalhadas
nessa “tese-suíte”
Onde “é a troca não a identidade o valor a ser afirmado”*



¹⁹ LINK com 5F exercício

7.3 Bellinati

*Minha primeira aproximação de Paulo Bellinati
se deu quando estudava uma peça dele,
o segundo movimento da "Suíte Contatos",
para a gravação de meu primeiro CD "Água", instrumental, lançado em 1999.*

*Daí em diante sempre foi alguém com quem pude contar
seja pra trocar ideias sobre música
seja pra questões técnicas, no que tange à captação do violão,
batalha de vida inteira que os violonistas travam
com os equipamentos que vão sendo continuamente lançados
que tentam aproximar, tanto quanto possível,
a sensação que o som do violão plugado traz (normalmente frustrante)
da sensação que o som natural de um (bom) violão te traz (essa sim muito desejável).²⁰*

*Bellinati, em paralelo a sua atividade de reconhecido violonista-compositor,
sempre esteve na linha de frente dessa questão no Brasil
normalmente representando os principais fabricantes de equipamentos²¹
que tinham alguma chance de realizar a seguinte mágica,
imprescindível para alguém como eu e tantos outros colegas
(e, em outro grau, o próprio Bellinati):*

*Poder tocar um violão, senão "puramente erudito" (até por estar plugado)²²
com uma sonoridade que, no mínimo, dialoga com essa
em um contexto de música rítmica e popular.
Equação sem solução.
Essa exigência implica em um impasse
que bem exemplifica a compatibilização entre "mundos"
trabalhada nessa tese-suíte
e que se relaciona (e de modo muito direto)*

²⁰ LINK com *Violão-Canção* 4.3 *a sala, o banheiro e a praça* em: "É outro instrumento, porque você está numa praça", no depoimento de João Bosco.

²¹ Ilustro o quadro da seguinte forma: tenho um excelente *violão elétrico*, alemão, da marca Frame Works (sem corpo) – comprado justamente de Paulo Bellinati – que desde que comecei a tocar a *machete* (há pouco tempo) se encontra encostado. Isso parece ter muito a ver com Bach, mas certamente se dá também porque sempre que surge a oportunidade de tocar com tambores mais pesados (como nos maracatus em Berlim ou n'A *Barca* e para o que eu utilizava esse *violão elétrico*) a *machete* (e seus agudos claros e cortantes) se revela bastante mais efetiva.

²² LINK com 6.2 *distorções unplugged* em: "Me ocorre pensar o porque de, em um regime de irrestrrição como o antropofágico/tropicalista, não ter havido uma variedade maior no tratamento musical adotado. Por exemplo em experimentações mais aprofundadas com instrumentos acústicos (unplugged). O que não se restringiria a uma camada de sobreposição orquestral, mas poderia perfeitamente – juntamente com a escrita em partitura, por que não? – atingir a "base" e o próprio violão do cancionista. Do qual, tantas vezes (e nas formas mais variadas), nasce a estrutura musical de uma canção."

com a ideia de “equivocação”.²³

Já bem mais recentemente, Bellinati atua como “produtor musical” em meus dois últimos “álbuns”²⁴

Em ambos os casos esse trabalho havia se dado a partir de músicas minhas (na grande maioria delas) que, de um modo geral, também já estavam compostas. O trabalho com Paulo se deu, digamos assim, num momento já mais adiantado do processo, já mais próximo ao da gravação.

Sua colaboração veio após as músicas já terem um certo tempo de vida sugerindo possibilidades de (re)arranjos na forma, apontando o que na visão do mestre não estava funcionando, às vezes até “encomendando” que eu escrevesse nota a nota algo que se vinha tocando de modo mais solto/livre.

Isso aconteceu no caso do acerto da peça “Costa da lagoa”, que encerra o livro Violão-Canção.²⁵

Esta música vem sendo a mais executada entre todas as minhas músicas nas plataformas de streaming (incluindo-se aí todas as canções gravadas vocalmente por mim ou cantoras em cds anteriores).

Nos poucos casos em que a composição não estava muito definida (e aí se aproximava mais da experiência detalhada nesse relato) o mestre não se rogava de sugerir ajustes na própria composição. O que sei, por atuar frequentemente nos dois lados dessa relação, ser uma posição muito especial que depende, e em muitos sentidos, é de confiança. O que, com certeza, deposito nele.

Bellinati havia sido um dos dois entrevistados inaugurais do projeto violão-canção

Ele representava o violão, enquanto Luiz Tatit olhava pelo ponto de vista d’o “cancionista”.

Estava, portanto, muito inteirado da proposta,

E a par também das aulas que eu vinha tendo com Everton Gloeden,²⁶ no sentido de aprofundar minha percepção e performance na perspectiva do violão clássico.

²³ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: “Proponho aqui a noção de *equivocidade* para reconceitualizar, com o auxílio da antropologia perspectiva ameríndia, esse procedimento emblemático de nossa antropologia euroacadêmica, a comparação”, na citação de Viveiros de Castro.

²⁴ O CD “Galope” (2011) do Duo Saraiva- Murray (que tenho com Daniel Murray) - <https://spoti.fi/3EOEXIN> - e o “Tejo-Tietê” (2009) gravado ao lado da cantora portuguesa Susana Travassos – <https://bit.ly/3oPv3S0> .

²⁵ LINK com *Violão-Canção 7 - Alumbamento* na partitura de “Costa da lagoa” gravada pelo Duo Saraiva-Murray.

²⁶ LINK com 1.2 *apre(e)nder transcri(a)ções* em: “O ponto de partida desse processo surge justamente quando meu professor de violão clássico Everton Gloeden procura me revelar, de modo bastante próximo, aliás, ao que podemos entender como característico da transmissão oral, nuances que ele percebia (e eu não) em uma partitura de Bach.”

Formatar esse projeto de doutorado
 exclusivamente sobre as peças de J.S. Bach
 foi uma surpresa até para mim mesmo.
 Formato que resultou de um esforço no sentido de restringir de algum modo os limites
 de um trabalho que nasce com o signo do estudo das relações
 entre musicalidades aparentemente distantes.
 Isso que sempre imaginei ser um fator que envolveria
 um estudo da escrita de minhas próprias composições.
 Ainda antes de restringir esse foco
 Havia escrito um projeto intitulado
 "R.E.C. Rewritings, Exercises and Compositions for the guitar and voice:
 the transit between the **aural** e written traditions"²⁷
 Para tentar uma bolsa de doutorado-sanduiche
 objetivando, a princípio, o ingresso em um departamento de violão clássico
 (território que parecia ser, aparentemente, natural para esse projeto se dar
 na medida em que Bach despontava como um ponto importante para o trabalho).
 Procurei o professor João Luiz de Rezende Lopes (do Brasil Guitar Duo),
 Um dos mais brilhantes violonistas da nova geração
 e discípulo direto (assim como meu parceiro Daniel Murray) de Paulo Bellinati
 e que, em meio aos compromissos de sua intensa vida como músico profissional,
 não havia realizado um mestrado (ou doutorado) em música
 e, por isso, não era uma alternativa como supervisor/orientador de um trabalho
 que, como esse, se realiza dentro da academia.

A ideia foi muito bem recebida por João Luiz,
 professor do Hunter College (Nova York),
 que foi solícito no encaminhamento dos trâmites burocráticos
 para minha inscrição em pleitear a (tão concorrida) bolsa Fullbright.
 Ela, porém, não me foi concedida.
 As razões apontadas para essa negativa
 me foram enviadas em um excelente relatório
 com o nome "candidate's assessment form".
 Segue o texto tal qual foi redigido
 pelo parecerista da Fundação Fulbright
 na medida em que me foi de fato orientador
 e por isso se faz pertinente aqui:

The candidate seems to me far better than the project. He has a strong academic
 curriculum some impressive achievements as a composer musician. But, as some of
 his fellows artists/researchers in the field of so-called "artistic research", he has
 some trouble when putting projects to paper. The methodology, objectives theory
 proposed are a bit confuse. At closer inspection, however, some of the secrets that
 project delivers begins to sound really interesting.

²⁷ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: "1) 'What do we know about changes in form that takes place when a music moves from **aural** to write tradition?' 2) 'Do oral and aural transmissions and oral creation affect the forms of pieces and repertories? No doubt they must, but we don't have theory to explain just how', nas perguntas de Bruno Nettl.

Este retorno, que me pareceu atencioso, à iniciativa que estava em curso me deu a impressão de que o projeto teria mais chance se houvesse sido formatado em uma metodologia totalmente calcada nos referenciais tradicionalmente utilizados no campo do violão clássico – campo consolidado, a nível mundial, dentro da academia. Se não cheguei a ter suporte na formulação de uma metodologia (nesses termos), ou talvez nem o percurso de dedicação anterior com esse foco específico pelo tempo necessário,²⁸ Isso não excluiu de meu campo de ação o ambiente do violão clássico. Isso se dava até por eu já estar confiante de estar chegando a “outros” lugares a partir das partituras de Bach (que conhecia desde minha adolescência) O que me exigia que, ao menos, tangenciasse esse “campo” nesse projeto enquanto um dos vértices de uma relação que como que de outra forma (mais minha até) se deu.²⁹

O que me parece é que se o projeto fosse calcado nos termos estritos do violão clássico, e a metodologia fosse então “pura”, ela não seria vista como “confusa”, mas tampouco estudaria a fusão (ou a relação, como consegue propor). E parece também que, se fosse assim circunscrita, apesar do campo do violão clássico ser nitidamente artístico, o projeto não seria visto como uma “artistic research” Termo que pode ter conotações positivas ou negativas em contexto acadêmico dependendo de como a expressão é utilizada. De todo modo, diante do material que havia enviado entendi que os “segredos” que começavam a se revelar e a soarem interessantes também a meus ouvidos (e mãos) eram os primeiros esboços de “canções” que fiz a partir de Bach.

Assim, e até para dar continuidade ao projeto, restringi o objeto de minha tese. Minhas músicas teriam que esperar um pouco mais, mas teriam, a partir daí, um ótimo referencial (de escrita e) de reflexão que considerasse (inclusive e com profundidade) tradições que prescindem da escrita e que constituem outros vértices da canção brasileira que, a meu ver, se articulam (de algum modo) com o campo do violão clássico. Este, pelo próprio modo como a estrutura acadêmica se estabelece, permanece inacessível e como que inarticulável (em um plano oficial) com outros saberes, mesmo em casos de “aceite” por parte de professores abertos a essa expansão do campo.

Foi então que resolvi procurar, novamente, o mestre dos mestres: Paulo Bellinati (e até em função de nossas experiências anteriores) para que ele (talvez até) assumisse a “produção musical” de mais esse trabalho

²⁸ LINK com 3.1 um (not?) tupi no campo que leva ao castelo em: “Me perguntava: ‘Sou um violonista suficientemente ‘clássico’ para estar subindo essa montanha?’”

²⁹ LINK com introdução a) transculturação: as madeiras e as ilhas em: “For a transculturally-oriented musicology, no epochal boundaries exist (e.g. medieval, baroque, 19th or 20th century), no genre specific limitation (jazz, dance music), and no defined methods of transmission (oral, written transmission) limit the range of the field of music research”, na citação de Tiago.

*e me assessorasse na missão de verter Bach em canções populares brasileiras.
Isso se relacionava diretamente com muito do que o mestre havia desenvolvido a vida toda.*

*Um exemplo é o do célebre trabalho “Afro-Sambas” (que realizou ao lado de Mônica Salmaso)
mas também tantos outros em que ele lida diretamente
com o contato entre tradição escrita e canção.
Ou ainda no trabalho (também de pesquisa e absolutamente referencial)
que é o de escrita (e arranjos) da obra de Garoto.*

*Projetos que atuam no mesmo campo de intersecção
entre a tradição escrita (em partitura) e a oralidade
Seja em peças de violão que não nascem através da partitura
mas que podem ser fortalecidas (como as de Garoto) por um processo de escrita,
seja na relação, central aqui, entre violão escrito e canção popular.*

*Escrevi a proposta do novo projeto, focado em Bach,
também os primeiros esboços de partituras
e comecei a mostrar ao mestre, que, uma vez mais, topou com alegria a empreita.*

*As primeiras músicas que vinha trabalhando vinham da Suíte II para violoncelo
Nas transcrições para violão (de Marcos Cruz) que Everton Gloeden utilizava em aula.
Daria perfeitamente para fazer toda (e talvez apenas) essa suíte
na concepção que surgia (e eu estava indo nessa direção)³⁰
até para ser algo menos “confuso”
(depois do último retorno – da Fullbrigh – nesse sentido).*

*Foi quando Bellinati,
depois de entender como soariam as duas primeiras músicas,
me diz:*

*“Cuidado que a chatice tá batendo em sua porta!
Se você fizer essa suíte inteira não vai nem mudar de tonalidade.”*

*De fato, ele estava pensando como produtor de um âmbito popular, de música híbrida
Que prima pela riqueza e multiplicidade de informações
e não como violonista clássico (ao menos naquele momento e função)
Lembrei dele sugerindo uma revisão meticulosa nesse sentido das tonalidades
nos últimos discos que fizemos juntos
E era básico que houvesse contrastes, variação.³¹*

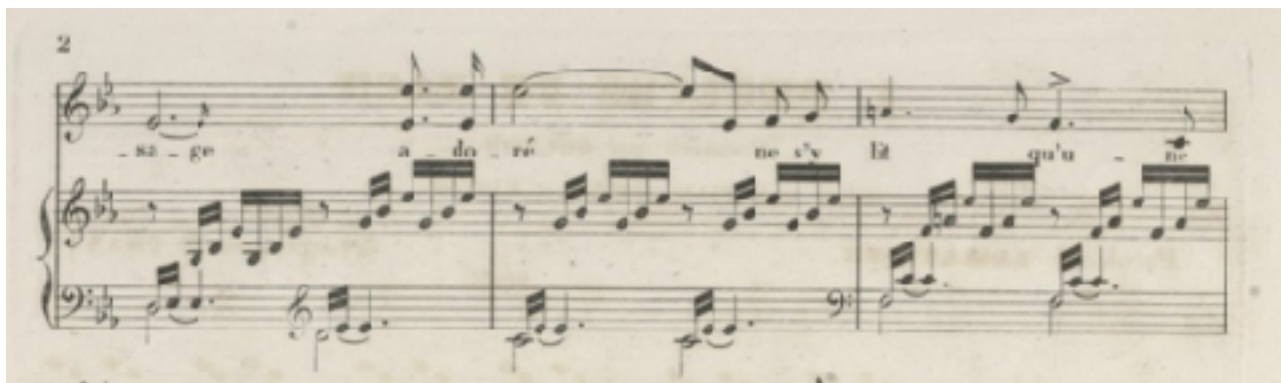
³⁰ LINK com 6.1 o fosso entre o mármore e a murta em; “Havia, por um lado, a versão que mantinha intocado o texto original de Bach, de um modo, portanto, que poderia ser chamado de ‘literal’.”

³¹ Variedade que já vinha sendo exigida, aí mais direcionada mesmo a recursos existentes dentro da música de concerto/ocidental, por meu então orientador, o maestro Gil Jardim. Ele não se satisfazia com a ideia de se repetir uma mesma abordagem – mantendo o violão “literal” e trabalhando com a voz a partir do material já presente na peça. O que gerava um resultado que já começara a soar “really interesting”.

*Bellinati me sugeriu então que eu ouvisse detidamente
(e primeiro no instrumento original)
as seis suítes para violoncelo de Bach
E procurasse selecionar as peças pensando em dois procedimentos:*

1) Considerando que as melodias originais de Bach pudessem virar (ao menos em parte) as melodias das novas canções, como vinha fazendo nessas primeiras – da suíte II.³² A transcri(a)ção de Vinícius de Moraes de “Jesus a alegria dos homens” para “Rancho das flores” era um dos vários exemplos referenciais para isso.³³

2) Considerando um outro procedimento, onde o texto de Bach pudesse servir como “base” para de fato uma outra melodia que eu compusesse a partir dele, o que ele batizou de “procedimento Gounod”, em função da famosa versão da “Ave Maria de Guonod” composta sobre o Prelúdio em (numero) em Dó menor de J.S. Bach.³⁴



*Bellinati me “encomendou” (uma vez mais), e muito diretamente,
que trabalhasse sobre o prelúdio da suíte I
em tonalidade maior (contrastante portanto com a da suíte II).
Sugestão que foi decisiva para essa tese-suíte
que tem um segundo prelúdio, reentrante,
como a afinação da viola.
Justamente esse “segundo” prelúdio
(e por ser em tonalidade maior)
me deu a oportunidade de vir a utilizar
como se fosse um “toque” de machete.
Esse instrumento tem todo seu repertório tradicional,
tal qual se apresenta no Recôncavo baiano,*

³² Que viraram aqui o 1) Prelúdio do Boi do mar, 2) Allemande de Logun Edé e 3) Courante dos Corais.

³³ LINK com 9.0 o processo da letras das canções em: “Já havia experimentado algumas possibilidades para as letras tanto de mote (ou tema) quanto estilísticas”, sendo o próprio estilo de Vinícius um deles.

³⁴ Que surge aqui com sua primeira letra, em francês, nesse compasso por constar uma notação que – além de ser completamente independente do texto original (do piano), que é a questão do procedimento salientado – dá também opção de oitavas na pauta da voz. O que, coincidindo com instrumentos de cordas oitavadas, se faz relevante aqui. A partitura está disponível na íntegra em: <https://bit.ly/31UGuZ>.

em tonalidade(s) maior(es)³⁵

Onde a ideia de “tons” transcende, inclusive, a acepção ocidental.
 Diante da prontidão e fluência com que o mestre lidou com o que eu lhe colocava
 Acatei as sugestões, que já vinham surgindo também para mim,
 como ele muito sensivelmente percebeu e traduziu na forma dessa “encomenda”
 a qual, à verdade, representava uma liberdade com relação ao texto de Bach.
 Conduta que eu, sozinho, diante do conflito
 entre tradição oral e escrita,
 que por vezes se apresenta em uma tensão entre “baixa” e “alta” cultura,
 não tinha ainda me permitido adotar.
 Trabalhei então melodias originais para o que se tornou aqui
 O 5) Prelúdio das reentrâncias e o 6) Minueto da mavangaba digital
 (sendo que naquele momento o trabalho era estritamente musical
 e não ligado à poética e à palavra).

Vale ressaltar que em todas suas observações
 o mestre se mostrou rigoroso
 quanto ao que ele enxergava como soluções “cristalinas”.

Um exemplo está em nosso trabalho nos baixos do violão do 1) prelúdio do Boi do Mar
 (linha com haste para baixo da pauta inferior) em **marrom**:

The image shows a musical score for a piece titled "Boi do Mar". It consists of two systems of music. The first system (measures 30-31) features a guitar part on a single staff and a vocal line below it. The guitar part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal line has a bass clef. The lyrics are: "ar-po-a-dor que vi-ve de-la co-nhe-ce-dor de ca-ra-ve-la". The second system (measures 32-33) also features a guitar part and a vocal line. The guitar part has a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal line has a bass clef. The lyrics are: "pe-de fu-vor ao cen-tro do mar e en-tru na ba-le-ei-ra se ar-re-mes-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some markings above the guitar staff, including "B7/F#", "Em/G", "A7", "Em/B", and "B/A".

³⁵ LINK 5.3.2 “o maior” em: “Os toques tradicionais de machete são baseados justamente na afirmação da tonalidade maior, inclusive em seus nomes (...) essa afirmação da tonalidade maior é (também) um importante ponto de coincidência com o repertório tradicional da mbira do sudoeste africano.”

*“Daí você não só acha a 'levada'
como limpa o texto da melodia
sem ‘passar a régua’ com a ‘cifra.’”³⁶*

Procurei absorver essa sugestão
Tanto a que opera como uma diretriz geral
Quanto a dessa passagem da linha de baixo (que achamos juntos).

*Diante da maneira como hoje executo a “peça” das pautas de machete e voz
(feita para se encaixar no texto original de Bach, que aqui toco em violão),
Tal como ele derivou da diretriz apontada nesse momento do trabalho,
não me cabe outra atitude que não a de relatar aqui a contribuição do mestre.*

*Diante da centralidade de suas sugestões, fiz questão de o convidar
Para o exame de qualificação do trabalho
Onde executei a peça que havia preparado a partir de sua “encomenda”.³⁷
Nessa ocasião, apresentei um projeto que já apontava no sentido de uma seleção dos movimentos
sortidos das seis suítes de violoncelo
que montariam como que uma nova suíte.
Fazia isso sempre me perguntando como é que eu conseguiria
colocar dois prelúdios em uma suíte.
Dei meu jeito, ao enxergá-la como uma estrutura cindida
Pelas “reentrâncias”, as quais, a cada giro mudavam de registro.*

*Nesse mesmo exame de qualificação,
no qual a presença de Bellinati foi chave para salvaguardar
a dimensão prática e musical dessa tese,
fui convidado por Tiago de Oliveira Pinto
Para desenvolver esse trabalho em Weimar
no Transcultural musical studies,
em termos bem diferentes do que se daria
caso eu tivesse formatado o trabalho nos moldes do violão clássico
a fim de ter mais chances de desenvolvê-lo
em um departamento que operasse em seus moldes “tradicionais”.
O centro de estudos em Weimar me levou, como vemos, a “tribo” do “campo” aqui construído
pelas ferramentas próprias da prática desse outro tipo de grande mestre
que é Tiago de Oliveira Pinto.*

*Assim que voltei da viagem de campo
havia começado a pandemia.
Ainda tentamos – eu e Bellinati – manter os encontros no modo virtual
mas eram minúcias, notas e escolhas demais*

³⁶ LINK com 1.c a modulação para maior e a “fórmula da reescritura” em “o fato de se tratarem de peças originais para violoncelo, que acarreta em uma tradicional inserção de baixos nas transcrições para violão abre precedentes significativos no sentido desse tema da inserção de baixos nas transcrições para violão, que, vias de regra, são feitas mais por violonistas que por compositores”

³⁷ LINK com 5) preludio das reentrâncias / 5.1.1 a versão do violão (e voz) apresentada na qualificação: partitura e gravação ao vivo

*para serem compartilhadas dessa forma.
 Não havia outra maneira
 que não assumir eu mesmo as escolhas desse trabalho daí em diante
 e, quem sabe, depois das músicas feitas
 Paulo poderia assumir a “produção musical” do álbum.
 Isso se daria, inclusive, a partir do mesmo ponto
 (mais adiantado) em que ele havia embarcado
 nos últimos dois trabalhos que gravamos,
 Um ponto de fato mais natural,
 para a atuação de um “produtor musical”.*

*Pois se essa era uma “artistic research”
 (e Tiago, na melhor das maneiras, também via dessa forma)
 era natural que se traçasse um plano para a gravação dessa suíte
 mesmo que isso demorasse um pouco mais
 em função da decisão de se fazer sim um extenso e detalhado
 relato (auto)etnográfico desse processo criativo.
 Esta gravação se pretende referencial para outras que possam vir a surgir,
 o que se pretende ser um dos muitos pontos debatidos na mesa de defesa final dessa tese.*

*Seria, portanto, muito bom que o mestre Paulo Bellinati pudesse estar nela,
 na condição de “professor especialista” que é
 E uma vez que, como vemos, tem recursos e aptidões de fato especiais
 para o direcionamento de um projeto como esse,
 que se alimenta da inter-relação entre universos musicais
 por vezes separados por uma fenda (ou fosso) que se estabelece dentro da estrutura acadêmica.
 E este convite é feito para deixar mais claro a necessidade de um campo de trabalho
 composto de fluxos transversais no ensino de música dentro da universidade,
 assim como um reconhecimento equivalente ao de “honoris causa”
 de um mestre como Paulo Bellinati.
 A ele nada falta para justificar essa honraria
 sequer uma farta produção de música escrita,
 (rara, e nesse importante limiar com os saberes da oralidade)
 constantemente utilizada há bastante tempo dentro da própria universidade.
 O que torna natural que, ao menos, essa (e outras mesas como essa)
 No caso da mesa de defesa oficial dessa tese-suíte,
 possam, de uma maneira ou de outra, contar com Bellinati.*

[O plano era encaminhar esse capítulo tanto para a secretaria quanto para a pró-reitoria de pós graduação da ECA/USP. Esta última chegou a me receber junto com o mestre Bellinati (em abril de 2019), após ter me sido mencionada a possibilidade de que um “professor especialista”, de reconhecida atuação no campo das artes (e que não tenha mestrado), fosse avaliado a partir de sua produção – o que a simpática funcionária da pró-reitoria anotou-me, e por escrito, ser garantido pelo Artigo 7 (sétimo) do regimento da pós-graduação. Infelizmente não conseguimos dar sequência ao processo por ela indicado em nosso movimento seguinte – no sentido de deixar o *curriculum vitae* (junto com a imensa caixa de material) do mestre na secretaria da pós-graduação – e, assim, acabamos esmorecendo nesse propósito naquele momento. Propósito que pensei retomar quando voltasse da viagem de campo da Alemanha (que foi justamente o que me aproximou das secretarias), daí com foco na banca de defesa da tese, de modo a uma coisa ajudar a outra. Entretanto, com o início da Covid, o regime de *home office* não favoreceu o acesso contínuo e insistente que um processo burocrático acadêmico (de qualquer natureza) requer até o ponto de ter chance de ser efetivado. Mas, me

parece que, em um trabalho multifacetado como esse, que estuda os limites entre o universo artístico e o acadêmico, essa nota de rodapé já é uma espécie de registro. Que marca o aceno, positivo nesse sentido, da pró-reitoria ao nosso grande – e de fato “mestre dos mestres” – Paulo Bellinati.]

*Até porque sem ele
talvez pela cisão cerrada que (ainda) há nos meios acadêmicos (e que aqui é trabalhada)
eu simplesmente não teria encontrado interlocução prática
(com a mão na massa das partituras e violão)
para (ao menos o disparo) da feitura dessas transcri(a)ções.
As quais então sem Bellinati não existiriam
ou não teriam essa forma.*

7.4 Roberto Mendes

Chico Saraiva

*A figura de Roberto Mendes pairou
ao longo de todo o processo das entrevistas do mestrado
que alicerça essa tese-suíte.³⁸*

*Essa figura é chave para o que a presente pesquisa se propõe:
O estudo entre a relação da técnica do violão e da viola machete.
Assim, Roberto Mendes é referência direta deste processo criativo
e passa a nomear esta seção do relato.*

*A entrevista que dá base a essa seção
inaugurou a série de "lives" então intitulada "O sotaque das cordas"³⁹
Ainda que, no primeiro momento em que fiz contato para essa conversa,
já ter ficado claro se tratar de algo que estava pendente entre nós.*

*Na entrevista, de onde extraio esta parte do trabalho,
recebo o mestre tocando minha machete
(em um dos "encaixes" que vinha trabalhando)⁴⁰
Para então ele ir destilando a inebriante verve
que tem tanto ao falar sobre música quanto ao executa-la.*

*Sua fala é de uma fluência
que coincide de fato com reflexões acerca da oralidade,
sobre a qual versa.
Fiz o exercício de uma transcrição "literal"
(apenas nos dois minutos desse primeiro momento),
me valendo das quebras de linha
pra tentar reproduzir também a musicalidade
que é natural à fala de Roberto⁴¹*

³⁸ LINK com *Violão-Canção* / 5.3 *É teu?* em: “Roberto Mendes estava me explicando isso uma vez, dizendo que a chula do Recôncavo é que deu aquela argamassa pra introdução do ‘Expresso 222’. [toca]" na fala e toque de Guinga.

³⁹ LINK com 4.4.1 *lista de trabalhos sobre a viola machete* em: "Nina Graeff surge em diferentes momentos desse relato". Foi combinado que esta sequência que havia latente entre eu e o mestre Roberto Mendes, seria então uma forma de já alavancar o início da série de Lives que estava sendo projetada. LINK para íntegra da entrevista <https://www.youtube.com/watch?v=q5yWVq0EW9c>

⁴⁰ Que está encaixada no violão e com o áudio em melhor qualidade em LINK com 5.3.1.3 *O “dó maior” em seu encaixe no violão* em: "De volta ao Brasil toco o mesmo ‘dó maior’, contando com a mesma junção (agora instrumental) do ‘Viola meu bem’, em live executada para Roberto Mendes, Ivan Vilela e Nina Graeff."

⁴¹ Que você pode acompanhar apertando no play do video que – no site do projeto – já no ponto exato onde comecei a transcrever – ouvindo enquanto lê.

[Vídeo ancorado no ponto exato do início da transcrição de sua fala disponível em www.chicosaraiva.com/tranciacoes_bach_7.4_robertomendes]

Roberto Mendes

*Eu só vim entender
essa maneira de tocar
quando os violeiros foram pro violão
A viola era muito ruim
era arame 0.11 que se colocava
e as cravelhas eram de madeira
e eles usavam...*

*Essa viola que você tá aí é da marca de Clarindo⁴²
mas não foi feita pelo Clarindo
tá muito moderna pra Clarindo (risos, risos)
Essa viola sua aí
já é uma viola muito moderna.
Já se pode tocar a viola como se toca violão
e a viola moderna.
Essa viola já confunde todas as violas.
Não é?*

*Mas eu venho prestando atenção
de que a viola
talvez fosse o instrumento que parecia
Com uma esteira
da caixa ou de um tarol
Ela tinha traste?
Tinha.
Mas a afinação
não tinha um diapason
O diapason era o do sotaque
porque as unidades se formam
as unidades se formam no sotaque
para a cultura daquele lugar
A oralidade daquele lugar*

As questões que tocam essas “unidades” que formam o “sotaque” se conectam em outros momentos importantes tanto desta *tese*, quanto dessa mesma entrevista, por exemplo em: “Eu saio lendo” ou “Sem a língua não teríamos esse canto”.⁴³

⁴² LINK com 4.4.1.1 *palavras de construtor* em: “A viola *machete* construída por mim é baseada em um estudo de 4 exemplares de violas construídas por Clarindo dos Santos, que trabalhava e morava aos arredores de Santo Amaro/BA, falecido nos anos de 1980, e foram cedidas pelo violeiro Milton Primo, em 2011” na fala do “construtor” Rodrigo Veras.

⁴³ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: “Ainda com Harnoncourt, vemos que a ‘articulação’ é o processo técnico na produção da fala, a forma como as diferentes vogais e consoantes são produzidas’.”

Roberto Mendes

"Daí"

nós somos iguais

Exatamente iguais

na cultura

pela diferença

É importante que se entenda a igualdade a partir da diferença.

Daí o Brasil seria uma dificuldade muito grande

de se fazer um inventário.

O “daí” dito por Roberto talvez tenha o sentido de “se não” (nós seríamos) e o que o mestre talvez esteja querendo sugerir seja um foco mais determinado em apenas um dos dois lados. Sendo que, como se vê em inúmeros momentos desde o *Violão-Canção*, o esforço dessa *tese-suíte* é o da costura e aproximação de campos distintos e distantes. O que pretende-se fazer salvaguardando sim essa diferença básica (e o que nos levou a “diferença” e a todo o aparato do *perspectivismo*). Faz-se isso a fim de se achar pontos de contato e possibilidades de trânsito entre as práticas das diferentes musicalidades aqui trabalhadas. A fim de que elas se comuniquem, “se entendam”.⁴⁴

Roberto segue com o que, ao menos para um músico não “nativo” como eu, parece ser algum tipo de rudimento da lógica das “teorias musicais nativas” de sua terra, como a da ideia de “tonalidade”.⁴⁵ A lógica dessas teorias em muitos momentos não coincidem com a “ocidental”, apesar de se servirem de termos desta para suas formulações. Esse uso, ao menos aparentemente, parece inclusive servir como algum tipo de validação formal, inclusive frente aos músicos de formação convencional (ocidental), porém dentro de uma terminologia que obedece a “outra” lógica. O que gera uma dificuldade de compreensão, requerendo um tipo de “tradução”. Ou seja, que alguém nos explique – tanto na prática quanto na “teoria”. Teorias nas quais esse trabalho, diante da multiplicidade de frentes que mobiliza, não poderá se aprofundar tanto quanto gostaria – ao menos nesse momento.

⁴⁴ 5.4 *mbira-machete* / 5.4.1 *Kutwananisa* em “Kutwananisa é fazer ouvir-se mutuamente. Mas também é fazer com que as coisas se entendam é fazer com que as coisas rimem esse é o conceito de harmonia a partir da afinação” na fala de Luka Mukhavelle.

⁴⁵ LINK com 5.2 *no carro de Tiago* em: “É um termo deles. Eles, por exemplo, falam ‘tom’, ‘tonalidade’, mas o que eles imaginam é outra coisa”, na fala de Tiago.

Roberto Mendes

O que vocês estão fazendo é uma beleza

É um inventário

De um instrumento que é a mãe

Fora do acorde

Mas tem o tom

A tonalidade

Do comportamento brasileiro

A viola traduz o tom

Porque tem uma diferença do tom e do acorde

O acorde matematicamente você pode resolver

A razão pode interferir na roupa que você veste

Mas a tonalidade nunca, a razão não entende!

Ela não entende nada

Depois do impacto

O que se forma

Tá no sensitivo

Só os harmônicos resolvem essa fusão

Chico

Essa nuvem de som, que...⁴⁶

Roberto Mendes

Harmonia!

Nós podemos andar juntos

com passadas diferentes

e andar em harmonia. Não é?

E as variantes de formação de um sotaque é mesmo de uma beleza

Uma vez eu perguntei ao Tuni

Eu passei a vida inteira tocando e imitando ele

Por que ele tocava com a mão fechada⁴⁷

E era porque tinha um problema na mão

E eu comecei a imitar ele

E fiquei também aleijado

Fui ficando aleijado

De tanto imitar ele

Fui ficando aleijado

Não consigo mais tocar normalmente porque viciiei no Tuni

Tuni me prejudicou

Mas de qualquer jeito me salvou

Me deu um violão

Que é um violão de percussão ferida.

⁴⁶ LINK com 2.1.3 - *Weimar: manhãs de Gallén e tardes de Mukhavele* em "Vá atrás dos harmônicos, tem coisa aí. Vá atrás daquilo que agente chama de 'padrões inerentes', que o Bach tem" na fala de Tiago. Conexão que tentei traçar em tempo real, do mesmo modo venho fazendo desde as entrevistas de mestrado.

⁴⁷ O que nos leva diretamente a outro momento de meu mestrado em que Roberto é, novamente, mencionado. LINK com *Violão-Canção* / 5.4 *Ritmica brasileira* em: "Quem me ensinou a chula foi o Roberto Mendes, que foi muito generoso comigo. Eu filmei a mão dele, que quase não se mexe. Ele não articula e é difícil identificar o dedo que está tocando (...)" na fala de Marco Pereira.

Essa transmissão – através da “imitação” – parece um dos momentos determinantes para a linguagem resultante e para o que pessoas de outros lugares (como eu) passaram a entender como “tradicional”, na medida inclusive em que é derivada do gesto inicial mais antigo, tal qual ele se dava na *viola machete*.

A isso relaciono a própria “passagem” da *viola machete* – de sonoridade bem mais “aberta” – para o *violão*. Passagem sobre a qual perguntei diretamente para o mestre (em 00:53:44 da Live) ao que ele respondeu com a seguinte frase: “Eu só vim a entender a *viola* que Tuni tocava quando ele começou a tocar *violão* para mim” (em 00:53:54). Frase muito significativa para a pergunta que é central, colocada desde o início desse trabalho, a qual busca compreender “de que modo a *viola-machete* informa a técnica do *violão* no Brasil”. Pergunta que volta, uma vez mais, no fim desse capítulo. Nele ainda não será explorada a dimensão que leva esse trabalho a perguntar-se sobre como seria a relação com a *machete* em outra localidade que não a Bahia, no exercício de escrita desse relato que é também auto-etnográfico.

Fato é que essa relação entre a *machete* e o *violão* acontece de modo determinante no Recôncavo baiano, como algo que já se sente presente na própria raiz do *violão brasileiro*, e sem que se tenha que tocar *viola machete* para ser acessado.⁴⁸ Acesso esse que costuma ser descrito de modo muito resumido, com a menção a uma ação de mão direita, com ênfase nos dedos “p” e “i”.

É justo essa ênfase que conecta tal prática diretamente ao campo da “música antiga” (“early music”) na medida em que ela representa, em si, o próprio cerne da ancestralidade técnica de mão direita do *violão*. Ação que, nesse âmbito, é trabalhada sob uma denominação tão geral como “cordas dedilhadas”, mas referenciada exclusivamente na tradição secular de escrita europeia.⁴⁹ Essa tradição desemboca hoje em uma escola que tem o foco de trabalho mais centrado na movimentação da mão esquerda.⁵⁰

⁴⁸ LINK com 5.3.2.1 “o ré maior” em: “Me parece que não se trata de passar a ser violeiro, pois essa ancestralidade está tão na raiz de como se toca o violão que o que eu queria lhe perguntar é o que você sente sobre a relação que há entre isso e o violão.” Na pergunta tal qual ela desponha (em outra live) “modulada” para o violonista/guitarrista Jurandir Santana.

⁴⁹ LINK com 4.2.3 *seus redobles e a figueta castellana* em: “Assim, podemos dizer que a figueta ‘castellana’ – cruzando o polegar sobre o indicador – é utilizada de um modo muito especial, e particular em cada caso, pelos violonistas baianos que são influenciados pela musicalidade do samba de roda, tais como Gilberto Gil, Raimundo Sodré e Roberto Mendes.”

⁵⁰ LINK com 3.3 *articulatory silences* em “Controle sobre o qual Gallén atesta: ‘O segredo está em resolver a mão esquerda – a direita se adequa a ela’”. Já os mestres violonistas da canção brasileira mencionados acima, parecem ter um foco de trabalho – que gera sua articulação musical – bastante mais pautado pela movimentação da mão direita.”

Para além da profunda distância que o uso da partitura, no caso do *violão clássico* (bem como da tablatura em sua relação com, por exemplo a *guitarra barroca*), estabelece frente à transmissão exclusivamente oral (que é o caso da relação entre a *viola machete* e o *violão brasileiro*), há dois fatores determinantes na diferença entre estas práticas musicais.

São eles:

- 1) essa característica, nas palavras de Roberto, que é “cíclica”:⁵¹ “você pode começar de qualquer ponto” pois “não pára”⁵² – (apontada por ele em 00:51:18); e
- 2) notas que passam a ser “mascadas”, como “percussão ferida”, efeito que o mestre considera difícil de ser realizado na *viola*, e que efetivou “sua vida toda”, no *violão*.

Segue o segundo trecho transcrito dessa live:

[Vídeo ancorado no ponto exato do início da transcrição de sua fala disponível em www.chicosaraiva.com/trancriacoes_bach_7.4_robertomendes]

Roberto Mendes

[canta enquanto apoia o canto com acordes ainda em bloco

"eu sou marujo quando volto do mar...]

Você tá vendo eu tô cantando a melodia

E tô cercando ela

Botando cais nesse rio

[segue cantando]

Olhe bem,

Aí vem o empréstimo modal

[toca na tonalidade de sol maior ao violão

os acordes: I (G) - I/IV(G7) - IV(C) - IVm (Cm)]

Nesse momento, Roberto frisa (com o violão dobrando a voz) a nota mi bemol –terça desse IVm(Cm) –, nota essa que altera o que a teoria ocidental determina (através da armadura de clave do que ali é chamado de "tom"). Isso, ao menos nesse caso, coincidiria (ainda nos parâmetros ocidentais) com a ideia de “tonalidade”. Bemolizar a terça do quarto grau é uma das variações mais comuns nesse sistema e um recurso, como sabemos, amplamente utilizado na canção brasileira.

⁵¹ LINK com 5.4 *mbira-machete* em: "Para isso, após escrever o prelúdio na íntegra, o reparti em módulos ou ciclos. O termo é emblemático da musica africana."; LINK com 5.4.3 *a mbira escrita em notação de violão e a "estrutura modular"* na menção (a esse termo) de Rogério Budasz.

⁵² LINK com 9.1 *considerações finais* 9.1.1 *articulação silenciada, silêncio em articulação ou silencio articulado* em "aquilo continua, aquilo não para e é um silêncio" na minha fala para Tiago, e em 9.1.3 *beat perception e o esquema polimétrico*.

Vale ressaltar que, ao menos se observarmos os casos correntes de nossa canção (com o olhar “ocidental”), às vezes a melodia segue por outras notas que não essa que foi alterada pelo acorde. Nesses casos, poderia se dizer que a alteração, e quem estiver me acompanhando poderá também deduzir, seria na harmonia, mas não na melodia.

Essa ressalva parece ser o contrário do que Roberto segue nos colocando ao frisar, nesse contexto harmônico, um *mi bemol*.

Roberto Mendes

Não é uma nota

Dada na música da oralidade

Ela vem na melodia

Mas não entra na harmonia

[apesar de ter tocado claramente o acorde do IVm]⁵³

Assim, mesmo me dedicando a ouvir várias vezes esse ponto da entrevista, não entendi o que mestre Roberto estava dizendo.

Talvez estivesse dizendo que não costuma tocar todas as notas ao mesmo tempo (em bloco), mas sim dedilhando-as de modo a criar uma estrutura horizontal. Penso isso mediante o que o mestre nos coloca ali: “Costumo dizer que faço deitado o que João Gilberto faz de pé”.⁵⁴

A já mencionada necessidade de “tradução” diante da não coincidência entre terminologias de “teorias nativas” frente à “ocidental” parece incorrer – ao menos para um músico que busca uma formação “dupla” – na sensação de perda de oportunidade de esclarecimento. Por outro lado, pode também ser que só através disso (que a princípio confunde) é que alguém possa render-se, cego, para só então ser guiado à luz e, enfim, ver. O que faz lembrar os versos de outro baiano

⁵³ Segue dizendo (em ainda outra “tonalidade”): “Por que nenhum chuleiro vai dar dois acordes/ Você notou bem/ Vai tocar uma música em Fá/ Fá e Dó, Fá e Dó/ O tempo todo, não muda disso aí/ O tempo todo.”

⁵⁴ De onde Roberto parte então para a resposta de minha pergunta, feita um pouco antes: “Como você lida com a questão do volume entre violão e voz, vindo de uma tradição onde o canto é, em muitos momentos, ‘gritado’”? LINK com *Violão-Canção* -1.2 *um violão que se engrena na canção* na observação de João Bosco de que reparou muito na diferença de volume do equilíbrio sonoro (entre violão e voz) de Dorival Caymmi e o de João Gilberto.

célebre, Tom Zé, tropicalista por excelência,⁵⁵ que parece explicar algo relacionado a isso por meio de uma canção sua, chamada "Tô": “Eu tô te explicando pra te confundir/ eu tô te confundindo pra te esclarecer / tô iluminado pra poder cegar / tô ficando cego pra poder guiar.”

De todo modo, na prática a teoria parece mesmo ser “outra”. É nesse registro, como procuramos demonstrar aqui, que Roberto nos guia, e muito além de tais questões “teóricas” (inclusive nativas). É o faz quando destila o cerne de sua linguagem – que é o ritmo – na mesma canção (e sem passar pelo IVm na estrutura “harmônica”). Não focaremos no nome que é colocado como característico – “Xaréu” – por ter sido uma decisão do processo de *transcri(a)ção* de Bach a de não nomear ritmos, para procurar um trânsito o mais livre possível nesse processo criativo. Visto que a falta dos nomes não nos impede de perseguir a sensação dos ritmos em si.

Roberto Mendes

Agora

eu vou tocar essa canção como se fosse um xaréu

O mesmo acorde

de dó, de sol⁵⁶

Logo antes de tocar, a fala “de dó, de sol”, me faz abrir ainda outro parênteses aqui. Faço isso novamente tentando exercitar a diferença de perspectiva. Pois essa fala poderia estar se remetendo simplesmente aos acordes que acabara de usar (em Sol maior), mas começar mencionando o quarto grau não dá a entender isso; nos parâmetros “ocidentais” (ao menos) nenhum professor de violão faria isso (justamente pra não confundir). Estamos então diante da possibilidade do mestre estar se referindo – e apenas assim, o que não fugiria ao “estilo” aqui posto – à intrincada relação entre tonalidades, central em como escrever para *viola machete* e *violão* (e, portanto, crucial nessas *transcri(a)ções*). Isso reforçaria a dúvida da transposição quarta ou quinta acima.

⁵⁵ LINK com 6.2 *distorções unplugged* em “Me ocorre pensar o porque de, em um regime de irrestrição como o antropofágico/tropicalista, não ter havido uma variedade maior no tratamento musical adotado. Por exemplo em experimentações mais aprofundadas com instrumentos acústicos (unplugged).

⁵⁶ LINK 5.2 *no carro de Tiago* em: “Independentemente de outros sentidos, que certamente estão embutidos ali, o ‘tom de dó maior’ no *machete* remonta – na perspectiva do violonista – simplesmente o mesmo ‘desenho’ de dó maior que se ensina para um aluno iniciante de violão. Assim como o de ‘ré maior’, e assim por diante. O que, automaticamente, mantém a relação entre os tons.” LINK 8.2 Depoimento de Rodrigo Veras: “Foi observado que quando os violeiros faziam a posição de ‘ré’ na *machete*, correspondia a um som real de ‘Sol’”.

Essa dúvida parece se perpetuar na medida que invertemos os fatores dessa relação, o que é algo instintivo para qualquer um (inclusive para mim). Esclareço, ao menos para mim mesmo: se estivéssemos falando do Dó maior que se toca na *machete* o equivalente a isso no *violão* seria Fá e não Sol. Isso se considerarmos a relação das violas “modernas”, pois nas “antigas”⁵⁷ seria como Roberto me pareceu, talvez apenas por eu vir pensando muito nessa questão (para escrever as partituras), estar colocando (de “dó” na *machete*, “de sol” no *violão*). Diante da volatilidade do quadro, coloco – já até no tão sólido formato de citação – o que eu mesmo escrevi (em interlocução com Rodrigo Veras) sobre isso no capítulo 5.2, dessa mesma *tese*:

Há de fato uma diferença de um tom entre os instrumentos “antigos” (onde o *ré maior* da *machete* soa *lá* no violão) e os que vem sendo construídos mais recentemente (nos quais o *ré maior* da *machete* soa *sol* no violão). Essa diferença diz de um processo análogo ao que se deu na recente modernização das “violas paulistas” (que variam em seu “cebolão”: hora se afina em *ré* hora em *mi*). Diferença que me deixou bastante em dúvida de qual relação assumir para as partituras, o que foi solucionado como veremos logo à frente – e friso que, para a escrita, o me importava era a relação intervalar entre as afinações do *violão* e da *machete*.

Esse raciocínio alude então a toda essa infinitude de relações (especialmente para uma pesquisa como essa) e desemboca, finalmente, na maravilhosa “tradução” – nos termos do próprio Roberto – que ele faz da música de sua terra. Tradução que se dá, portanto, no plano estritamente musical, e a partir justamente do nome do campo de estudo de onde emerge a ideia de *transcri(a)ção* (aqui operada a partir de Bach).

Assim, Roberto Mendes inspira esse trabalho por diversas vias, na medida, por exemplo, em que assume o regime rítmico como o fator determinante da expressão do sistema musical em que trabalha.⁵⁸

⁵⁷ LINK com 8.1 *early bridges* em: "Harnoncourt relativiza o uso dos instrumentos de época quando parte do contexto em que eles são utilizados. E comenta como o uso de réplicas que não consideram a necessidade musical prejudicam uma performance adequada e deturpam o valor de um repertório, quando se baseiam mais no ‘som original’ do que em questões estilísticas, como a da articulação".

⁵⁸ LINK com 2.1.2 *o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim* em "Ali tomei a decisão de assumir a mudança completa da identidade que a articulação do tecido rítmico original imprimia na peça."

Roberto Mendes
[toca e canta]

SOU MARUJO (R. Mendes/ Nizaldo Costa)

*sou marujo quando volto do mar
Volto com as águas doce de amar
E me entrego ao balanço da rede
Bebo e mato a sede
Vou morrer de amar*

*O marujo não tem só um bem
Tem mil amores na beira do mar
Meu coração não é de ninguém
É da moça bonita
Sereia do mar*

Você entendeu?

*É como se cada corda fosse um tambor
E você tocasse
Com várias pessoas⁵⁹*

Chico
Demais

Sim. Dessa forma se explicou algo que parece que nem ele, nem ninguém mais, conseguirá fazer de outra maneira. E que, por mais formas que esse texto busque, jamais expressará. Essa "transcrição descritiva" é de apenas dois trechos curtíssimos (de cerca de dois minutos cada um), de uma entrevista (ou "Live", se preferir) que teve duas horas e meia e que passou por inúmeros pontos. Estes poderiam ser desdobrados infinitamente em um hipertexto como o que está aqui sendo tecido.

E essa live não passa de uma noite, em face a uma vida inteira desse mestre que "traduz" a história do "comportamento" das pessoas e da música da sua terra. Esta tem ainda outras inúmeras formas de acontecer, tanto pela multiplicidade que há dentro do estado da Bahia, quanto pela diferença de conduta que se percebe (de um modo mais geral) entre os toques tradicionais de *viola*

⁵⁹ LINK com 9.1 considerações finais / 9.1.2 as solas moles e os clichês em: "Sim, um corpo individual, mas também coletivo", na fala de Tiago.

machete – por exemplo, os de mestre Aurino ⁶⁰ – e o estilo musical desenvolvido ao *violão* pelo próprio Roberto Mendes.

O estilo de Roberto, como ele mesmo nos contou, parte de sua referência direta nesse sentido, o violeiro e violonista Tuni, bem como de outros mestres violeiros que também vinham trazendo a *machete* para o *violão*. Esse processo se deu por um conjunto de razões, entre as quais a da morte dos velhos construtores de *viola machete* da região, especialmente Clarindo dos Santos (1922-1980) – mencionado aqui na primeira fala de Roberto nessa seção –, e o fato de nesse momento ainda não se vender a viola “paulista”, industrializada, na Bahia. Assim, os próprios violeiros vinham transferindo essa linguagem não só para o *violão*, mas também para o cavaquinho⁶¹ (ou mesmo para o bandolim) que eram os instrumentos disponíveis no mercado aquela altura. E foi como testemunha disso que se passava com os próprios violeiros, e como que na esteira da Tuni, que Roberto acaba efetivando sua própria tradução da linguagem da *machete* para o *violão*.

Fato é que um momento importante para a música brasileira se deu ali, nessa passagem e conexão entre o modo de tocar *machete* e o de tocar *violão*. Momento que se relaciona diretamente com a pergunta central apresentada por esse trabalho:

O que a relação entre a técnica da viola machete e do violão tem a nos informar sobre dois tipos de controle: 1) o controle dos silêncios (e sons) da articulação musical específica de cada um desses universos, exploradas ao longo dessas transcri(a)ções de Bach em canções brasileiras e 2) o controle da articulação que se estabelece, em vários níveis de interesse, entre os diferentes mundos – numa perspectiva transcultural.

A pergunta é formulada aqui a partir de uma perspectiva diametralmente oposta à apresentada no capítulo 3, por exemplo em – 3.2.2.4 *controle(s) e improvisação barroca* ⁶² – que apresenta o olhar do *violão clássico*. Este instrumento, nessa perspectiva, também parte de uma relação de ancestralidade com outros instrumentos de “cordas dedilhadas”, como a *guitarra barroca*. Esta

⁶⁰ LINK com 5.3.2 O encaixe d"o ré maior” neste prelúdio de Bach (live com mestre Aurino).

⁶¹ Ou ainda frente aos toques de outras localidades da Bahia que sabemos ter uma enorme variedade de toques, como o do mestre Zé Bigode (ver 7.5) – aí já já com cavaquinho (e palheta) – que difere também, mesmo quando executado no mesmo instrumento, dos toques do jovem mestre Jaime do eco (ver 5.3.1.2).

⁶² LINK com 3.2.2.4 *controle(s) e improvisação barroca*” em: “prática que é sensivelmente distante da que é apresentada, por exemplo, na seção – 7.4 Roberto Mendes. Seção que termina com essa mesma pergunta, formulada a partir de uma perspectiva diametralmente oposta a de Gallén na dualidade traçada por essa tese.”

que foi trabalhada em sua aproximação à *viola machete* ao longo do capítulo 4 – *Cumbees* (Santiago de Múrcia).

A passagem da *viola machete* ao *violão*, que acontece no contato entre Tuni e Roberto Mendes, acarreta também em um movimento que parte do contexto tradicional e chega na canção. Ela parece ter acontecido em torno do “acompanhamento” da voz e na base do “tocar junto” tanto o repertório tradicional, quanto as composições próprias (como a executada pelo mestre Roberto acima), as quais alcançam um raro equilíbrio entre traços tradicionais e autorais.⁶³

Essa “passagem” é relevante tanto pelo quanto pode dizer em um contexto específico quanto para processos mais amplos de trânsito, tradução e *transcri(a)ções* – como o dessa *tese-suíte*.

Assim, agradeço aqui, acredito que em nome de todos nós, a nosso mestre Roberto Mendes por nos dar (mais) essa aula. Sobre uma riqueza que – sim – só poderia ser mencionada em seus próprios termos.

Chico
Obrigado mestre!
Acho que estou começando a entender

Ah! e acho que teria sido precipitado
tê-lo entrevistado já no Violão-Canção
pois te ler não é para principiantes.

⁶³ LINK com 5.4.2 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* em: “*Tshiketa* é uma música autoral, mas dessas que sabem guardar traços essenciais. E faz isso de um modo que, mesmo sendo uma “composição”, continua operando dentro da concepção musical da tradição de onde emerge. Equilíbrio que é tão variável quanto crucial.”

7.5 o (des)encontro com a machete

*Eu já tocava violão n'A Barca⁶⁴ há mais de 20 anos
quando encontrei com a viola-machete.*

Já havia ido à Bahia, mas sempre em viagens curtas

Entre essas viagens, algumas foram de pesquisa

ou, porque não, também “de campo”

realizadas por esse grupo, do qual faço parte desde seu início.

Houve uma viagem especial, em 2005,

na qual atravessamos nove estados brasileiros, inclusive a Bahia,

e encontramos com o grupo de samba de roda da Lagoa da Camisa.

Esta foi uma das comunidades que participaram d'O grupo da quixabeira'⁶⁵

as quais realizaram um dos discos que mais ouvi(mos),

e antes de mais nada, nessa seara:

“Da quixabeira ao berço do rio”(1989)⁶⁶

Foi um encontro marcante.

Conhecer de perto um grupo tão especial

é muito impactante para alguém que, como eu,

ainda não havia ouvido (ou visto) um grupo de samba de roda

em seu espaço natural de realização.⁶⁷

Sobre suas cordas, nosso foco aqui,

era o mestre Zé Bigode que lá tocava cavaquinho.

(assista ao vídeo de onde foram retiradas essas imagens⁶⁸)



⁶⁴ A Barca é um grupo que pesquisa, registra e mobiliza a música das culturas tradicionais brasileiras desde 1999.

⁶⁵ "Uma das organizações mais importantes para a música e a cultura populares do Recôncavo Baiano, que surgiu em 1989, com o intuito de gravar o disco “Da quixabeira pro berço do rio”. <http://www.acervoorigens.com/2010/12/da-quixabeira-pro-berco-do-rio-23122010.html>

⁶⁶ LINK para o CD "da quixabeira ao berço do rio" <https://www.youtube.com/watch?v=gTAw9HHjs1o&t=6s>

⁶⁷ LINK para o CD produzido pela Maracá como decorrência desse projeto e momento: <https://www.youtube.com/watch?v=6jGGu66z118>

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=HiRrCfP9ic> (especialmente a partir do 4:34)

*Ponteava de modo cortante e preciso as melodias das toadas, em terças,
ao invés de fazer um cavaco de “condução”/“levada”.
Tocava portanto de modo melódico e não harmônico.⁶⁹*

*A essa altura da tese,
e depois de todos esses “ps”(polegar) e “is”(indicador) de mão direita,
que constam tanto nesse texto etnográfico
quanto nas digitações das partituras dessa tese-suíte,
acho que já deve ter ficado claro no que me referencio
para, desde muito novo, ter decidido tocar com a mão e não com a palheta.*

*Mesmo sem essa coincidência de técnica (ou modo de tocar) de mão direita
Algo parecia me dizer respeito naquela música.
Todos esses (mais de 20 anos) como violonista
atuando (não exclusivamente mas também)
no universo da música das culturas tradicionais
em todos os (tantos) lugares que passei
procurei por um mestre
onde sentisse algum tipo de espelhamento
do que vinha fazendo no violão.
Essa busca parecia ter a ver com o que ouvia ali na Lagoa da Camisa
só que com a mão e não com palheta.
Já tinha ouvido falar nessa viola (específica)
que se ouvia no ponteadado de seu Zé Bigode
E lembro de nesse dia pensar:
“O que busco é a viola-machete!”
Mas o roteiro de viagem era relâmpago
Até mesmo para perguntar (de um jeito bom)
por um caminho, uma direção
que pudesse me levar até ela.
Seguimos o roteiro para a pousada, logo depois da gravação
E para Pernambuco na manhã seguinte.⁷⁰
E fiquei, a um só tempo, encantado
e com a sensação de desencontro
(o qual cabia a mim contornar).*

*De todo o processo com A Barca (até agora)
frente a outras realizações musicais que vivo
se apresenta, de modo muito direto, (um)a difer(O)nça
em um ponto que está sendo investigado de modo especial nessa tese-suíte:*

⁶⁹ LINK com 7.4 Roberto Mendes em: “Talvez estivesse dizendo que não costuma tocar todas as notas ao mesmo tempo (em bloco), mas sim dedilhando-as de modo a criar uma estrutura horizontal. Uma vez que o mestre nos coloca ali que “costumo dizer que faço deitado o que João Gilberto faz de pé”.”

⁷⁰ O impacto foi tamanho que compus a melodia de duas de minhas principais canções logo depois desse encontro – com o violão imitando a afinação do cavaquinho (o que gera algo próximo a uma afinação de viola caipira chamada de “rio abaixo”): “O tamanho da tristeza” (posteriormente letrada por Luiz Tatit), que compus de uma vez só na pousada que ficamos (em Feira de Santana) e “Na virada da costeira”, que comeci a compor já na manhã seguinte ao (des)encontro (letrada, também posteriormente, por Paulo César Pinheiro).

a maior ou menor pré-determinação do que será executado musicalmente e o modo como isso pode atingir, por exemplo, a digitação da mão direita do violão (ou da machete).

Sempre senti essa variabilidade, e os trânsitos que (certamente) se estabelecem nesse sentido como algo crucial.⁷¹

Algo que exige a maior delicadeza no trabalho dedicado ao plano didático-musical, O que sempre passa pelas experiências práticas individuais frente às, e especialmente nesse caso, coletivas.

Variabilidade que parece ser, ela mesma, a própria “onça”,⁷² a qual aqui se relaciona com a (já antiga) ideia de papel, como representação de uma “tradição escrita”, que hoje se expande por meio de inúmeros avanços tecnológicos⁷³ atingindo (e transformando) a escrita musical.

Tradição que, de um modo geral, parte da música escrita em partitura a qual confronta-se historicamente com uma “outra” natureza musical que acumula traços de histórias inteiras de interações comunitárias para os transmitir oralmente a partir da “memória”.⁷⁴

Foi quatorze anos depois dessa viagem com A Barca e depois também de já haver iniciado meu doutorado, o qual se propunha a verter Bach em canção popular, (até aquele momento apenas para violão e voz) que surgiu a oportunidade para consolidar esse caminho até o instrumento (bem como para o modo de tocá-lo) do qual eu havia me desconstruído na Bahia.⁷⁵ O caminho surpreendeu.

⁷¹ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: “1) 'What do we know about changes in form that takes place when a music moves from aural to write tradition?' 2) 'Do oral and aural transmissions and oral creation affect the forms of pieces and repertoires? No doubt they must, but we don't have theory to explain just how', nas perguntas de Bruno Nettle.

⁷² LINK com c) *a onça na encruza da Turíngia* “tal qual nos é apresentada por Eduardo Viveiros de Castro. Teorias que nos apresentam a conceitos – ou noções – como o de “equivocação”, no “controle” de uma “diferOnça” básica entre a cosmovisão ocidental e não ocidental.”

⁷³ LINK com 6.0 *(letra do) Minueto da mavangaba digital* em: “Folha que já olha quem a leu”.

⁷⁴ Ver Amaral, Renata “Pedra da memória: Euclides Talabayan, minha universidade é o tempo” (AMARAL, 2012).

⁷⁵ Nesse meio tempo, cheguei a pegar uma *viola machete* na mão uma vez dando uma canja com o instrumento do músico Ricardo Carneiro (feito por Luciano Queiroz), na roda da Casa do Mestre Ananias (no Bixiga), instrumento que revi logo antes de encomendar (em 2019) o meu com Rodrigo Veras. Peguei também na mão uma *viola machete* recém fabricada por seu Zé Carpina (para Nina Graeff), que me chegou às mãos por meio de Caio Cserneck (produtor e pesquisador) quando este fazia aula de *violão* comigo (havendo acabado de voltar de Weimar).

Foi só em 2019

*quando Tiago de Oliveira Pinto,
um dos maiores pesquisadores da machete,
(que eu já sabia haver realizado gravações
referenciais para a linguagem tradicional do instrumento)
aceitou o convite para participar do exame de qualificação dessa tese-suíte
e retribuiu com um convite para um doutorado-sanduíche⁷⁶
no lugar que constitui o “campo” dessa pesquisa, em Weimar (e Berlim),
é que finalmente consolidei o caminho até ela,
a viola machete.*

*Encomendei um instrumento com o luthier Rodrigo Veras
o qual acabei aprendendo a tocar na Alemanha
entre os maracatus de Berlim
a roda de samba que rolava em Weimar
e, sobretudo, com os vídeos dos toques magistras de João da Viola
tais como foram gravados por Tiago.*

*Esse desencontro não era só meu.⁷⁷
A um certo ponto o instrumento era mesmo algo difícil de ser encontrado.
No momento em que começávamos a atuar n'A Barca
havia pouquíssimos mestres tocadores em atividade no Recôncavo,
ao menos com ele em mãos.*

*Em função da Covid
que se abateu sobre o mundo
assim que voltei do “campo” realizado na Alemanha,
não tive a oportunidade de seguir o forte impulso
de ir (antes mesmo de encerrar esse trabalho)
e de “modo presencial”⁷⁸,
até mestre Aurino.*

*O isolamento que nos foi imposto
me trouxe à minha ilha natal,
a de Santa Catarina⁷⁹
e, assim, foi algo determinante para as conexões
que essa tese-suíte procuram estabelecer*

⁷⁶ O que se efetivou com recursos da Capes.

⁷⁷ LINK com 5.3.2.1 “o ré maior” em: “Eu nunca havia visto uma machete” no trecho da Live “no sotaque das cordas” dedicada ao violonista e guitarrista baiano Jurandir Santana, na fala dele.

⁷⁸ LINK com 5.3.2 O encaixe d’o “ré maior” neste prelúdio de Bach (live com mestre Aurino): “Live toda dedicada a mestre Aurino na qual – em 01:18:40 – apresento (a ele e à mestre Jaime do Eco, que o acompanha) esse mesmo ‘encaixe’.”

⁷⁹ LINK com 2.2 a mbira da ilha do Desterro (SC) em: “Posto então que a *machete* é originária da Ilha da Madeira e esta é afirmada (junto com a dos Açores) como localidade de origem da colonização da Ilha do Desterro, não seria uma surpresa encontrar uma história da *machete* nessa mesma localidade (com qual não me deparei, ainda).”

*(muito até através das letras de suas canções).
É, portanto, desde esse outro lugar
que observo o quadro de renascimento da machete:*

"um tipo de viola, chamado no Recôncavo Baiano de "machete", passou a ocupar lugar de "destaque" dentro das discussões e conceitualizações em torno da cultura do Recôncavo, embora seja cada vez mais raro de se encontrar ou de encontrar quem o toque em grupos de "samba de roda" desta região" (NOBRE, 2008, p. 13).

*Esse quadro começa a se desenhar
Uma vez que os contratempos envolvidos
nesse nosso (des)encontro⁸⁰
(que se evidenciam na imagem posta acima,
do quão "raro" é se encontrar quem a toque)
parecem ter tudo
para estarem se dissolvendo
na década agora em curso.⁸¹*

⁸⁰ LINK com 7.4 Roberto Mendes em: "Processo que se deu por um conjunto de razões, entre as quais a da morte dos velhos construtores de *viola machete* da região, especialmente Clarindo dos Santos (1922-1980) – mencionado aqui na primeira fala de Roberto nessa seção –, e o fato de nesse momento ainda não se vender a viola "paulista", industrializada, na Bahia."

⁸¹ LINK com 4.4.1 lista de trabalhos sobre a *viola machete*: "Recomenda-se a leitura do artigo *Projeto Essa Viola dá Samba!: o resgate da Viola Machete e a salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano* (2020) escrito por Milton Primo e Andressa Siqueira (Mestra Dedê)".

7.6 toques tradicionais de machete IV

7.6.1 "o lá maior": uma live e dois encaixes

Video e audios: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/7-6-1-o-la-maior-uma-live-e-dois-encaixes/

7.6.1.1 live com mestre Celino

d) Gravada em 22/10/2020: nesse dia o grande mestre da *viola machete* que é seu



Celino, acompanhado de Alexnaldo dos Santos, ao violão nos mostrou muito sobre os saberes que envolvem essa prática. O fato de ser um canhoto que toca com as cordas “de cabeça pra baixo” e suas implicações didáticas juntos aos mais novos foi um tema. Vídeo disponível em:

No minuto 1:06:00 (no qual é acordo o vídeo do link acima) Seu Celino e Alex estão tocando "o lá maior". Nesse momento eu mostro um pouco como eu tocaria, ainda antes de ter aprendido todo o toque de seu João da viola. Toque este que, depois de melhor apre(e)ndido, me levou a fazer esses encaixes, apresentados abaixo:

7.6.1.2 em seu encaixe no batuque paulista

Link para vídeo no site

7.6.1.3 em seu encaixe no carimbó paraense

Link para video no site

8.0 Gavota de um talvegue

Descansar
em cabeceira de rio faz ver os seus cristais
que escorregam entre as pedras
nas fresta por que cais
Mesmo atordoadas
as águas sabem carregar
menino, rosa ou madeira

Teus lençóis (de areia)
afloram nas superfícies desses mundos
do ventre da terra nos tocam

Na Turíngia¹ um tuaregue nasceu

escondendo que não sente a dor
se espreme no sopé da corredeira
vão fundo d'um só talvegue
a escorrê!

Lá estás
na ira rendeira de um rio
que não se acaba mais

Se é o caleidoscópio da beira
que faz a foz do mar
Num olho d'água
cabem todas as canções
já encontradas

das d'incantar
você

¹ Região da Alemanha onde Bach nasceu e viveu, onde foi realizado o trabalho de campo desse projeto

8.0.1 versão preliminar

Audio: https://chicosaraiva.com/transcricoes_bach/8-0-1-versao-preliminar/

Essa versão foi registrada em novembro de 2020, durante a viagem “de campo”. Após isso a partitura se definiu em uma série de sentidos que ainda não se encontram presentes nessa primeira versão. Assim como a letra que, como se escuta, aí ainda está sendo improvisada em vocalizações. Mesmo nos momentos mais definidos a letra, como vimos na página anterior - 8.0 - se transformou sensivelmente.

8.1 early bridges

A *viola machete* representa algo fundamental para a origem do samba. Esse gênero que, como sabemos, foi assumido na Era Vargas, com a sedimentação do "paradigma do Estácio" no início dos anos 30,² como símbolo da identidade nacional. Tal ascendência sem dúvida coloca o instrumento em posição de destaque na história nacional, mas o que gostaria de traçar de modo mais direto nesse capítulo é um paralelo entre o percurso da *machete* no samba de roda do Recôncavo baiano e a história de outros instrumentos – sempre atrelada ao modo de tocar – em parâmetros que são correntes no âmbito da “Música antiga” (ou “Early music”).³

A “Música antiga” é um campo de estudo consolidado dentro da academia a partir da documentação histórica e, assim, marcadamente estruturado (nos mesmos moldes do campo contíguo – e anterior na academia – do *violão clássico*) enquanto um modo de trabalho onde as relações próprias à tradição escrita são centrais e preponderantes. Essa musicologia “historicamente orientada” vem se contrapondo a “uma outra” abordagem – ou a todas as outras, que não reproduzem o cânone da música ocidental –, as quais são, por sua vez, “eticamente orientadas”, e informadas por pesquisas provenientes do campo da “etnomusicologia”.

O fosso que se estabelece entre essas duas abordagens é objeto dessa tese.⁴ Esse hiato pede ao trabalho que detecte pontos de coincidência entre as práticas correntes nesses dois tempos e espaços, a fim de avançar no trabalho da interpretação da complexidade na qual está envolvido o contato entre esses repertórios. Contato trabalhado propositadamente no plano musical no esboço da *transcri(a)ção* de *Cumbees* (Santiago de Murcia) – no capítulo 4.⁵

Apresentaremos, ao longo de todo esse capítulo – nas seções 8.1 e 8.2 –, uma leitura a partir de um olhar mais vinculado (do que até agora consta) à música européia, no que tange à aplicação das noções de “transculturação” e “perspectivismo” que aqui vem sendo trabalhadas –

² Ver os livros “Feitiço decente” de Carlos Sandroni e “Mistério do Samba” de Hermano Viana.

³ LINK com 8.2 *falas, de diferentes tempos e lugares* em: “Viveiros segue compondo o que, uma vez mais, em um tipo de tradução ou *transcri(a)ção* intitulou ‘método de equivocação controlada’, com ‘equivocação’ traduzindo o que seria literalmente entendido como ‘comparação’.”

⁴ LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em: “Veja se você encontra em Viveiros alguma ponte” na fala de Tiago.

⁵ LINK com 4 *Cumbees* (Santiago de Murcia) - para *machete* solo.

principalmente com base em considerações feitas por Harnoncourt.⁶ Considerações, portanto, de um músico fundante e fundamental para o campo que se estabeleceu em torno da “Música antiga” (européia). Este que é o campo que estuda práticas representativas de toda uma superfície de contato natural entre a tradição escrita e a música das culturas tradicionais brasileiras. Contato salientado nessa *tese-suíte* através do forte vínculo entre técnicas (e, mais especificamente, articulações) comuns entre a *guitarra barroca* e a *viola machete*. Esta conexão tenta diminuir uma desmedida distância entre a tradição oral e a tradição escrita, na medida em que propõe modos de convivência – e, assim, possibilidades de convergências – entre as práticas e teorias que as envolvem.

O processo vivido pelo “som original” da *machete* é estudado nessa *tese-suíte* em sua relação com o modo de se tocar *violão*, que é um dos “instrumentos modernos” e para o qual concepções musicais como as da *machete* vêm sendo transpostas. Estas transposições muitas vezes se dão livremente e em ambientes totalmente independentes em relação à ideia de “Early music”, ainda que com ela possamos traçar relações.⁷

Para já partir do instrumento aqui estudado, antes ainda do olhar de Harnoncourt, apresentamos o início desse processo. Este remonta a um período de tempo de fato significativo, a ponto de podermos assumir essa “orientação” como de cunho (por que não?) também histórico. Partimos, desse modo, de um esforço de aproximação prévio e nesse mesmo sentido, de Rogério Budasz. O pesquisador busca imaginar as equivalências entre “a música do tempo de Gregório de Matos” e a que encontra nos documentos e partituras de “códices” correntes em Portugal. Isso leva Budasz a nos apresentar, para descrever na sequência, a cena em que figura o “machete” e o “mulato cantor” ainda na península ibérica (no séc. XVIII), mas já executando estilos que, mencionados pelo poeta baiano, se fizeram presentes no Brasil:

Junto à Cruz andavam os mochilas ao socairo com seu gandum por pontos. E mochila houve, que naquela noite quebrou dois machinhos a puro cobango: nem é de admirar; porque nesta função eu vi mulato, que de cantar a amorosa, sem tomar fôlego, esteve com a candeia na mão.

Os elementos desta cena os mochilos (serviçais) pontando o **machinho (ou machete)**, e o mulato cantor relacionam o cubanco, o gandum e a amorosa aos mais baixos estratos da sociedade. Além disso, a menção de que o mochilo teria quebrado dois machinhos parece indicar que tocar o cubanco requeria do executante mais que a costumeira energia (SANTA CATARINA, 1755, p.212 apud BUDASZ, 2004, p. 29).

⁶ LINK com 3.4 *articulatory silences*: “Segundo Nicolaus Harnoncourt – citado inclusive em sala por Gallén”.

⁷ LINK com 7.4 Roberto Mendes em: “Eu só vim entender a *viola* que Tuni tocava quando ele começou a tocar *violão* para mim”.

Assim já se anuncia, ao menos embrionariamente, a trajetória que a *machete* virá a ter na Bahia, lugar no qual as tablaturas das danças aqui mencionadas, nesse exercício especulativo, podem perfeitamente ter informado.⁸

A cena apresentada consta aqui para justapor-se ao que virá, na medida em que traz algo importante relacionado aos estudos de Gregório de Matos. Uma cena onde a energia da realização musical coletiva (como o *Cubanco*) dos “mais baixos estratos da sociedade” – a qual, como sabemos, é soberana hoje no mercado musical mundial e brasileiro ⁹ – manifestava-se de tal forma que chegou-se a quebrar dois “machinhos” em uma mesma ocasião. Noite que se viu “mulato catar *Amorosa* de candeia na mão.”

Coloca-se este quadro aqui para ilustrar a dinâmica através da qual a história dessa musicalidade e instrumento foi sendo traçada, mesmo antes de chegar ao Brasil.

...

Algo fundamental para a história da música ocidental se dá num movimento de “reentrância”, nesse sentido da palavra que remete ao que entra novamente em cena. Um caso é o dos agudos que (res)surgem nas ordens de cordas (duplas e oitavadas) da *machete*, da *guitarra barroca* e de tantos outros instrumentos antigos. Ordens que equivalem às cordas (já simples, únicas ou singelas) em que hoje encontramos os sons graves em um violão moderno, os bordões (tocados com o polegar da mão direita). Isso que ressurgiu – como os agudos que reaparecem cantando (e, assim, passam a pautar a cena) nas cordas que soariam graves em um violão convencional –, irrompe na história da música ocidental com a “descoberta” das partituras de J.S. Bach por Mendelssohn:

By virtue of his public performance of Bach's St. Matthew Passion in 1829, Mendelssohn retrieved early music from the domain of the antiquarian. With a true Romantic love for anything old, he **discovered**, probably quite unexpectedly, passionate music from **earliest musical pre-history**. The idea that such music could actually be performed again, was not possible until Romantic Period (HARNONCOURT, 1995, p.125).

⁸ LINK com 4.5 *toques tradicionais de machete I* / 4.5.1 “o sol maior” e seu encaixe em Cumbees

⁹ LINK com 2.1 *Transcultural musical studies* em: “Se há algo que a música dos “colonizados” conquistou, foi uma dimensão esmagadora do mercado musical (em especial através de recursos musicais pertencentes à musicalidade negra).”

Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) foi regente e pesquisador e se estabeleceu enquanto referência fundamental desse processo de redescoberta desta música antiga, a partir do qual esta vai se instituindo enquanto um campo autônomo de estudo. Ela, por sua vez, pode ser designada como algo “anterior” à história, ou como uma “pré-história musical”. É esse campo que passa a ser chamado então de “Early music” ou, em português, de “Música antiga”. A partir de uma atuação eminentemente prática, o autor traça também as linhas gerais no plano pedagógico e, assim, efetiva sua crítica direta ao modelo de ensino musical que é estabelecido com a Revolução Francesa. Ele nos coloca que o “engenhoso programa pedagógico do Conservatório era um esforço em reduzir a música a algo comum na história da música.”

Essa “redução” se refere à metodificação do ensino, “que deveria incorporar o novo ideal de *égalité* à música. Com isso em mente (por exemplo) Baillot escreveu seu método de violino e Kreutzer seus estudos”. Estas abordagens parecem ter feito um paralelo direto, e assim muito inconsistente, entre *(in)égalité* social e *proporções* das duração de notas – que (até então) eram interpretados com muito mais flexibilidade, valendo-se de uma *alteração rítmica* muito cara ao processo encampado por essas *transcri(a)ções*¹⁰. Como nos conta a cantora Martha Elliot em seu livro “Singing in Style”:

Rhythmic alteration: By the early eighteen century, rhythmic alteration was not only limited to employing *inegalité* in French Music. Dotted figures, with we today understand to have specific proportion and duration, were interpreted with much more flexibility. (...) When different rhythms appear simultaneously, they pose particular problems that need to be solved on case-by-case basis. (ELLIOT, 2008, p. 61)

De volta a Harnoncourt, no mesmo ponto o autor revela muito da contraposição que essa *tese-suíte* explora, ao colocar essa tensão já no âmago e na origem da própria tradição escrita ocidental. Isso acontece, a exemplo, quando diz que “os mais importantes professores de música da França tinham que formular a nova ideia de música em um sistema específico, que significava, em termos técnicos, substituir elementos verbais por pictóricos” (HARNONCOURT, 1995, p. 25, tradução nossa). A ideia era como que alçar a música que se encontrava escrita a um outro

¹⁰ LINK 9.0 *a feitura da letra dessas canções* em: “Apesar de tratar-se de uma palavra paroxítona, são suas duas letras “o” (“besouro”) que passam a exercer uma polarização de gravidade, que opera já fora dos regime de hierarquias ocidentais.” sobre a mesma questão em 6 - *minueto da mavangaba digital*

“status”, com os métodos do período clássico, que atuavam dentro da lógica de uma dissecação científica (baseada no “culto à razão”).¹¹

O novo sistema musical implementado buscava eliminar inclusive a “velha relação mestre-aprendiz”.¹² Segundo Harnoncourt: “Para meu modo de pensar é grotesco que esse sistema continue a base da educação musical moderna! Afinal, ele deixou de lado tudo que tinha sido formalmente considerado importante.” (HARNONCOURT, 1995, p. 25, tradução nossa) A postura de Harnoncourt valoriza os modos de se perceber a articulação, que passam mais por uma incorporação do gesto – através, por exemplo, da relação mestre-aprendiz – do que através da sistematização que acabou se sedimentando na escrita moderna (pictórica), muito mais da minúcia técnica (que, como se vê, se faz presente nessa *tese*) que passa a se estabelecer a partir do momento histórico ali salientado.

Esse conflito entre o que se transmite estritamente através dos signos de uma partitura e o que se “apreende” por outras vias, se encontra, ele mesmo, no próprio berço da tradição escrita. E é ele que interage em muitos sentidos com a mobilização efetivada nessa *tese-suíte*.

Assim, sigo no encalce do paralelo proposto neste capítulo (anunciado acima), procurando me valer do que a *Early music* nos oferece como “controles” de “equivocação”. A operação, sem dúvida delicada, trata de considerarmos o *machete* “tradicional” – tal qual é tocado por João da Viola e registrado por Tiago (nos toques que perpassam essa *tese*) – como um instrumento “original”.¹³ Ele que tem como uma de suas características – quando em afinação “natural” (a mesma do *violão*) – cordas utilizadas em bitolas que, nesse primeiro momento, faziam, por exemplo, o “desenho” do acorde *ré maior* (tonalidade básica do samba de roda) soar um *lá maior*.

Esse *machete* “original”/“tradicional” tem seu descendente imediato no mesmo instrumento – algo como o *machete* “moderno” – já com o instrumento adotando uma construção e bitola de

¹¹ LINK com “O que ‘tem gerado modos específicos de expressão e algumas preocupações filosóficas vernaculares absolutamente antagônicas às premissas iluministas”. Na citação de Gilroy no fim desse mesmo 8.1.

¹² LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções* em: “O ponto de partida desse processo surge justamente quando meu professor de violão clássico Everton Gloeden procura me revelar, de modo bastante próximo, aliás, ao que podemos entender como característico da transmissão oral, nuances que ele percebia (e eu não) em uma partitura de Bach” e se faz muito presente em todo o ensino de violão clássico, por exemplo no capítulo 3 – que apresenta o trabalho de Gallén.

¹³ LINK com 3.2.3 - *Aula 3 - A russa novata*: “que instrumento é esse?” na medida em que foi a própria dinâmica do trabalho de campo que me levou a pensar nessa equivalência.

cordas que faz este mesmo desenho de *ré* soar *sol* (um tom abaixo do primeiro portanto).¹⁴ E essa relação – do *machete* "moderno" (frente a afinação padrão do *violão*) – é a que foi adotada para as partituras dessa *suíte*.¹⁵

Sabe-se também a *machete* “tradicional” ter sido substituída, mesmo no Recôncavo, por outros instrumentos – daí tocados de palheta – como o *bandolim* e o *cavaquinho*.¹⁶ Nesse trabalho, o foco da atenção recai no modo como a técnica tradicional da *machete*, atrelada à referente concepção musical, se relaciona – até pela coincidência de “desenhos” da afinação natural – com a técnica do *violão*. O foco especial sendo na ação da mão direita.

Isso faz essa pesquisa se debruçar menos no modo como o *violão* costuma acompanhar tradicionalmente a *machete* (o que nos levaria a uma linguagem possivelmente ligada a do *violão de sete cordas*, que atua basicamente nos bordões graves¹⁷), e mais na maneira em como esse sistema musical vem sendo transposto para o *violão* (de seis cordas). Transposição essa que, como vem sendo frisado, é então notória no âmbito da canção popular.

Nessa disposição, pode-se ler os escritos de Harnoncourt por outra perspectiva, a qual eles parecem se aplicar em alguns sentidos. Por exemplo, quando o autor diz “a questão é: estamos realmente em posse da história da música ocidental inteira (e da **história cultural em geral**), somos capazes, como intérpretes e ouvintes, de nos adaptarmos adequadamente à diversidade estilística dos **idiomas** musicais?” (HARNONCOURT, 1995, p. 68, tradução nossa). Esta pergunta – muito pertinente – a princípio parece estar direcionada aos idiomas da própria história da música ocidental, apesar da menção geral (que fica entre parênteses).

¹⁴ Em conversa com o luthier Rodrigo Veras, vimos que esse processo parece análogo ao que se deu há não muito tempo com as *violas caipiras* "paulistas". Deu-se na medida em que, no que tange à sua afinação mais utilizada (o "cebolão") tem sua afinação, por coincidência ou não, se estabelecendo cerca de um tom abaixo da tonalidade em que soava em registros anteriores. No caminho do "cebolão", que antigamente era afinado "em mi", para a afinação, mais recente, onde o cebolão passa a estar "em ré".

¹⁵ LINK com 3.1 *palavras de um construtor*: “Foi observado que quando os violeiros faziam a posição de 'ré' na *machete*, correspondia a um som real de 'sol'”, no depoimento de Rodrigo Veras.

¹⁶ LINK com 1.1.2 “o *machete*” e o crucial para Machado em: “O nome do conto alude, ali, ao instrumento musical que hoje se encontra solidamente sedimentado como o cavaquinho.”

¹⁷ LINK com 5.3 *mbira-machete* em “*Kushsura* é a melodia que lidera a música e *kutshinira* segue e suporta a melodia principal” em uma equivalência entre o *violão 7 cordas* e a *mbira kutshinira*.

Seja como for, nosso paralelo se dá com o contexto aqui estudado, até pelo fato de o universo da *machete*, não por acaso, vir sendo sistematicamente visitado por pesquisadores de todo o mundo. Isso se dá pelo fato dela ser um caso emblemático entre processos *transculturais*, o que, ao menos em parte (ou entre parênteses), parece interessar a todos. O interesse se estende desde o universo de concerto até o tocador de *machete* do Recôncavo, que tem o objeto de sua tradição valorizado, a cada nova pesquisa, como “patrimônio da humanidade” (como já dito, algo reconhecido pela Unesco desde 2005).

Harnoncourt relativiza o uso dos instrumentos de época quando parte do contexto em que eles são utilizados. E comenta como o uso de réplicas que não consideram a necessidade musical prejudicam uma performance adequada e deturpam o valor de um repertório quando se baseiam mais no “som original” do que em questões estilísticas, como a da articulação. Ao extremo não importa se o instrumento é antigo, mas sim que interpretação você fará. O que nos dá a oportunidade de colocar a importância – central para essa tese – da passagem das técnicas da *viola-machete* para o *violão moderno*, como nos mostra Roberto Mendes e seu violão baseado na “tradução” dessa “tradição” (jogo de palavras que lhe é caro) do samba de roda.¹⁸

Façamos então o exercício de traduzir/adaptar a esse contexto – da relação que se dá entre a *viola machete* (como instrumento de “sonoridade original”) e o violão “moderno” – também as próximas colocações de Harnoncourt, considerando-as frente a essa outra perspectiva de realização musical. Vale lembrar que os instrumentos não aportam apenas timbres, mas também as já ditas características articulatórias, e que para o autor seu uso não garante a realização de um repertório “historicamente informado”. Este, nesse outro caso, pode também ser obtido seja no violão, seja no cavaquinho. Com a imensa vantagem dessa prática ainda existir enquanto referência direta:¹⁹

A prática desse estilo já não existe, é necessário procurar, comparar, estudar livros de texto antigos, mas apenas como meio para atingir um fim, ou seja, o melhor desempenho possível. (HARNONCOURT, 1995, ps. 86-7, tradução nossa)

¹⁸ LINK com 7.4 Roberto Mendes em: “Essa sua viola já confunde todas as violas”; LINK com 2.2.2 o *orocongo atômico* em: “Entender o lugar histórico dos instrumentos, sem perder de vista que suas transformações materiais também são traços que documentam a historicidade das relações e dos conflitos socioculturais que produzem as musicalidades nas quais os próprios instrumentos se inserem e que, ao mesmo tempo, também transformam” na citação do historiador, que trabalha a partir da referência africana, Rafael Galante.

¹⁹ LINK com 5.3.2 *O encaixe d"o ré maior” neste prelúdio de Bach (live com mestre Aurino)* na execução do mestre Aurino, na live a ele dedicada.

O mesmo autor pontua, em outra obra:

Estes instrumentos, rapidamente disponíveis em grande número, foram logo usados para introduzir, na “grande vida musical”, diversas das obras de Bach executadas de acordo com “o estilo” e os ouvintes passaram a classificar os seus sons estridentes e pouco consistentes, como “sonoridade original”. (HARNONCOURT, 1988, p. 92)²⁰

O conflito entre um instrumento com uma “sonoridade original” e um que fornece condição técnica para se trabalhar também em outros tipos e estilos de articulação musical – que exigem uma gama ampla de sonoridade – parece um ponto em comum entre os dois processos aqui aproximados: 1) o da *viola machete*, do Recôncavo e 2) o dos demais instrumentos antigos, em um processo que se dá, de um modo geral, na própria Europa. As diferenças e similaridades dos contextos – presentes nas oficinas que trabalharam a retomada da construção das *machetes*²¹ – persistem reverberando nos questionamentos abaixo arrolados:

Por esta altura já se tornou claro que a música pode ser produzida tão bem em instrumentos antigos como em outros, por isso a questão chave é simplesmente porque é que um músico favorece um tipo de som em detrimento de outro. (HARNONCOURT, 1995, p. 73, tradução nossa)²²

As avaliações históricas das inovações na construção de instrumentos só foram interessantes enquanto isso envolveu as próprias inovações; mas hoje tudo o que importa é se uma dada interpretação é significativa em si mesma e se é convincente, assumindo que os ouvintes estejam receptivos ou não. (HARNONCOURT, 1995, p. 75, tradução nossa)

O **som original** interessa-me apenas na medida em que é o mais adequado de todos os meios disponíveis para a execução de uma determinada peça musical nos dias de hoje. (HARNONCOURT, 1995, p. 77, tradução nossa)

A comparação aqui traçada é realizada desde um ponto que é intermediário a ambos os ambientes, visando efetivar a proposta musical presente nessas *transcri(a)ções*. Para elas, os toques de João de Deus (do modo como foram registrados em vídeo por Tiago) me pareceram de integridade mais que suficiente para referenciar esse processo criativo. Essa referência se dá de um

²⁰ O que se apresenta dessa forma em “Music as speech”: “Uma vez que estes instrumentos rapidamente se tornaram disponíveis em grande número, foram logo utilizados para actuações ‘na moda’ das obras de Bach em ‘concertos de grande escala,’ enquanto o público se habituou a interpretar o seu chilrear e tilintar como ‘sons originais’” (HARNONCOURT, 1995, p.71, tradução nossa).

²¹ LINK com 4.4.2 *palavras de um construtor* em: “Outro elemento fundamental é que a *viola machete* para uso em concertos e poder, assim, ser um instrumento que possa acompanhar, de maneira afinada, qualquer um outro instrumento ‘temperado’,” nas palavras de Rodrigo Veras.

²² O que em “O discurso dos sons” surge assim: “Uma execução com instrumentos antigo podia ser tão boa quanto com instrumentos modernos; a questão é saber por que um músico opta por este ou aquele meio sonoro” (HARNONCOURT, 1988, p.93).

modo – aceitando a ideia de "controle de equivocação" – que, se não equivale, suplanta as “regras” dos métodos de articulação barroca.²³ E isso sem perder de vista que, em ambos os casos, esse processo se dá em franca interpelação com a palavra falada e cantada.²⁴

Digo isso por, em todas as leituras e entrevistas que fiz no meio da *viola machete*, não ter achado (até agora) nenhuma teoria nativa – tão rica, por exemplo no que tange às tonalidades – que pareça se remeter à articulação e ao uso específico do ‘p’ e ‘i’. Aspecto salientado tão diretamente por Tiago, tanto no vídeo resultante de sua pesquisa (com os toques de João da Viola), quanto na orientação que vem fornecendo em decorrência dos anos de observação da questão.

O uso dessa técnica – com a *machete* que tenho em mãos, em relação a meu *violão* – me anima no sentido de sonoridades que expandam as combinações e apontem para algo que se relaciona ao que Paul Gilroy chama de “tradição não tradicional”, ao tratar das culturas diaspóricas do Atlântico negro. A ela, Gilroy detalha como um "conjunto cultural irrefutavelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico, que não pode ser apreendido mediante a lógica maniqueísta de codificação binária" (GILROY, 2012, p.370).

A dimensão de absoluta violência que atravessa o paralelo que aqui se estabelece é aqui sustentada.²⁵ A “guinada em direção à morte também aponta para as maneiras pelas quais as formas culturais negras têm abrigado, e até cultivado, um contato dinâmico, com a presença da morte e do sofrimento” (GILROY, 2012, p.369). Isso "tem gerado modos específicos de expressão e algumas preocupações filosóficas vernaculares absolutamente antagônicas às premissas iluministas" (GILROY, 2012, p.369-70). O autor coloca algo que pode até, ao menos frente a tais premissas, se relacionar à "Early music" (anterior, como vimos há pouco, ao Iluminismo na própria Europa), em torno da ideia de “constituição de uma tradição que é redefinida aqui [na rede inerente à essa tradição não tradicional] como memória viva de um mesmo que é mutável”. Ou então:

²³ LINK com 3.4 *articulatory silences* em "The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era" (17th -18th centuries) – common to all instruments – de Jean-Claude Veilhan" é, como a página acima já deixa claro (na medida que ela mesma cita outros), um entre muito métodos”.

²⁴ LINK com 8.2 *falas, de diferentes tempos e lugares* em: "Este vocabulário tem as suas raízes na primeira ideia de canto-fala” na citação de Harnoncourt.

²⁵ LINK com 8.2 *Falas (de diferentes tempos e lugares)* em: "O mesmo cuidado parece ser demonstrado – e aí já frente à proposta dessa tese – pelo antropólogo Danilo Ramos (colaborador deste trabalho), quando nos coloca que ‘esse discurso das três matrizes tem várias versões’, que ‘todas essas visões tentam atenuar as tensões’ e que chama a atenção do trabalho nesse sentido ‘por essas visões estarem muito arraigadas em um certo modo de fazer arte no Brasil’.

O termo “tradição” não está agora sendo usado para identificar um passado perdido nem para nomear **uma cultura de compensação que restabeleceria acesso a ele**. Ele não se encontra em oposição à modernidade, nem deve conjurar imagens íntegras da África que possam ser contrastadas com o poder corrosivo, afásico, da história pós-escravidão das Américas e do Caribe ampliado. (...) **a circulação e a mutação da música pelo atlântico Negro** explode a estrutura dualista que coloca a África, a autenticidade, a pureza e a origem em crua oposição às Américas, à hibridez, à criouliização e ao desenraizamento (GILROY, 2012, p.371).

A explosão desse binarismo garante então uma circulação dentro da rede inerente a esse “conjunto cultural assimétrico”. Isso interrelaciona, por exemplo, o que é posto como “não tradicional” – ou, melhor, como “memória viva de um mesmo que é mutável” – aos rearranjos sincrético-religiosos brasileiros. O mesmo para a cultura de terreiro e das irmandades religiosas que estruturam bravamente a comunidade negra ao longo de todo o período da escravidão a partir de fundamentos africanos, os quais se consolidam como profundamente tradicionais e assim autênticos no Brasil. Fundamentos que, mesmo aí, não perdem sua mobilidade básica.

Essa mesma lógica visita também a Ilha de Santa Catarina, pertencente – e de um modo especial – à trágica história desse mesmo oceano. Nela, esses rearranjos sincréticos, cada vez mais presentes, tiveram que enfrentar cerceamentos provavelmente ainda maiores do que em outras regiões do Brasil. Ilha onde essa mesma mobilidade fez tornar possível a reparação do Orocongo nas mãos de seu Gentil.²⁶ E é pelo fato da *machete* operar nessa mesma chave que reitero aqui a pergunta de fundo que é posta desde o início desse trabalho:

Como seria (ou será) a história da viola machete no Desterro?

Tal questão se apresenta na medida em que me lanço a este exercício auto-etnográfico, que, ao realizar e descrever esse processo criativo, esbarra em limites impostos pelo severo apagamento da presença afro-catarinense no curso histórico da Ilha. Tais limites delineiam (e são delineados) pela ausência de, por exemplo, técnicas de execução musical e um repertório melódico consolidado em torno a uma rítmica característica local, decorrente de um diálogo em dimensão transcultural (incluente da relevância negra) – tão comuns em outras regiões. Práticas musicais que, sendo assim, não coincidiam com as diretrizes da construção de uma identidade cultural local

²⁶ LINK com 2.2.1 *orocongo atômico* em: “A pegada de Seu Gentil do Orocongo uma mistura completamente pós-moderna do Bispo do Rosário com Hélio Oiticica”, na fala de Ilka Boaventura.

– estritamente açoriana – de modo que ali não foram traçadas políticas mínimas para a salvaguardada destes saberes.

Diretrizes que, assim, impediram que a maior parte desse patrimônio musical evoluísse até hoje, de uma maneira análoga a que se dá, por exemplo, com a *viola machete* – atrelada ao Samba de Roda do Recôncavo baiano. Este instrumento vive um processo transcultural emblemático no Recôncavo, mas que se faz totalmente desconhecida na Ilha de Santa Catarina, apesar de ser um instrumento originário da Ilha da Madeira, afirmada como colonizadora da então Desterro junto com Açores. Este processo acaba tendo como ponto positivo o fato de abrir à Florianópolis de hoje a possibilidade de um desenvolvimento com grande liberdade em relação à um “caráter” musical fixo. É esta mobilidade que influencia de modo decisivo essas *transcri(a)ções* de Bach, na medida em que se relaciona diretamente com “a circulação e a mutação da música pelo atlântico Negro” que nos foi posta logo acima por Gilroy.

8.2 falas (de diferentes tempos e lugares)

Há um encadeamento que pode ajudar a amarrarmos ao menos algumas das pontas dos fios os quais vêm se desenrolando nesse trabalho.

O *perspectivismo ameríndio*, tal qual nos é detalhado por Viveiros de Castro, se relaciona com a ideia de *pensamento selvagem*, de Lévi-Strauss, e é aqui chamado de modo a trabalhar a “diferOnça”/“equivocação” que se estabelece entre o pensamento musical ocidental e o não-ocidental. Isso compreende as dinâmicas tanto do sistema musical africano (ou já afro-brasileiro) quanto do ameríndio, constituindo e informando diretamente a música das culturas tradicionais brasileiras. Elas alcançam, por fim, o terreno básico no qual acontece essas *transcri(a)ções* de J.S.Bach: a canção popular brasileira.

A essa altura parece já ser um ponto pacífico que – no século XX ²⁷ – uma parte significativa do que é produzido no plano intelectual, enquanto pensamento brasileiro, se relaciona diretamente com a esfera, tão prática quanto irradiadora, da canção popular. Um exemplo disso, e pelo qual esse trabalho se sente atravessado desde seu princípio, faz parte do próprio desenvolvimento do *mito da democracia racial*. Ele pode surgir numa versão do mito das três raças, tal qual este chega até nós, a exemplo, através de Paulo César Pinheiro.

Paulo César é letrista basilar para a canção popular brasileira e um dos entrevistados do *Violão-Canção*, com quem tenho a honra de ter três canções em parceria. No livro *Atabaques, violas e bambus* (2000)²⁸ Paulo César como que sedimenta uma visão que já fora trazida a uma extensa faixa da população brasileira, através do samba imortal “Canto das Três Raças” (1976), composta em parceria com o grande João Nogueira. O pensamento – o recado – foi dado em forma de canção. E assim segue reverberando.

²⁷ Ver o livro *O século da canção* (2004) de Luiz Tatit.

²⁸ Livro que traz 101 poemas, divididos em três blocos, cada um dedicado à expressão particular das três raças que, principalmente, dão forma à cultura brasileira – os africanos, as violas trazidas pelos europeus, a percussão e os sopros em bambus dos nativos antes de Cabral. O assunto foi tratado por Paulo César Pinheiro em muitas composições e especialmente no samba “Canto das Três Raças”, lançado – e dando título ao disco – em 1976 por Clara Nunes, com quem era casado. “Este livro é uma versão literária daquele samba”, diz o poeta. Link acessado em 13/11/2022 em <https://bit.ly/34jyYyn>

Essa visão faz parte de minhas referências básicas (e estou certo que de muitos, se não da grande maioria, dos músicos e ouvintes brasileiros), o que é perceptível em várias das escolhas – correndo o risco de serem caricatas – de meu mestrado e dessa tese. Um olhar que é herança direta do pensamento de Gilberto Freire e dessa geração de *intérpretes do Brasil* (da primeira metade do século XX), que vem sendo relativizado – de modo frontal²⁹ – pelas gerações seguintes de antropólogos, historiadores e cientistas sociais em geral.

É nesse ponto que as amarrações aqui trabalhadas encontram então um "nó", que se interpõe como obstáculo para que as diferenças (e emendas) entre os fios aqui tramados se tornem um pano liso e sem enrugamentos. Nó do qual deixa-se aqui a saliência, bem a mostra, até para não incorrer em afirmar uma postura – baseada no que desejo e venho fazendo no plano musical – sem considerar (no plano reflexivo, ou em termos culturais mais amplos) mais algumas advertências importantes.

Uma delas é a de Paul Gilroy que, no prefácio à edição brasileira de seu *O Atlântico Negro*, recomenda-nos "conter os desejos românticos de empregar a cultura brasileira como signo único que antecipa a possibilidade de um mundo sem raças" (GILROY, 2012, p.9).³⁰ O autor se refere a isso que é trabalhado a partir da produção intelectual dos "intérpretes do Brasil" do início do século XX, sobretudo Gilberto Freyre, por meio justamente do chamado "mito da democracia racial". É também a ele que, na conclusão do mesmo prefácio, o autor recupera:

Esta abordagem das relações diaspóricas surge depois que a lógica cultural da combinação, do tangenciamento e da suplementaridade foi estabelecida por escritores entre os quais os historiadores e antropólogos do "sincretismo" brasileiro foram extremamente proeminentes (GILROY, 2012, p. 21).

O mesmo cuidado parece ser demonstrado – e aí já frente a proposta dessa tese – pelo antropólogo Danilo Ramos (como já dito, colaborador deste trabalho) quando nos coloca que "*esse discurso das três matrizes tem várias versões*", que "*essas visões tentam atenuar as*

²⁹ LINK com 9.1 *considerações finais* em: "A minha crítica a você no início era essa", na fala de Tiago.

³⁰ LINK com 8.1 *early bridges*, em: "A mesma política cultural local que tolheu historicamente a identidade afro-catarinense, que remonta a coerção das festividades de fim de ano dos negros catarinenses a meados do século XIX (escondendo um traço fundamental da ilha) e que hoje tem um pouco mais de recursos para começar a rever as implicações trágicas dessa 'narrativa'." a partir de diálogos pessoais com intelectuais referenciais para tais questões locais (como Beatriz Mamigonian e Ilka Boaventura) – no desfecho do capítulo anterior.

tensões” e que chama a atenção do trabalho nesse sentido “*por essas visões estarem muito arraigadas em um certo modo de fazer arte no Brasil*”.³¹

Isso que se interpõe enquanto “nó”, e que se “encontra arraigado em um certo modo de fazer arte no Brasil” – ao qual, volto a dizer, me sinto filiado –, já deve ser, em si, todo um foco de atenção ao meio musical (se nos atermos a ele). Algo para o “meio musical” pensar. Um outro “recado” a ser dado (e sinto que isso está ligado ao impulso que gerou as letras) é aquilo que é e será falado através essas *transcri(a)ções* de Bach. Isso será feito seguindo o encadeamento natural que há entre os compositores, como mais uns dos “recadeiros”.³²

O lugar é um país onde a canção desenvolveu – ao longo do século passado – essa condição de forma de pensamento por excelência.³³ Forma que aqui é mais influente que a produção intelectual (digamos “convencional”), e por isso até pede uma boa interlocução com ela (com o que esse trabalho também procura contribuir).

Partindo agora para um recorte local, fato é que esse mesmo “nó” parece se tornar de fato cego, e isso segundo os próprio historiadores, quando tratamos de mobilizar a presença negra na ilha de Santa Catarina. Este é um lugar onde parece precipitado (ou mesmo descabido) um trabalho que cultive o desmonte de algo como o *mito da democracia racial*, ou mesmo um desmonte, já no plano musical, de “caricaturas” – como a da associação direta do negro (africano) ao ritmo/tambor e o europeu à harmonia, por exemplo.

Afinal, trata-se de uma ilha que só recentemente vem se perguntando sobre sua própria história negra.³⁴ Ilha na qual, apesar de ser minha terra natal, é difícil (ao menos para mim) de se

³¹ LINK com 6.3 *transcri(a)ções por equivocação controlada* em: “fez-se necessário uma formulação minimamente mais extensa no tocante (ao menos) à “versão” de Paulo César Pinheiro – e o modo como esse discurso (em alguma de suas variantes) ainda rege de modo poderoso a produção cultural brasileira de um modo muito amplo” e na íntegra do depoimento de Danilo Ramos.

³² LINK com 7.1 *a forma do meio* em: “A ideia de ‘recado’ – termo extraído de outro texto chave de Rosa que é o ‘Recado do Morro’.”

³³ LINK com 9.0 *a feitura da letra dessas canções* em: “Lévi-Strauss defendia um pensamento selvagem dos ameríndios, diferente do modelo europeu. Você acha que a canção brasileira, como a chanson provençal, é a nossa forma de pensamento por excelência?” na pergunta de Makely Ka e na resposta de Wisnik.

³⁴ LINK com 2.2 *a mbira da ilha do Desterro (SC)* em: “Houve um momento em que os afro-catarinenses se viram diante de uma repressão, de um cerceamento, que gerou esquecimento cultural tamanho que, de algum modo eles tiveram que buscar isso em outros lugares” na fala da antropóloga Ilka Boaventura.

identificar traços rítmicos caracteristicamente locais, para alimentar de modo direto – o qual seria o "mais legítimo" – essas *transcri(a)ções*.³⁵

Esse mesmo nó, assim, cego, como ainda se encontra na ilha, parece indicar a urgência no sentido de desmontar, antes de mais nada, a “narrativa oficial”. A mesma que é alvo desde a primeira página desse trabalho³⁶ e a que se dedica, franca e prioritariamente, as letras das canções dessa *tese-suíte*. Tudo isso trabalha a fim de dar um bom recado – primeiro – nesse sentido. O que pode não se distanciar da ideia de uma *auto-etnografia*.

O modo como tais questões, vinculadas portanto aos sistemas musicais africano e ameríndio, atingem a palavra e como esse efeito se relaciona com ela quando em dimensão musical eurocentrada delinearía todo um rico recorte. Recorte que não é o foco dessa tese, mas que nos permitimos explorar um pouco nesse capítulo.

O último dos processos mencionados acima se dá a partir da “retórica” do Barroco tardio (e já consolidado) de Bach. Ou até mesmo antes disso, se considerarmos a similaridade dentre processos próprios da canção popular (do século XX no Brasil) e o "Nueve Musiche", "polêmico trabalho programático" de Caccini (1551-1618),³⁷ aplicado com maestria por Monteverdi em seus madrigais. Momento em que se encontra postulados do seguinte teor, como nos conta Harnoncourt em seu livro, o qual traz, já no título, uma expressão que condensa o que aqui é sublinhado, *Baroque music today: music as speech* (1982):

Ele [o compositor moderno] deve ouvir como as pessoas de várias classes sociais falam umas com as outras em todo o tipo de situações reais, **ouvir como as conversas ou discussões são conduzidas entre as de classe alta e as de baixa, e notar como essas discussões soam!** Estes

³⁵ LINK com 7.6 *Toques tradicionais de machete*; 7.6.1.1 *seu encaixe não batuque paulista*; 7.6.1.2 *seu encaixe no carimbó paraense*; LINK com 2.2 *mbira da ilha do Desterro (SC)* em: "Um toque anterior a esse 'momento', que Ilka Boaventura nos relata no início desse capítulo, 'em que os afro-catarinenses (...) tiveram que buscar isso em outros lugares'".

³⁶ LINK com *introdução a) as madeiras e as ilhas* "É importante colocar esse enquadramento, sobre uma história de colonização açoriana na Ilha de Santa Catarina, como exatamente o que ele é: uma narrativa. Narrativa que é forte, mas que evidentemente, e comprovadamente, encobre tanto uma história anterior quanto uma história mais complexa que vai se desenrolar entre o final do século XVIII e durante todo o século XIX, que é a história de uma presença africana significativa." Na fala de Beatriz Mamigonian (historiadora e coordenadora do programa *Santa Afro Catarina*).

³⁷ Para um trabalho que já mobiliza esse autor em um sentido análogo ao desse trabalho ver “Do canto falado à fala cantada – as ideias de Caccini e Hermeto Pascoal”, artigo de Henrique Couto e Edmundo Hora. <https://bit.ly/3HHeXAn>.

exercícios revelarão ao compositor precisamente o que ele deve transformar em música. (Esta é, aliás, exatamente a forma como foi concebido o estilo de atuação original do drama grego). Suficientemente significativo, **este novo estilo foi desenvolvido não por compositores com formação clássica, mas por diletantes e cantores.** (HARNONCOURT, 1995, p.130, tradução do inglês para o português e grifos nossos)

O modo como a "fala" não cessa de retornar como âmago da história de todas as músicas se relaciona com o que é estudado por Luiz Tatit (entrevistado inaugural de minha dissertação de mestrado *Violão-Canção*) e justifica o salientado nesse trecho.³⁸

Outro ponto que alcança aspectos aqui já mobilizados, na tese, se refere a essa posição de interlocução, entre as "conversas ou discussões" que se dão entre figuras de diferentes classes sociais. Posição que é análoga a do narrador posto em cena nas principais obras de João Guimarães Rosa,³⁹ como o próprio *Grande Sertão: Veredas* (1956) – todo "falado" por Riobaldo – ou o conto "Meu tio, o Iauaretê" (1969), onde "um mestiço, que vai sendo dominado por um bloco de afetos antropófagos" (CASTRO, 2018b, p.11) transmite seu "recado" a um interlocutor que, diferentemente do narrador, como se vê a seguir, é um "nhor" que "tem muito":

Eh, mais, nhor sim. Eu gosto. Cachaça de primeira. Mecê tem fumo também? É, fumo pra mascar, pra pitar. Mecê tem mais, tem muito? Há-hã. É bom. Fumo muito bonito, fumo forte. Nhor sim, a'pois. Mecê quer me dar, eu quero. Apreceio. Pitume muito bom. Esse fumo é chico-silva? (ROSA, 2013, p.153)

A relevância dessa relação nos é afirmada por Wisnik quando diz, nas inúmeras aulas que deu ao longo da vida sobre esse tema, e aqui o parafraseando livremente, que o conto "é escrito por quem o ouve, que ao mesmo tempo somos nós, ao escutarmos". A ideia de "recado" em si reforça, também aí e ainda com Wisnik, a presença da canção popular como um modo central de "pensamento" brasileiro, tal qual colocado no início desse capítulo. Em "O recado do Morro" (de 1956, ROSA, 2001), conto chave das questões aqui postas, o último dos "recadeiros" transmite seu "recado" por meio de uma canção.⁴⁰

³⁸ LINK com *Violão-Canção* 6 o fixo e o flexível / 6.3 um problema antigo em: "O problema é antigo mas nunca resolvido, mas ainda não sabemos do que estamos falando", na fala de Tatit.

³⁹ LINK com 7.1 a forma do meio em: "Uma ideia de forma que responda ao questionamento de legibilidade que os livros de João Guimarães Rosa insistentemente põem em cena", na citação de Clara Rowland.

⁴⁰ LINK com 9.1 considerações finais: o silêncio articulado, solas moles e o recado em: "Você vai usar todo esse trabalho, centrado na música, para dar um 'recado' cultural, principalmente aos brasileiros" na fala de Tiago.

A seguir voltamos a Bach por uma via não abordada nessa *tese-suíte* até aqui: finalmente nos termos habituais correntes em seu universo de origem – ou seja, enquanto “figuras de retórica”. A não adoção desses parâmetros foi uma decisão consciente, a fim de que o trabalho tivesse a oportunidade de fazer uma leitura da música de Bach baseada em outra(s) perspectiva(s), que não a eurocentrada. Isso traz a essas *transcri(a)ções* um sentido radicalmente experimental (ao menos nos meios acadêmico-eruditos que se mantêm mais cerrados), mas que, nem por isso, deixa de perseguir – novamente com Harnoncourt – conexões que (em última instância) nos são caras a todos:

Esta adaptação para música instrumental do que havia sido inicialmente um vocabulário musical vocal é da maior importância para a compreensão é interpretação da música barroca. **Este vocabulário tem as suas raízes na primeira ideia de canto-fala**, com Monteverdi estilizando numa forma de arte elevada. (...) Bach pegou então este corpo de **figuras** instrumentais e **o transpôs de volta para canção**. Esta interessante **inversão** pode fornecer a razão pela qual muitos cantores acham Bach difícil de cantar, dizendo que ele escreve de forma muito “instrumental”. Se olharmos cuidadosamente para as **figuras** individuais utilizadas por Bach, reconhecemos claramente as suas origens como figuras da **fala** [no original “speech”, mesma expressão dá título ao livro] (HARNONCOURT, 1995, ps.133-4, tradução e grifos nossos)

Os pontos de contato que existem entre o que é colocado acima e as questões mobilizadas por essa pesquisa, já desde sua etapa do mestrado, são inúmeros. Em *Violão-Canção* há, por exemplo, capítulos que se intitulam “a não canção?” ou “graus de ação do instrumento no processo criativo de canção”, onde se procura estudar algumas das formas que a canção brasileira vai adquirindo ao longo do século XX, o “seu século”, segundo Tatit – e especialmente frente ao violão escrito. Faz-se isso de modo a projetar minimamente algumas possibilidades para as metamorfoses que ela pode ter (e já vem tendo!) no século corrente, sustentando, e, assim, aprofundando, o foco no modo como esse tipo de “transposição” – colocado na citação acima – opera entre “música instrumental” e “canção”.

Ao observar de longe esse arco de tempo, percebem-se rupturas e ressurgimentos que ocorrem na passagem entre o Renascimento e o Barroco e se reprocessam continuamente até hoje. Essa é a espiral que é atravessada, decisivamente, pelo perspectivismo ameríndio, a “mutação” e a “circulação” inerente à música do *Atlântico negro* e, por fim, pela ideia de transculturalidade.⁴¹

⁴¹ LINK com 2.1 *Transcultural musical studies*: “A transculturação fala exatamente isso, que eu vou caminhar e que em algum momento eu vou chegar a um resultado, que já não pertence a nenhuma dessas duas fontes que serviram de ponto de partida”, na fala de Tiago.

A conjunção desses atravessamentos e transversalidades é o que me fez não operar essas *transcri(a)ções* nem pela chave da “retórica”, mesmo sabendo que “em Bach os componentes retóricos são particular e claramente expressos”, nem pela chave do “contraponto”, mesmo ciente que “foi Bach que acrescentou todo o aparelho de contraponto e o integrou com os princípios da retórica” (HARNONCOURT, 1995, ps.134-5).

Isso até poderia me ter sido uma opção, se eu assim houvesse decidido fazer desde o primeiro momento – de modo a que me dedicasse mais centralmente a frisar o conteúdo a partir dessas abordagens escolásticas. Entretanto, buscar outras formas para esse trabalho se dar – tanto em sua música quanto na reflexão aqui redigida – a fim de apresentar essa *tese-suíte* tal qual ela aqui se encontra – parece-me ser minha melhor contribuição. Ou a que eu tenho formação, percurso e vocação para fazer.⁴²

O ponto “europeu” que surgiu muito forte no “campo” dessa pesquisa foi o da articulação barroca. Assim, sustenta-se aqui um pouco mais desse assunto, dada a importância que tal aspecto revelou no momento da feitura das canções aqui apresentadas. Afinal, ainda com Harnoncourt, vemos que a “articulação é o processo técnico na produção da fala, a forma como as diferentes vogais e consoantes são produzidas” (HARNONCOURT, 1995, p. 39)⁴³ Sendo que “na música, a articulação significa a ligação e separação dos tons, o *legato* e o *staccato* e a sua mistura” (HARNONCOURT, 1995, p. 39). Esse que foi um assunto apresentado a partir das aulas de Ricardo Gallén em 3.4 *articulatory silences*.⁴⁴

Tal tópico surge como particularmente fértil por coincidir, e, ao menos aqui, até pela procura de grafar, com um domínio que é por princípio dos modos de transmissão ligados à oralidade. E isso tanto no que emerge da voz enquanto melodia, quanto nas próprias estruturas rítmicas. Estruturas maleáveis, como já vimos, repletas de uma “mistura” de talvez outro tipo de “legatos” e “stacattos”, mas que, decisivamente, tanto no caso da música tradicional indígena, quanto na

⁴² LINK com 3.2.2 - Aula 2 - O iugoslavo veterano e o choque vertical x horizontal em: “A própria história central da música européia. Esta, que tem o contraponto, portanto, como um parâmetro essencial. A ‘profanação’, aqui em curso, corre o risco de ser sentida dessa forma ao assumir princípios de outros sistemas e concepção musicais como fundamentais para essas *transcri(a)ções*.”

⁴³ LINK com 7.3 Roberto Mendes em “as unidades se formam no sotaque, para a cultura daquele lugar. A oralidade daquele lugar.”

⁴⁴ LINK com o capítulo 3.4 *articulatory silences*.

africana, tem na “fala” e no jogo entre (talvez “outras”) “vogais e consoantes” seu principal modo de realização e transmissão.

Questões que reincidentem, por exemplo, no que nos traz a cantora Martha Elliott, quando nos coloca – e na mesma página em que também referencia *Baroque Music Today: Music As Speech - Ways to a New Understanding of Music*, de Harnoncourt, em seu livro *Singing in Style*:

Singers have an easier time making decisions about articulation because we have a text with built-in syllabic stress and grammar. We also have consonants, which serve to separate the vowels in each syllable (...)

Each language possesses its own particular rhythms and contours that contribute to the distinct **national flavor** and character of the music. The metric placement of Syllables and words also contributes to the contrast between stressed and unstressed notes. Most of time, stressed syllables and important words fall on strong beats of the measure, reinforcing the expected metric hierarchy of “good” and “bad” notes. When a strong syllable falls on a weak beat, the **resulting rhythmic** clash can add more interest and texture to the musical fabric (ELLIOTT, 2008, ps. 58-9).

Entre as práticas “não-ocidentais” e a ocidental (como a acima, que aí está considerando as “nações” e os idiomas fundamentalmente europeus) é como se o idioma/“estilo” do canto fosse “outro”, mas as questões que causam interesse – como no caso das resultantes rítmicas posto acima – fossem formuladas praticamente do mesmo jeito.

E é aí que sinto que o *perspectivismo* ameríndio, ampliado “em feixe” (como mencionado no início desse capítulo) e aplicado de modo prático (como costuma mesmo se dar no estudo de performance em música), tem chance de garantir uma efetiva distinção acerca de que tipo de expressão e energia é cultivado em cada um dos “estilos” e idiomas.

Isso me parece se traduzir menos em formulações teóricas e mais no trabalho prático de cada passagem musical. Ou seja, uma vez que “music is speech”, falemos através dela, a fim de ter-se mais chance de identificar a “equivocação” nos casos em que diferenças básicas, que podemos encarar também como de natureza “transcultural”, estiverem em jogo.

Voltemos a Viveiros de Castro em seu “Metafísicas Canibais”, livro que é um grande apanhado e recompilação de inúmeros artigos e palestras ministrados ao longo de muitos anos. Ele pode nos colocar um modo de enxergar, o qual iremos trazer – uma vez mais e, como se vê, abertamente – para esse contexto da prática musical: “Proponho aqui a noção de *equivocidade*

para reconceitualizar, com o auxílio da antropologia perspectiva ameríndia, esse procedimento emblemático de nossa antropologia euroacadêmica, a comparação” (CASTRO, 2018a, p. 85).

Viveiros segue compondo o que, uma vez mais, em um tipo de tradução ou *transcri(a)ção* intitulou “método de equivocação controlada”, que traduz a palavra francesa “comparaison” para “equivocação” (e não “comparação”). Neste conceito, a noção de equívoco está em sintonia com a produção do antropólogo americano Roy Wagner. Ele chega a uma frase de fato aplicável a inúmeros contextos – e no das terminologias em música também, mesmo que em menor intensidade – sobre suas relações iniciais com os Daribi, da Nova Guiné: “O equívoco deles a meu respeito não era o mesmo que meu equívoco acerca deles.” (WAGNER, 2010, p.53)⁴⁵

Viveiros explora agora o sentido do termo em inglês, *misunderstandings*:

os mal-entendidos” se transformam, com o tempo, em “entendidos” e, com mais tempo ainda, em “subentendidos” – quando o antropólogo transforma a sua incompreensão inicial sobre os nativos na “cultura deles”, ou quando os nativos compreendem, por exemplo, que aquilo que os brancos chamavam de “presentes” são na realidade “mercadorias” – mesmo ali os equívocos permanecem não sendo os mesmos. O outro dos Outros é sempre outro. E se o equívoco não é erro, ilusão ou mentira, mas a forma mesma da positividade relacional da diferença, seu oposto não é a verdade, mas o unívoco, enquanto pretensão à existência de um sentido único e transcendente (CASTRO, 2018a, p. 93).

Queremos vislumbrar algum tipo de aplicabilidade à prática musical que, no que tange ao texto acima, parece poder remeter a um tipo de “subentendido” (ou “mal-entendido”), de uma articulação adequada ou não, a um determinado “caráter” ou “estilo” musical. É nessa passagem ao campo musical que a questão dos diferentes tipos de controle parecem determinantes.⁴⁶ E sabemos que uma delas, e talvez até em muitos momentos ambas as tradições musicais aqui mobilizadas, não se fundamenta(m) na escrita.⁴⁷

É com o objetivo de melhor circunscrever a aletridade que essa *tese* está trabalhando que articulo aqui a “teoria” de Viveiros a duas perguntas, as quais acompanham esse trabalho desde

⁴⁵ “Their misunderstanding of me was not the same as my misunderstanding of them.” (WAGNER, 1981, p.24).

⁴⁶ LINK com 3.3.4 “controles” e a improvisação barroca em “A questão aqui é: que se tenha controle assumindo a equivocação entre diferentes tipos de controle.”

⁴⁷ LINK com 4.4 *Guitarra barroca aplicada a viola machete* / 4.4.1 *suas tablaturas* em: “In fact the importance of oral transmission is raised by (Santiago de) Murcia himself (...) he declares that no explanation of the symbols used for ornaments can replace the experience of listening to a good guitarist performing them, as well as the instructions he gives 'verbally’”, na citação do musicólogo chileno Alejandro Vera.

seu primeiro momento (anterior ainda à realização musical dessas *transcri(a)ções*)⁴⁸. Questões levantadas pelo etnomusicólogo Bruno Nettl, com base em estudos de campo que desenvolveu em práticas musicais correntes no Irã e na Índia, que me acompanharam nesse processo de doutoramento desde seu princípio:

1) “What do we know about changes in form that take place when a music moves from aural to written tradition?” (NETTL, 2005, p.295)

2) “Do oral and aural transmissions and oral creation affect the forms of pieces and repertoires? No doubt they must, but we don’t have no theory to explain just how” (NETTL, 2005, p.296).

A primeira pergunta incorpora o termo "aural" – que se relaciona com as ideias tanto de aura quanto de audição –, equivalendo à ideia de oralidade. Questão que descreve o percurso habitual no universo da música ocidental onde a própria escrita é, em certo sentido, uma ferramenta de apropriação de uma música que não estava escrita.

A segunda pergunta foi importante para a reversão desse sentido tradicional, tal qual ela é operada nessa *tese-suíte*. Esta reversão se dá na medida que o modo de transmissão oral/aural afeta aqui, diretamente, o repertório basilar da tradição escrita – que é a música de Bach.

É também em analogia às *transcri(a)ções* aqui apresentadas que faço – agora eu mesmo – uma “tradução livre” da primeira das perguntas de Nettl ao contexto desse trabalho. Com o sentido, portanto, revertido, essa tradução já encaminha uma aplicação de tais conceitos à perspectiva da prática musical. E é a esta passagem que esta *tese-suíte* procura contribuir.

Tal tradução, apresentada a seguir, deixa-se influenciar pela "ideia de canto-fala" na citação de Harnoncourt acima. Uma ideia naturalmente presente no âmbito da canção popular e que, na medida em que pertence a ambos os campos suscitados, pode representar uma ponte possível entre modos de transmissão (sejam ligados à criação ou ao ensino musical) que partam disso que é

⁴⁸ LINK com 7.3 Bellinati em "havia escrito um projeto intitulado 'R.E.C. Rewritings, Exercises and Compositions for the guitar and voice: the transit between the **aural** e written traditions'." (grifo já do presente contexto)

comum entre tais práticas. As próprias *transcri(a)ções* de Bach aqui apresentadas exemplificam isso, que encosta ainda na pergunta central que vem sendo posta desde o início nessa *tese*.⁴⁹

Isso nos levaria a uma “tradução” da primeira pergunta que explicitaria o sentido posto abaixo, se imaginássemos a frase aplicada, por exemplo, ao âmbito do ensino de violão:

1) “O que sabemos sobre as mudanças que se estabelecem na técnica musical tal qual ela é ensinada na metodologia europeia, quando esta se aplica a outros sistemas e/ou contextos musicais?” (Nettl, *transcri(a)ção* Saraiva, C.)

Já a segunda pergunta apresentamos de forma literal (ou tal como ela é), acreditando que o próprio contexto já atualiza seus possíveis significados:

2) “A transmissões oral e aural e a criação oral afetam a forma das peças e o repertório? Sem dúvida sim, mas ainda não temos teoria para explicar de que maneira.” (Nettl, tradução nossa)

Sem pretensão de com isso sanar essa lacuna teórica (ou pedagógica) – que me parece muito real –, sustento a percepção trabalhada por Viveiros de Castro, a fim de optar por um tipo de “articulação barroca” – porque não como que em “campanella”.⁵⁰ Um efeito que mantenha no ar o som das perguntas de Nettl – e minha “tradução” de uma delas; da transculturalidade que Tiago me convidou a experienciar (no “campo” que compreende Ricardo Gallén e Luka Mukhavele); e da elucidação que possa agregar a esse contexto a forte postulação de Roy Wagner – “traduzido”, como vimos há pouco, por Viveiros de Castro (“O equívoco deles a meu respeito não era o mesmo que meu equívoco acerca deles”).

Envolto nessa “simultaneidade” de sons – e perspectivas – concluímos esse capítulo com mais um trecho de Harnoncourt. Ele apresenta outras (das inúmeras) terminologias através das quais, sustentando-se a independência e interrelação entre essas “vozes” (algo de fato extremamente complexo em termos técnicos/mecânicos), ficamos sim sujeitos a “malentendidos”. Elas são fruições que só com o tempo têm chance de serem musicalmente pactuadas e, assim, se

⁴⁹ LINK com *introdução a) transculturação: as madeiras e as ilhas* em: “O que a relação entre a técnica da *viola machete* e do *violão* tem a nos informar sobre dois tipos de controle: O controle dos silêncios (e sons) da articulação musical específica de cada um desses universos. E o controle da articulação que se estabelece, em vários níveis de interesse, entre os diferentes mundos – numa perspectiva transcultural.”

⁵⁰ LINK com 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete*; e 4.2.2 *suas campanellas*

tornarem “subentendidos” – em meio à multiplicidade de sentidos inerentes aos sistemas musicais mobilizados nessas *transcri(a)ções* de Bach.

O que Harnoncourt salienta-nos a seguir é este compasso da parte instrumental da ária da cantata 47, onde, por exemplo, articula o grupo de quatro notas de modo diferente entre os dois instrumentos envolvidos, o violino e o oboé, e segue discorrendo sobre seu ponto:



Este exemplo é muito importante para mim porque o que Bach está a dizer com isto é: **não se trata apenas de uma articulação correcta para uma figura musical**, mas várias: aqui até ocorrem **simultaneamente!** (...)

As partes vocais de Bach contêm frequentemente uma articulação diferente da dos instrumentos que as acompanham, como se vê no exemplo acima. Infelizmente, esta diferença é hoje geralmente interpretada como um "erro"⁵¹ pelo compositor e é “corrigida”. É muito difícil para nós compreender e aceitar a complexidade, a **simultaneidade** de diferentes usos: queremos uma ordem do tipo mais simples. Pelo contrário, o século XVIII queria riqueza, mesmo excesso: a qualquer nível que se escute, onde se recebe informação, nada é reduzido a um denominador comum. **As coisas são olhadas de todos os lados ao mesmo tempo!** (...)

Não existe há algo como uma sincronicidade articulatória (...). Mesmo os "especialistas barrocos" não estão familiarizados com isto; eles querem sempre equilibrar as coisas, ter tudo o mais parecido possível para ouvir belas colunas rectas de sons, mas não a diversidade. Vários níveis de articulação existem não apenas entre a arte vocal e instrumental como também com a orquestra, e mesmo com uma seção em particular." (HARNONCOURT, 1995, ps.34-5, tradução e grifos nossos)

Acredito que nada impeça que, nesse terreno de intersecção onde este processo criativo se dá, ao menos como exercício musical, imaginemos o convívio de articulações e perspectivas, tais quais as mobilizadas ao longo dessa *tese-suíte*.

⁵¹ Quando parece ser mais um exemplo de “equivocação”, dentro do próprio universo musical europeu

9.0 Giga - a feitura da letra dessas canções

*A letra das canções aqui apresentadas foi a última coisa
que se deu neste processo composicional
e por isso aparece só aqui, no fim.
Eu, que nunca fui um letrista especialista,
não tive escolha se não fazer eu mesmo as letras dessa tese-suíte.
E conto agora porquê.*

*Foi assim que voltei da viagem “de campo” aqui relatada
que encontrei o tema utilizado nas letras desse trabalho.¹*

*Isso me levou a convocar um grupo de letristas,
em sua maioria parceiros meus de canções anteriores,
para realizarmos esse processo de um modo coletivo.*

*A ideia era uma letra de Bach
que não fosse pessoal ou minha,
mas sim da própria canção brasileira,
dela mesma, explorando as variações de seus modos de ser.
Afinal, se a consistência da música de J.S. Bach
reflete o fato de ele ser a (última) manifestação de um Barroco tardio,
a geração da qual faço parte lida com uma canção,
mesmo se consideremos o tempo distinto que tem a música popular,
já também significativamente consolidada em suas possibilidades estilísticas.*

*Canção esta que já tem, inclusive, o status de ser
“nossa forma de pensamento por excelência”,²
O que é significativo para um trabalho reflexivo como este.*

*Imaginei então reunir um grupo grande
para que pudéssemos, assim, destilar, uma vez mais,
Esse nosso pensamento nessas canções,
a partir do que eu já vinha fazendo na parte musical.
Fui tentando explicar para os membros desse grupo sobre o “tema”
que, depois de outras experimentações (frustradas nesse sentido),*

¹ Luiz Tatit foi o letrista a quem eu havia enviado, ainda antes da viagem de “campo”, as primeiras iniciativas dessas *transcri(a)ções*. Vejo, só agora, quão sábia foi sua recusa nesse sentido. Recusa contrabalançada por sua presença no exame de qualificação desse trabalho e por shows que fizemos em parceria logo após esse momento. É a fim de projetar-se a imaginação a um resultado, que seria muito diferente deste, que trago aqui o comentário de Luiz no momento em que ouviu meus primeiros esboços de Bach: “Se eu fosse fazer, faria desconstruindo o tema da *perfeição*.”

² Cito aqui apenas um dos componentes desse grupo – representando os demais – pela coincidência “cósmica” que se deu quando estou assistindo, mais uma vez, a José Miguel Wisnik falar sobre “A música e outros pensares” LINK: <https://www.youtube.com/watch?v=1SNFganxO-Q> Em evento produzido pelo Sesc Pinheiros – que se deu imediatamente após o que ministrei, intitulado, por sua vez, de “O mestre Paulo César Pinheiro na perspectiva do Violão-Canção” – e esse parceiro lança a Zé Miguel a pergunta: “Lévi-Strauss defendia um pensamento selvagem dos ameríndios, diferente do modelo europeu. Você acha que a canção brasileira, como a chanson provençal, é a nossa forma de pensamento por excelência?” Trata-se de Makely Ka, que assim inscreve seu olhar aqui, dessa outra maneira.

*parecia finalmente vibrar na sintonia certa com Bach,
nessas transcri(a)ções.*

*Tema que seria ambientado, então,
E ao menos nas primeiras três canções dessa suíte
(o que já era um bom ponto de partida
e se desdobraria nas próximas canções
por caminhos contíguos aos tomados pela pesquisa)
nas armações baleeiras,
As quais, sabe-se lá porque,
foram tão pouco cantadas no Brasil.*

*Esse tema se daria em uma menção mais específica
Às armações de minha ilha natal (Florianópolis-SC)
onde elas eram essencialmente escravocratas.
Isso procurei ter o cuidado de relatar aqui
em interlocução direta e pessoal com estudiosos
que são especialistas no tema do afro-catarinense,
ao menos por um longo período histórico
que, vale lembrar, se inicia em um tempo cronológico
próximo ao de J.S.Bach (1685-1750).*

*O “recado” – e objetivo – é o de fortalecer o esforço dos historiadores catarinenses
agora empenhados em reformular a “narrativa”
desenvolvida na primeira metade do século XX
que afirma a colonização da Ilha de Santa Catarina
como um processo que se deu estritamente
por uma população originária das ilhas dos Açores e da Madeira.³*

*Esta narrativa acaba por consolidar um silenciamento e uma invisibilização
(ainda mais efetivos do que em outras regiões do país)
da cultura e da musicalidade negra característica da ilha.
Este lugar é o que melhor representa(ria) os elementos
que um músico crescido em Florianópolis (como eu),
e que realiza um projeto como este,
pode querer afirmar, desde seu próprio lugar.⁴*

*"Um pedacinho de terra, perdido no mar."⁵
Atinge-se assim o plano pessoal,
mas em função da irrupção, também criativa,*

³ LINK com a) *transculturização: a madeira e as ilhas* em: “Narrativa que é forte, mas que evidentemente – e comprovadamente – encobre tanto uma história anterior quanto uma história mais complexa que vai se desenrolar entre o final do século XVIII e durante todo o século XIX, que é a história de uma presença africana significativa”, no depoimento de Beatriz G. Mamigonian.

⁴ LINK com 2.2 *a mbira da ilha de Desterro (SC)* em: "Seriam esses os “toques” que representariam uma referência muito legítima para essas transcri(a)ções da obra de Bach."

⁵ Verso de abertura do *Rancho de amor à ilha* (de Santa Catarina), de Zininho.

*de um atrelamento, ao menos a um fundo,
"auto-etnográfico"
que, assim, de modo crítico,
tive enfim o ímpeto de bancar.*

*Fiz isso justamente por entender que a adoção desse tema para a tese-suíte
proporcionaria ao trabalho um efetivo destrinchamento
do modo como as relações inter-étnicas
se estabeleceram na ilha de Santa Catarina
e de que modo atingiram sua musicalidade.*

*O estudo, assim, talvez tenha ido mais fundo,
no que pode representar o prefixo "etno"
em uma "auto-etnografia"⁶.*

*Quando percebi que o tema das armações baleeiras
se amalgamava com as primeiras canções
já faltava pouco tempo para o depósito da tese.
Mas, ainda assim, montei um "capítulo" no site para explicar a ideia aos letristas⁷
e encampeei o processo coletivo.
Nele as letras seriam feitas em uma seção do próprio site do projeto
ainda fechado por senha, mas que, depois de "aberto",
poderia apresentar virtualmente (e de modo muito real) o processo criativo,
que, sendo assim, seria de fato experimental ou, no mínimo, original.
Longe de serem preciosismos, estes detalhes me parecem pertinentes para um trabalho
que se desenvolve em uma linha de pesquisa chamada
"processos de criação musical".*

*Neste processo em particular, e objetivamente, cada letrista
colocaria sua contribuição
em um ou dois versos,
os quais seriam, então, completados por outros colegas,
chegando-se assim, a uma letra efetivamente coletiva.*

*Essas sugestões se dariam a partir de um esboço da letra ⁸
bem definida, portanto, em sua quantidade de notas-sílabas.
Como sempre se dá nos processos em que um compositor faz a música
e passa a um letrista para ele, a partir daí, fazer a letra (ou "letrar").*

⁶ LINK com introdução a) transculturação: a madeira e as ilhas em: "Essa auto-etnografia é a procura de uma forma própria, e que exige não menos habilidade, de lidar com as repercussões do que se passou entre os diferentes povos e etnias (e suas respectivas músicas) ao se chocarem no Brasil, ao longo de seu período de colonização."

⁷ LINK com listas de anexos (digitais) – no fim da tese https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/letras/.

⁸ Letras que estavam apresentadas da seguinte forma: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/2-1-letra-esbocada-allemande/

*Esse mecanismo, na grande maioria dos casos
(ou ao menos em algumas linhas de trabalho),
Implica em um rigor muito grande
no sentido de não se acrescentar ou suprimir
sequer uma só nota-sílaba
e isso, ao mesmo tempo que limita,
gera um desafio muito potente para o letrista.*

O Brasil tem uma verdadeira escola de maestria nesse sentido.

*Fato é que por mais que os colegas letristas
se dispusessem a entender,
por mais brilhantes que fossem nessa experiência,
e sejam, como poetas,
me parecia não haver como eles irem tão fundo
nas questões que eu propunha
como matéria a ser mobilizada nessas canções.*

*Já havia experimentado algumas possibilidades para as letras,
tanto de mote (ou tema) quanto de estilística,
ao longo do período que estive na Alemanha.
Para isso, primeiro tive a referência direta de Vinícius de Moraes,
até por ele mesmo ter realizado “transcri(a)ções” de J.S. Bach,*

*como a de “Rancho das flores”
a partir de “Jesus, alegria dos homens”
(cantata BWV 174).⁹
Ou, para outro exemplo, quando imaginei,
também sem que isso fosse efetivado,
um espetáculo a partir dessas transcri(a)ções de Bach
que se desse com base na improvável presença dos maracatus de Berlim.¹⁰
Sobre isso até cheguei a escrever para outro poeta:
o pernambucano Siba.¹¹*

*Porém, como já disse, foi só quando cheguei em minha ilha natal
(junto com o início da pandemia, em março de 2020)
que surgiu um tema que sentia combinar com a música
da forma como ela vinha sendo mobilizada.*

⁹ LINK com 7.3 Bellinati em: "Dois procedimentos: 1) Considerando que as melodias originais de Bach pudessem virar (ao menos em parte) as melodias das novas canções, como vinha fazendo nessas primeiras – da suíte II."

¹⁰ LINK com 2.1.2 o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim em: "Os quais têm uma dinâmica de ensino ‘informal’ estabelecida e incorporada à vida da cidade, que identifiquei com uma das principais pontes de conexão da cultura brasileira em Berlim."

¹¹ LINK 5.2 no carro de Tiago em: "Foi Siba quem, anos atrás, havia me salientado sua escolha – na época recente – de passar a tocar guitarra só com esses mesmos dois dedos na mão direita e como isso tinha sido decisivo para a linguagem musical resultante."

*Este foi o momento em que montei então o grupo de letristas
Mas, como visto, também sem sucesso pois, vejo agora,
além do processo já ser experimental em si,
frente ao método de cada um para realização de letras,
eles não teriam como absorver todas as amarrações,
que como vemos são inúmeras,
desenvolvidas no projeto.*

*Estas amarrações têm nas letras sua grande oportunidade de expressão
Tanto sonoramente
quanto para a reverberação pretendida
nas páginas (em que constam partituras) dessa tese-suíte.
As quais, devo dizer, serão poucas em seu lado "tese"
(apenas onde há letras, como de 1.a à 1g)
e dominantes em seu lado "suíte".*

*Isso se dá junto ao fato de que a poesia, percebo agora,
acabou entrelaçando-se totalmente
ao relato do processo criativo,
Na medida em que me vi sem outra escolha
se não enfrentar eu mesmo
(e muito prazerosamente)
a feitura também disso.*

*Foi assim que cheguei, de fato,
a cabo do processo composicional aqui relatado,
E isso mesmo se nos ativermos ao "lado musical" dessas transcri(a)ções
que delineava até então o "recorte" desse trabalho.*

*Tratava-se, agora, de detalhar cada passagem musical
através de uma ação conjunta entre instrumento e voz,
ou seja, entre a peça instrumental que tocava,
em suas já incontáveis possibilidades de articulação,¹²
e a procura de uma "exploração" vocal.*

*E fiz isso não sem enfrentar limites e dificuldades
que acabam determinando um caráter de exercício musical
e diretrizes didáticas para esse material e projeto.¹³*

¹² LINK com 2.1.2 o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim em: "Ali tomei a decisão de assumir a mudança completa da identidade – ou "caráter" – que a articulação do tecido rítmico original imprimia na peça. Não sem que para isso eu tivesse que enfrentar uma grande dificuldade em reprogramar a digitação, isso logo depois de (com base na peça original) haver me esforçado tanto para (pela primeira vez na vida) estar de fato consciente de cada dedo que estivesse sendo utilizado, a cada nota da mão direita."

¹³ LINK com 7.2 oficina transcultural: um uso almejado por esse material em: "O que me possibilitou que, voltando para o Brasil, eu trabalhasse o material, elaborando um grande número de combinações possíveis (de funções exercidas dentro do tecido musical) entre as três "pautas" (dos dois instrumentos e da voz) aqui apresentadas."

*Uma "exploração" da musicalidade das palavras
que poderia estabelecer um jogo de acentuações
com o texto instrumental
mais ou menos reprocessado
a partir do original de Bach.*

*Quando assumi a feitura da letra,
sustentei, mesmo aí,
um enfoque tão musical quanto poético:
a direcionalidade apontada por cada palavra, e agora já em caráter definitivo,
passou mesmo a guiar minhas escolhas em diversos dos ajustes feitos.
Algo que, por exemplo, ocorreu inúmeras vezes,
foi a experimentação dessa espécie de "jogo de pesos"
entre as sílabas da palavra escolhida e o tecido instrumental.*

Como, por exemplo, no desfecho da letra de 6.0 *Minueto da mavangaba digital* em “Quem sou / no vôo do besouro”, com o “sou” pesando em um tempo tido como fraco do compasso, esteja você (a essa altura da canção) sentindo-a em qualquer das duas fórmulas de compasso (3/4 ou 6/8) que parecem viáveis para essa percepção (e consequente notação).¹⁴ Este próprio peso acarreta em um segundo deslocamento, um efeito de “articulação”, que se dá entre a penúltima e última sílaba da palavra “besouro”. Apesar de tratar-se de uma palavra paroxítona, são suas duas letras “o” (“besouro”) que passam a exercer uma polarização de gravidade, que opera já fora dos regime de hierarquias ocidentais.¹⁵ Ou, melhor que isso, opera como um resultante – sem caráter pré-determinado – de um diálogo transcultural entre os regimes, sem que aí se possa conferir o prevalecimento de uma hegemonia ou univocidade.¹⁶

Isso passa a ocorrer, ao menos nesse caso, pautado pelo que chamamos, em alguns momentos dessa *tese-suíte* de “estruturas rítmicas” (e que aqui pode ser associado à idéia de “clave”). Esta que, na medida em que tem sua origem na “rítmica aditiva” africana, interroga diretamente a ideia de compasso. A própria articulação barroca, por sua vez, também realiza isso por outras vias, até por se tratar de uma notação anterior à sedimentação dessa ideia.

¹⁴ LINK com 4.1 *travessia ibérica* em: “A compilação de Múrcia é justa em relação aos tempos do ponteadado de modo a caber em uma métrica ternária/binária (3/4 / 6/8)” na citação de Gisela Nogueira.

¹⁵ LINK com 9.1 *considerações finais: beat perception e o esquema polimétrico* em: “ $\frac{3}{4}$ rhythms are part of the polymetric scheme, but appear as overrhythms, not as a series of impact points representing a reference beat” na citação de Kubik.

¹⁶ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: “When a strong syllable falls on a weak beat, the resulting rhythmic clash can add more interest and texture to the musical fabric”, na citação da cantora lírica Martha Elliot.

Entretanto, essa articulação alcança uma outra expressão musical (outro “estilo” ou caráter), e mesmo quando se apoia em pontos equivalentes do texto musical – quando esse texto passa a efetivamente a se assentar então, sobre uma “estrutura rítmica”. Isso acaba instaurando, sim, um novo regime, mas, como vem se dando ao longo de toda história da música e da canção brasileira, um regime que é capaz de absorver um grande contingente de recursos (ou “meios de expressão”) provenientes de diferentes concepções ou sistemas musicais.

Esta capacidade se instaura na medida que cumpre uma função de “base rítmica” (e isso está visceralmente atrelado à ideia de “pulso”) quando trabalha o jogo de acentuações de um modo outro que não a partir do “compasso” – tal qual ele costuma ser entedido em uma perspectiva eurocentrada. Compasso que muitas vezes só se determina no ato da escrita – e aí está a relevância de um estreitamento entre as tradições musicais orais e escritas (ou entre os saberes da etnomusicologia e da musicologia).

Isso “deve” se dar a fim de que cada vez mais formas de confluência entre concepções musicais possam ocorrer, e isso ser assimilado não só como atividade artística (que sempre foi e será), mas também como linhas de pesquisas – transculturais portanto – que trabalhem tais eixos de transversalidade. Até porque, por exemplo, o jogo de articulação à estruturas rítmicas tais quais as aqui empregadas – nesse caso muito referenciados à musicalidade africana – operam de modo que é básico em muitas culturas, inclusive (e muito marcadamente aí) na brasileira.

*A própria palavra foi então a melhor ferramenta
para o trabalho da articulação,¹⁷
aqui totalmente remodelado,
se dar.¹⁸*

*Dada a centralidade da palavra nesse processo,
já me parecia, a essa altura,
absurda a ideia de depois simplesmente se "trocar de palavra".*

*Isso mesmo eu tendo tido algumas de minhas maiores alegrias como autor
no momento em que recebia uma letra (pronta),
de um letrista especialista
O qual havia trabalhado a partir de uma melodia*

¹⁷ LINK com 8.2 *falas (de diferentes tempos e lugares)* em: "Ainda com Harnoncourt, vemos que a 'articulação é o processo técnico na produção da fala, a forma como as diferentes vogais e consoantes são produzidas'."

¹⁸ LINK com 7.2 *Roberto Mendes* em: "As questões que tocam essas 'unidades' que formam o 'sotaque' se conectam em outros momentos importantes da fala de Roberto com 'Eu saio lendo' ou 'Sem a língua não teríamos esse canto'."

*que eu havia esboçado através de algumas palavras esparsas
e não trabalhadas ao extremo
e, assim, de modo pretensamente "definitivo",
como estas aqui.*

*É claro que o próprio sentido "poético" da palavra é crucial;
que isso estabelece, muitas vezes, a comunicação com o público
e que os acertos no plano poético vão ser
tão (ou até mais) fundamentais
quanto os do plano musical.*

Ou melhor:

*é claro que os acertos na convergência desses dois planos
é que podem efetivar a mágica e salto de uma canção.*

*É também bastante razoável imaginarmos
(para com isso já conduzir o relato à sua próxima e derradeira seção)
que esses dois planos são inseparáveis.*

*Assim, vai ficando cada vez mais evidente
ser natural, na medida até em que se trata de uma prática ancestral
(ao que parece na maioria das tradições musicais)¹⁹
que um trabalho se dê,
de fato e exatamente,
na relação
estabelecida entre a letra
e a música.
(Re)conexão que
esse trabalho alcança só agora.²⁰*

*Esta ação é importante que aconteça
sem que se perca de vista
aspectos centrais para as diferentes "perspectivas" musicais
envolvidas na relação central
da própria propagação
que viabiliza, e assim determina,
traços constitutivos do que seria esse nosso "pensamento".
Traços da ideia de um Brasil
perseguida ao longo de todo o arco do modernismo brasileiro
(que, segundo Wisnik, se dá entre a semana de 1922
e o movimento tropicalista)
no fértil e dilacerante conflito
entre a afirmação e a negação*

¹⁹ LINK com 8.2 *falas* em: "Este vocabulário tem as suas raízes na primeira ideia de canto-fala" e "Bach pegou então este corpo de figuras instrumentais e o transpôs de volta para a canção", na citação de Harnoncourt.

²⁰ LINK com 9.1 *considerações finais* / 9.1.5 *a relação Violão-Canção e a metodologia transcultural* em : "mas isso faz parte da metodologia o que é a metodologia? É um caminho que você escolhe pra chegar em algum lugar" na fala de Tiago.

de um caráter nacional.

*Fato é que eu mesmo assumir a feitura dessas letras
foi fundamental para o resultado do trabalho
(o que só foi possível com a extensão de prazo
decorrente do período da pandemia).*

*Pois isso transformou em um plano profundo
a músicas aqui apresentadas
e suas respectivas partituras
Tanto na melodia da canção,
presente na pauta da voz,
quanto nas pautas dos instrumentos,
onde a palavra, ainda que de modo oculto,
está também impressa.*

*Isso se deu de uma maneira que nunca,
em minha já não tão curta carreira de compositor
(e pesquisador "do lado musical da canção"²¹),
eu havia ainda sentido.*

Trata-se, de fato, de "outra" coisa.

*A diferença, mesmo métrica, entre o esboço da letra
que preparei para os parceiros letristas
assim que convoquei o grupo
e minha letra final²²
atesta isso que conto.²³*

²¹ Expressão utilizada por Luiz Tatit em *O século da canção* (TATIT, 2004, p.124), que é citada em *Violão-Canção* em: "Este livro estuda a parceria que se estabelece entre um compositor de música e um compositor de letra, com o foco na atividade do primeiro, abordando assim o 'lado musical da canção', sem perder de vista as propriedades da palavra que incidem sobre o desenho melódico." (SARAIVA, 2018, p. 43)

²² LINK com todas as seções intituladas *última versão da letra (da canção)*: 1.0; 2.0; 3.0; 5.0; 6.0; 7.0; 8.0

²³ LINK com 1.b *a chegada da canção e as cores em tablaturas antigas* em "deslocando o posicionamento das notas referentes às frases que aqui se encontram com a seguinte letra: "...tar/ é de voar e ver / é de saber voar". Esse mesmo trecho recebeu como letra definitiva – tal qual se encontra em 1.0 última letra da canção – palavras que transformam os pontos de apoio das frases, aqui marcados pelas sílabas sublinhadas : "...mar/ aonde ela bater enquanto ela durar".

9.0.1 o encaixe da mbira na Giga

No link abaixo seguem dois materiais:

Audios e partituras: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/9-0-1-o-encaixe-da-mbira-na-giga/

a) a gravação do tema tradicional “nemamusasa” do repertório de *mbira*, tal qual foi gravado e me foi enviado por Luka Mukhavele em abril de 2021 (acompanhado da partitura enviada)

b) a gravação da *machete* que parte dessa mesma gravação de “nemamusasa”, na *mbira*, para elaborar o acompanhamento da primeira parte da Giga da suíte III de Bach na *machete*. O que funciona como acompanhamento da *machete* que toca as notas do tema original de Bach.

O resultado desse encaixe poderá ser conferido na gravação final da *Giga* (*para duas machetes*) a ser lançado a seguir.

9.1 considerações finais

Para concluir essa *tese* – e voltar para o trabalho do detalhamento de interpretação e elaboração das partituras que ainda tenho pela frente na *suíte* – retomo aqui o que vem funcionando como uma espinha dorsal para a estruturação da escrita etnográfica deste trabalho: as conversas de orientações com Tiago. Visto que a oportunidade de desenvolver o projeto sob sua supervisão, determinaram muito desse formato. Assim, nessa conclusão, retorno à última dessas nossas conversas, ainda "em campo". Lá fazíamos a avaliação de uma matéria com nome de fato emblemático, que emerge das aulas de violão clássico ministradas por Ricardo Gallén, e que, no momento da conversa (abaixo arrolada) imaginava poder até constar – em alguma de suas variantes – no título desta *tese-suíte*: "articulatory silences".

Essa expressão, por fim, deu nome à seção 3.4, onde consta a apresentação de um dos materiais que Gallén usava para abordar o assunto, tão profundo quanto controverso (mesmo em seu meio), da articulação barroca. Esta prática e estilo é a que, ao longo desse trabalho, procuro aproximar da musicalidade africana e que está presente tanto na *mbira*, quanto (e aí já em uma transculturação brasileira) na *viola machete*. Tal aproximação se dá através do "campo", que delineamos juntos, ao longo de minha estada, e que Tiago descreve a seguir de modo muito conciso. Será essa descrição que servirá de ponto de partida para essas "considerações finais", as quais seguem se desdobrando ao longo dessa mesma conversa – desmembrada aqui em seções (*a*, *b*, *c*, e *d*) – até seu momento de despedida.

9.1.1 articulação silenciada, silêncio em articulação ou silêncio articulado

Tiago
Eu achei ótima essa sua vinda pra cá.
Eu fiz um pouco essa ponte com a musicologia...
por um lado você teve o Gallén
e por outro o tocador de mbira,
Luka, que é um expert africano.
*Esse é o seu terreno, seu "campo".*²⁴

²⁴ LINK com 3.1 *um (not?) tupi no campo que leva ao castelo* em "campo é uma coisa ligada ao pensamento (...) essencialmente conceitual-humana, baseada em experiências, em vivências. Isso é o campo." em outra fala do próprio Tiago.

Chico

*Só aqui e com você
seria possível algo assim.*

Tiago

*E esse negócio de "articulatory silences"
é uma ideia muito boa
porque o ritmo africano*

*a concepção
e a realização do ritmo africano
não são puramente sonoras:
existem muitos momentos de silêncio,
mas nos quais a articulação é contínua.
Por isso estou gostando dessa expressão.
Aqui, o silêncio parece que é resultado de uma articulação:
na minha expressão o silêncio é articulado.*

Chico

Faz parte...

Tiago

*Achei outra expressão também
pra você pensar: "articulação silenciada".
Uma coisa de ação...
ou então: "o silêncio em articulação".*

*E esse texto do Gallén
acho muito bonito
por ser um texto dele.*

Chico

*Não é dele,
é um tratado antigo...²⁵*

Tiago

*"Dele" nesse sentido de que é algo que ele usa em aula,
porque a gente se apropria.
No momento que a gente faz um trabalho criativo como professor
é nosso também.*

Chico

Sim.

Estou apenas esclarecendo

*Há pouco entreguei a Gallén o livro Violão-Canção
e como eu não quero e, a meu ver, não devo,
me afastar muito do formato dessa experiência...*

²⁵ LINK com 3.3 *articulatory silences* em: ““The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th -18th centuries) – common to all instruments – de Jean-Claude Veilhan’ é, como a página acima já deixa claro (na medida que ela mesma cita outros), um entre muito métodos.” onde consta, inclusive, a imagem deste material.

Tiago
Muito pelo contrário...

Afirmações como essa, vindas de uma autoridade mundial no âmbito da pesquisa em música, estimularam de modo decisivo a longa empreita de se fazer essa *tese* mais baseada no relato do que nas partituras (e toda articulada hipertextualmente com a dissertação que lhe dá base), tal como aqui se encontra.²⁶

Isso terminou se dando com as partituras da *suíte* em si, que aqui apareceram apenas pontualmente, sendo apresentadas enquanto trabalho artístico (e didático) ainda depois do depósito da *tese*.

Chico
*Seria ótimo a tese contar,
 com um pequeno trecho
 de não mais que poucos compassos,
 do modo como ela realiza suas transcri(a)ções de Bach.*

*Essa imagem é, justamente,
 uma aplicação desses articulatory silences
 em partituras de "alto grau de detalhamento"
 Como ele também as chama.*

*Entretanto,
 essas partituras ainda não foram publicadas
 e, por isso, Gallén achou melhor não me passar o pdf delas
 que vi apenas em aula, no seu celular.*

*Talvez, com o Violão-Canção em mãos, ele visualize
 O tipo de utilização que elas teriam aqui, na tese,
 Ainda que não seja um material de cunho etnográfico
 e sim de uso prático.
 Gostaria de as ter à mão pra referenciar
 o detalhamento musical dessa suíte*

²⁶ LINK com 7.1 *a forma do meio* em: “Essa 'tese-suíte' recebe aqui mais uma cisão, através da torção de sua voz narrativa, que, partir de agora, assume, também no texto etnográfico, uma 'forma do meio'. Ela se baseia na longa manipulação de depoimentos (que faço já desde o *violão-canção*) e que me fizeram escrever, deste ponto do trabalho em diante, também através do que pode ser chamado de 'depoimento escrito'.”; LINK com *introdução c) perspectivismo: a onça na encruza da Turíngia* em: “Trabalho que, desde seu primeiro momento, se estrutura sobre uma imagem “rizomática”, inspirada na obra de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, que nos coloca: “É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade”

*frente aos silêncios e articulações de outros estilos.*²⁷

*Faria isso a fim de investigar;
confrontando diferentes universos,
os limites entre a música que é
e a que não é escrita.*

A *suíte* dessa *tese* é uma realização artística, que trabalha um estilo (caráter ou identidade) para a música de Bach, explorando *silêncios* articulados de diferentes formas. Isso acontece a partir de referências musicais marcadamente ligadas à transmissão oral, e com base no que me parece ser o único caminho para isso – o percurso traçado, ao longo de muitos anos e inúmeras experimentações, através de minha própria prática e realização musical.²⁸

A seção 3.3 *articulatory silences* se encerra com essas mesmas "interpretações" de Tiago do termo – trazido pelo tratado antigo (nas aulas de Gallén) – dada a relação muito direta que há entre o que segue sendo apresentado abaixo e o que consta na página daquele tratado. Conteúdo que, como vemos, ganha outra dimensão com a *transculturação* pactuada aqui com Tiago.

Tiago

*Eu, de minha parte, estou te entregando esse material
pra você refletir sobre essa questão da articulação
e dar um passo além.*

O que eu te sugiro

é o "silencio articulado"

ou a "configuração do silêncio na articulação".

Você acha que silêncio não é nada,

mas esse silêncio está sendo configurado

ele está sendo construído através da articulação.

É por aí que você vai...

Chico

Concordo totalmente

com isso que você falou da

"configuração do silêncio na articulação".

²⁷ LINK com 7.4 Roberto Mendes em: "Você entendeu? É como se cada corda fosse um tambor E você tocasse com várias pessoas" na fala de Roberto.

²⁸ LINK com 3.3 *articulatory silences* em: "Essa maneira de tocar me foi apresentada em 2012 por Chico Saraiva em um de nossos ensaios." Ele (Daniel Murray) se referia justamente a um modo muito natural que adotei de tocar, como vemos já há tempos, ao silenciar uma nota que funciona como de preparação (ritmada). Este efeito obtenho encostando o polegar na nota enquanto toco-a (abafada) com o indicador, para depois o polegar finalmente toca-la de modo sustentado ou sonoro."

*Porque a gente sabe que na coisa africana,
e desde o início eu tô falando isso,
tem essa coisa do corpo que sente o pulso.*
[exemplifico um silêncio que se dá através da incorporação do pulso]
*Aquilo continua, aquilo não pára ²⁹
e é um silêncio*

*Completamente diferente do silêncio que Gallén tá buscando
que é um "outro" silêncio...*
[exemplifico uma "regência" que expressa essa outra intenção]

*Desde o exame de qualificação
eu estou lhe gestualizando dessas duas formas.*

9.1.2 as solas moles e os clichês

Tiago
Você viu nesse texto aqui
[aponta para a imagem do tratado de articulação barroca, sobre a mesa]

*Aí é que está a diferença
para a música africana.*

Chico
É sobre juntar o Barroco com o africano.

Tiago
Você vai chegar nisso.

*Mas esse "articulatory silences"
é ligado a que?
À respiração.*

Chico
*Tem muito a ver com cantar
e respirar.*

Tiago
*Em boas gravações de música clássica
você até ouve a respiração.
Isso dá uma naturalidade.*

Chico
*É isso mesmo
é o arco da frase.*

²⁹ LINK com 7.4 Roberto Mendes em: "Essa característica, nas palavras de Roberto, que é 'cíclica' e 'não pára'."

Tiago

*Isso é ligado muito até à questão da língua,³⁰
à sintaxe musical.*

*Só que no caso africano
acho que vai além disso:
não é só a respiração
e aí é que tá a questão.*

*Os caras da música africana tão pensando em quê?
Respirar é uma reflexão do corpo,
É o que liga ao africano.
Mas o africano usa mais que isso no corpo.*

Chico

*Aí tá uma contradição interessante.
Como eu escrevi naquele pequeno "estudo de estilo",
não sei se você chegou a ler; te mandei ontem.
O ágil Gallén tem o trabalho do corpo como foco
e o Luka é um africano parágrafo.³¹ (risos)*

*Isso eu acho uma coisa muito boa
porque diz da imagem do Yng Yang,
um está contido no outro.*

Tiago

*A minha crítica a você no início era essa:
"Chico, se livra desses clichês!"³²*

Chico

*Caricato, né?
Foi uma grande contribuição,
me ajudar a sair do tambor
como o único signo de representação disso.*

³⁰ LINK com 8.2 *Falas (de diferentes tempos e lugares)* em: "Singers have an easier time making decisions about articulation because we have a text with built-in syllabic stress and grammar. We also have consonants, which serve to separate the vowels in each syllable (...) Each language possesses its own particular rhythms and contours that contribute to the distinct national flavor and character of the music", na citação da cantora Martha Elliot.

³¹ LINK com 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* em: "the man is a stone!" sobre Luka em uma performance musical.

³² LINK com 2.1.3 *Weimar: manhãs de Gallén e tardes de Mukhavelle* em: "A partir do momento que você percebe a música dessa forma você vai deixar de estereotipar 'essa é a contribuição africana, são os tambores, é o ritmo', 'em contrapartida temos a melodia e a harmonia, que seria a contribuição europeia' As coisas não são assim." na fala de Tiago (em minha recepção no campo).

Tiago

*"Africano tem ritmo e toca tambor."*³³

Chico

"E fica balançando..."

Nesse caso, por exemplo, não fica.

O Luka fica bem parado pra tocar.

Tiago

Mas você pode ter certeza

que tem coisa acontecendo no corpo dele.

Chico

Com certeza.

Tiago

Então o seguinte:

o Barroco, e aí é que ele está próximo do africano,

se liga então a um elemento do corpo,

a respiração.

Enquanto o africano,

além da respiração,

usa o corpo na sua totalidade.

Chico

E esse silêncio vem aludindo a movimentos

que estão latentes em um corpo

seu ou da comunidade...

Eu tenho essa sensação como músico.

Tiago

Sim, um corpo individual,

*mas também coletivo,*³⁴

também no grupo se dá:

*a sintonia é total entre os meios.*³⁵

Chico

Eu fico muito estimulado

com o grande desafio

de achar o estilo

tanto das transcri(a)ções musicais dessa suíte

quanto do texto dessa tese.

³³ LINK com 8.2 *falas (de diferentes lugares e tempos)*, em: "No livro *"Atabaques, violas e bambus"* (2000) Paulo César Pinheiro como que sedimenta uma visão que faz parte de minhas referências básicas (e estou certo que de muitos, se não da grande maioria, dos brasileiros), o que é perceptível em várias das escolhas – talvez um tanto caricatas – de meu mestrado e dessa tese." LINK com 6.3 *transcri(a)ção por equivocação controlada* em: "Estou te chamando atenção para isso por essas visões estarem muito arraigadas em um certo modo de se trabalhar com arte no Brasil", na fala do antropólogo Danilo Ramos.

³⁴ LINK com 7.4 Roberto Mendes em: *"Você entendeu? É como se cada corda fosse um tambor. E você tocasse Com várias pessoas"*, na fala de Roberto Mendes sobre o que ele havia acabado de tocar.

³⁵ LINK com 5.4.3 *a mira em notação de violão* na tese de Mukassa Wafula, colega do período de doutorado-sanduíche e orientando de Tiago – intitulada *"Investing the aesthetics of music performance of Western Kenya"* – na qual o aspecto comunal aparece se faz muito presente, podendo ser consultada para um aprofundamento nesse sentido.

Aqui a conversa alcança então o "estudo de estilo", nesse caso "de texto", que eu ao menos via como "etnográfico". Texto que tinha enviado havia pouco a Tiago, já antevendo o desafio que se descortinaria para mim. Este desafio crescia na medida em que o trabalho transcendia a realização propriamente musical nas *transcri(a)ções da suíte*. Manter esse texto em interação efetiva com questões significativas, em relações pouco trabalhadas e que estivessem profundamente atreladas à prática musical, seria uma forma de apresentar o tipo de contribuição possível em uma "artistic research".³⁶ Era isso que eu ali começava a perseguir, através do seguinte "estudo de estilo":

O signo da flexibilidade física estava de tal maneira instaurado nas aulas de Gallén que, no quarto e último dia que o "campo" me levou a subir até o Belvedere, cheguei a colocar meu sapato de sola mole. Fiz isso a fim de que pudesse me sentar no chão do modo como, a essa altura da minha vida, estou habituado, procurando também sintonizar com a bola de pilates sobre a qual Gallén ministra suas aulas. Desta bola ele levanta em muitos momentos para dar demonstrações de seu próprio corpo em movimento ao caminhar, pular ou correr, em analogia direta a uma outra gravidade, que é construída no plano técnico. Essa construção se dá partir da ideia de um "pisar" – termo que em espanhol se consagra no meio violonístico – dos dedos da mão esquerda na escala do violão.

O risco de ficar com os pés gelados na subida do morro, numa hora em que ainda não estava muito claro o dia, parecia até valer a pena diante da possibilidade de sintonizar com o trabalho proposto pelo mestre também através do modo de se estar, e sentar, na sala. E isso ainda que tal gesto contrastasse com certa formalidade, expressa até mesmo na dificuldade em ter minha leitura de Bach ouvida por Gallén. Ainda assim, preferia desfrutar da maleabilidade ali latente, para o que a dureza do couro do sapato de sola alta que eu vinha usando por causa do frio não favorecia.

Quem sabe com as solas moles conseguisse evocar melhor os anos de trabalho com a "Técnica de Alexander", que tanto me aproximaram do meu mestre de violão clássico no Brasil, Everton Gloeden, em cuja sala de trabalho a ideia dessas transcri(a)ções de Bach nasceu.³⁷ Também aqui, no ambiente em que a técnica violonística era trabalhada dessa forma, tão

³⁶ 3.1 *um (not?) tupi no campo que leva ao castelo* em: "Tanto no plano musical quanto no reflexivo. E é justamente nessa articulação que o trabalho de um 'músico-pesquisador' (ou que uma 'artistic research') se encontra."

³⁷ LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções*

profunda quanto surpreendentemente, ter solas moles nos pés podia me ajudar tanto a pisar de leve nos chãos de madeira – da escala do violão e de salas como essa de Weimar –, quanto a decifrar a agilidade do controle nessa movimentação de mão esquerda. Pisada na qual Gallén impressiona – muito por sua flexibilidade.

A conversa com Tiago segue, tratando de questões envolvidas nesse e em outros tipos de “flexibilidade”:

Chico

O Gallén trabalha pilates o tempo todo.

Tiago

Ou seja: corpo!

Chico

*Um trabalho de corpo moderno
como a gente faz pra ter saúde no plano pessoal, né.
O que também nos leva a essas "solas moles".*

Tiago

*Você entendeu a coisa
porque eu vi nos vídeos do Youtube
as pessoas fazendo uns comentários bobos como
“O Gallén é o europeu racional”
e é muito mais do que isso.
Ele é muito ligado em todas as vertentes.*

É aquela visão superficial:

*“O Yamandu é brasileiro, tem jogo de cintura
e o Gallén é europeu...”*

Ao menos em alguns sentidos, as caricaturas consolidadas têm correspondência com a realidade, ainda que nesse caso específico não seja por falta de recursos – de Ricardo Gallén – no sentido de tocar de modo improvisado, se quiser. Isso o mestre espanhol não faz, mesmo tendo recursos para improvisar até no estilo Barroco (referenciado em plano profundo), por algum limite. Limite que diz da relação construída entre tradição escrita e oral e que pode ter, ao menos um pouco, de nossa atenção enquanto pesquisadores de música. (E isso tanto dentro quanto fora do universo do violão).³⁸

³⁸ LINK 3.2 *o cacique Gallén e os "nativos relativos"/ 3.2.4.4 controle(s) e a improvisação barroca* em: “Sim, quem está improvisando é Yamandu”, na fala de David.

9.1.3 beat perception e o esquema polimétrico

Chico

*Acho muito bom evitar esse tipo de caricatura.
O Gallén, por exemplo, tem um tremendo “beat”.*

*Aliás, aí é que tá:
quando existe essa sensação de que o músico tem isso,
seja naturalmente ou por muito estudo,
e até por respeito a essa diferença,
ele vai fundo nessa percepção
(“beat perception”),
ele percebe esse tipo de nuance na inflexão rítmica.*

Tiago

*Ele é um grande músico rapaz
não dá pra “não ter”.*

Chico

*É que tem uma escola...
Esse é um ponto delicado:*

*Há toda uma vertente dentro do violão clássico,
e isso talvez represente seu principal veio de energia,
que alcança sua expressão
justamente ao se afastar disso.
O que leva o violão clássico
a fazer questão de uma certa austeridade
e a sustentar um ar aristocrático.*

*Este parece se legitimar,
junto a esse veio principal de energia,
justamente ao interditar
tanto quanto possível,
o acesso a qualquer vestígio dessa sensação,
ou ao que possa aludir a um balanço desse tipo.
[baseado na “percepção do beat”]*

A referida sensação é muito presente no *violão* de acompanhamento popular – que trabalha em interação direta com a ideia de acorde.³⁹ Esse trabalho de desenvolvimento de uma linguagem

³⁹ LINK com 4.3 *labirintos e laranjeiras* /4.3.1 *o labirinto de Gaspar Sanz* em: “Os acordes são uma prática muito real na guitarra, e têm estado presentes desde a primeira publicação espanhola para a guitarra, que foi provavelmente no final do século XVI.”; LINK com 3.2 *o cacique Gallén e os “nativos relativos”* / 3.2.4.2 *acordes* em: “I have to say that, for me one of the biggest shocks as a guitar player or as a classical guitar player is to find other players that don’t know how to play chords and I mean really basic stuff” na fala de David.

no uso dos acordes – que se relaciona diretamente com a prática de acompanhamento de canções⁴⁰ – faz parte daquilo que constitui e informa o violão de concerto desde seu primórdio. Entretanto, esse tipo de abordagem foi, ao longo da história, praticamente banido dos conservatórios e da maior parte das universidades (inclusive no Brasil).⁴¹ Esse é um processo que, no presente momento histórico, vai sendo pouco a pouco revertido através de árduas negociações, as quais se dão no interior dos departamentos de ensino de música das universidades.

A “beat perception”, que nos será apresentada pela perspectiva africana a seguir, é um ponto chave para a diferença entre esse manejo frente ao que é comum no ambiente do *violão clássico*. Esta percepção ali se incorpora, mesmo quando maneja músicas latino-americanas (por exemplo), principalmente através da leitura de peças escritas por compositores. Estes constituem um vasto e monumental repertório a partir da grafia de uma música, muitas vezes, baseada na “matéria prima” que é “recolhida” na natureza, ou seja, no âmbito da “oralidade”. Processo que é invertido nessas *transcri(a)ções*, na medida que estas partem das peças (escritas) por Bach e as “traduz” para essa “outra” musicalidade. Esta que, em tantas ocasiões, inspiraram os compositores da tradição escrita.

Nessas *transcri(a)ções* a escrita detalhada encontra limites relacionados à própria natureza oral (essencial a esse “outro” sistema musical). E essa inversão passa então necessariamente por uma relativização da cisão entre a figura do “compositor” e do “intérprete”.⁴² A relação, mediada pela partitura, assim encontra, nos limites entre o manejo próprio das práticas marcadas pela oralidade e pela partitura mesma, um terreno importante de trabalho nessa tese (e nessa *suíte*).

Tiago

Mas é como o próprio Luka:

*você vindo de longe acha que tá lá e não tá sentindo nada
não, ali o corpo tá ligadíssimo!*

⁴⁰ LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções* em: “Essa tese traz diferentes acepções ou tipos de ‘controle’ para o centro da discussão em processo de composição de melodias dessas canções, feitas com a voz – a partir de um trabalho ligado à articulação em termos violonísticos.”

⁴¹ LINK com 8.1 *early bridges* em: “Engenhoso programa pedagógico do Conservatório” como uma “‘redução’ se referindo à metodificação do ensino, ‘que deveria incorporar o novo ideal de *égalité* à musica’”, nas menções de Harnoncourt.

⁴² LINK com 3.2.4 “*controle(s) e a improvisação barroca*” em “Chico: Why [a improvisação barroca] isn’t taught? Something happened between the moment that guitarists were composers, and the rupture with that, with Segóvias’s moment, with the specialization.../ David: Yes, of course, we know that”;

*Aliás, acho que essa vai ser a grande contribuição do seu trabalho,
essa de fugir desses clichês.
Isso pro Brasil é fundamental.
Tô cansado de ouvir essas coisas no Brasil:
A “síncope” é do africano e a melodia...
Que que é isso?⁴³*

Chico
*Pensando assim,
essa diferença entre
tradição oral e tradição escrita é uma bobagem também,
pois tem muito de tradição oral na tradição escrita...*

Tiago
Exato!

Chico
*Agora,
ao menos em música,
parece mais raro acharmos traços
da tradição escrita na tradição oral*

Tiago
Tem também.

Chico
*Por exemplo, o Luka lê partitura porque ele tocou saxofone.
Ler na mbira não acontece na vida dele
porque vem de outro lugar, né?*

Tiago
*É bom, você ver aquele livro
que comenta melhor isso.*

Reproduzo aqui o resumo do artigo “Mbira music and Scott Joplin’s Bethana”, de Gerhard Kubik, que encerra o livro *Mbira Music | Musics, Structures and Processes* (BRENNER, 2019). Ele referenciou a escrita das partituras aqui apresentadas na medida em que, nele, era apresentada uma transcrição de *mbira* em uma partitura que se assemelhava muito a do *violão*, podendo ser lida então em ambos os instrumentos.⁴⁴ Essa ideia de um experimento de “percepção do beat” – que o autor apresenta ainda “filtrada pelo background cultural de cada ouvinte ou músico”, nesse mesmo artigo – foi também inspiradora para esse trabalho em muitos sentidos, como nos vários

⁴³ LINK com 6.2 *transcri(a)ções por equívocação controlada*; e 8.3 *early bridges* em: “Isso está muito sedimentado em um certo modo de se fazer arte no Brasil” no depoimento do antropólogo Danilo Ramos.

⁴⁴ LINK com 5.4.3 a *mbira* escrita em notação de *violão* e a “*estrutura modular*”: em “no último artigo desse livro, surge a partitura abaixo.”; e na citação sobre a “*estrutura modular*” de Rogério Budasz – em *Cumbees* (Santiago de Murcia)

movimentos que partem de uma referência escrita por Bach em compasso ternário nessa *tese-suíte*:

This paper was stimulated by a brief **beat perception** experiment involving myself and a member of our jazz group in south-east Africa: Sinosi Mlendo. The test record was Scott Joplin's concert waltz Bethena on piano roll. Both of us discovered independently that we did not hear this piece as a waltz, but related Joplin's patterns to a beat as in Zimbabwe mbira music. This finding may have wider implications and even answer a long-standing question posed by musicologists in the mid-20th century: **Why is it that neither jazz nor African music use $\frac{3}{4}$ meter?** Our answer is that there are plenty of $\frac{3}{4}$ divisions, e.g. in the right-hand variations of a boogie-woogie pianist, and in many xylophone and mbira styles in Africa, but that they are integrated and absorbed within 12-pulse cycles, divisible by 6, 4, 3 and 2. The reference beat of musicians and dancers divides the 12 by four, creating a basis of triplets. $\frac{3}{4}$ rhythms are part of the **polymetric scheme**⁴⁵, but appear as overrhythms, not as a series of impact points representing a reference beat (KUBIK, 2019, p. 323, grifos nossos).

Esse tipo de polirritmia, onde "os compassos ternários são parte do esquema polimétrico", só se dá – com a expressão própria do sistema africano – por meio de uma percepção apropriada do beat (cultivada nesses termos).⁴⁶ Tal exigência se distingue daquelas próprias à articulação barroca e nos leva a uma questão que é básica para a aplicação desse tipo de abordagem, para que ela possa contar com essa multiplicidade de possibilidades de resultantes entre os "ciclos".⁴⁷

Exigências díspares que, assim, determinam uma distinção no modo como os "padrões inerentes",⁴⁸ apontados por Tiago como semelhantes em minha chegada ao "campo" no capítulo 2.1, atuam em cada sistema: no africano (da *mbira* do sudoeste africano, ou já da *viola machete* do Recôncavo baiano) e no europeu (ou ao menos no Barroco). Essa diferença se reflete no modo como o plano rítmico incide, por exemplo, no prolongamento das notas envolvidas nas *campanellas* – que a *machete* tem a capacidade de salientar.

⁴⁵ LINK com 4.1 *travessia ibérica* em: "A compilação de Múrcia é justa em relação aos tempos do ponteadado de modo a caber em uma métrica ternária/binária (3/4 / 6/8)" na citação de Gisela Nogueira.

⁴⁶ LINK com 2.1.2 *o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim* em: "É o modo de se trabalhar o pulso rítmico – a "beat perception" – que se apresenta como fator decisivo na referida conversão."

⁴⁷ LINK com 7.4 Roberto Mendes em: "É 'cíclica', 'você pode começar de qualquer ponto' pois 'não para'." Nas palavras de Roberto.

⁴⁸ LINK com 2.1.3 *Weimar: manhãs de Gallén e tardes de Mukhavele* em: "Vá atrás daquilo que agente chama de 'padrões inerentes', que tem em Bach" na fala de Tiago

Diante de tudo o que essa pesquisa, já desde seu estágio de mestrado, vem mobilizando, esboça-se aqui (nessas "considerações finais") que a dinâmica obtida entre tais resultantes atua então de dois modos distintos – mas que interagem livremente ⁴⁹ – entre si:

1) quando opera em um regime que assume a estabilidade do pulso como balisa para a articulação – disparando as potentes inter-relações presentes no esquema polimétrico africano (que parecem atuar em convergência nesse sentido com o pulso básico da musicalidade ameríndia);

2) quando a referência principal da articulação é dada não pelo pulso, mas pelo sentido da frase musical – a partir de uma referência previamente escrita (nesse caso por Bach). Frase que atinge sua curva de expressão por meio do arco, que é detalhado na articulação.

Em ambos os casos, entendo que a expressão de tais “padrões inerentes” se dá considerando os harmônicos resultantes da vibração simpática entre as notas envolvidas. No segundo caso, liberada de uma marcação do pulso, a movimentação das mãos pode ser percebida – a depender do “background” do músico executante e do ouvinte – como dotada de maior independência do pulso no fluxo sonoro.

Não se está mencionando, com isso, os casos típicos da canção popular onde a melodia (da voz, por exemplo) flutua livre sobre uma base (muitas vezes do violão) que mantém o pulso, fornecendo assim o apoio rítmico-harmônico. Trata-se de dilatar o tempo – em *rallentandos*, *ritenutos* e *acelerandos* (figuras que são, inclusive, chamadas de "entidades de expressão"⁵⁰) – para, com base nessa sensação, o músico determinar os contornos expressivos da frase. A

⁴⁹ LINK com 9.1.1 *articulação silenciada, silêncio em articulação ou silencio articulado* em: “Desde o exame de qualificação eu estou lhe gestualizando dessas duas formas.” na minha fala para Tiago

⁵⁰ LINK com **Violão-Canção 2** - *A procura do outro matrizes/ 2.1 matrizes rítmicas* em: “Essa variação se traduz por meio de entidades de expressão musical, tais como o *rallentando* (ou *ritardando*); o *accelerando* (ou *stringendo*); o *ad libitum* (ou *rubato*); ou o *a tempo* (dispositivo de ‘reestabelecimento’ do tempo). Tais recursos estão diretamente associados à partitura e são cultivados ao longo de toda a história da música ‘culta’ europeia, conforme nos esclarece, por exemplo, Joaquín Zamacois: A expressão musical: Executar com exatidão as entonações e os valores das notas não é suficiente para impor, de uma forma artística, uma composição à sensibilidade do ouvinte. Ademais, faz falta o que comumente se entende por dar-lhe expressão. Contribuem para a expressão musical: O movimento ou ‘tempo’, isto é, o grau de lentidão ou rapidez com que se realiza a obra. O **caráter**, isto é, o sentimento exigido pela ideia musical: alegria, serenidade, dor etc” (ZAMACOIS, 1979, ps. 132-3) grifo nosso, e feito já em função da *tese*.

articulação, nesse sentido, leva a um "caráter" que afasta essa expressão das resultantes inerentes ao esquema polimétrico africano.⁵¹

Esse “controle” (que gera liberdade) no “fluxo sonoro” (nos termos do segundo caso – aqui o europeu) pode ser mencionado através de outras (tantas) imagens, ou mesmo de um aprofundamento no sentido das palavras utilizadas nessa descrição (e na compreensão que cada perspectiva contém dos termos utilizados). O que me parece significativo, porém – e que foi crucial aqui para a realização prática⁵² –, é o modo como o regime muda drasticamente frente ao primeiro dos casos (aqui o africano).

Sempre será determinante o background do músico para que essa percepção mais arraigada do pulso (ou beat) se estabeleça, a ponto de gerar um outro tipo de “controle” (e liberdade). Tal controle se dá sobre um fluxo sonoro de outro teor. E, nele, parece ser bastante mais difícil de se determinar a articulação por meio de partituras com "alto grau de detalhamento", como as de Gallén.⁵³

Esta dificuldade se dá uma vez que, ao nos basearmos na “percepção do pulso” (no primeiro dos casos, portanto), um dos principais interesses é o modo espontâneo com que o gesto musical resulta, mesmo nas repetições, em pequenas variações. Isso gera ideias como a de “repetição variada”.⁵⁴ As variações criadas, por sua vez, se revelam no jogo dado inclusive entre as menores figuras rítmicas (em uma outra espécie de "ornamentação"), determinando essa "articulação" – a mesma que tantas vezes nessa *tese-suíte* alcançou o jogo silábico das palavras. Tal jogo muitas vezes se dá dentro do "esquema polimétrico” salientado por Kubik (mesmo com oscilação no tempo/pulso da base), o qual – já numa camada básica e estruturante – atinge a fórmula de

⁵¹ LINK com *Violão-Canção 2 - A procura do outro matrizes/ 2.1 matrizes rítmicas* em “matrizes rítmicas” em: "Tais conceitos parecem, por vezes, ter um sentido diferente em cada um dos contextos. ‘Em determinados contextos, essa estabilidade rítmica é fundamental, senão perdemos as resultantes entre essas semicolcheias, que é um jogo aditivo, africano, que gera grupos de 5, 3, 4 semicolcheias [solfeja]”, em minha fala para Marco Pereira.

⁵² LINK com 2.1.2 *o toque para Logun edé nos maracatús de Berlim* em: "Ali tomei a decisão de assumir a mudança completa da identidade – ou ‘caráter’ – que a articulação do tecido rítmico original imprimia na peça (de Bach).”

⁵³ LINK com 3.2.4.2 *controle(s) e improvisação barroca* em: “A noção de ‘controle’: não no sentido do **controle** técnico violonístico, que lhe assegura não haver **erros**, mas sim a capacidade de exercer outro tipo de ‘controle’, que é um **controle** de **equivocação**, entre os mundos que entram em relação.”

⁵⁴ LINK com 5.4.1 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* em: "A repetição em muitas tradições musicais africanas é variada, isto é, cada repetição introduz uma variação de nuance, não é exatamente idêntica a sua frase antecedente”, na fala de Luka.

compasso sobre a qual a escrita musical se organiza. Assim, esta fórmula de compasso como que determina o campo onde as negociações entre os modos de se fazer música – escrita e não escrita – passam a se dar.

9.1.4 a diferença de perspectiva e a encomenda de recado

É como resultado dessas negociações – se dando muito mais até em plano essencialmente musical – que nasce muito do que entendemos como característico da música brasileira. Contexto que a experiência musical vivida nessas *transcri(a)ções* de Bach buscou aqui remontar.

O contexto geral é de fato amplo. A ele a pergunta central do trabalho ajudou a delimitar como um foco de ação dessa pesquisa, a fim de criar uma exploração direcionada, mas que não perdesse de vista as relações de recursos musicais oriundos de práticas aparentemente distantes. É com o paralelo entre a relação de ancestralidade que o *violão clássico* tem com, por exemplo, a *guitarra barroca* já devidamente traçado⁵⁵ que a questão central do trabalho aqui retorna, uma última vez:

O que a relação entre a técnica da *viola machete* e do *violão* tem a nos informar sobre dois tipos de controle: O controle dos silêncios (e sons) da articulação musical específica de cada um desses universos. E o controle da articulação que se estabelece, em vários níveis de interesse, entre os diferentes mundos – numa perspectiva transcultural.

O esforço dessa *tese-suíte*, no sentido de uma costura com o "método da equivocação controlada", tal qual o modelo é detalhado por Viveiros de Castro, se dá por ele enfrentar tão diretamente essa “difer(O)nça”. Viveiros faz isto ao reconhecer o “equivoco” (que tento ilustrar com a relação entre as duas sensações musicais descritas acima) não como aquilo que “impede a relação, mas aquilo que a funda e a impulsiona: uma diferença de perspectiva.”⁵⁶

⁵⁵ LINK com 4.2 *guitarra barroca aplicada à viola machete* em: “Ela (a tablatura) alcança aqui algo que se relaciona diretamente com isso que é chamado de ‘historicamente orientado/informado’ para compor com o ‘etnicamente informado’, no sentido de uma musicologia ‘transculturally-oriented’.”

⁵⁶ LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções* em: “Já no processo inicial do doutorado e diante da quantidade de “canções” que via nas partituras à minha frente – e talvez minha história é que me fizesse as enxergar dessa forma – não parecia mesmo haver outra coisa a ser feita se não cantá-las.”

Essa noção, a fim de ilustrar uma visão que foi central para as “traduções” efetivadas nessas *transcri(a)ções*, merece constar enquanto citação, mesmo se reincidente (posto que consta também em – 1.a):

Traduzir é instalar-se no **espaço do equívoco** e habitá-lo. Não para desfazê-lo, o que suporia que ele nunca existiu, mas, muito ao contrário, para potencializá-lo, abrindo e alargando o espaço que se imaginava não existir entre as linguagens conceituais em contato – espaço que, precisamente, o equívoco ocultava. **O equívoco não é o que impede a relação, mas aquilo que a funda e a propele: uma diferença de perspectiva.** Traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocidade originária e uma redundância última – uma semelhança essencial – entre o que ele e nós 'estávamos dizendo'" (CASTRO, 2018, ps. 90-1, grifos nossos).

O modo como a *viola machete* informa o *violão brasileiro*, bem como as devoluções técnicas do *violão* à *viola*, representa uma entre muitas maneiras de se trabalhar essa relação. Esta se dá na medida em que se assume uma polarização entre o *violão*, em sua profunda relação com a tradição escrita – e essas *transcri(a)ções* partem exatamente deste cerne –, e a *viola machete*. Instrumento que forja uma identidade marcada, justamente, pela "articulação" repleta de um jogo entre notas mudas e longas, em virtuosismo diferente do europeu e raro de se encontrar.

Estes movimentos gerados pela pergunta central que essa *tese* carrega – de alguma forma, já desde (antes mesmo) do início do trabalho de mestrado – nos leva a constatar uma importante equivalência entre os universos aqui mobilizados. Ela faz convergir, em torno da ideia de "articulação musical", esse jogo – de “silêncios articulados” – que alimenta o *violão* em sua relação com a *machete* (bem como com a *guitarra barroca*). Jogo esse que, em última instância e em ambos os universos, tem uma relação intrínseca com a voz (a qual será, uma vez mais, detalhada no início da próxima seção).

Assim, essa “articulação”, tal qual ela se dá na *viola machete*, explicita (e até radicaliza) aspectos que o trabalho anterior já procurava salientar no *violão* de quem toca, canta e compõe canção. Isso acontece a fim de se investigar de que modo esses recursos acabam por informar também o *violão solo* que é escrito no Brasil.

No desfecho dessa *tese*, que se dedicou a revolver sua pergunta central de modo a revelar múltiplas possibilidades musicais, ao invés de simplesmente tentar respondê-la (de modo “conclusivo”), ressurgiu a escolha do primeiro momento da dissertação de mestrado, para uma última amarração nesse sentido. Ela se dá, então, entre a voz e essa “articulação” que já é (para

mim, ao menos) muito evidente no *violão*, mas que ocorre então de modo ainda mais nítido na *viola machete*.⁵⁷ Esta tem um efeito, no mínimo, mais próximo ao tradicionalmente utilizado no Recôncavo quando "assume a estabilidade do pulso como balisa para a articulação". Conforme colocado na seção imediatamente anterior – 9.1.3 *beat perception e o esquema polimétrico*.

É dessa forma que a canção volta a surgir nessa mesma conversa com Tiago – já em tom de despedida do “campo” –, que continua (e exatamente do ponto em foi interrompida há pouco) assim:

Tiago
Mas isso talvez seja até uma conclusão.
Você vai usar todo esse trabalho
centrado na música
para dar um “recado”⁵⁸ cultural,
aos que estão presos nessa dicotomização.

Chico
Esta que eu mesmo vivi, né?
Ainda que,
e até me defendendo um pouco,
o movimento era polarizar
 [faço um gesto de afastamento entre os dois braços]
pra perceber isso que estava aqui no meio
 [faço o gesto de convergência entre os dois polos].⁵⁹

De fato, esse parece ser um “recado” da antropologia para a música ou para o músico brasileiro que, como eu, se fia em signos que se fazem muito presentes nas evocações que se dão através da música e da canção popular. Canções que muitas vezes se desenvolvem no sentido de uma fruição estética a qual alcança encantamento por meio de imagens e temas poéticos que

⁵⁷ LINK 9. *Giga* – o que me leva a apresentar essa última *transcri(a)ção* escrita para duas machetes.

⁵⁸ LINK com 7.1 *a forma do meio* em: "O termo é extraído de outro conto chave de Rosa que é 'O recado do morro' e está sempre associado a uma imagem de transmissão oral" ; e 8.2 *falas (de diferentes tempos lugares)* em: "A ideia de 'recado' em si reforça (...) a presença da canção popular como modo central de 'pensamento' brasileiro. Em "Recado do Morro" – conto de Rosa, que é chave das questões aqui postas – o último dos 'recadeiros' transmite seu 'recado' por meio de uma canção."

⁵⁹ O mesmo gesto que se fez presente em inúmeros momentos das entrevistas do *violão-canção* e que, aqui, procurava aludir aí ao que havia colocado para Tiago logo antes "*por que diz da imagem do Yin Yang / como sempre um esta contido no outro*".

“evocam a miscigenação, o controle e o apagamento das tensões”⁶⁰ a tal ponto que faz os antropólogos pedirem ao músico, hoje e de diversos modos, que reflita sobre isso urgentemente.

O teor do recado encomendado por Tiago levou o trabalho a variados percursos de desconstruções, que só lhe foi possível atravessar contando com as ferramentas das quais dispunha. Percursos como o que pode ser acompanhado na cadeia de LINKS aqui ancorada.⁶¹

9.1.5 a relação "violão-canção" e a metodologia transcultural

Chico
*Isso era um caminho
inspirado na separação que Tatit traçou
entre canção e música.*

O que saliento aqui é que esse tipo de recorte, com fim de análise, me pareceu, já desde o primeiro contato com o pensamento de Luiz Tatit – entrevistado inaugural do “violão-canção” –, estabelecer cisões que são relativas ao propósito da pesquisa. Isso porque me parece evidente que a coincidência que pode ou não haver entre canção e música vai depender do olhar específico lançado sobre cada caso, com base no background da percepção (ou “perspectiva”) de quem escuta (seja a música em si seja a reflexão a cerca dela). E que – do ponto de vista do músico ligado à partitura – sempre estará passível de entender-se canção como algo inseparável da música (“instrumental”), ou, até mesmo, como o lugar de onde ela nasce. A primeira ideia de canto-fala,

⁶⁰ Fala do antropólogo Danilo Ramos na banca de defesa desse trabalho, que explicita esse ponto no fim do trecho do seguinte vídeo: <https://youtu.be/JdMFIHl7uFc>

⁶¹ LINK com 6.3 *transcri(a)ções por equivocação controlada* em: "fez-se necessário uma formulação minimamente mais extensa no tocante (ao menos) à “versão” de Paulo César Pinheiro – e o modo como esse discurso (em alguma de suas variantes) ainda rege de modo poderoso a produção cultural brasileira de um modo muito amplo”; LINK com 8.2 *Falas (de diferentes tempos e lugares)* em "Isso que se interpõe enquanto "nó", e que se "encontra arraigado em um certo modo de fazer arte no Brasil" – ao qual, volto a dizer, me sinto filiado –, já deve ser, em si, todo um foco de atenção ao meio musical (se nos atermos a ele). Algo para o 'meio musical' pensar."

com Claudio Monteverdi (1567-1643), por exemplo, já “estiliza” e adapta “para música instrumental o que tinha sido inicialmente vocabulário musical vocal”.⁶²

Ao mesmo tempo, a evidência da consistência desta cisão nos serve de referência, ou mesmo enquanto estratégia. Esta, como vemos abaixo, é “metodológica”, o que no caso faz dessa *tese* filiada à antropologia e não à semiótica. A dita cisão, porém, fica clara no momento mesmo em que escutamos o artista Luiz Tatit cantar, ainda mais na forma como seu canto determina suas composições.

Para uma *artistic-research*, ou ao menos para essa *tese-suíte*, esse é o recorte: o modo como a reflexão, em suas múltiplas formas de teorização, reverbera no resultado musical (mais um ponto onde Tatit é referência direta para o trabalho). Nesse sentido, o que se estabelece como crucial nessas *transcri(a)ções* é a profunda reconfiguração do contexto da música de Bach (próximo ao apresentado acima)_quando elas são conduzidas até um contexto de canção popular. Para isso partimos, como dito, das partituras já “modernas” para *violão* das obras escritas originalmente para *violoncelo*. Foi isso o que direcionou ao trabalho detalhado, desenvolvido nessa *tese*, para a relação *tradição escrita x tradição oral* em música.

Tiago

Mas isso faz parte da metodologia.

O que é a metodologia?

*É um caminho que você escolhe pra chegar em algum lugar.*⁶³

Chico

E tá chegando agora.

Tiago

No final do seu livro [sua tese] você vai estar no lugar em que você quis chegar.

E é nesse momento que você vai dar um recado bonito.

Chico

*Esse desenho, de afastamento
para que seja possível conseguir enxergar*

⁶² LINK com 8.2 *Falas (de diferentes tempos e lugares)* em: “**Esta adaptação para música instrumental do que tinha sido inicialmente vocabulário musical** vocal é da maior importância para a compreensão de um modo interpretativo da música barroca. **Este vocabulário tem as suas raízes na primeira ideia de canto-fala**, com Monteverdi estilizando numa forma de arte elevada” (grifos nossos), na citação de Harnoncourt em “Music as speech”.

⁶³ LINK com *introdução c) a onça na encruza da Turíngia* em: “Linhas de polaridades pré-estabelecidas (a partir de minha prática como músico), que foram trabalhadas nas entrevistas de minha dissertação de mestrado – intitulada *Violão-Canção*.”

[repito o mesmo gesto que alude à estratégia adotada no Violão-Canção]⁶⁴

Tiago

*Esse é Chico Saraiva pesquisador.
O que um pesquisador tem a fazer?*

*Não basta ter material e saber onde quer chegar.
O que é método?*

*Método é sempre um caminho.
E metodologia é o caminho que leva a alguma coisa.
Absolutamente legítimo.
Você pode até explorar esses clichês
pra depois mostrar que...*

Chico

*Pra daí relativizar...
Se não chegar nesse ponto não está completo.
Nesse sentido, deixar pro doutorado é legítimo também
porque não dá tempo,
olha a quantidade de coisa.*

Tiago

*E vou dizer outra coisa pra você:
no momento em que você botar o ponto final nesse seu doutorado
você ainda estará longe de terminar
o trabalho continua.*

Chico

É um percurso infinito.

Procurei, nesse trecho do percurso, evidenciar a contribuição resultante de uma interação aprofundada – e como vimos acima (na citação de Harnoncourt) não sem amparo até mesmo da musicologia "historicamente orientada" – entre a articulação instrumental e a vocal. O trabalho se efetiva através de uma musicologia de "orientação transcultural" – “sem barreira de época”, “gênero” ou “método de transmissão”.⁶⁵

⁶⁴ 9.0 a feitura das letras dessas canções em: "O foco na relação estabelecida entre a letra e a música. (Re)conexão que esse trabalho alcança só agora."

⁶⁵ LINK com introdução a) as madeiras e as ilhas em: "For a transculturally-oriented musicology, no epochal boundaries exist (e.g. medieval, baroque, 19th or 20th century), no genre specific limitation (jazz, dance music), and no defined methods of transmission (oral, written transmission) limit the range of the field of music research. And in addition and most definitely, the “ethno-” prefix to musicology could be done away with”, na citação de Tiago.

9.1.6 Bach "sem nenhum caráter"

Fiz isso através de uma aproximação operada, desde um ponto que sinto como intermediário, entre o *violão* que é escrito e a *viola machete*. Duas tradições com as quais pretendo seguir aprendendo.

Assim, me baseei tanto no *violão* escrito, servindo-me livremente de inúmeras formas e estilos nos quais ele pode ser imaginado (e buscando alcançar ao menos alguns aspectos de uma *articulação barroca*), quanto nos toques de *viola machete*. Estes são tradicionalmente transmitidos na lógica da oralidade, mas parecem poder se valer dos mesmos recursos da notação do violão (aplicáveis inclusive à *mbira*), à guisa ao menos de registro.

Se bem considerada a natureza intangível (e imaterial) de que são compostos tais toques, sinto que suas transcrições musicais (em partitura e tablatura) podem vir até a contribuir, ainda que de outro modo (por estarem escritos), na preservação de uma “memória” (que é, inclusive, neuro-motora)⁶⁶. A transcrição pode parecer limitada no que toca à apreensão da totalidade de fatores envolvidos na manifestação ou mesmo na flexibilidade do material musical resultante do gesto da mão em si. Mas, também, ela pode ser útil ao menos no que tange ao registro (ou mesmo proposição) de digitações para algumas passagens dos textos musicais desses toques. Estas passagens podem até eventualmente não vir sendo executadas com tanta frequência nos sambas de roda tais quais eles se dão hoje, mesmo no Recôncavo.

Imagino ainda que um encaixe entre esses impulsos e os presentes na música transcendente de Bach possam acabar os fundindo em alguma outra forma. Como se Bach também fosse feito de toques de *machete*. E uma coisa, sem querer, possa ainda aparecer espontaneamente na outra. Elas seriam até estimuladas pela afinação reentrante, que lhes é um ponto em comum.⁶⁷ Isso acontece para que essas duas músicas, se “comunicando pela diferença” nessa (*tese*-)suíte das *reentrâncias*, amalgamem-se em uma.

⁶⁶ LINK com *toques tradicionais de machete* I (4.5), II e III (5.3) e IV (7.6)

⁶⁷ LINK com a “4.2 guitarra barroca aplicada à viola machete em: “Essa técnica é totalmente barroca” na fala de Cristina Azuma.

Para tanto parece se fazer necessário, a um só tempo, esse reconhecimento de uma diferença inerente ao "espaço do equívoco" (que Viveiros de Castro nos coloca) e uma assimilação dessa ausência de "caráter" que Mário de Andrade traz já no título de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*.⁶⁸ De modo que essa "gente receptiva a qualquer figura mas impossível de configurar"⁶⁹ nos revele algo que – paradoxalmente (e esse paradoxo segue sendo trabalhado) – figure como um traço básico ao que quer que represente a ideia de uma cultura nacional, brasileira. O que nos faz ver as tensões internas e um lado do próprio Mário que não coincide a principal imagem que se tem dele. A imagem de alguém comprometido com a construção de uma ideia de Brasil – inclusive programática – no sentido da consolidação de um "caráter nacional".

Esses movimentos possibilitam à tese se valer de termos impregnados de uma energia que é da música e, assim, a ela conectar os trabalhos da área de tradução literária, que já vêm sendo desenvolvidos em associação ao perspectivismo. Este iniciou sua interlocução com as artes através da literatura – por exemplo com Rosa⁷⁰ – e aqui vai ganhando o campo musical através do modo como Wisnik trabalha Mário e Oswald de Andrade (já frente à Viveiros de Castro).⁷¹

Tal busca envolveu todo um intrincado percurso detalhado nesse relato que, quando vivido no interior do *Transcultural musical studies department* e no campus como um todo em Weimar, enfrentou a dificuldade de nomeação das versões de Bach que vinham sendo trabalhadas – "branca"/"literal"/"de mármore" frente à "negra"/"outra"/ "de murta" (ou mata)⁷². Só a poucos dias

⁶⁸ LINK com 1.1 *apre(e)nder transcri(a)ções* em: "Levou (Mário) a fazer reverberar o uso cotidiano dessa palavra já no título de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Esta obra, de 1929, antecipa traços do que hoje vamos vendo como referenciado no 'perspectivismo'. O jogo de palavras entre essa acepção de 'caráter' (que muitas vezes parece ser associada a ideia de 'estilo' no ensino de música) e o sentido moral (da pessoa que 'não tem caráter')."

⁶⁹ LINK com 6.1 *o fosso entre o mármore e a murta* em: "A avidez de novas formas, dessa 'gente receptiva a qualquer figura, mas impossível de configurar' – essa propensão à 'outrar-se'", na menção de Viveiros de Castro ao texto jesuítico de padre Antônio Vieira.

⁷⁰ LINK com 7.1 *a forma do meio* em: "O problema da metamorfose parece então ser indissociável da sua dimensão de 'escritura', para manter os termos do ensaio, aspecto a que 'A linguagem do Iauaretê'", na citação de Clara Rowland sobre o artigo de Haroldo de Campos acerca, por sua vez, de "Meu tio, o Iauaretê", conto de João Guimarães Rosa.

⁷¹ LINK com 3.1 *um (not?) tupi no campo que leva ao castelo* em: "(Re)convoco Wisnik, na passagem seguinte, me valendo do registro audiovisual do seminário *"Variações do Corpo Selvagem"* (de 2015) para evocar através dele outras presenças que nos guiam. Nessa sua leitura do que considera uma 'retomada' que a produção de Viveiros de Castro representa para a antropofagia de Oswald."

⁷² LINK com 6.3 *transcri(a)ções por equivocação controlada* em: "'murta', que Viveiros de Castro associa aqui a um 'jardim barroco', em contraposição ao museu clássico (de mármore). E é assim que a flexibilidade da murta fornece as propriedades da matéria da música de Bach, tal como a vemos, nessas *transcri(a)ções*"

do depósito, chegamos (através de um curso com Wisnik⁷³), finalmente, à ideia de estas *transcria(a)ções* serem como Macunaíma – um Bach já sem "nenhum caráter".

A ideia foi adotada por representar a sensação que se instaurou ao longo do processo criativo dessas canções transcriadas a partir de Bach. Elas foram realizadas desde esse íterim – habitando o espaço de equívoco – e comprometidas com essa “ausência de caráter”, inclusive nacional. Isso se mantém na medida até em que a poesia de suas letras, e isso só me ficou claro quando voltei do “campo” para minha ilha natal, me exigiram o mar.⁷⁴

Esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas **ao mar** e à vida marítima que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir **culturas planetárias mais fluidas** e menos fixas (GILROY, 2012, p. 15)

⁷³ O curso *Antropofagia e Macunaíma – Modernismo hoje* ministrado no Atelier Paulista, já no fim de 2021.

⁷⁴ LINK com 2.2 *a mbira da ilha do Desterro (SC)* em: "Em que circunstâncias e medida é o caso de afirmar a centralidade de um 'caráter' desse tipo, e em quais outras seria o caso de se moldar a uma condição e natureza que se aceite como algo ou alguém 'sem nenhum caráter'?"

referências bibliográficas

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SANTA CATARINA (APE/SC). *Pareceres da Comissão de Câmaras Municipais*, 1848-1867.

AMARAL, Renata. *Pedra da memória: Euclides Talabian, minha universidade é o tempo*. São Paulo: Maracá Cultura Brasileira, 2012.

AMAT, Joan Carles. *Guitarra española, y vandola....* Barcelona, Joseph Bró, 1596. Reedição: Monaco: Editions Chanterelle S.A., 1980.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Penguin/Cia das letras, 2016.

ASSIS, Machado de. *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Cia das letras, 2007.

AZUMA RODRIGUES, Cristina. *Les musiques de danse pour guitare baroque en Espagne et en France (1660 – 1700)*. Orientador: Louis Jambou. 2000. Tese – curso de Musicologia, Universidade de Sorbonne, Paris, 2000.

BARICKMAN, Bert Jude. *Um contraponto baiano: açúcar, fumo, mandioca e escravidão no Recôncavo (1780-1860)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

BARROS, Nicolas de Souza. Transição técnica e habitus dos cordofones dedilhados europeus. *Revista Debates*, n.14, ps.106-135, jun. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3K3v8de>

BOUNY, Elodie. *Violonista de formação erudita e violonista de formação popular: investigando diferenças na educação musical*. Orientador: prof. dr. Sérgio Luis de Almeida Álvares. Dissertação – curso de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3qF8dgG>

BRENNER, Klaus-Peter. *Mbira Music / Musics: Structures and Processes*. Hildesheim: Olms Georg AG, 2019.

BUDASZ, Rogério. *A música no tempo de Gregório de Mattos: música ibérica e afro-brasileira na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Curitiba: DeArtes UFPR, 2004.

_____. Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil. *Early Music*, Volume 35, Issue 1, ps. 3–22, February 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3qhE9Yg>

CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para guitarra” de Fernando Sor*. Orientador: prof. dr. Lorenzo Mammi. Dissertação – curso de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.guilhermedecamargo.com.br/teses/>

_____. *A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos, através da tradução comentada e análise do Instruccion de Música sobre la*

Guitarra Española, *de Gaspar Sanz, 1697*. Orientador: prof. dtr. Edelson Gloeden. 2015. Tese – curso de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.guilhermedecamargo.com.br/teses/>

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARDOSO, Renato de Carvalho. *Repertório barroco e suas especialidades ao violão: aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas*. Orientador: profa. dra. Gisela Gomes Pupo Nogueira. 2014. Dissertação – curso de Música, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São Paulo, 2014.

COUTO, Henrique Cantalogo; HORA, Edmundo Pacheco. “Do canto falado à fala cantada – as ideias de Caccini e Hermeto Pascoal.” Disponível em: <https://bit.ly/3HHeXAn>. Acesso em: 07/01/2022.

CSERMAK, Caio. *Reinventar a roda: a circulação entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA*. Orientadora: profa. dra. Maria Manuela Ligeti Carneiro da Cunha. Tese – curso de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3qoHlVl>.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades*. São Paulo: Humanitas/ FAPESP, 2012.

DÖRING, Katharina. *A Cartilha do Samba Chula*. Salvador: Umbigada, 2016.

_____. Samba de roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical. *Pontos de Interrogação*. Vol. 3, n. 2, ps. 147-174, jul./dez, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3tGrS1R>

ELLIOTT, Martha. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. Londres: Yale University Press, 2008.

FALEIROS, Álvaro. Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.17, n.1, ps. 107-119, jan./jun., 2013. Disponível em: <https://bit.ly/35385zh>.

_____. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2019.

FERRAZ, Silvio. A fórmula da reescritura. In: III Seminário Música Ciência e Tecnologia, n.3, 2008, São Paulo. *Anais eletrônicos*. São Paulo: open journal systems, 2008, ps 47-58. Disponível em: <https://bit.ly/34413Kc>

FLORES, Maria Bernadete Ramos. *A Farra do Boi: palavras, sentidos, ficções*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. *Da cupóia da culca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. Orientadora: profa. dra. Maria Cristina C. Wissenbach. 2015. Dissertação – Curso de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GEERTZ, Clifford. “A religião como sistema cultural”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOMES, Nilma Lino. *O movimento negro educador*. Petrópolis: editora Vozes, 2017.

GRAEFF, Nina. Experiencing Music and Intangible Cultural Heritage: Some Thoughts on Safeguarding Music’s Intangible Dimension. *El oído pensante*, vol. 2, nº2 ps. 1-21, 2014.

_____. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015.

GRUGINSKI, Lóris do Rocio Eastwood. *A manifestação da cultura africana na obra de Franklin Joaquim Cascaes*. 1999. Monografia (especialização) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Baroque Music Today: Music As Speech - Ways to a New Understanding of Music*. Tradução: Mary O’Neill. Portland: Amadeus Press, 1995.

HARO, Martim Afonso Palma de (org.). *Ilha de Santa Catarina: relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX*. Florianópolis: Editora da UFSC/Editora Lunardi, 1996, 3ª. ed.

_____. *O discurso dos sons*. Tradução: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

IPHAN. Cadernos da salvaguarda de bens registrados. Brasília:2020. Disponível em: <https://bit.ly/3zWNW9c> Acesso em: 21 ago 2021.

IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3fkWiOr>. Acesso em: 21 ago 2021.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo Philharmonia brasileira, 2005.

KARASCH, Mary C. *Slave Life in Rio de Janeiro, 1808-1850*. Princeton: Princeton University Press, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cia das letras, 2015.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2012.

LEITE, Ilka Boaventura. Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. In: *Textos e Debates*. Núcleo de Estudos sobre Identidades e Relações Interétnicas. Ano 1, nº 1, p 05-42. Florianópolis: EdUfsc, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2008.

LIMA, Cássio Leonardo Nobre de Souza. *Viola nos sambas do Recôncavo baiano*. Orientador: profa. dtra. Sônia Maria Chada Garcia. Dissertação – curso de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/33v3kxx>.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. Africanos em Santa Catarina: escravidão e identidade étnica (1750-1850). IV: FRAGOSO, João; FLORENTINO, Manolo; JUCÁ, Antônio Carlos; CAMPOS, Adriana (orgs). *Nas rotas do império: eixos mercantis, tráfico e relações sociais no mundo português*. Vitória: EDUFES, 2014.

_____; VIDAL, Joseane Zimmermann (orgs). *História diversa: africanos e afrodescendentes na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: editora UFSC, 2013.

MAMMÌ, Lorenzo. A Notação Gregoriana: Gênese e Significado. *Revista Música*, n.10, ps.21-50, dez, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/3K9ukU0>.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ubu, 2017.

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. *Chula: Comportamento Traduzido Em Canção*. Salvador: Fundação ADM / Master Mind, 2008.

MOULIN, Stefane. *Musique de tradition orale et interculturalité dans l'école de musique*. Mémoire Cefedem Rhône-Alpes. Dissertação (Mestrado). 2008.

MURCIA, Santiago. *Cifras selectas de guitarra: introduction, transcription and critical report*:edited by Alejandro Vera. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2010.

MUSEU VILLA-LOBOS. Villa-Lobos - sua obra. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. MEC. DAC, 1972.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. *Vocigrafias*. Orientador: prof. dtr. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. Tese – curso de Comunicação e semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019. Disponível em : <https://bit.ly/3fLagcM>

NETO, João Cabral de Melo. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: editora Alfaguara, 2020.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola con anima: uma construção simbólica*. Orientador: prof. dtr. Waldenyr Caldas. 2008. Tese – Ciências da comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. A viola e suas metalinguagens: notação do gesto e aprendizado não formal. *Revista da Tulha*, Ribeirão Preto, vol. 2, n. 1, ps. 119–143, jan.–jun. 2016.

OHLSSEN, Oscar V. *Aspectos Técnicos Esenciales en la Ejecución del Laúd*. Espanha (sem indicação de cidade): Ópera Três, 1991.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)*, n.18, ps. 28–47, mai/out 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3FOZENl>

- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Catedra Ediciones, 2002.
- PIAZZA, Walter Fernando. *A epopéia Açoriano-madeirense 1748-1756*. Florianópolis: Lunardelli, 1992.
- PINHEIRO, Paulo César. *Atabaques, violas e bambus*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Dresden: Museum Für Völkerkunde, 1991.
- _____. *Music as living heritage an essay on intangible culture*. Berlim: Edition EMVAS, 2018.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Cia das letras, 2000.
- PRASS, Luciana. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- QUEIROGA, Julio César de. *A tablatura como recurso de iniciação e desenvolvimento técnico do violonista*. Orientador: Nicolas de Souza Barros. Monografia TCC – curso de Educação Artística com habilitação em música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://bit.ly/3nnuIEN>.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 2013.
- _____. *No Urubuquáquá, no Pinhém (Corpo de baile)*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.
- ROWLAND, Clara. *A forma do meio*. Campinas: editora Unicamp, EdUSP, 2011.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 -1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANTA CATARINA, Lucas de. "Festas Heroicas Da Sobrelevante Irmandade da Vera Cruz Dos Poyae" IN: *Anatomico Jocosos*, Lisboa: Officina do Doutor Manoel Alvarez Solano, 1755, vol. 1.
- SANZ, GASPAR. *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española*. Saragoça, Herdeiros de Diego Dormer, 1697. Reedição do fac-símile: Genebra: Minkoff, 1976.
- SARAIVA, Chico. *Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. São Paulo: edições SESC, 2018.
- SILAMBO, Micas Orlando, *Música de Mbira: Lentes e reflexões ampliadoras de conceito(s) e significado(s) da Música*. *Revista Música* (UFPB), vol. 20, n.2, ps.173-192, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3qsMU1P>.
- SILVA, Salloma Salomão Jovino. *Marimbas de Debret: presença musical africana na iconografia brasileira oitocentista*. IN: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de. *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2018.

SILVA, Ana Paula da. *Alma na voz e Mãos no tambor: catumbi de Itapocu - uma fonte de criação musical*. Orientador: prof. dr. Luiz Henrique Fiaminghi. 2020. Dissertação – Curso de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

SILVA, Hudson Louback Coutinho da. *Entre manuscritos, desenhos e esculturas: métodos de Franklin Cascaes para representar a presença negra na Ilha de Santa Catarina*. Orientadora: profa. dra. Mônica Martins da Silva. 2019. TCC (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

SILVA, Jaime José. Entre a diversão e as proibições: as festas de escravos e libertos na ilha de Santa Catarina. In: MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti; VIDAL, Joseane Zimmermann (orgs). *História diversa: africanos e afrodescendentes na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: editora UFSC, 2013. ps. 109-130.

_____. *Memórias do cacumbi: cultura afro-brasileira em Santa Catarina, século XIX e XX*. Orientadora: profa. dra. Beatriz Gallotti Mamigonian. 2015. Dissertação – Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

_____. *Sons que ecoavam no passado: as festas de origem africana em Desterro na primeira metade do século XIX*. Orientadora: profa. dra. Beatriz Gallotti Mamigonian. 2009. TCC (Graduação) – Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

VASCONCELLOS, Daniel Murray Santana de. *Técnicas estendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar*. Orientador: José Augusto Mannis. 2013. Dissertação – Curso de Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

VEILHAN, Jean-Claude. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th -18th centuries) – common to all instruments*. Paris: Alphonse Leduc, 1979.

VERA, Alejandro. Santiago de Murcia's Cifras Selectas de Guitarra (1722): a new source for the Baroque guitar. *Early Music*, Cambridge, Vol. 35, Issue 2, ps. 251–270, May 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3zX1Ng0>.

VERA, Alejandro. La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino. *Revista musical chilena*. Nº 225, ps. 9-49, janeiro-junho, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3fBLbRz>.

_____. Santiago de Murcia's Cifras Selectas de Guitarra (1722): a new source for the Baroque guitar. *Early Music*, Cambridge, Vol. 35, Issue 2, ps. 251–270, May 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3zX1Ng0>.

VIEIRA, Antonio. “Sermão do Espírito Santo”, in *Sermões*, vol. 5. São Paulo: Editora das Américas, 1957.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. Cosmological deixis and amerindian perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 4, n. 3, ps. 469-488, set, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/3KkMLoZ>

_____. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu editora e N-1 edições, 2018a.

_____. O nativo relativo. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, vol.1, nº 8, ps. 113-148, abril, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3zKb4ro>.

_____. “Rosa e Clarice, a fera e o fora.” IN: *Revista Letras* (UFPR), n. 98, ps. 9-30. Curitiba: jul./dez. 2018b.

WADDEY, Ralph. “Viola de Samba” and “Samba de Viola” in the Recôncavo of Bahia: “Viola de Samba”, part I. *Latin America music review*. Vol. 1, n2, ps. 196-212, 1980. Disponível em: <https://bit.ly/34IRn81>.

_____. “Viola de Samba” and “Samba de Viola” in the Recôncavo of Bahia: “Samba de viola”, part II. *Latin America music review*. Vol.2, n2, ps. 252-279, 1981. Disponível em: <https://bit.ly/3qo06Fc>.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *The invention of culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe: O caso Pestana.” IN: *Teresa revista de literatura brasileira*. Nº 4/5. Editora 34. São Paulo, 2003.

ZAMACOIS, Joaquín. *Teoria de la musica*. Barcelona: Labor, vol. 1, 1979.

ZANON, Fábio. Resenha: Heitor Villa-Lobos e o violão (Humberto Amorim). *Revista brasileira de música*. Vol. 24, n.1, ps. 205-11, jan/jun, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3qrIWGs>

ZIMMERMANN, Fernanda. *O funcionamento da Armação da Lagoinha: hierarquia do trabalho e o controle dos escravos na caça à baleia (Ilha de Santa Catarina, 1772-1825)*. Orientadora: profa. dra. Beatriz Gallotti Mamigonian. 2015. TCC (graduação) – Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

ZULAR, Roberto. No fluxo dos recados: sobredeterminação e variações ontológicas em “O recado do morro” de Guimarães Rosa e A queda do céu de Kopenawa e Albert. *Crítica Cultural*, vol. 15, n. 1, ps. 19- 39, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3fBh0tP>

lista de vídeos

Gravações para a tese:

1. 1.2 *a primeira gravação da canção – da versão preliminar* - p.44. Disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-2-versao-preliminar/
2. 1.a - *violão solo: em prenúncio à canção, às campanellas e ao perspectivismo* - p.46. Disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-preludio/1-a-intro-deviolao-solo/
3. 1.b - *a chegada da canção e as cores em tablaturas antigas* - p.50. Disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-preludio/1-b-a-chegadada-cancao-e-as-cores-nas-tablaturas-antigas/
4. 1.c - *a modulação para maior e a "fórmula da reescritura"* - p.56. Disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-preludio/1-c-amodulacao-para-maior-e-a-formula-dareescritura/
5. 1.d - *a soprano no vocalize de Villa* - p.62. Disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-preludio/1-d-a-sopranono-vocalize-de-villa/
6. 1.f - *a parte contrastante* - p.65. Disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-preludio/1-f-parte-contrastante/
7. 1.g - *o boi em Bach e o fim da bateria da câmera de vídeo* - p.74. disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/1-g-o-boi-em-bache-o-fim-da-bateria-da-camera-de-video/
8. 5.3.1.2 *"o dó maior" em seu encaixe em maracatú de Berlim* em p.221. Disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-3-1-2-o-do-maior-em-seu-encaixe-nomaratutu-de-berlim/
9. 5.4.2 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* – p.229. Disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-4-1-tshiketa-sons-e-conversas-commukhavelle/
10. 5.4.2 *Tshiketa: sons e conversas com Mukhavelle* – p.234. disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-4-1-tshiketa-sons-e-conversas-commukhavelle/
11. 5.4.3 *a mbira escrita em notação de violão e a "estrutura modular"* - p.239. Disponível em: https://chicosaraiva.com/transcriacoes_bach/5-4-2-a-mbira-em-anotacao-para-violao/
12. 7.4 *Roberto Mendes* - p.291 e p.296. Disponível em: www.chicosaraiva.com/transcriacoes_bach_7.4_robertomendes

Outros vídeos:

A viola machete e o samba chula. Filmado por Milton Primo, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0Ish0S0S_pE

Catumbi de Itapocu: uma família. Direção de Paulo Júnior. Florianópolis: 2012. p.109. Disponível em https://youtu.be/p8uhmrB8_ew

Diálogo de abertura | Políticas cósmicas. Seres-Rios festival, Belo Horizonte: 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JPWjlZcOoe0>

Gilberto Gil meets Tuyuka leader in Amazonia. 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/129867831>.

Itapocu. Direção de André Senna. Joinville: 2019.

La Catedral (A. Barrios): Ricardo Gallén e Yamandu Costa. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZLtxPRXNELM>

Lokassa Yambongo live in Barranquilla – Colômbia. Dirigido por Lucas Silva, Barranquilla: 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F9cY0rZ5kYg>

Música e Outros Pensares com José Miguel Wisnik. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1SNFganxO-Q>

Mestre Aurino convida Chico Saraiva. Live publicada no canal Aurino da Viola. Disponível em: <https://bit.ly/3I8EimW>.

No sotaque das cordas: Chico Saraiva e Roberto Mendes. Da série de lives publicadas no canal de Chico Saraiva. Disponível em: <https://bit.ly/3nx35Jw>.

No sotaque das cordas: Jurandir Santana. Da série de lives publicadas no canal de Chico Saraiva. Disponível em: <https://bit.ly/3rr8qTI>.

No sotaque das cordas: Mestre Celino e Alexnaldo Santos. Da série de lives publicadas no canal de Chico Saraiva. Disponível em: <https://bit.ly/3FX3Jq6>

No sotaque das cordas: Mestre Jaime Eco. Da série de lives publicadas no canal de Chico Saraiva. Disponível em: <https://bit.ly/3friJBQ>.

Quixabeira da Lagoa da Camisa. Direção de Edu Garcia. Feira de Santana: 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HiRrCfP9ic>

Tons de machete. Direção de Tiago de Oliveira Pinto. Santo Amaro da Purificação: 1987. Disponível em: <http://ninamundi.com/tonsdemachete/videos/>

Violeiros de machete. Direção de Cássio Nobre. Salvador: 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NuqOqJM4qJ4>

Viveiros de Castro: Outras formas do humano. Seminário “Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo”. São Paulo: 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rk7n23sXLUM>