

Marcos Câmara de Castro

Os lugares e as cores do tempo: música, sociedade, educação

Volume IV

Coleção USP de Música do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP



Editor
Marco Antônio Geraldini

Coordenação e organização editorial
Rubens Russomanno Ricciardi

Realização
NAP-CIPEM da FFCLRP-USP

Projeto gráfico e editoração
Eduardo Profeta

Apoio técnico
Luis Alberto Garcia Cipriano

Copyright © 2015 by Marcos Câmara de Castro
Editora Pharos

Rua Panorama, 870, Palmas do Tremembé, São
Paulo, SP - CEP 02347-050

Telefone: (11) 3798-8101

Site: www.editorapharos.com.br

E-mail: marco@editorapharos.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Corvisier, Fernando Crespo

Os noturnos para piano de Almeida Prado /
Fernando Crespo Corvisier, Thiago de Freitas
Câmara Costa. -- São Paulo : Editora Pharos :
NAP-CIPEM da FFCLRP-USP, 3015. -- (Coleção Usp
de música ; v. 3)

Bibliografia
ISBN 978-85-63908-19-3

1. Compositores - Brasil - Biografia 2. Música -
Apreciação 3. Música - Brasil 4. Música brasileira
5. Músicos - Brasil - Biografia 6. Prado, José
Antônio de Almeida, 1943- I. Costa, Thiago de
Freitas Câmara. II. Título. III. Série.

15-07131

CDD-780.092

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Compositores : Biografia e obra
780.092

Sumário

Introdução.....	8
Notas sobre as composições: as peripécias do idealismo.....	11
I. Movimento eterno.....	17
II. Poema del cuarto elemento	18
III. 1985 – Batucada.....	20
IV. Três Corgos.....	20
V. Imitação da água.....	21
VI. Seis por quatro, simples.....	22
VII. Misteriosa forma del tiempo.....	22
VIII. Dança popular da Lemúria.....	24
IX. Scherzo.....	27
Pós-escrito.....	28
O lugar social do compositor.....	30
Da história cultural à musicologia crítica.....	48
Referências bibliográficas.....	77

Coleção USP de Música

Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Reitor

Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Pró-reitor de Graduação

Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Pró-reitor de Pós-Graduação

Prof. Dr. José Eduardo Krieger

Pró-reitor de Pesquisa

Prof. Dr. Marcelo de Andrade Romero

Pró-reitor de Cultura e Extensão Universitária

Prof. Dr. Luis Fernando Medina Mantelatto

Diretor da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Pietro Ciancaglini

Vice-diretor da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi

Coordenador do NAP-CIPEM e chefe do Departamento de Música da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier

Vice-chefe do Departamento de Música da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Gustavo Silveira Costa

Vice-coordenador do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP

Dedicatória

Este Livro-CD é dedicado a Olivier Toni, Marco Antonio da Silva Ramos, Michel Philippot (in memoriam), Mario Ficarelli (in memoriam), Didier Francfort e Rubens Russomanno Ricciardi, com quem aprendi e aprendo.

À Carla, sempre, pela vida que compartilhamos juntos.

Aos meus enteados Felipe e Pepê e ao meu filho Chico.

Às minhas filhas Alice e Sofia e aos meus filhos Pedro, Tiago e Paulo, na certeza do que ainda poderemos construir.

Aos meus netos Stella, Fefê e César.

Agradecimentos

Aos meus alunos e orientandos, de hoje e de ontem, que me questionam e colaboram na produção do conhecimento.

Aos colegas professores do Departamento de Música da FFCLRP-USP: Diósnió Machado Neto, Eliana Sulpício, Fátima Monteiro Corvisier, Fernando Corvisier, Gustavo Costa, Regis Faria, Rodolfo Coelho de Souza, Rubens Russomanno Ricciardi, Silvia Maria Pires Cabrera Berg, Simone Machado e Yuka de Almeida Prado, pela oportunidade da convivência e do aprendizado.

Aos funcionários do DM-FFCLRP-USP: André de Sousa Estevão, Célia Cardoso Meirelles, Cristiano Henrique Ferrari Prado, Eliana das Neves Araujo, José Gustavo Julião de Camargo, Lucinéia Martins Levandosqui, Luiz Aparecido dos Santos, Sônia Regina de Oliveira, Tiago Francisco Silva de Araujo e Waldyr José Gomes Fervença, pelo apoio constante.

À Carla, pelo amor, pela amizade, pela parceria nas ideias e nas descobertas.

Siglas

ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical)
ABM (Academia Brasileira de Música)
CCSP (Centro Cultural São Paulo)
CIMC (Centro Integrado de Música e Cinema)
CIUP-Paris (Cité Internationale Univesitaire de Paris)
CMBP (Conservatório Musical Brooklin Paulista)
CMU (Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo)
CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico)
CNSM-Paris (Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris)
DM/FFCLRP (Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, campus de Ribeirão Preto)
ECA (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo)
EFEI (Universidade Federal de Itajubá, Minas Gerais)
ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio)
FFB/CIUP-Paris (Fondation Franco-Brésilienne da Cité International Univesitaire de Paris)
FMCG (Faculdade de Música Carlos Gomes)
IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro)
MASP (Museu de Arte de São Paulo)
MPB (Música Popular Brasileira)
OESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo)
OSRP (Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto)
OSUSP (Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo)
PRPG/USP (Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo)
PUC (Pontifícia Universidade Católica)
SBMC (Sociedade Brasileira de Música Contemporânea – Seção Brasileira da International Society for Contemporary Music)
SESC (Serviço Social do Comércio)
SESI (Serviço Social da Indústria)
UCBEU (União Cultural Brasil-Estados Unidos)
UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – acrônimo de United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
UNESP (Universidade Estadual Paulista)

Introdução

Minhas composições são o resultado da paixão pela música clássica europeia e sempre escrevi tendo como referência alguns modelos dessa tradição, sem deixar de ficar atento ao Jazz (como me ensinam Debussy, Ravel, Stravinsky e Frutuoso Vianna), à MPB e às músicas do mundo. Tenho tendência a pensar diferentemente de Gilberto Mendes (que foi um dos meus professores de composição na USP), quando diz que a música “é uma só em toda a arte do ocidente”. Ele diz:

Da Grécia antiga aos nossos dias, através de um processo evolutivo que parte do sistema modal com base no estudo do fenômeno acústico até chegar ao microtonalismo concreto-eletrônico. Inicialmente na Europa, depois ampliado para as Américas em seus últimos estágios, numa trajetória comandada ora pelos gregos, franceses, italianos, alemães ou flamengos. E, atualmente, também pelos americanos (...). A música brasileira é um dos aspectos dessa linguagem, em sua ramificação para as Américas, no período Barroco, quando ela se manifestou pela primeira vez entre nós, principalmente em Minas Gerais. Primeiramente ela é barroca, depois diremos que é brasileira. Da mesma forma, quando ouvimos Vivaldi, falamos em música barroca, não em música italiana. O que não nega o fato de que ela é música barroca italiana, como a nossa é música barroca brasileira, na maneira como seus compositores utilizaram um mesmo conjunto de estruturas significantes; e sobretudo pelas contribuições pessoais deles, na elaboração de signos novos que vieram enriquecer esse conjunto estrutural (MENDES, in ÁVILA, 1975, pp.127-137).

Como diria Gombrich, “algumas pessoas são alérgicas a Hegel” (1994, p.19). A meu ver, o pressuposto da evolução da linguagem musical é de caráter progressista e essencialista e minha natureza leva-me a uma hipótese materialista que privilegia criação, circulação, recepção e apropriação. Nesse caso, não se trataria de evolução da linguagem, mas de desdobramentos e transferências culturais. Ao contrário da opinião comum, as formas musicais não circulam espontaneamente, mas necessitam da introdução de redes de difusão, do trabalho de atores culturais e da implicação de instituições públicas ou privadas. Pensada assim, a difusão internacional da música não se dá por si mesma.

A história da música é frequentemente construída em torno da ideia da tradição essencialista que reúne, numa progressão evolucionista, os diferentes gêneros e estilos, os diferentes locais e os múltiplos contextos sócio-históricos, porém podemos pensá-la diferentemente, como uma multiplicidade de histórias, às vezes paralelas, às vezes divergentes, de suas diferentes ramificações relacionadas aos locais e aos mundos sociais nos quais se tocavam e se ouviam essas músicas. Nesses locais, músicos e públicos desenvolvem definições diferentes, senão concorrentes.

Muitas vezes é difícil escrever a história por falta de registros, tanto de partituras, quanto de indicações de execução e de práticas musicais através de depoimentos, testemunhos, textos e iconografias, e mais recentemente de gravações. Os registros históricos que conhecemos são restritos e nem só o que é ou foi conhecido e famoso tem importância do ponto de vista da história cultural. A hipótese essencialista traça um percurso arbitrário de autores e obras, baseada nesses registros históricos e despreza as possibilidades que a história oral, a história cultural, a antropologia, a sociologia histórica e a economia política da comunicação poderiam aportar ao estudo das redes de distribuição, ao papel das indústrias musicais locais e internacionais e à dimensão política da circulação musical (in *Présentation et argumentaire do Colloque International Circulations Globales du Jazz*, 27 et 28 juin 2013, Musée du Quai Branly, Paris).

Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*, diz dos europeus, na p. 109 da edição de 1998:

...procuraram destruir, ou pelo menos castrar, tudo o que fosse expressão viril de cultura artística ou religiosa em desacordo com a moral católica e com as convenções europeias. Separaram a arte da vida. Lançaram fundamentos no Brasil para uma arte, não de expressão, de alongamento da vida e da experiência física e psíquica do indivíduo e do grupo social; mas de composição, de exercício, de caligrafia.

Visto dessa maneira, soam-me mais apropriadas as palavras de Ferreira Gullar, quando diz:

Não se trata, evidentemente, de uma cultura brasileira. Não se trata, evidentemente, de uma cultura própria, especificamente nacional, mas cultura brasileira no sentido de aglutinação dinâmica de elementos reelaborados que, através das décadas, se mantêm ligados e ativos numa interação capaz de responder ao presente e ajudar na sua formulação (GULLAR, 1978, p.46).

Na segunda parte deste Livro-CD, publico um ensaio sobre essas questões, em que tento discuti-las à luz da Musicologia crítica e da História Cultural, buscando sempre o individual e o particular e não o estudo de estruturas e padrões “raramente isento de holismo hegeliano” (GOMBRICH, 1978, p.96), na perspectiva de – como “experiência de multidão, relativamente nova na história” (GULLAR, 1978, p.114) –, identificar na realidade histórica da cultura de massa “qual a ação cultural possível que permita aos meios de massa transmitir valores culturais” (ECO, 2004, p. 50). Se “a arte aristocrática do passado correspondia a uma sociedade de baixo consumo”, até que ponto devemos justificar a qualquer preço, a permanência de uma visão estética aristocrática dentro da sociedade de massas? (GULLAR, 1978, pp.115 e 106-107). Portanto, a primeira parte poderá interessar mais aos músicos e aos estudantes de música e o ensaio da segunda parte poderá interessar ao público em geral.

Notas sobre as composições: as peripécias do idealismo

Minhas preferências sempre foram a renascença franco-flamenga, italiana e ibérica. Cristóbal de Morales é capaz de construir monumentos perfeitos, a cinco ou seis vozes, como o *Sicut erat*, do Magnificat Octavi Toni ou o *Circumdederunt me gemitus mortis*, do Officio Defunctorum. Obviamente, também a música de Bach e uma afinidade especial com Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Bartók, muita coisa de Stravinsky e Lutoslawski, e as miniaturas de Frutuoso Vianna, além, é claro, de Villa-Lobos. A obra coral *a capella* de Mendelssohn também me parece fabulosa. Gosto muito do Jazz, do Free-Jazz e da MPB, e ouço a música de Elomar, de Itamar Assumpção e do Zimbo Trio com especial interesse e prazer. Admiro a obra de Chico Buarque desde os festivais da TV Record nos anos 1960, e venho acompanhando o trabalho de Luiz Cláudio Ramos, que “desde 1989, assina os arranjos e a produção musical dos shows e gravações de Chico Buarque, atuando também como músico da banda que acompanha o compositor”¹. Essa lista não se esgota em si mesma e nem quer ser algum tipo de “Top 10”, mas julgo importante assinalar que essas preferências não reivindicam minha filiação a essa tradição. Já me causou alguns problemas, por exemplo, não gostar de Liszt ou do *Octuor* de Stravinsky.

A técnica pianística e as improvisações de Dave Brubeck, Keith Jarrett e Michel Petrucciani me impressionam positivamente, além da inspiração melódica quase inesgotável de Elton John e Phill Collins. As inovações de Miles Davis e a guitarra de Mike Stern tocando com ele também sempre me inspiraram, assim como os malabarismos de Benny Goodman e Svend Asmussen (violino), na penúltima apresentação pública do clarinetista, no Tivoli de Copenhague, em 1981, que me parecem uma sofisticada música de câmara jazzística, com muito *swing*. A tradição do rock progressivo de Focus, Genesis (com Peter Gabriel), Pink Floyd e Yes fazem parte do meu repertório até hoje.

Minhas composições são apenas fruto da felicidade que é o ato de escrever música, seja na mesa, ou improvisando no piano ou

¹ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/luiz-claudio-ramos/dados-artisticos> (acesso: 30/03/2015).

no violão. Muitas vezes a forma final é uma surpresa. Na mesa, é mais comum partir de uma ideia inicial de organização do material musical e, quando vou tocar, pode ou não sofrer modificações. Ao compor à mesa, tive gratas surpresas entre o que imaginei e o que soou. Não me refiro aqui a surpresas de ordem auditiva, já que o compositor tem a obrigação de saber o que vai resultar daquilo que escreve, mas sim do contato com a matéria prima musical que sempre sugere mudanças. Percebi muitas vezes que o *élan* – sempre presente na improvisação – também aparecia, mesmo escrevendo fora do instrumento.

As músicas deste CD são uma seleção de composições representativas do meu fazer musical, minha Poética. Como não sou pianista de profissão, não gravei aqui *E pur si muove*, *Três vazios de Lao-Tsé* e *Stregato*, que já foram gravadas em CD por Beatriz Balzi, Antônio Eduardo e Eduardo Santangelo, respectivamente, e a quem agradeço a generosidade. Sempre aproveitei toda e qualquer oportunidade de tocá-las em público e dei recitais gratuitos (ou quase) de piano solo ou de piano e canto, com Fernando Carvalhaes e Bernard Deville, em locais tão variados quanto Anfiteatro da USP, Auditório Aylton Escobar do CMBP, Auditório da Cultura Inglesa de São Paulo (Centro de Música Brasileira), Auditório da EFEI (Itajubá-MG), Auditório da União Cultural Brasil-EUA (UCBEU/São Paulo), Auditório do SESC de Ribeirão Preto, Auditório Olivier Toni do CMU (São Paulo), Círculo Integrado de Música e Cinema (CIMC/São Paulo), École Alsacienne (Paris), Maison du Brésil (FFB/CIUP-Paris), MASP (São Paulo), Sala Carlos Gomes da FMCG (São Paulo), Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro), Sala de Concertos da Tulha (Ribeirão Preto), Sala Jardel Filho do CCSP (São Paulo), Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ (Rio de Janeiro), Salle Berlioz do antigo CNSM (Paris), Salle Jacques Marichal du Conservatoire Claude Debussy (Paris), Teatro da Fondation Argentine (CIUP-Paris) e Teatro da Fondation des Etats-Unis (CIUP-Paris), Teatro Franco Zampari (São Paulo) e Teatro Popular do SESI (São Paulo).

Na medida em que abracei a causa do CMU (sigla do Departamento de Música da ECA/USP, onde me graduei em 1983), passei a compor dentro dos padrões da chamada música contemporânea, num trabalho de reapropriação das técnicas de sua escrita musical. Entre

1978 e 2012, coloquei na partitura o *corpus* principal da minha produção. Depois desse tempo, e até hoje, reaproveito ideias e/ou completo outras que há muito aguardavam uma conclusão, seguindo as indicações de Max Genève, quando diz que “Bartók, como compositor lúcido, reutilizava suas melhores inspirações” (GENÈVE, 1995, pp.16-17), e de Hobsbawm, quando fala de Duke Ellington: “A música de Ellington é um processo de descoberta mais do que uma série de conquistas. É característico de alguém que durante toda sua carreira retomou, desenvolveu e aprimorou suas primeiras composições” (HOBSBAWM, 2008, p.144). A partir de operações como adição, subtração, substituição e permutação, tenho feito questão de corresponder às encomendas, sempre gratuitas. Afinal, junto com minha expertise em regência coral, foram as minhas composições que me inseriram no campo acadêmico. Escritas segundo alguns princípios e conceitos que desenvolvi ao longo dos anos – esses sim de índole idealista – valeram-se de toda e qualquer abstração capaz de inspirar uma ideia ou um objeto sonoro digno de ser trabalhado.

Como diz Lutoslawski:

O tema deixou de ser um fenômeno da música contemporânea. Cedeu lugar a outros fenômenos que se podem definir, segundo a terminologia de Pierre Schaeffer, como “objetos sonoros”, isto é, grupos de notas ou de fenômenos sonoros ligados entre si de maneira mais íntima do que com o restante do tecido musical, formando um todo e constituindo um elemento da composição (apud COUCHOUD, 1981, pp. 144-145).

O conceito de “ideias-chave” (*idées clés*) do compositor polonês me foi muito útil. Ele diz: “o motivo melódico é uma forma de ideia-chave. Façamos preferencialmente de conjuntos de sons ligados entre si que acumulam uma certa quantidade de energia num tempo bem limitado. São as ideias-chave que estão na base de uma obra musical” (apud COUCHOUD, 1981, p.89). Ou, mais adiante, quando diz que essas ideias-chave “têm um valor em si próprias, independentemente do contexto” (ibidem, p.144).

Essa concepção converge para o que dizia Stravinsky a Robert Craft, em suas conversações (1959, p.6): “a composição é a última expansão e organização do material”:

A harmonia, uma doutrina que trata dos acordes e de suas relações, teve uma brilhante porém curta história. Essa história mostra que os acordes abandonaram gradualmente sua função direta de orientação harmônica e começaram a seduzir com seu aparato individual de efeitos harmônicos. Hoje em dia a novidade harmônica é um fim em si mesma. Como meio de construção musical, a harmonia não oferece mais fontes para investigar ou das quais se possa tirar vantagem. O ouvido contemporâneo requer uma abordagem musical completamente diferente de gerações distantes do que aquela que nos precede imediatamente. Contudo, os interesses da geração atual estão diretamente relacionadas à música anterior à 'idade harmônica'. Construções com ritmo, polifonia rítmica, melódica ou interválica são os elementos de construção musical a ser serem exploradas hoje (ibidem p.66).

Considero as alturas—melódica ou harmonicamente—“solúveis” no *cluster*, entendido como o elemento harmônico original de toda e qualquer organização sonora. O *cluster*, portanto, como centro tonal. As metáforas que me ocorrem são as dos quatro elementos de Empédocles (“filósofo, profeta, homem de ciência e charlatão”, segundo Bertrand Russell). De acordo com o filósofo inglês, “Heráclito acreditava que o fogo era o elemento primordial, do qual tudo se originava. Tales (...) acreditava que tudo era feito de água; Anaxímeno pensava no ar como elemento primitivo. Por último, Empédocles sugeriu um compromisso de estado estabelecendo quatro elementos: terra, ar, fogo e água” (RUSSELL, 1947, p.62-72).

Fiquei sabendo através de Jacques Chailley que as possibilidades harmônicas do *cluster* pode ter seus precedentes no pitagorismo. O musicólogo francês (infelizmente jamais traduzido para o português do Brasil) conta que a teoria era a seguinte:

Os mundos, por sua rotação em torno da Terra imóvel, produziam por seu movimento um som como o faz a bola que a criança faz girar na ponta de um barbante. Quanto mais o planeta está longe da Terra, mais o movimento é rápido; portanto mais agudo é o som. Ora há 7 planetas, como há 7 notas na escala. Não seria a prova evidente de que, neste mundo regido pelo Número-Rei, cada astro produz uma nota da gama? Já que a música não só não escapa a essas especulações como também fornece um campo de experiências o mais rico: Pitágoras mesmo encontrou as

relações numéricas que regem os comprimentos das cordas vibrantes na escala natural; a música é feita de relações, de frações, de proporções e até [o tempo de] Descartes (...), um músico não será erudito se não puder dissertar durante um dia todo sobre as relações de sesquiálteras e epitretos (...). Qual poderá ser a origem dessa crença numa gama estelar? Nenhum texto específico, bem antigo o suficiente, testemunha seu nascimento, mas deduções engenhosas de Théodore Reinach conseguem fixar entre 460 e 440 AC, pelo menos naquilo que diz respeito a uma de suas formas, atestada por Plínio e Marciano Capella. É bem provável que Platão faça alusão na célebre narrativa de “Er, o Armênio”, que, morto numa batalha e trazido intacto para seu funeral, “volta no 12º dia, diz Platão, e conta o que viu na outra vida”. As almas, depois de seu julgamento chegam num lugar “de onde se vê uma luz atravessando toda a superfície da Terra e do Céu... Sobre cada círculo assentava-se uma sereia que girava com ele, fazendo ouvir uma só nota de sua voz, sempre o mesmo tom; mas dessas notas diferentes resultava um só efeito harmônico.

Chailley observa no rodapé que “Ninguém notou que, se cada esfera produz uma das notas da gama, o conjunto de sons formará uma espantosa dissonância; há uma incompatibilidade musical entre a resultante harmoniosa descrita por Platão e a identificação de cada som com uma nota da escala” (CHAILLEY, 1984, pp.19-20).

Considerar todo o espectro audível (ou “música das esferas”) como centro tonal, coloca-o em oposição com a nota solitária: o aglomerado e a nota única. Nessa perspectiva, é possível criar constelações de notas que podem ser organizadas com funções racionais definidas, como o sistema tonal, ou mais arbitrárias, como uma série dodecafônica, mas toda e qualquer constelação, organizada ou não, está contida no aglomerado e dele faz parte. Se pensarmos que mesmo a nota solitária contém sua série harmônica, há aqui o equilíbrio milenar entre Yin e Yang do Taoismo que remete à ideia da impermanência de tudo, como ensina a sabedoria oriental, como no ritual do Kalachakra tibetano.

Quanto ao aspecto temporal, sempre busquei, imitando Bartók, utilizar as ferramentas da escrita para trabalhá-lo de outra maneira que a tradicional. Fabricar assimetrias através de quiálteras e sínopes é a minha preferida. Sei que Lutoslawski se valeu de uma interessante técnica, que chamou de “contraponto aleatório”, para obter resultados

semelhantes sem dificultar a técnica de execução. Preferi manter-me na escrita tradicional e buscar a assimetria através dela, ainda que isso às vezes dificulte a leitura e a execução. Há certo naturalismo em buscar assimetrias: a pulsação simétrica é uma racionalização do tempo musical e os sons da natureza raramente são simétricos. Busquei portanto, através da escrita musical, manifestar durações e periodicidades mais próximas dos sons naturais, principalmente através do contraponto assimétrico.

Quanto a timbres e dinâmicas, nunca considereei fácil sua serialização, o que me leva a vê-los mais como contingências. Às vezes, fazem parte e nascem juntos com a ideia-chave; às vezes são usados como ferramentas para desenvolver e variar. Difícil para mim é considerá-los em si mesmos, como quis o serialismo integral, independentes de contextos e situações determinadas.

O texto que considero mais lúcido sobre *O problema da nova música* é o de Bartók, escrito para a revista Melos (originalmente em alemão, 1920/5, pp.107-110), e republicado em francês por Autexier (1981, pp.74-82). A partir dessa leitura, entendo as questões melódicas e harmônicas como um desdobramento do ciclo de quintas e sempre me interessaram as possibilidades de trabalhar o atonalismo a partir das próprias estruturas tonais. Peter Bartók (2002) diz que seu pai preferia compor à mesa, apesar de ter sido um ótimo pianista; já Stravinsky diz em sua autobiografia sobre a necessidade do contato direto com a matéria musical através do piano, chegando a passar frio num quarto de despejos em Château-d'Oex, “cheio de caixas vazias de chocolate”, “num piano desafinado” para continuar a escrever *Les Noces* e *Renard* nas montanhas (STRAVINSKY, 1962, p.5 e p.57).

Meu receio sempre foi, como disse acima, em relação à questão da fluência. Até que ponto a ausência do *élan* da improvisação no instrumento interferiria no resultado musical. Com o tempo, cheguei à conclusão de que há uma dialética entre esses dois modos de escrever música, no instrumento ou à mesa, mas que prefiro escrever ao piano. Meu querido mestre e orientador de mestrado e doutorado, Mario Ficarelli (1935-2014), ironizava dizendo que não temos que ficar esperando para ver o que o piano tem a nos dizer. Hoje, depois dos *softwares* editores de música, tenho certa nostalgia de escrever com

minha caneta tinteiro no papel – tempo gasto inutilmente, já que terei que editar tudo depois. Antes, eu usava duas canetas-nanquim: a 0.3 para os traços mais finos e a 1.0 para os traços mais grossos. A partir de 1989, comecei a escrever com uma *Mont Blanc* “Classic” que tenho até hoje, usando vários ângulos de sua pena, dependendo da espessura do traço. A título de curiosidade, hoje existe um novo modelo que se chama “Chopin”, cuja única diferença é o sistema de fechamento da tampa, agora de rosca e não mais de pressão.

Nos anos 1990, depois de muita resistência, tive que aderir ao editor eletrônico de música, pois a escrita a mão ficou obsoleta. De vez em quando ainda escrevo música com minha tinteiro, mas é só para passar o tempo e me divertir. Escrever música com caneta tinteiro, é uma das formas da felicidade. Parece que esse gosto por escrever a mão é compartilhado por outros colegas: recentemente tive notícia do *software* StaffPad² que torna possível escrever música com uma caneta, no *touchscreen*, que ele transforma imediatamente em edição eletrônica.

Passo a comentar as músicas do CD a partir de cada processo criativo que as envolveu. Essas observações poderão servir mais como notas de programa para suas apresentações do que como análises acadêmicas ou científicas, já que nunca gostei de análise musical, embora reconheça que há sempre algo a dizer sobre o fazer musical, à margem do principal que é a sua execução e sua escuta compartilhadas. Como escreveu Borges:

*Compartir el ahora
como se comparte la música
o el sabor de una fruta*

(Nostalgia del presente - In *La Cifra*, 1981)

I. Movimento eterno

Foi escrita numa tarde de domingo, em casa, improvisando ao piano. Uma das composições que mais me deram prazer em escrever,

² <http://apps.microsoft.com/windows/pt-br/app/staffpad/ce714f58-1113-4c30-a9a3-f14a0fb5d7ed> (acesso: 01/04/2015).

devido à rapidez e ao resultado, para mim satisfatório. Uma ideia-chave simples: a nota *tenuta* e seu eco à oitava, ligada em *staccatto* [figura 1].



Fig. 1: Ideia-chave de *Movimento eterno*

Percebi depois que sua textura polarizava-se entre o grave e o agudo, exigindo duas cadências no final, à maneira do *Microcosmos* vol. III, n. 86, *Dois pentacordes maiores*. Dedicada à querida amiga e pianista Beatriz Balzi (1936-2001) – que preferiu gravar meu *E pur si muove* em seus famosos CDs de compositores Latinoamericanos –, foi tocada por ela em vários recitais. Ao mostrar-lhe a música pela primeira vez, ela sentou-se ao piano com a partitura e leu-a como se já a conhecesse. Diante do meu espanto, ela disse que foi a convivência com Alberto Ginastera que lhe trazia suas composições para que lesse à primeira vista.

II. Poema del cuarto elemento

Eu descobriria o poeta, contista, ensaísta e crítico argentino, Jorge Luís Borges (1899-1986), numa manhã de domingo, 22 de janeiro de 1984, ao sair do bairro Jardim Esplanada e subir até o centro de Pouso Alegre (MG) onde eu morava, para comprar a *Folha de São Paulo*. Encontrei, na página 2 de seu “Folhetim”, a tradução do *Poema del cuarto elemento*, realizada com perfeição por Luiz Antônio de Figueiredo. O poema começava com seus versos herméticos, falando de Atreu, Proteu, “Maelström de vórtices gelados”, Sêneca e Tales de Mileto, misturados com a prosaica “lágrima inútil que dou a tua memória”; Ulisses, as “cruéis lâminas dos alfanjes” (para rimar com Ganges), De Quincey e Jesus Cristo, e seguia narrando uma singular história da água – desde a Antiguidade até o tempo do poeta. Nunca eu havia lido num mesmo poema uma linguagem tão erudita misturada com prosaísmos – e que eu viria a descobrir depois tratar-se de uma das características mais divertidas de Borges –, e que termina com a estrofe:

Água, eu te suplico. Por este sonolento enlace
De numéricas palavras que te digo
Recorda-te de Borges, teu nadador e amigo.
Não faltes a meus lábios no último momento.

Inspirada pelo poema, esta composição explora a metáfora sonora da Água. Comecei a improvisar ao piano aquele mesmo contraponto assimétrico da minha *Modinha* para dois pianos, só que bem cerrado, para me aproximar do *cluster*. O mesmo pedal *lasciare vibrare sempre* envolve, desta vez, toda a peça, dando-lhe um caráter lúgubre. Só mais tarde, e ouvindo as minhas músicas repetidas vezes, pude perceber que a utilização sistemática do cromatismo não oferece outro caráter, e fez todo sentido para mim a disputa entre o diatonismo francês e o cromatismo alemão, da virada dos séculos XIX para o XX.

Um *cluster* formado por certos intervalos; outro construído sobre estruturas melódicas ou estilemas do repertório ocidental como simulações do *basso di Alberti*. Outro recurso que utilizei, além de notas repetidas e escalas, foram os três acordes diminutos que contêm os doze sons, aproveitando assim um recurso da música tradicional para chegar ao *cluster*. A partir do compasso 56, escrevi duas vozes repletas de trinados em cânone, tendo como base a superposição de terças menores que origina os acordes diminutos. Considero esses trinados mais uma tentativa de utilizar os recursos tradicionais fora de seu contexto de origem, provocando um resultado sonoro diferente: o trinado cuja utilização é predominante em cadências tonais com sensíveis, aqui é usado como um timbre em si mesmo e pontua as notas do acorde diminuto e suas passagens cromáticas. Esse procedimento lembra-me os trêmulos de Monteverdi, que eram usados num primeiro momento apenas como recurso para aumentar a intensidade do som das cordas e conferir dramaticidade, e que passou para o arsenal dos compositores como um efeito timbrístico independente. Por fim, na última seção antes da *Coda*, uso um recurso que seria explorado em *Scherzo* e *Três Corgos*, que é a superposição de quiálteras, alternando teclas brancas e pretas na intenção de apresentar desta vez um *cluster* móvel. A *Coda* cria “poças” de pequenos *clusters*, iniciados por uma única nota, que é “manchada” por suas vizinhas cromáticas superiores e inferiores.

Esta música foi escrita entre São Paulo e Pouso Alegre, de julho a outubro de 1984, e dedicada “ao mestre e amigo Caio Pagano”, que nunca a tocou, embora tenha apresentado em recitais o meu *Scherzo* e meu *E pur si muove*. Foi estreada por Beatriz Román, em 15/5/1985, no Anfiteatro da USP, durante a III Semana da Composição. Que eu saiba, tocaram-na também Maria Helena de Andrade e Beatriz Balzi.

III. 1985 – Batucada

Esta *Batucada* foi composta na mesa, junto com uma série de outras minaturas que ganharam diferentes destinos. Um gesto bem pianístico de alternar as mãos, rebatendo notas, realiza a construção de um *cluster* virtual a partir de intervalos ou de séries de intervalos que partem de uma única nota. Horizontalmente, alterno o número de tempos de cada compasso, mantendo a colcheia como referência, mas tentando sempre uma fluência assimétrica que possivelmente só eu ouvia em Scriabin. *Batucada* expressa uma oposição entre a nota individual e o aglomerado sonoro, à maneira de *solitutti*.

IV Três Corgos

O ditado alemão *Viele Tropfen machen einen Bach*, traduzido, fica algo como: “vários riachos formam um regato/ribeiro”. Ribeirão que é o aumentativo do sobrenome de Johann Sebastian Bach e também parte do nome da cidade que me acolheu em 2008, ao ser admitido por concurso para a cadeira de canto coral e regência coral, na USP, Ribeirão Preto. Os vários riachos também representam para mim a verdadeira multidão de músicos que a família Bach forneceu para a humanidade e que culmina com o mais famoso deles. Essas duas páginas representam três linhas melódicas atonais que se encontram no final, produzindo o tal ribeiro. A escrita segue minhas manias: contraponto assimétrico e a diluição das figurações no *cluster*.

Em 1994, quando vim a Ribeirão Preto para tocar minhas músicas para piano no XXX Festival Música Nova e fiquei hospedado na casa de meu amigo Prof. Rubens Russomanno Ricciardi, organizador do festival, lembro que ele, ao me explicar o caminho para o auditório

do SESC, onde ia se dar o recital, avisou-me que eu deveria seguir o “corgo”. Dei risada porque a corruptela me soava engraçada. O Rubens fez questão de me mostrar no Houaiss que a palavra “corgo” estava lá, admitida pela “norma culta”. Então, não se fala mais nisso: Três Corgos.

V. Imitação da água

A partir da leitura do poema de João Cabral (sou um leitor e memorizador de poemas), do qual esta música empresta o título, eu quis nesta miniatura homenagear minha mulher. As duas mãos em posição de oitavas acariciam o piano, como o corpo descrito no poema:

De flanco sob o lençol
Paisagem já tão marinha
A uma onda deitada,
na praia te parecias
(...)
Uma onda que parava
naquela hora precisa
em que a pálpebra da onda
cai sobre a própria pupila.
(...)
mais o clima de águas fundas,
a intimidade sombria
e certo abraçar completo
que dos líquidos copias.

A sonoridade de oitavas em contraponto assimétrico a duas vozes, com um bom uso do pedal 3C, produz uma sonoridade fluida como a água. Há um momento que me lembra a *Marcha* n. 147, do volume 6 do *Microcosmos* de Bartók. Foi estreada por Marco Alcântara, em 12/11/2006, na Sala Adoniran Barbosa do CCSP, dentro da série “Clássicos do Domingo”.

VI. Seis por quatro, simples...

Eu disse numa aula de teoria musical, no Conservatório do Brooklin (CMBP) de Sígrido Levental, no final da década de 1980, que o compasso de seis por quatro também poderia ser simples, isto é, não um binário composto de tempos de mínimas pontuadas, contrariando a norma que diz que o número seis em cima designa justamente a divisão da unidade por três e, por isso, implicando num compasso composto. Ele chamou-me em sua sala, como sempre fazia para batermos um papo, e comentou isso, dizendo que um aluno teria reclamado sobre esse meu comentário. Para não ficar “mal na fita”, fui para casa e compûs em poucos dias essa peça que tenta evitar a divisão ternária da unidade, forçando assim um compasso simples de seis tempos. Não sei se convenci o Sígrido, mas ele publicou na sua editora Novas Metas e a Délcia Coelho, pianista e harpista, professora do CMBP, estreou-a no XXII Festival Música Nova, no auditório do MASP, em São Paulo, em 1986, além de apresentá-la também no Auditório Aylton Escobar do CMBP.

Ao compor esta música, no *élan* da improvisação, o compasso 18 ficou com 7 tempos e só reparei quando a Délcia me chamou para mostrar, perguntando o que deveria ser feito. Achei por bem mantê-lo do jeito que saiu.

VII. Misteriosa forma del tiempo

A primeira coisa de que me lembro quanto a esta composição foi a dificuldade em prosseguir. A partitura ficou meses na estante do piano e eu tentava continuá-la diariamente. Eu tinha a receita: mudar a fórmula de compasso; manter a colcheia como referência e inserir quiálteras dentro de cada compasso, provocando diferenças sutis, quase impossíveis de tocar, não fosse a constância das colcheias sempre em uma das mãos. A reexposição no final mostra bem a estranheza que essa escrita me provocou, a ponto de querer fazer uma reexposição, para ter novamente “os pés no chão”, depois da vertigem da falta de referência temporal. Depois de concluída, achei que ficou parecendo um *allegro* clássico, desses “Finales” que concluem uma sonata ou uma sinfonia de Mozart.

O título não poderia ser mais apropriado, um verso extraído de *Otro poema de los dones* (in *El outro, el mismo*, 1964), de Borges, que termina dizendo: *Por la música, misteriosa forma del tiempo*. Na época desta composição, eu estava envolvido com a leitura de uma conferência de Borges sobre o tempo (in *Borges Oral*, 1979) em que ele cita Santo Agostinho quando diz: “Non in tempore, sed cum tempore Deus creavit caela et terram” (Não no tempo senão com tempo Deus criou os céus e a terra) e desenvolvi um pequeno texto publicado no primeiro número da Revista da SBMC, em 1994 (pp.68-69), no qual tentei, com os poucos recursos acadêmicos de que dispunha na época, iniciar uma discussão a respeito do aspecto temporal em música. Eu dizia que a música do século XX devia muito ao aspecto temporal: Stravinsky gostava de reverter o curso natural do tempo; Debussy promulgou a independência do discurso rítmico no *Prélude à l’après-midi d’un faune*; Lutoslawski, através de seu contraponto aleatório, conseguia ótimos resultados. Até mesmo Jorge Luís Borges elaborou relações entre a música e o Tempo com pertinência e beleza poética. E perguntava por que então gastavam-se páginas sobre os desdobramentos do sistema tonal e o mesmo não acontecia com o aspecto temporal. A organização do ritmo, na música europeia, veio a princípio das palavras do texto litúrgico cantado, a *arsmetrica*, e o compasso surge por uma necessidade de sincronia na música instrumental. Schumann tem uma escrita temporal em toda sua obra que deve ser estudada em pormenor: no número 6 das *Kinderszenen* op.15, *Wichtige Begebenheit*, por exemplo, mostra-nos como tirar da Tônica monopólio dos tempos fortes (*thesis*) [figura 2]:



Fig. 2: Dominante em tempo forte e tônica em tempo fraco, em Schumann

Em termos de gramática musical, o tempo tem duas variáveis: o andamento (entendido como velocidade da pulsação) e o compasso (como periodicidade de acentos, ou seja, tempos fortes). Variamos o andamento através de indicações metronômicas ou pela inserção de quiáteras que modificam momentaneamente a pulsação predominante. Os acentos podem ser distribuídos por sinais apropriados ou pela alternância de fórmulas de compasso. O desafio portanto seria o de explorar uma escrita rítmica que não perdesse a fluência e a naturalidade da execução.

Estreei a versão para piano solo, na Salle Berlioz, no antigo prédio do CNSM-Paris, na Rue de Madrid, dentro da série “Concerts de Midi”, organizados por Sophie Busnengo, em 23/11/1988. Esta música tem também uma versão orquestral e outra para quinteto de sopros. A versão para orquestra foi por mim estreada à frente da OSESP, num concerto que dividi com Roberto Tibiriçá, em 14/12/1987, na Sala Copan, em São Paulo. A versão para quinteto de sopros foi inserida como terceiro movimento do meu *Quintett à vents* estreado pelo Ensemble Stanislas na Salle Poiriel, em Nancy, durante o período do meu pós-doc com Didier Francfort, no ano letivo europeu 2012-13, em intensa colaboração com Jean de Spengler, violoncelista e principal agente do grupo, na promoção do evento “Le Brésil à Nancy”. O quinteto Pau-a-Pique, da USP/RP, tocou-o também no Auditório da Faculdade de Direito da USP/RP, no XLVII Festival Música Nova, em 6/10/2013.

VIII. Dança popular da Lemúria

Composição do tempo da minha graduação, esta “dança” teve por objetivo ampliar o conceito de neofolclorismo para além dos atuais continentes do planeta. Assim, a lenda do continente perdido do Pacífico, anterior à Atlântida, “berço da raça humana” e “Jardim do Éden original”, serviu-me como modelo. À espera de uma coreografia, esta dança inspirou-se nessa lenda cuja utopia *si non è vèro, è un ben trovato*... Na internet, encontramos vários sítios que trazem descrições e vídeos sobre este continente e que podem ser utilizados como roteiro, cuja ambientação não deixa de me lembrar o conto de Borges *Utopia de um homem que está cansado*, e num desses sítios da rede³, encontrei os

títulos que me serviram para nomear suas seções:

1. O tempo maravilhoso de Lemúria (do compasso 1 ao 224)
2. O jardim sagrado (de 225 a 250)
3. A assembleia (de 251 a 262)
4. A transição (de 263 ao fim)

O tempo maravilhoso de Lemúria (I): a época de Lemúria era totalmente voltada à expressão e experiência da maravilha e beleza de seu mundo tridimensional.

O jardim sagrado (II) foi o mais idílico paraíso da consciência jamais criado em seu mundo. Era o lugar onde caminhavam os deuses, onde as pessoas iam rejuvenescer sua espiritualidade (...) Quando se entrava no Jardim Sagrado, entrava-se no silêncio dos próprios pensamentos. Não se perturbava a consciência de nenhuma outra coisa – da vida vegetal, da vida animal, da água, dos pássaros ou de outras pessoas (...).

A estrutura de governo ficava alojada num único edifício (...). O edifício abrigava um corpo de pessoas escolhidas nas várias comunidades, que literalmente abdicavam de sua liberdade individual para servir às pessoas. Este corpo era denominado **Assembléia (III)**. Sempre havia almas altamente evoluídas dedicadas à preservação do modo de vida em Lemúria. Esse corpo foi criado mais para organizar assuntos e eventos da comunidade. Dentre os integrantes da Assembléia, todo o povo escolhia uma alma para ser regente ou rei.

Quando os Lemurianos iam embora do planeta, apresentavam um estado mais alto de consciência do que ao chegar. Isto não se dava porque eles tivessem aprendido alguma coisa, e sim porque havia uma espiritualidade muito forte na **Transição (IV)** e muito amor e oferendas do ser por parte de todas as formas de vida. A vida ali proporcionava à consciência física uma luz mais bela e vasta do que ela tinha ao chegar em Lemúria tempos atrás, apenas para retornar em outro momento de pensamento.

Embora hoje eu me dedique à produção do conhecimento científico, capaz de construir “um corpo de saberes validados, acumulados e compartilhados, que resitem, em grande medida, à

crítica e ao tempo” (KOURILSKY, 2009, p.54), na época, meu livro de cabeceira era *Lemúria, o continente perdido do Pacífico*, de Cervé. Neste livro, o autor sugere que o estado da Califórnia, nos EUA, seria uma placa continental remanescente da Lemúria e que se grudou ao continente norteamericano, levando para lá seus descendentes. Quem conhece a Califórnia me assegura que isso não seria impossível:

...temos que levar em conta que a costa do Pacífico dos Estados Unidos, como ela existe atualmente, representa a união de dois continentes (...). Toda a região daquela costa, desde Vancouver até a Baixa Califórnia, apresenta diferenças distintas [sic] e invariáveis de solo, flora, minerais e restos da natureza e das raças humanas diversos de tudo o que se encontra no centro-oeste do continente. (...). A Cadeia da Costa, as Serras, as Cascatas e os atuais Vales da Califórnia, Oregon e Washington eram parte de outro continente que se erguia no Oceano Pacífico a oeste do continente original da América do Norte. Este outro continente, do qual temos agora apenas um remanescente, era o continente da Lemúria (CERVÉ, 1983, pp.53-54).

Partindo de uma ideia-chave improvisada ao piano [figura 3]:

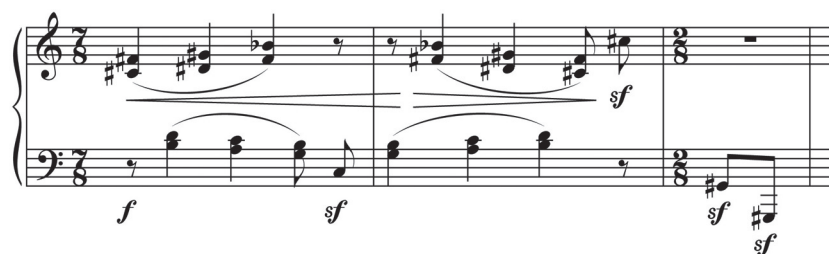


Fig. 3: Ideia-chave de *Dança popular da Lemúria*

...passo a explorar e desenvolver as potencialidades deste objeto sonoro: o *cluster* que desliza e se abre para o agudo e para o grave, a partir do gesto pianístico inicial e que depois é executado em oitavas; a oposição entre os sons ligados e as notas solitárias em *staccatto*, tanto no grave quanto no agudo; certo procedimento espelhado que já aparece nos dois primeiros compassos e a insistência no compasso de 7/8, sobre o qual irei inserir quiálteras de 4 notas, para quebrar a simetria.

Esta *Dança popular da Lemúria* teve sua estreia, na versão para piano solo, na mesma série “Concerts de Midi” citada acima. A

versão orquestral foi estreada no mesmo concerto de 14/12/1987, na Sala Copan, com a OSESP, sob minha direção, no XVIII Encontro Sinfônico de Primavera. Quando eu estava em Paris, estudando com Michel Philippot, recebi o programa do XIII Panorama da Música Brasileira Atual, no qual *Dança popular da Lemúria* constava no programa do dia 26/08/1990, interpretada por Sérgio Tavares, no Salão Leopoldo Miguez da UFRJ, onde se lê “primeira audição no Brasil”. Repeti a versão orquestral nos dias 5 e 12 de agosto de 2001, no SESC-Belenzinho, com a Orquestra Sinfonia Cultura, sob minha direção, a convite de Lutero Rodrigues.

IX. Scherzo

Com movimentos escalares que foram comparados pela mãe de uma amiga à uma “montanha-russa”, a primeira nota de um grupo de quiálteras cria um contraponto com os movimentos rápidos, melismáticos, que na orquestra foram divididos em naipes que se organizam no final em uma estrutra coral a 4 vozes, após movimentos escalares diatônicos. Entre os compassos 46 e 47, a improvisação ao piano conduziu-me a um *glissando* que surgiu como consequência daquela sonoridade, e levou também a uma mudança de figuração com a introdução de notas duplas em quiálteras formando pequenos *clusters* que vão se misturando com os movimentos escalares anteriores, criando uma atmosfera muito parecida com *La mer* de Debussy, quando o baixo em oitavas faz no compasso 55 [figura 4]:

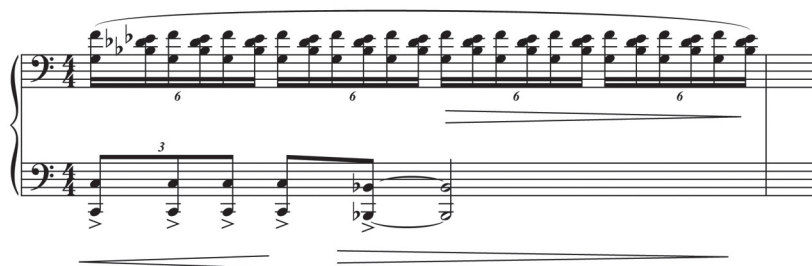


Fig. 4: Scherzo, compasso 55

Foi estreada por mim, na mesma série *Concerts de Midi* do CNSM-Paris, na Salle Berlioz, em 1988. Trabalhei uma versão orquestral, durante meu aperfeiçoamento no CNSM-Paris, que foi estreada pelo meu amigo Luís Gustavo Petri, o Guga, e a Orquestra Sinfônica Municipal de Santos, em 8 de agosto de 1998, dentro da programação do XXXIV Festival Música Nova. O pianista Sérgio André também tocou-a no XII Panorama da Música Brasileira Atual, em 8/6/1989, no Salão Leopoldo Miguez da UFRJ; meu amigo e excelente improvisador e compositor, Dr. Helder de Araújo tocou-a no CCSP, dentro da programação do Mercosul Cultural, em 8/9/1996, na Sala Jardel Filho. Quem também tocou o *Scherzo* foi Caio Pagano no XXXVI Festival Música Nova, em 22/8/1999, no Teatro São Pedro, em São Paulo, e no Teatro Brás-Cubas de Santos. *Scherzo* é também o primeiro movimento do meu *Quintett à vents*.

Pós-escrito

As composições deste CD são de música no singular. A música de Villa-Lobos inspirou-me esse projeto: uma música que não tem adjetivos e que mal se percebe quando ele passeia sem constrangimento entre os vários andares da pirâmide social ou mistura a seu gosto todos os gêneros e estilos. Villa-Lobos não tomou conhecimento do *great divide* (que discutirei no ensaio abaixo) e seguiu seu caminho transformando o ruído do preconceito em música.

Se publico este Livro-CD hoje, é graças ao Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP (DM-FFCLRP-USP), na pessoa de seu decano Prof. Rubens Russomanno Ricciardi, professor titular do departamento. Antes ainda, graças a meu principal mestre, Prof. George Olivier Toni, que soube se atualizar ao longo das décadas entre modernidade e pós-modernidade, e jamais se afastou daquilo que dá vida à pesquisa, questiona os saberes e legitima o trabalho do professor universitário: a convivência com os alunos. Quantos, como eu, não lhe chamaram para pedir conselhos sobre problemas da vida – inclusive musicais – e encontraram um homem aberto e transparente, capaz de contar sua vida para demonstrar que todos temos problemas, mas também os meios para superá-los.

Em entrevista na revista Concerto de outubro de 2014 (pp.14-15), ele diz: “Fui um artista que se preocupou com outros artistas, nunca me preocupei só comigo. Durante toda minha vida, eu quis estar com meus colegas, dentro da minha profissão”.

Além de Olivier Toni na graduação, a figura de Mario Ficarelli (1935-2014) surgiu para mim, na pós-graduação, como exemplo de vida e de ser humano. Em 2005, eu era curador de música clássica do CCSP e organizamos um festival em que músicos dos corpos estáveis da prefeitura de São Paulo, inclusive o Coral Paulistano, realizaram vários concertos na sala Jardel Filho, exclusivamente com obras suas, em homenagem a seus 70 anos de idade. Sem saber, três semanas antes de seu falecimento em 2014, enviei-lhe um e-mail (Quarta-feira, 16 de Abril de 2014 10:05:07) que dizia:

Querido Mestre,
Este é um e-mail desinteressado. Só para dizer-lhe que o tenho em alta consideração e penso sempre no Sr. como um exemplo de ser-humano e profissional. Como o Sr. deve saber, a correria do dia-a-dia acaba fazendo a gente mergulhar em projetos, leituras e publicações, contatos etc. e nos faz às vezes nos distanciar daqueles que gostamos. Espero que este o encontre bem, com muita saúde e alegria, junto à sua família.
Forte abraço e saudade,
Marcos

Além desses mestres e amigos, incluí também na dedicatória os nomes de Marco Antônio da Silva Ramos, que me iniciou na regência coral e com quem compartilho uma visão do canto coral associado à educação musical, Michel Philippot (CNSM) e Didier Francfort (Université de Lorraine), que por diferentes razões contribuíram com a minha formação com seus ensinamentos e seus exemplos.

O lugar social do compositor – Ensaio

Estou convencido de que o idealismo precisa do materialismo e vice-versa. Seria desastroso ver a vida sempre “preto-no-branco”, mas as digressões às vezes nos distanciam tanto da realidade que corremos o risco de nos isolarmos, convencidos de encontrar “pelo em ovo”, esquecendo do mundo a nossa volta. Discuto neste ensaio as questões de ordem mais prática e das relações sociais no campo musical.

Ano de 1993, camarim do Teatro Franco Zampari, na estação Luz do metrô de São Paulo, eu estava sendo maquiado para participar do programa da TV Cultura *Primeiro Movimento*, apresentado por Jamil Maluf, para tocar no piano algumas das minhas composições, ao vivo. A meu lado, na outra “cadeira de beleza”, uma colega cantora, que também participaria do programa. O diálogo foi mais ou menos assim:

– *Sou compositor, vou tocar umas músicas minhas no programa, e você?*

– *Eu moro em Paris.*

– *Ah, que legal, morei lá dois anos como bolsista do CNPq, estudando com Michel Philippot no CSNM, e você?*

– *Eu...moro em Paris!* (repetiu impaciente).

Esse evento ilustra bem a consequência do processo de colonização e o surgimento, nas colônias, de uma elite consular que tem entre suas características o esnobismo cultural. Como diz Darcy Ribeiro, “Uma classe dominante de caráter consular-administrativo, socialmente irresponsável, diante de um povo-massa que produz o que não consome e que só se exerce culturalmente como uma marginália, fora da civilização letrada em que está imersa” (RIBEIRO, 1995, p. 179), e “tão parecidas aos consulados romanos, como representantes locais de um poder externo (...) irresponsáveis pelo destino da população” (ibidem, pp. 255-6).

Ideias e movimentos da metrópole são adotados de maneira abstrata e apresentados como solução de problemas inexistentes. Melhor dizendo, os problemas locais são ignorados em favor daqueles que correspondam às soluções importadas. Otávio Frias Filho, em editorial

da *Folha de São Paulo*, de 7/1/2006, dizia: “Será que ao recebermos levas de ideias europeias fora do contexto de origem e as utilizarmos apenas como ostentação ornamental desenvolvemos também certo ceticismo quanto aos dogmas e uma saudável sensação de que não vale a pena morrer por uma ideia?”. Se o editorialista (e dono do jornal) viu “saudável sensação” em não defender ideias – que é o caráter de certo jornalismo contemporâneo –, deixou claro também a manipulação do discurso “culto” que configura uma microsociedade de admiração mútua.

Essa atitude no meio musical erudito apresenta-se como um “colesterol” na circulação do conhecimento veiculado principalmente nas universidades – que, se não têm como vocação servir ao mercado, também não deveria perpetuar a aristocracia do saber. A escola, como lembra Bourdieu, parece mesmo transmitir um *habitus* de classe destinado àqueles que já o possuem e, sem uma política de cotas, serão as classes médias e altas paulistanas que fornecerão os alunos para a USP, e um índice significativo de aprovação na Fuvest (Fundação Univversitária para o Vestibular, que organiza o ingresso e aplica as provas de admissão) é de ingressantes que vêm da Rua Bela Cintra, no bairro nobre dos Jardins – fato também muito usado como argumento contra a universidade pública e gratuita, ignorando estrategicamente (ou mesmo cinicamente) que é o sistema de ingresso na universidade que precisa ser corrigido. A ideologia do dom, como diz Adenot (2008, p.312), “mascara as desigualdades sociais, [e] permite a perenidade do sistema fornecendo-lhe uma explicação prática”.

Numa visita do Pró-Reitor de Graduação, Antonio Carlos Hernandes, à FFCLRP/USP, em 2014, foi lembrado que os programas como o INCLUSP/PASUSP (estímulo aos alunos de escolas públicas), e agora a possibilidade de a USP também aderir ao ENEM através de cota, vêm corrigir essa injustiça social. No meu ponto de vista, o ingresso na universidade pública deveria ser balizado pelo rendimento global do candidato durante o ensino médio. A principal seleção que a Fuvest acaba fazendo é sócio-econômica: aqueles alunos que puderam pagar um cursinho particular e estudaram em boas escolas privadas é que foram treinados a responder acertadamente às questões que a indústria dos cursinhos conhece bem, confirmando o peso da origem

social sobre os destinos escolares. Fora a universidade pública, são raras as escolas que podem formar o aluno no campo musical e as igrejas evangélicas passaram a ser responsáveis pelo ensino de música no Brasil em contrapartida à omissão do Estado.

Essa crítica encontra uma primeira encruzilhada quando se pensa na educação musical como conservatório de uma tradição ou como o despertar para a consciência do sujeito para uma experiência musical autônoma na sociedade. Como diz Cook, “‘a música ocidental’, claramente localizada por volta de 1900 nos centros urbanos da Europa e da América do Norte, tornou-se uma moeda de troca da mesma maneira que o hambúrguer, e às vezes tem-se a impressão de que a tradição da ‘música artística’ floresce mais na Ásia oriental, Israel, e partes da América do Sul do que em suas terras de origem” (COOK & POPLE, 2004, p.9). Se a diáspora da tradição musical clássica europeia foi a base da construção das grandes orquestras sinfônicas estadonidenses “à sua própria maneira” (AYER, 2005, pp.3-4), foi também a inspiração do modelo venezuelano de *El Sistema*, ou de projetos similares no Brasil, como Neojibá e Heliópolis, entres outros.

A educação musical como conservatório pressupõe um ambiente favorável de capital cultural e familiar afinado com a manutenção de uma tradição específica, muito embora haja nessa mesma tradição certas exceções significativas, a partir do século XIX, com o surgimento do compositor independente, como Mendelssohn (filho de banqueiro e neto de filósofo), Schumann (filho de livreiro e que cuja vocação literária quase o capturou), Ravel (filho de engenheiro civil), Rimsky-Korsakov (oficial da marinha), Charles Ives (que trabalhou no setor de seguros), Gilberto Mendes (funcionário da Caixa Econômica Federal) e o meu orientador de mestrado e doutorado, o compositor Mario Ficarelli (filho de pintor de parede), entre outros. A profissão de músico no Brasil colonial, a partir do século XVIII, por sua vez, foi para muitos índios, negros e afrodescendentes uma oportunidade de ascensão social e liberdade.

A possibilidade da escolha profissional fora de seu *habitus* original reside na passagem do compositor artesão para o compositor independente – transição tão bem abordada por Henry Raynor (1981), Norbert Elias (em sua sociologia de Mozart, ELIAS, 1995)

e Tia DeNora (DENORA, 1995), sobre Beethoven. Numa sociedade capitalista democrática, a divisão social do trabalho não depende necessariamente de capital familiar. Sendo assim, até hoje, têm sido os filhos das classe-médias e da burguesia que preenchem as vagas nos concursos para estudantes ou professores de música nas universidades e nos conservatórios superiores europeus. Como diz Adenot, “os conservatórios e escolas de música reúnem uma população relativamente orientada e precisa” e um estudo encomendado pelo Ministério da Cultura [francês, em 1983] revelou que “45% dos alunos têm um pai executivo ou com profissão intelectual superior”, que “a música dita clássica é distintiva e parece ser apanágio de classes sociais favorecidas” ou “pelo menos que certas classes sociais não a consideram de imediato como uma possibilidade educativa e artística, em outras palavras, que ela não faz parte de seu *habitus* de classe”.

“Por outro lado”, continua Adenot, “revela-se uma tendência bem acentuada nos alunos que perseveram e parecem se adaptar aos gostos ‘legítimos’, que consiste numa curiosidade musical limitada à música dita clássica, um desconhecimento completo das músicas contemporâneas ou modernas e um desprezo pelas formas de música ditas populares (*variété*, rap etc)”. Esse estudos, segundo a autora, mostram que “a prática musical parecer ser mais frequente nos meios sociais mais favorecidos, fato que pode facilitar incontestavelmente a adaptação e a motivação dos alunos saídos desses meios ao ensino musical e mesmo à profissionalização” (ADENOT, 2008, pp.27-28).

Às vezes, e excepcionalmente, as classes populares têm acesso à música clássica a ponto de mergulharem na profissão. Hoje em dia, com os projetos sociais e as igrejas evangélicas, essas classes marcam uma presença no campo jamais vista há coisa de 30 ou 40 anos. Nesse ponto, a experiência de Ficarelli parece ser esclarecedora. Filho de pintor de parede, trabalhou como corretor da bolsa de valores, datilógrafo, pintor de rodapé e secretário da Academia Paulista de Música (dirigida por Eleazar de Carvalho) onde assistia às aulas “pela janela”, tornou-se livre-docente pela USP e um dos principais compositores brasileiros (cf. FICARELLI, 2005).

Nasci em 1958, filho imigrantes nordestinos que chegaram a São Paulo capital em 1950, morando no bairro de Mirandópolis, zona sul,

conhecido por sua tranquilidade e suas ruas com nomes de flores. Nasceu na Rua das Rosas. Meu pai, sem ter completado o antigo Ginásio, era funcionário da Varig, e minha mãe, com o antigo Normal completo, era secretária. Em casa havia discos variados de MPB, de Martinho da Vila a Zimbo Trio, além de Sinatra, Carmen Miranda, Los Machucambos, *Pedro e o Lobo* narrado por Paulo Autran. Meus irmãos mais velhos ouviam Jovem Guarda e Beatles... Cantei muito no banheiro a versão então em voga de *La Bamba*, com Trini López, e lembro-me de um disco de canções estadunidenses que tinha como título a canção *Ebb Tide*. Na infância, convivi com livros sobre a Segunda Guerra, romances como *O fio da navalha* (Somerset Maugham), *Olhai os lírios do campo* (Érico Veríssimo), *O pequeno príncipe* (Saint-Exupéry), *Memórias do cárcere* (Graciliano Ramos), revistas como *Seleções do Reader's Digest*, *Manchete*, *Fatos & Fotos*, *Revista Intervalo*, e gibis do Mickey, do Pato Donald, do Tio Patinhas e, mais tarde, da Turma da Mônica.

O cinema nos anos 1960 já era um ótimo programa para os fins de semana e meu pai tinha o hábito de sair quase todo domingo, para a primeira sessão depois do almoço (sempre a menos frequentada), sozinho ou acompanhado por algum de nós, assistir a algum filme em cartaz. Lembro-me de ter visto, com ele ou com toda a família, filmes como *Deu a louca no mundo*; *A noiva rebelde*; *2001, uma odisseia no espaço*, *Fantasia*, entre outros.

Não havia instrumento musical em casa e, aos 11 anos, vi meu amigo Marcelo, no terraço de sua casa, tocando violão, e meu fascínio foi imediato. Ele aprendia por um método que ensinava a decifrar as melodias através de um complicado sistema de numeração das casas do braço do instrumento, de modo que a técnica de leitura se tornava tanto ou mais trabalhosa do que aprender o solfejo. Na São Paulo do final da década de 1960, já havia os chamados “conservatórios”, que eram escolas particulares de música que ensinavam teoria, solfejo, história da música, às vezes harmonia, além de instrumentos como violão, piano, bateria, guitarra, flauta-doce e às vezes também... datilografia e inglês. Ao longo de cerca de trinta horas de gravações de conversas que realizamos entre 2007 e 2008, meu mestre, Olivier Toni, narrou com detalhes sua conversa com o prefeito da capital de 1965 a 1969, Faria-Lima, sobre a urgente necessidade de se criar a atual Escola Municipal

de Música – fórmula encontrada na época para melhorar as condições do ensino musical em São Paulo, a partir de 1969. Foi nesse ambiente que travei meu primeiro contato com a precariedade do ensino musical sobre o qual se debruçou Dilma Pichoneri (PICHONERI, 2005), ao analisar a formação dos músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM).

Acompanhei os festivais da TV Record, cantando as canções com as letras publicadas pela Revista *Intervalo*, e nunca me esqueço do sorriso do meu pai, trazendo meu primeiro violão *Del Vecchio*, por volta de 1969. No meu mundo particular misturavam-se espontaneamente poesia e música; eu era devoto de Chico Buarque e dedicava-me a compor canções – letra e música –, decifrar os estudos e prelúdios para violão de Villa-Lobos e devorar toda a hagiografia dominante na bibliografia comercial de música. Nosso vizinho, o Seu Arouca, tinha uma coleção de clássicos – em vinil naturalmente –, e foi através daqueles discos que comecei minha formação em música europeia. Alguns anos depois, decidi estudar piano e meus pais me compraram um Ritter Halle (que estava uma terça menor abaixo), no qual toquei a Sonata K.331 de Mozart (a da *Marcha Turca*), o primeiro e o segundo movimentos da *Sonata ao luar*, os exercícios do Hanon, sob a sonolenta supervisão da Dona Olga, uma das quatro irmãs que moravam no segundo sobrado rua abaixo. Toda manhã, ouvia-se o piano na sala de visitas delas, com a janela aberta, a que se misturavam os barulhos habituais da rua.

Alguns anos depois, já no curso de graduação da USP, eu teria aulas de “Piano Complementar”, em classes coletivas, com Caio Pagano, e ao longo das décadas preparei um repertório de composições próprias, para piano solo ou em música de câmara, que sempre estiveram sob os dedos, na medida em que iam sendo compostas no instrumento. Meu repertório pianístico aumentou um pouco com o *Intermezzo* do Carnaval op.26 de Schumann, a Rapsódia op.79 n.2 de Brahms, as *Danças Romenas* de Bartók, além do *Dichterliebe* op. 48 e o *Liederkreis* op.39, também de Schumann, em que eu tocava e cantava, além de, nos anos 1990, formar o “Duo Carlos Gomes”, ligado à Faculdade de Música Carlos Gomes, com minha querida colega e amiga, a pianista, professora e pesquisadora Dra. Sônia Albano (Unesp/ PUC).

Frequentei a *Casa Del Vecchio*, na Rua Aurora, onde comprava

cordas e acessórios musicais; a *Casa Manon*, a *Casa Bevilacqua* e a *Casa Amadeus* para as partituras; a *Bruno Blois* e a *Brenno Rossi* para os discos, e era bom aluno o suficiente para passar no vestibular da USP, em 1977, ano em que foi implantado o exame de aptidão, um ano depois da criação da Fuvest. Apesar de sempre ter estudado em escola pública (a Escola Municipal Paulo Rossi e depois o Colégio Estadual Ruy Bloem, no bairro de Mirandópolis), é preciso dizer que fiz o primeiro ano do antigo “Colegial” no Mackenzie, o segundo ano no Colégio Objetivo da Rua Luís Góes e o terceiro na unidade do Objetivo no prédio da Fundação Cásper Líbero, na Av. Paulista. Os métodos que este colégio usava para preparar-nos para a Fuvest eram eficazes, usando sofisticadas técnicas eletrônicas de mnemônica, algo bem moderno para a época (entre 1974 e 1976).

A preparação para o exame de aptidão, que acabava de ser implantado, deu-se em parceria com meu amigo e vizinho, hoje Prof. Dr. Rogério Costa, atualmente docente do Departamento de Música da ECA-USP. Nós tocávamos e estudávamos juntos; fazíamos ditados musicais um para o outro e, numa improvável estatística, entramos os dois no vestibular de 1977. Da turma que ingressou neste ano, são hoje professores do CMU: Gil Jardim, Pedro Paulo Salles, Rogério Costa e Silvio Ferraz, além de mim, em Ribeirão Preto, no atual DM-FFCLRP-USP. A partir de dezembro de 2010, o Departamento de Música de Ribeirão Preto tornou-se um departamento da FFCLRP-USP e não mais uma extensão da ECA de São Paulo, o que lhe conferiu mais autonomia administrativa e algumas dificuldades de ordem artística, uma vez que integra uma unidade muito diversificada, com departamentos de Biologia, Computação e Matemática, Educação, Informação e Comunicação, Física Médica, Psicologia e Química, num estimulante exercício de transdisciplinaridade.

O protagonista da criação do Departamento de Música de Ribeirão Preto pela USP foi o Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi. Àquela altura, entre 1999 e 2001, contou com a importantíssima articulação, via Prefeitura do Campus da USP de Ribeirão Preto, dos professores Moacyr Antônio Mestriner e Wilson Roberto Navega Lodi (ambos da FMRP-USP), tendo sido apoiado também na ECA em São Paulo pelos professores Victor Aquino Gomes Corrêa e Waldenyr

Caldas. O Prof. Ricciardi também foi o principal responsável pela transferência para a FFCLRP, tendo contado com o apoio na etapa final da Profa. Silvia Maria Pires Cabrera Berg, num processo que durou de 2002 a 2010 – entre a criação da extensão da ECA à vinculação à FFCLRP. Conheci Rubens quando ele era ainda um garoto de 14 anos que frequentava o Departamento de Música da ECA no qual eu já era um “veterano”, como se diz entre os estudantes. Sua carreira meteórica merece atenção porque ele hoje é o decano do DM-FFCLRP-USP, ótimo compositor e professor titular da Universidade de São Paulo. Compartilhamos uma amizade, a *Rapsódia op. 79 n° 2* de Brahms e o gosto pelo debate ético e estético. Suas aulas de harmonia e contraponto revelam intimidade e profundo conhecimento da linguagem europeia; suas pesquisas de campo e reflexões sobre a música colonial brasileira atestam o mergulho na tradição brasileira só possível na medida em que ele visitou lugares e cores no tempo. Em seus *papers*, o Prof. Rubens demonstra uma leitura filosófica atenta e crítica e um rigor sem concessões com relação à indústria da cultura e à cultura de massa, além de sua paixão pela obra de Heidegger.

Ao ingressar no Departamento de Música da ECA-USP, em 1977, fomos incautos das ideias que ali vigoravam: a Segunda Escola de Viena e seus desdobramentos, e meus professores propunham muitas soluções para problemas que eu não tinha. Ainda assim, construí uma carreira de compositor, abraçando criticamente, até onde foi possível, a causa daquela autodenominada vanguarda, dando minha interpretação pessoal a seus dogmas e princípios. Uma visão crítica sobre as estratégias de ocupação do campo do modernismo musical pela II Escola de Viena, sob a perspectiva Cambridge, pode ser lida em Joseph Auner, “*Proclaiming the maistream: Schönberg, Berg, and Webern*” (in COOK & POPLE, 2004, pp.228-259).

Tratava-se – como eu constataria mais tarde – de um problema europeu, fruto principalmente da rivalidade franco-germânica, que aqui ganhava status de projeto. Desde o modernismo de Oswald de Andrade (1890-1954) que se fala no Brasil em antropofagia sem considerar que se trata de um fenômeno comum a toda e qualquer cultura. Os modernistas liderados por Oswald e Mário de Andrade postularam a ideia da antropofagia, a partir da prosa poética do *Manifesto*

Antropofágico, de 1928. Diz-se a mesma coisa, por exemplo, da importação pela França das *Cheerleaders* estadonidenses, que resultou nas *Majorettes*, “à la française”, para não dizer que apenas copiaram o modelo, mas transformaram à sua maneira. O mesmo vale para as orquestras estadonidenses que recriaram “à sua maneira” as formações sinfônicas europeias, processo tão bem explicado por Julie Ayer (2005) em seu belo livro *More than meets the ear*.

Reivindicar o monopólio das transferências culturais revelava-se, no meu entender, uma visão distorcida, ao transformar o projeto de uma elite cultural e econômica num projeto de nação. Segundo Lessa:

Até as primeiras décadas da República Velha prevaleceram o paradigma europeu e o esforço por deslumbrar a Europa. A reforma urbanística e arquitetônica do Rio de Janeiro de Pereira Passos Cruz ilustra essa dimensão. O principal teatro foi uma réplica da Ópera de Paris, os primeiros edifícios da principal avenida tinham telhados projetados para deslizar neve; os ricos cultos iam ao teatro com fraques e cartolas e suas damas com peles de animais em pleno verão carioca (LESSA, 2008, p.248).

Nossos professores propunham-nos uma lavagem cerebral e uma repaginação de tudo que supostamente sabíamos sobre música, sem qualquer possibilidade de uma pedagogia construtivista ou de uma “zona de desenvolvimento proximal” vigotskyana. O charme sofisticado de Tom Jobim ou a obra de Villa-Lobos não valiam como referência: os modelos eram Schönberg, Berg, o “genial” (sic) Webern e o Serialismo Integral. Eu, aluno, logo me interessei por Frutuoso Vianna, Glauco Velasquez, Henrique Oswald, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallett, Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos. Fui causador de polêmicas nas aulas do professor Willy Corrêa de Oliveira. Certa vez, o professor Gilberto Tinetti interrompeu nossa aula de Composição para convidar-nos a assistir a um recital de seus alunos na “Piscina” do bloco B-9 com a *Prole do Bebê*, de Villa-Lobos. Willy respondeu: “ – Estamos aqui falando de coisa séria!”. Revoltei-me, levantei e saí da aula para assistir ao recital, num ato de rebeldia contra aquela orientação monolítica do Departamento. Aos poucos, felizmente, o CMU foi evoluindo e hoje vemos uma mentalidade bem mais pluralista, com diferentes poéticas que convivem democraticamente – o que não era absolutamente o caso

naquele tempo.

Mais ou menos preparado, cada calouro buscava resistir ou compor com o poder estabelecido no CMU, conforme sua capacidade ou vocação. Uns criaram grupos de MPB que utilizavam as técnicas mais “avançadas” (sic) – cujo significado de avanço, nessa área, nunca compreendi... – da composição pós-serialista, como Arrigo Barnabé. Outros, como o *Premeditando o Breque* (depois *Premê*), *Grupo Rumo da MPB* (depois *Grupo Rumo*) e Hermelino Nêder, resistiam na militância de uma leitura legitimadora da tradição popular, que é sem dúvida um dos traços de nossa identidade nacional, além de ter uma significativa circulação pelo mundo, comparável ao Jazz. Havia também o Itamar Assumpção, muito incentivado por Arrigo Barnabé, mas que se situava numa poética mais vernacular que tangenciava certas pesquisas experimentais dos universitários. Tive o prazer e a honra de orientar sua contrabaixista, a jornalista e professora Clara Bastos em sua defesa de mestrado na ECA/USP, em 2012, com o título *Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção*.

Quando o CMU ainda estava espalhado por diversas salas no prédio mais antigo da ECA, fui visitar o Prof. Toni, munido de uma partitura de Tom Jobim publicada nos EUA. Mostrei-lha e ele me disse que, para trabalhar com isso, eu não precisava estar numa universidade. Aceitei a princípio o argumento do Prof. Toni, não por estar certo disso (muito pelo contrário, como eu verificaria mais tarde), mas pela gentileza com que ele me recebeu em sua sala, a atenção com a qual me ouviu e me deixou à vontade para que eu argumentasse com as ferramentas de que eu dispunha naquele momento, aos 18 anos de idade. E também, claro, porque eu sabia que havia muito a aprender com ele. Logo eu viria conhecer essa capacidade de meu mestre em ser amigo de seus alunos e de dividir sua vida, sem restrições, com todos. Assim Willy Corrêa – que também foi seu aluno – escreveu no encarte do CD com obras de Toni, lançado em 2014: “nós, seus alunos, fomos a causa do pouco tempo que ele dedicou à sua própria obra. Não porque o impedíssemos (de modo algum), mas porque nós, todos nós, fomos mais importantes para ele de que ele próprio e suas obras. Nunca nos abandonou para escrever mais uma canção”.

Guardei meu Tom Jobim, respeitosamente, numa prateleira

preciosa da memória, para retomá-lo mais tarde. Era o momento de me aprofundar e dar sequência aos meus estudos acadêmicos para poder um dia construir meus argumentos, já que, como diz Umberto Eco (1996, pp.111-112), a humildade científica é uma virtude dos orgulhosos.

Pierre-Michel Menger (in *Musicae Scientiae* 2001 5: 79)⁴, a um certo ponto, ao criticar o relativismo e o construtivismo, pergunta se as músicas populares precisam ou não de uma musicologia:

Quanto a saber se a musicologia deve se debruçar sobre todas as músicas, ou, para dizer de outra forma, se todas as músicas devem ser objeto de análises e de discursos eruditamente categorizadores, e se é preciso inventar conceitos estéticos em fase constante com as práticas de criação tão rapidamente evolutivas, é uma questão que não tem resposta apenas no espaço do discurso mais ou menos erudito, mais ou menos aberto às contribuições profanas (sic). A análise musicológica e a análise estética não existem apenas por força de sua evidência, e sua necessidade não depende de seu grau de proximidade com a evolução das práticas. As músicas populares precisam de uma musicologia? Quem, no mundo do rock, do pop, do rap, da dança, preocupa-se seriamente em organizar um corpus de saberes e de conhecimentos acumulativos sobre a escritura e sobre os princípios composicionais dessas músicas? Nem os praticantes nem os consumidores, e sem dúvida nem os críticos, que inventam categorias de apreciação que não pretendem nada mais do que uma certa adequação temporária com aquilo que percebem e avaliam músicas candidatas ao sucesso e não à museificação.

Essa não é uma discussão simples e depende das hipóteses estéticas e filosóficas adotadas. Cook responde dizendo: “Sim, na medida em que qualquer música precisa da musicologia” (in *Musicae Scientiae* 2001 5: 172). A meu ver, duas hipóteses que se complementam: o idealismo, dominante tanto no ensino quanto na bibliografia, ou o materialismo – hipótese estranha ao meio musical. Privilegiar a autonomia da obra de arte, o valor estético independente do contexto, o progresso linear e as grandes narrativas costumam ser os principais obstáculos para se pensar relativisticamente e se conceber um conhecimento construtivista. A música, diz Wiora, “não é uma prerrogativa do mundo ocidental, e a história da música não é apenas a história da música ocidental”. Se todos os continentes fazem parte da

vida musical na civilização industrial de hoje e sua evolução técnica, “esse processo em sua totalidade é que deveria ser o tema da pesquisa musicológica de hoje” (WIORA, 1965, p.9).

Eu pesquisei sobre outros compositores brasileiros que considere “não-alinhados” e encontrei Frutuoso Vianna (1896-1976), sobre quem escreveria um livro: *Frutuoso Vianna, orquestrador do piano*. Rio de Janeiro, ABM Editorial, 2003. Esse livro foi o ganhador do Prêmio “José Maria Neves” de monografia, da Academia Brasileira de Música/2001. Na verdade, o ambiente do CMU era monolítico em suas posições política e poética, que mais tarde foram abandonadas por seus principais atores ou pereceram em sua própria obsolescência. Tratava-se da velha questão que se coloca ainda hoje sobre o quê ensinar num departamento de música de universidade pública e sobre a qual Vanda Bellard-Freire publicou um interessante e pioneiro livro, *Música e sociedade – uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música* (ABEM, 2010).

Os departamentos de música das universidades brasileiras, sem reproduzir as vicissitudes da criação das primeiras academias de música francesas do século XVIII, poderiam promover reflexões e propor questionamentos, baseados nas práticas de seus corpos estáveis, tais como orquestra, coro, música de câmara, grupos folclóricos e regionais, chorões, bandas, grupos de rock, jazz etc – aquilo que Janice Smith (in KASCHUB & SMITH, 2014, pp.61-78), num outro contexto, chama de pedagogia baseada em *BOC (Band, Orchestra and Choir)* –, sem no entanto ignorar que a maioria dos alunos não faz parte desses conjuntos musicais, ainda que pelo menos 4 semestres de canto coral sejam obrigatórios no DM-FFCLRP/USP.

Como diz François Lesure,

Em Pau, pouco depois da criação de uma Academia de Ciências e Belas Artes em 1718, os músicos foram dispensados, e a academia decidiu voltar sua atenção para ‘as ciências e outros conhecimentos mais úteis’. A partir de então, as academias de música não eram mais do que associações de concertos. Nenhum artigo de seus estatutos implicava em qualquer atividade filosófica ou ‘acadêmica’. Em muitos casos, a academia era pouco mais do que um ‘concerto’ elevado a um status oficial” (in ATLAS, 1985, pp.159-180).

Nesse sentido, o DM-FFCLRP-USP tem uma posição privilegiada ao concentrar o seu PPC (Projeto Pedagógico de Curso) nos conceitos de *Práxis*, *Poética* e *Teoria* provocando uma discussão aprofundada em sala de aula. Como diz Paulo Freire,

é não só interessante mas profundamente importante que os estudantes percebam as diferenças de compreensão dos fatos, as posições às vezes antagônicas entre professores na apreciação dos problemas e no equacionamento de soluções. Mas é fundamental que percebam o respeito e a lealdade com que um professor analisa e critica as posturas dos outros (FREIRE, 1996).

Ou nas palavras de Russell:

Se é para haver tolerância no mundo, uma das coisas que se deveria ensinar nas escolas é o hábito da ponderação, e a prática de não dar total assentimento a proposições as quais não haveria a menor razão para considerá-las verdadeiras. Por exemplo, a arte de ler jornais deveria ser ensinada. O professor deveria selecionar algum incidente que ocorreu há uns bons anos, e reviver as paixões políticas de seu tempo. Ele deveria então ler para o aluno o que foi dito nos jornais de um lado, o que foi dito por aqueles do outro lado, e alguma consideração imparcial sobre o que realmente aconteceu. Ele deveria mostrar como, a partir da consideração tendenciosa de ambos os lados, um leitor experiente poderia inferir sobre o que realmente aconteceu, e com isso fazê-los compreender que tudo nos jornais é mais ou menos inverídico. O ceticismo cínico que resultaria desse aprendizado faria com que o estudante, em sua vida futura, ficasse imune àqueles apelos ao idealismo pelos quais gente decente é induzida a promover esquemas de inescrupulosos (RUSSELL, 1922, pp.40-41).

Quando não vigora uma lógica totalitária e monolítica, é possível promover o debate sobre cada prática musical, mas este debate só será rico o suficiente se houver transdisciplinaridade, e é aí que mora o problema: quem lê sobre Ciências Sociais nos departamentos de música, depois da geração de músicos formados por Olivier Toni e sempre incentivados por ele a refletir sobre essas questões? Ou como evitar um “esteticismo aristocrático” ou “os lugares-comuns a que certo modismo universitário recente acabou por instaurar em torno às ‘sagradas escrituras’ de Adorno ou Benjamin” (HARDMAN, in

GINZBURG, 2012, p.10). Ou, pelo menos, quem traduzirá para os alunos a produção da Nova Musicologia, ou Musicologia Crítica, de Georgina Born, Nicholas Cook, Tia DeNora, entre outros, e oferecer uma alternativa à hagiografia dominante?

Segundo Burke:

...a diferença cultural crucial nos inícios da Europa moderna (...) estava entre a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, que tinha acesso à grande tradição, mas que participava da pequena tradição enquanto segunda cultura. Essa minoria era anfíbia, bicultural e bilíngue. Enquanto a maioria do povo falava apenas o seu dialeto regional e nada mais, a elite falava ou escrevia latim ou uma forma literária do vernáculo, e continuava a saber falar em dialeto, como segunda ou terceira língua (...). Uma analogia contemporânea dessa situação encontra-se na elite anglófona da Nigéria, cuja educação de estilo ocidental não a impede de participar da sua cultura tribal tradicional (BURKE, 2010, pp.56-57).

Tornar as informações e as reflexões acessíveis a quem não é bilíngue e anfíbio, como diz Burke, significa caminhar na direção de uma educação musical democrática, fundadora e continuadora de uma cultura musical brasileira que não deve necessariamente repetir as etapas europeias, muito menos possuir esse caráter hegeliano de evolução. Os grandes estudos dos *scholars* sobre a música clássica europeia permanecem sem tradução para o português do Brasil e será cada vez mais difícil torná-los acessíveis com o ritmo da produção acadêmica atual.

Para quem decide estudar música no Brasil, o grosso da bibliografia é em língua estrangeira. Os EUA traduziram um volume considerável da musicologia europeia e produzem outro tanto. Não é difícil reparar que, seguindo a conjuntura da produção acadêmica mundial, o volume de produção bibliográfica em inglês supera o de todas as outras línguas. Esse fato mostra também mais uma diferença nos processos de transplantação e apropriação entre o que ocorreu no Brasil e nos EUA. Enquanto no Brasil a bibliografia é para uma elite anfíbia e bilíngue, nos EUA é teoricamente acessível a todos.

É curioso constatar que a transplantação das práticas da música europeia para o Brasil não veio acompanhada da tradução sistemática

da bibliografia a respeito da história, dos estilos, dos gêneros, dos compositores etc. Foi possível executar e ensinar esse repertório com um escasso material bibliográfico, desde as famosas “artinhas” – que eram manuscritos didáticos que circulavam em cópias não impressas, já que o monopólio da prensa só foi liberado no século XIX (cf. RICCIARDI, 2000) – até as escassas ou ausentes publicações atuais de clássicos da musicologia internacional. Há índices que apontam para um total desconhecimento de Bach e Mozart antes da abertura dos portos de 1808, com a vinda da corte de D. João VI, e Ricciardi (2000) conta que Maria Leopoldina foi quem divulgou o nome de Mozart num ambiente em que as figuras de David Perez e Nicolò Jomelli reinavam soberanas, possivelmente por ela ser da Casa de Habsburgo.

Um recurso possível seriam resenhas – tanto abertas quanto fechadas – sobre o que se vem discutindo no mundo a respeito do campo musical. Por outro lado, as publicações sobre o patrimônio musical brasileiro aumentaram significativamente, com a criação da pós-graduação em música no Brasil, a partir dos anos 1980, e há um número considerável de pesquisadores que vêm estudando o repertório produzido no Brasil, desde os tempos coloniais, mas que ainda se trata de uma bibliografia dispersa em publicações várias e que só um trabalho de pesquisa poderá torná-las acessíveis e organizadas. Quem todavia quiser ler sobre abordagens mais antropológicas, sociológicas e etnomusicológicas, deverá procurar nas produções de Cambridge, Oxford, L’Harmattan etc e das Ciências Humanas. Poucos músicos profissionais têm incursões nessas áreas. De um lado, falta o lastro técnico-musical, de outro, o embasamento da bibliografia das ciências sociais.

Aqui, o conceito de Universidade Popular é muito útil e o modelo vem sendo propagado pelo mundo como alternativa à universidade capitalista (ver POULOUIN, 2012). O fenômeno histórico da cultura de massas criou uma demanda pela democratização do conhecimento, como uma ação cultural possível em oposição à barbárie neo-liberal que visa o que Bourdieu chamou de produto *omnibus*. Sem ignorar que a lógica comercial ameaça toda e qualquer produção independente e que a concorrência, “longe de diversificar, homogeneiza”, ao mesmo tempo que a busca do produto *omnibus* que tende a difundir, “frequentemente

à mesma hora, o mesmo tipo de produtos que possibilitem lucro máximo e custo mínimo” (in BOURDIEU, 2001, pp.77-78), a difusão comandando a produção.

Como diz Bouët, “não esqueçamos que a totalidade das práticas musicais nascidas do sistema erudito euro-ocidental – inclusive os mais seculares – permanecem amplamente tributários da velha *tabula rasa* gregoriana e que, apesar de sua aparente diversidade, ficam encerradas hoje ainda num monismo difícil de administrar” (BOUËT, in BOUËT & SOLOMOS, 2011, p.25). Não seria miserabilismo ou populismo (cf. GRIGNON & PASSEREAU, 1989) considerar *El sistema* da Venezuela, ou outras ações desse gênero, como das mais originais na diáspora desse patrimônio musical que tem como *tabula rasa* o canto gregoriano e que pode ser considerado concluído com a morte de Stravinsky, em 1971, aos 89 anos de idade, em Nova Iorque, ainda que tenhamos, depois dessa data, importantes nomes, tanto de uma *mainstream* moderada (cf. WHITTAL, in COOK & POPPLE, 2004, pp.364-394) quanto de modernistas ecléticos e experimentalistas que não se filiam à “genealogia centrada na escola de Schönberg” (BORN, 1995, pp.57-58).

O que se seguiu aos dois maiores nomes dessa tradição do século XX, Bartók e Stravinsky, foi a criação de um campo fiel a uma lógica erudita de distinção – tão bem analisado por Menger (2001, 2002 e 2009) e Born (1995) –, que reivindica o monopólio dessa herança. Como diz Carpeaux (1999, p.375), “o futuro considerará provavelmente Béla Bartók como o maior compositor da primeira metade do século XX”. Wiora sugere que “nosso tempo pode ser considerado como um momento paradisíaco para espíritos universais que, possuidores de todos os meios, iriam agora colocar em uso toda a gama de múltiplas possibilidades que eles oferecem, como Wagner e Richard Strauss fizeram em seus dias. Mas desde Béla Bartók, o universal, que criou uma *Summa musicae* pedagógica em seu *Microcosmos*, e Igor Stravinsky, o versátil, poucos compositores têm demonstrado a vontade e a força para chegar a uma síntese” (WIORA, 1965, p.177).

A posição de Menger é curiosa. Suas abordagens econômica e sociológica não são suficientes para que ele realize uma verdadeira crítica ao cânone ou à ideologia do dom, permanecendo como defensor

de um idealismo que combate o relativismo e o construtivismo, apesar de elaborar um consistente diagnóstico na música erudita contemporânea. Ninguém em sã consciência é capaz de comparar Stockhausen, Boulez, Ferneyhough ou Birtwhistle – ou seus precursores tupiniquins –, com Bach ou Mozart, antes de tudo por uma inviabilidade histórica. Como diz Carpeaux (1999, p.391), “só está certo que [eles] nada têm ou poderão ter em comum com aquilo que a partir do século XIII até 1950 se chamava música”.

O que aconteceu com Schönberg e seu dodecafonismo, admitido por ele mesmo, foi a tentativa (frustrada) de manter por mais 100 anos a hegemonia alemã, como se as coisas se fizessem assim, por decreto, enquanto Debussy operava possivelmente a grande revolução musical e criticava Wagner por resistir muito “às tentações da humildade” (in LESURE, 1987, p.323). Esse complexo político e cultural jamais poderia ter sido tomado como um projeto abstrato de linguagem musical, como se quis fazer no Brasil e no mundo musical acadêmico. Raro alguém pensar, por exemplo, na referência mais óbvia para o canto falado (*Sprechgesang*) de *Pierrot Lunaire* de Schönberg, que é a música de cabaré.

Quatro causas principais operaram o crepúsculo da tradição musical estritamente europeia, ou o surgimento da III Idade de Wiora (*The special position of Western Music*, in WIORA, 1965, p145):

1. a passagem do compositor-artesão para o compositor-independente, ensaiada por Mozart (ELIAS, 1995) e realizada por Beethoven (DENORA, 1995);

2. o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica e da cultura de massa, cuja crítica precipitada e impaciente criou vários mitos e ilusões infundadas, como se já não houvesse traços identificáveis de indústria da cultura desde pelo menos o século XVI, na Europa (cf. SUPIČIĆ, in ATLAS, 1985, pp.249-257);

3. a ideologia do cânone cuja construção histórica é analisada por William Weber (in COOK & EVERIST, 1999, pp.336-355);

4. aquilo que Andreas Huyssen chamou de *The great divide*, que seria a sugestão provocativa de que a cultura de massa é justamente “o outro” do modernismo. A cultura popular – aquilo que

Chartier considera uma “categoria erudita” – tornando-se portanto a cultura não hegemônica.

Da história cultural à musicologia crítica

Hoje, prefiro pensar em termos de circulação internacional de gêneros e estilos, e essa circulação jamais será espontânea nem irá por si mesma, mas dependerá da instalação de redes de difusão, do trabalho dos atores culturais, do envolvimento de instituições públicas ou privadas, como já foi dito acima. Meu supervisor de pós-doc na Universidade de Lorena, no ano letivo europeu 2012-13, Didier Francfort, enviou-me sua comunicação apresentada no Colóquio Fundador da Sociedade Internacional para a História Cultural, em agosto de 2008, em Gand⁵. No título, ele cita um verso de Rimbaud – *La musique savante manque à notre désir* (algo como “a música erudita frustra nosso desejo”) –, seguido de um questionamento sobre a inoperância da distinção entre erudito e popular. Comecei a cercar o tema e encontrei alguns autores que contribuíram muito para a visão que tenho hoje disso: Andreas Huyssen (1986), Georgina Born (1995 e 2000), Nicholas Cook (1998), Cook & Everist (2010), Cook & Pople, (2004), Vanda Bellard-Freire (1992), Walter Wiora (1965), além das obras de Bourdieu, Chartier, Hobsbawm e Peter Burke. Esse percurso pode ser definido como um caminho da História Cultural à Musicologia Crítica, esta última muito bem representada nos textos contidos em Cook & Pople (2004) e Cook & Everist (2010), além do livro referencial de Cook (Oxford, 1998) que suscitou um dossiê publicado em 2001 na revista *Musicae Scientiae* (link citado acima), onde encontraremos correspondências esclarecedoras e pistas bibliográficas valiosas. Sempre vi um pouco disso nos escritos de Jacques Chailley – essa capacidade de estabelecer relações entre pontos distantes e esse *saisir de rapports* que fala Schopenhauer (2006, p.121, em francês, no original), ou, nas palavras de Graciliano Ramos, em *Infância* (1945), “uma linguagem simples, comparações que atualizavam os conhecimentos” (RAMOS, s/d, p.176).

Adenot (2008), ao discutir “o lugar ambivalente da música na sociedade” (p.253-261), mostra como a “fascinação pelo talento individual e único encontra suas origens na Antiguidade Grega” (p.254):

Os músicos da Antiguidade não ocupavam todos as mesmas funções e nem se beneficiavam portanto do mesmo reconhecimento social. Os pequenos ofícios da música

formavam a maioria da população musical constituída de gente pequena: seu status e seu lugar na sociedade podiam ser variáveis mas permaneciam no entanto modestos comparativamente aos virtuosos, vedetes aduladas e levando uma vida faustosa no meio dos grandes desse mundo. (...)Esses indivíduos alugavam seus serviços, tidos principalmente como “úteis”, noção que, note-se, desapareceu completamente de nossas concepções ocidentais modernas. A música hoje não tem mais nada de útil; ela deve ser divertimento ou culturalmente enriquecedora, isto é de classe [classante]. Sem possuir um status prestigioso, esses músicos tinham contudo um lugar reconhecido como necessário no seio da sociedade, o que não é realmente o caso hoje, criando um certo malestar nos músicos modernos que se consideram por vezes, eles mesmos, como inúteis (ADENOT, 2008, p.255).

A virtuosidade era condenada por Platão e Aristóteles, no entanto, “longe de uma ideologia de democratização da música e da negação oficial da noção de dom, a Antiguidade reservava essa carreira a uma elite que não se imagina por quais procedimentos ela obtinha sua eleição” (ADENOT, 2008, p.257).

Já no declínio do Império Romano, Chailley lembra o estrelismo e a supervalorização do intérprete, comparável às divas e aos divos contemporâneos, ocupantes sempre temporários da pirâmide da notoriedade e do mercado reputacional, conceitos desenvolvidos por Menger (MENGER, 2002). Conta Chailley que:

Assim confiada a mãos pouco nobres, foi normal que a música perdesse sua dignidade; da mesma maneira que a arte teatral à qual ela estava estreitamente relacionada. Sua história anedótica reporta-nos curiosamente aos ecos menos gloriosos de nosso tempo; quando ridicularizam nossas “vedettes” chamando-as de centenárias, os cancioneiros de Montmartre ignoram sem dúvida que Plínio, o Velho, já evocava a mímica Luceia que “ficou em cena por cem anos” ou a atriz Galeria Capiola que se apresentava ainda sob Augusto com a idade de 104 anos, 91 anos depois de sua estreia, ou o dançarino Stephanion, que se fez aplaudir nos Jogos seculares de Augusto e aos de Cláudio, com 63 anos de distância. A corporação dos jogadores, que tinha seus estatutos antigos, se colocou na ordem do dia por suas greves. Os músicos se tornavam odiosos por seu orgulho e suas exigências. Fedro refere-se à anedota de um primeiro flautista (princeps) de volta à atividade depois de um longo eclipse, que, ouvindo o coro cantar as palavras seguintes:

“Alegra-te, Roma, teu príncipe está salvo!” toma para si o cumprimento, saúda, envia seus beijos, e deixaria a cena sob quodlibets e aplausos irônicos, não sem atirar seus sapatos, de raiva, sobre o público” (CHAILLEY, 1984, pp.7).

Estudos sobre a sociologia da educação de Bourdieu e os conceitos de *violência simbólica* e *pedagogia do implícito*, estudados por Cláudio e Maria Alice Nogueira (2002), demonstram o quanto é enganoso o mérito acadêmico, quando nos ocupamos com os perfis culturais dos estudantes de música na universidade, como fez Travassos (2011)⁶, revelando sua diversidade e sua heterogeneidade. Gostar mais de música de vanguarda do que de um(a) cantor(a) de sucesso dependeria principalmente dos sinais distintivos que o gostar confere e não da mensagem musical que cada um formula, como demonstrou o sociólogo francês⁷. Uma estratégia é o discurso obscuro que quer parecer profundo, sobre o que uma exposição democrática das ideias abriria um saudável debate, não fosse o impedimento pela lógica da tirania – que consiste no “desejo de dominação, universal e fora de sua ordem”, tal como a define Blaise Pascal (1976, p.144). Mesmo a pesquisa científica mais rigorosa assume a subjetividade no âmbito de seu discurso, ou como diz Habermas “a força do interesse penetra no núcleo lógico da pesquisa” (apud GINZBURG, 2012, p.23).

Small (1987), Lehmann (2005) e Adenot (2008), entre outros, nos lembram que entrar numa sala de concertos é como entrar num templo, e nem mesmo os erros, muitas vezes grosseiros, dos intérpretes conseguem macular a solenidade do ritual. É como assinar um cheque em branco em prol da continuidade de uma tradição estrangeira, sem as devidas reapropriações “antropofágicas” e sem nenhuma emoção compartilhada a não ser a do freudiano “narcisismo das pequenas diferenças” (FREUD, 1977), seja num concerto de música do passado ou contemporânea, ignorando-se que a música exportada da metrópole foi “parte integrante da maquinaria do império, [e um] um constructo ideológico cujo o próprio nome encarna a reivindicação à universalidade”, num “equilíbrio delicado” de “usar o estilo da música ocidental para construir uma identidade não-ocidental”, a “música sendo mais uma maneira de remendar temporariamente as diferenças, ou de varrê-las para debaixo do tapete, do que confrontá-las e resolvê-

⁶ Disponível em <http://www.iaspma.net/wp-content/uploads/2011/12/Travassos.pdf> (acesso em 03/04/2015).

⁷ Cf. https://www.researchgate.net/publication/236595405_Msica_erudita_contemporanea_valor_estetico_e_valor_simbolico (acesso em 05/04/2015).

las (COOK, in BOHLMAN, 2013, pp.75-99)

A ocupação do posto de herdeiros da tradição criativa que se liga ao gregoriano é outra estratégia: o discurso que acompanha a obra musical contemporânea está hoje nas notas de programa e, embora seja uma atividade que participa minoritariamente do orçamento doméstico dos compositores, aparentemente ocupa no plano das ideias e no ensino superior um espaço privilegiado. Isso contrasta até mesmo com essa tradição da qual se dizem herdeiros: a atividade pedagógica da esmagadora maioria dos compositores; a composição de trilhas ou *jingles* para a Esso (Willy Corrêa), para o MacDonald's (Paulo de Tarso Salles) ou para a Ultragás (José Miguel Wisnik), por exemplo, e a participação política em comissões e cargos públicos administrativos são funções minimizadas para que a atividade composicional ganhe um espaço que não consegue conquistar de outra maneira.

Se pensarmos que a antiga função do mestre-de-capela tinha incumbências tão diversas como afinar instrumentos, cuidar do material de orquestra, apresentar-se emperucado ao patrão, como lembra Raynor em sua referencial *História Social da Música* (RAYNOR, 1981, p.337), o herdeiro da tradição que tem como *tabula rasa* o Canto Gregoriano hoje estaria incumbido de atividades tão diferentes como compor música para rádio e TV, *jingles*, vinhetas para campanhas políticas, sonorização do consultório do dentista ou de elevadores etc, ou então especializar-se, seguindo a tendência da crescente divisão social do trabalho que vai na contracorrente da transdisciplinaridade, tão necessária nos dias de hoje.

O espaço da pesquisa composicional contrasta com o dia-a-dia do chamado “compositor erudito contemporâneo” que tem uma variedade de incumbências bem maior do que seus equivalentes em uma sociedade aristocrática do passado. Compositor, certo; se erudito, ficaria restrito a seu campo; se contemporâneo, deveria estar em sintonia com as necessidades musicais de hoje que talvez sejam todas as listadas acima, e bem menos a de uma música fiel à lógica erudita, embora tenha sua importância como pesquisa acadêmica, ainda que muitas vezes sem uma aplicação imediata ou um retorno à sociedade que a financia, sendo o desperdício financeiro, no caso, um digno subproduto inerente à natureza do trabalho investigativo. O mercado assistido que

comissiona obras com verbas públicas nos países do primeiro mundo é uma maneira de se fazer corresponder ao patrocínio aristocrático de outrora, já que, como teria dito Paulo Francis, “a aristocracia nos deu Mozart e a democracia Michael Jackson”. Entre nós brasileiros, é o funcionalismo público que sustenta a maioria dos compositores que ainda existem e insistem exclusivamente nessa lógica.

Não há porque supor que o caminho da composição deva passar necessariamente pelas mesmas preocupações que nos injetaram nos departamentos de música das universidades públicas, mas foi a forma que nossos professores encontraram de se fazer valer no mercado competitivo em que se insere a universidade. A produção de *papers* demonstra isso: poucas resenhas e muitos textos ilegíveis que fazem análises de obras e acham “pelo em ovo” e “descobrem a pólvora” em matéria de esoterismo e reserva de mercado: um discurso sempre a querer dizer algo diferente dos demais, camuflado de anticonservadorismo e de *avant-garde* libertadora.

A contribuição de *El Sistema* na Venezuela vem sendo alvo de questionamentos sobre seu consistente projeto de inclusão e urgência e seus princípios norteadores muito claros, em que pesem as críticas de Geoff Baker⁸ que acaba de lançar o livro *El Sistema – Orchestrating Venezuela’s Youth* (2014), em que mostra que também há vozes descontentes, mas não creio que se possa minimizar as aquisições do projeto, muito menos se a crítica de Baker é feita do ponto de vista de questões comprometidas com a modernidade e seus dogmas e que precisariam ser discutidas com mais detalhe e à luz de argumentos pós-colonialistas. Seu criador, o maestro José Antônio Abreu não só renunciou ao pódio como também até hoje faz um discurso sereno e perturbador sobre seu trabalho. A esse respeito, David Ascanio conta sobre a capacidade única de Abreu de absorver e compreender a música: “Vi certa vez um jovem compositor trazer-lhe uma partitura orquestral inédita. O Maestro olhou a partitura durante uns poucos minutos e depois foi ao piano e tocou-a impecavelmente, fazendo comentários (...). Ele pode tocar qualquer peça musical que ele veja, imediatamente” (in TUNSTALL, 2012, p.110).

Acessibilidade e excelência andam de mãos dadas em *El Sistema* e não há nenhuma contradição nisso. Seguindo princípios semelhantes

aos da universidade popular, a heterogeneidade incentiva a prática da cooperação e da solidariedade, aproveitando as potencialidades de seus participantes. Sem essencialismo ou progressismo, uma pirâmide de conhecimento se constrói com consistência quando todos os níveis do aprendizado são tratados e considerados com a mesma importância: o ápice, uma camada de fundação e uma seção média suficientemente fortes. A simultaneidade é uma poderosa ferramenta pedagógica, tanto no plano vertical do progresso técnico – por “osmose” e contato lateral – quanto no horizontal, ao lançar mão de todo tipo de metodologia de educação musical, quando os princípios norteadores são bem definidos (equivalente a um Projeto Pedagógico de Curso).

Simon Rattle considera que “esta orquestra é claramente a coisa mais importante do mundo para esses jovens. E isso fica claro e eloquente na música que fazem”; e Claudio Abbado diz que *El Sistema* e suas orquestras são “o projeto musical mais importante no mundo de hoje”. Plácido Domingo, depois de ouvi-los disse que não esperava “caminhar pelo paraíso e ouvir vozes celestiais” e que na verdade, nunca se sentiu tão emocionado por tanta qualidade. Em 1999, A Orquestra Jovem Simón Bolívar ganhou o Prêmio Internacional de Música da UNESCO por ser “um exemplo para a juventude e para o mundo” (2012, pp.120-121).

Vista na perspectiva de um fenômeno de transplantação e reapropriação de “coisas mais capazes de viver sob céus muito distantes de seus céus de origem que cruzaram o Oceano e que se enraizaram numa terra que era em grande parte virgem”, como queria Valéry (in VALÉRY, 1957, Tome II, p. 989), e se instalou num outro espaço social, com outros usos e funções, longe de sua origem, outras iniciativas bem sucedidas vem sendo realizadas no Brasil, e os EUA já o vêm fazendo há mais tempo, além de terem contratado Dudamel, principal produto de *El Sistema*, para ser o titular da Filarmônica de Los Angeles, fato que produziu o fenômeno conhecido como “dudamania”. Ricardo Castro, diretor fundador do projeto Neojibá, na Bahia, falou na Revista Concerto de janeiro/fevereiro de 2015 sobre o que chamou de “falência do modelo de orquestra sinfônica do século passado”, além de aludir a Baker (sem citá-lo) para dizer que os problemas por ele apontados em *El Sistema* sugerem que o programa venezuelano “não seria a melhor

fonte de inspiração para os que se dedicam à ação social por meio da música” e concluiu dizendo que “se respondermos com coragem e inovação (...) poderemos ter um papel decisivo na definição do que poderão ser a prática, a criação e a difusão da música de concerto no século XXI” (p.57).

Há diferentes faces da transplantação: nos EUA, são as cidades empenhadas e orgulhosas de manter suas orquestras; na América do Sul, uma estratégia bem sucedida de urgência e inclusão social que diminui significativamente os índices de violência e contribui para o bem estar e a felicidade das famílias. Claro que há representantes das duas transplantações em ambos os hemisférios; só identifico aqui suas pertinências.

A Etnomusicologia sempre se propôs a abordar o fenômeno musical de forma integrada, sem menosprezar a História, e necessariamente interdependente e transdisciplinar, relativizando a forma, a estrutura e as relações internas do discurso musical. Por motivos político-ideológicos, as abordagens musicológica e etnomusicológica se distanciaram e uma teoria crítica pós-moderna começou a fazer sentido, a partir da segunda metade do século XX. O pós-modernismo é a teoria crítica que busca alternativas às bases ideológicas do modernismo e tem na Musicologia Crítica, na Antropologia e na História Cultural suas principais ferramentas.

Recriar uma obra de Beethoven em Ribeirão Preto não é fazer parte de uma rede não-geográfica da música de concerto internacional, susceptível de uma avaliação crítica do *New York Times*, mas transplantar uma experiência para um novo contexto, adaptando-a e reinventando-a, num processo ininterrupto e trivial que é a transferência cultural ou a “antropofagia” que queria Oswald de Andrade. Embora não haja nenhuma novidade nisso, o modernismo impediu uma abordagem mais ampla do fenômeno musical, aprisionando-o num campo erudito limitado e incapaz de conter sua força centrífuga (ou “difícil de administrar”, como disse acima Bouët). Como consequência disso, na Europa, a música de concerto do passado tornou-se uma questão de honra e dever cívico, como a visita aos museus. Como dizia Debussy, “nos pequenos vilarejos perdidos nos confins da Turíngia, onde o cuidado de beber a cerveja nacional, no domingo, vem acompanhado

da necessidade de cantar os corais de Bach” (in LESURE, 1987, p.261).

A produção fiel à lógica erudita de distinção e autodenominada herdeira da tradição canônica europeia é sustentada pelo Estado e frequentada por esnobes. Como diz Menger, “Nem profissionais da criação nem ingênuos, os ouvintes profanos das obras contemporâneas que constituem a vanguarda dos consumidores de cultura seriam eles esnobes?” (MENDER, 2001, p.231). Ou como lembra William Weber, “Mais importante do que tudo, a autoridade canônica tem sido frequentemente manipulada para propósito de esnobismo e elitismo social” (in COOK & EVERIST, 1999, 354).

Evitando o suicídio cultural, a tradição musical europeia produziu, *grosso modo*, na América, dois fenômenos de transplantação: 1) assimilação, adesão, adoção e apropriação, ao norte, no sentido de continuidade, e 2) as estratégias de urgência e inclusão das ex-colônias pobres do sul. Michel Philippot era um crítico do abuso da incorporação de elementos exóticos à tradição gregoriana calcada no espírito científico iluminista: “Entre as músicas do mundo, a europeia ocupa um lugar preponderante” [aquilo que Wiora chamou de III Idade da Música, *The Special Position Of Western Music*]. E continua: “Com demasiada frequência temos a tendência de esquecer, sobretudo quando nos deixamos fascinar pelo gosto do exotismo ou que, pegos pelo remorso de ter tido ancestrais colonialistas, tentamos exorcizar esse sentimento exaltando ou imitando culturas musicais que são em realidade, fundamentalmente diferentes da nossa” (PHILIPPOT, 1990). Se por um lado Philippot acreditava na evolução e no progresso da civilização ocidental tal como postulava o modernismo, por outro combateu inconscientemente o suicídio cultural europeu por apropriação de outras tradições não-europeias, mesmo as mais eruditas.

Uma visita ao museu da “Cité de la Musique” de Paris mostra como é pertinente a etnografia feita por Georgina Born (1995) em *Rationalizing culture*: No andar térreo do museu, estão as músicas “exóticas” e não-europeias (“Les musiques du monde”), e conforme se vai subindo os andares, encontram-se, no cume, Boulez, Stockhausen e seus herdeiros, a vaticinar sobre o futuro da música, baseados em sua evolução e suas inseparáveis ligações com a ciência. Como Duchamp disse certa vez, o futurismo era o “impressionismo do mundo mecânico”

(DUCHAMP, 1994, p.171), e a crença de que música e ciência são inseparáveis ignora as possibilidades que o pensamento mitológico (LÉVI-STRAUSS, 1987) e o pensamento mestiço (GRUZINSKI, 2012) podem aportar às reflexões musicais.

A música tomada estritamente como irmã da ciência – numa nostalgia do Quadrivium – reduz seu alcance ao que se passa no plano teórico, sem as vantagens que a experiência prática oferece. Como diz Gleick (1987, pp.125-126):

O teórico trabalha num espaço ideal, ao abrigo do ruído, das vibrações, da poeira. O experimentador, por sua vez, vive na intimidade da matéria como um escultor com sua argila, lutando com ela para lhe dar forma, domesticá-la. O teórico inventa seus próprios companheiros, como um Romeu naif inventaria sua Julieta ideal. Os amores do experimentador, por sua vez, suam, reclamam, e peidam. (...) Se os melhores experimentadores conservam ainda uma alma de teóricos, o inverso não é verdadeiro. Apesar disso, o prestígio recai sobre o teórico. (...) O abismo entre o teórico e o experimentador tornou-se menor. Teóricos manifestam um pouco menos de esnobismo e os experimentadores um pouco menos de desconfiança.

Em 1998, eu cursava a disciplina de pós-graduação da ECA, “Interfaces entre a composição musical, história e interpretação: a busca da compreensão do processo composicional como ferramentea criativa e interpretativa, a partir do universo do Canto Coral”, do Prof. Marco Antônio da Silva Ramos, como parte das disciplinas do mestrado. Foi a época do lançamento do disco *Passione* (1998), de Zizi Possi, em que ela cantava, a seu modo, canções italianas. Eu, que, nos anos 1990, tinha colecionado várias fitas-cassete gravadas do programa *Giradischi*, de Gioconda Bordon, na Rádio Eldorado, estava imbuído das interpretações e canções de Eros Ramazzotti, Fiorella Mannoia, Gino Paoli, Jovanotti, Laura Pausini, Luca Carboni, Marco Masini, Pino Daniele, Zucchero e outros. Minha primeira reação foi refutar as interpretações de Zizi Possi, tão distantes dos originais da tradição dos festivais de San Remo. Fui advertido por uma jovem colega que me perguntou se, então, eu achava que Beethoven só poderia ser tocado por orquestras alemãs...

O conceito de circulação internacional de ideias e culturas serve

de auxílio para se compreender por que alguém quer tocar e compor bossa-nova no Japão ou fazer Jazz no Azerbaijão. O fenômeno trivial da transferência cultural é facilmente explicável e os produtos resultantes dele são o cimento de qualquer cultura – conceito poroso e instável, semelhante aos estados de transformação da matéria estudados pela teoria do caos de Gleick (1987) e outros.

Uma independência declarada pelo herdeiro da coroa portuguesa, um conceito de nação criada “à força” pelo IHGB e uma república proclamada sem qualquer jacobinismo não podiam conferir legitimidade ou identidade à nação brasileira (cf. LESSA, 2008). Daí a ansiedade dos modernistas brasileiros em se servirem dos dogmas europeus, fora de contexto, para criar um conceito aglutinador de uma elite letrada, poliglota, anfíbia e cosmopolita que se pôs a trabalhar com independência, forjando ela mesma uma nova hegemonia baseada na curiosa constatação de que havia um povo no país, cujas manifestações culturais só teriam serventia se vestidas de erudição. Daí Villa-Lobos morando no apartamento dos Guinle e recebendo mesadas para apresentar suas obras na Paris de Stravinsky e a bossa-nova considerar-se como filha do Jazz; ou como conta Rafael Menezes Bastos, *La maxixe* e *La Samba* dos Batutas, na boate *Shérérazade* de Paris, por seis meses sustentados também pelos Guinle (BASTOS, 2005). Luís Antônio Giron (2004) explica da mesma maneira como foi possível o sucesso de Carlos Gomes, ainda que italianizado, cantando um *Guarany* em italiano, festejado pelas elites desejosas de um “messias lírico” brasileiro, concluindo que “muito das características paroquiais e viciosas do público de música erudita brasileiro vem desses tempos remotos e movimentados” (p.206):

A aparição de Gomes ocorre no momento exato em que a opinião pública, manifestada e sistematizada pelos folhetinistas, deseja a chegada de uma espécie de messias lírico nativo. É a epifania do esperado durante trinta anos de atividade de folhetim crítico. (...) A aparição de Carlos Gomes é a realização de um sonho alimentado por muito tempo às escondidas pelos diletantes: dar à luz um Bellini, um Donizetti autóctone que fosse mais italiano que os italianos e, no entanto, fruto nacional (pp.199-200).

O discurso da vanguarda que se seguiu ao modernismo e, de

certa forma, inspirado nele, operou uma estranha conversão do ideal nacionalista em cosmopolitismo sintonizado com “as mais avançadas” técnicas artísticas (seja lá o que isso queira dizer), importando a técnica dodecafônica e o serialismo. Como aconteceu na Europa de Dallapiccola (Itália), Leibowitz (França) etc, tivemos aqui o Prof. Hans-Joachim Köllreutter – fenômeno que se pareceu muito com a difusão da Macrobiótica pelo mundo, que também teve seus divulgadores missionários como George Ohsawa e Michio Kushi.

Trata-se, no Brasil, de uma transplantação pura e simples de uma prática cultural, sem reapropriação, reservada a poucos privilegiados segundo os argumentos soberanos dos dogmas da música como linguagem e da autonomia da obra de arte, conceitos que remontam à Viena da virada do século XIX para o XX. Para criar este dogma, é preciso um processo de cultivo “hidropônico” (a metáfora é de Juan Pablo González) da prática musical, despojando-a de toda conotação, de todo contexto de circulação, produção, recepção e apropriação, colocando-a num “tubo de ensaio”, e analisando-a em seus componentes linguísticos e estruturais. O resultado disso é o esoterismo inevitável dos discursos analíticos sobre os quais há pouco ou nada a criticar, já que criam dentro de si lógicas internas e homologias inquestionáveis, além de uma ilegibilidade destinada aos membros de um *petit comité*, que Bourdieu chamou de sociedades de admiração mútua, que exercem um poder temporal cultural e político no campo, encaixando-se na noção de tirania de Pascal.

Os modelos que inspiraram a escassa historiografia da música clássica brasileira são frutos de seis momentos históricos propícios à circulação do repertório europeu:

1) as ações jesuíticas a partir do século XVI que incentivavam a prática musical com instrumentos e cantos europeus misturados aos indígenas, narradas por padres como Fernão Cardim (citado por RIBEIRO, 1995 e TINHORÃO, 1998);

2) a espetacular urbanização de Vila Rica (atual Ouro Preto) no século XVIII que, por conta da mineração, chegou a ser a segunda maior cidade do Brasil (só sendo superada por Salvador);

3) a vinda da corte de D. João VI, em 1808, com a criação imediata da Real Câmara e Capela e, pouco depois, com a inauguração

do Teatro São João, no Rio de Janeiro, em 1813;

4) a criação do Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro, por Francisco Manuel da Silva (1795-1865), em 1841;

5) a riqueza produzida pela extração da borracha na Amazônia (1879-1912); e

6) a produção do café em Ribeirão Preto (1830-1930).

Fora desses seis momentos excepcionais, pouco se estudou no Brasil o processo histórico de isolamento do canto gregoriano de toda e qualquer influência pagã, e sua utilidade como instrumento poderoso de unificação da igreja católica ou do império carolíngio que trazem como única alternativa de apropriação a abstração dos contextos de produção e recepção, tratando o fenômeno sedutor da polifonia como uma “concepção virginal” (imaculada concepção), para usar uma imagem de Bourdieu em *La distinction* (1979, p.66).

A história dividida em períodos criativos, autores e obras, ao contrário de uma história cultural, obscurece as razões pelas quais os estilos e gêneros foram criados, dando a impressão de que a linguagem evolui por si mesma e que há uma lógica interna, incrustada no pentagrama, independente de qualquer fator externo a ela, como se os compositores do passado inspecionassem até hoje – do túmulo e por controle remoto –, toda e qualquer interpretação de suas obras. O desenvolvimento forçado do gregoriano sobre si mesmo, uma vez isolado de toda influência externa, é fruto de decisões políticas, primeiro da Igreja, depois de Carlos Magno e das Cortes europeias, e finalmente da burguesia interessada em reproduzir os valores da aristocracia.

Com o surgimento dos dispositivos de comunicação de massa e do ideal de democracia, novos parâmetros entram em jogo, cujas ferramentas de compreensão e entendimento passam mais por Walter Benjamin, Umberto Eco e Edgar Morin, do que as soluções de Adorno, influenciado pelo ressentimento, pela ideologia aristocrática, pelo pessimismo schopenhaueriano e pela perseguição nazista. A frequente rivalidade entre França e Alemanha, o distanciamento britânico quase ileso às turbulências estéticas continentais – que tanto contribuíram com a *contenance angloise* para o desenvolvimento da polifonia renascentista – e o furor tempestuoso e emocional da Itália não são considerados e até expressamente ignorados em privilégio do dogma da

música como linguagem – mito que quer justificar a hegemonia de um grupo que lutava, na virada do século XIX para o XX, na Europa, por sua legitimação e contra o reacionarismo dos conservatórios.

Nenhuma dessas particularidades são levadas em conta no Brasil, ex-colônia, esponja de ideias e conceitos europeus descontextualizados, às vezes insurgindo-se de forma ingênua, como na criação do conceito de antropofagia, na tentativa de afirmar sua independência sem recorrer à cultura popular *lato sensu*. Muito da ojeriza que os erros de português do presidente Lula (durante os anos 2004-2012) provocavam advém do fato de sua fala identificar-se com o jargão popular, com a tendência de omitir os “ss” finais dos plurais, à italiana, ou à pronúncia “errada” de nomes estrangeiros. Mas tivemos Collor (de 1990 a 1992), lutador de caratê, supostamente poliglota e piloto de jatinhos – que a imprensa francesa chamava de “o Rambo brasileiro” – e Fernando Henrique Cardoso, professor da Universidade de Paris. Contudo, nenhum presidente de primeiro mundo esforça-se em corrigir tais erros, e suas falas são igualmente populares no sentido de preservar os hábitos da língua falada, mas no pensamento colonial brasileiro, os modos populares são objetos de vergonha para a elite anfíbia e poliglota, versada em jargões de além-mar, considerados como “verdadeira cultura”. Em sala de aula, deparei-me frequentemente com a relutância dos alunos em pronunciar nomes de autores estrangeiros como se leria em português do Brasil. A mídia não ajuda, ao imitar a pronúncia dos estadonidenses de nomes suíço-franceses, como Roger Federer, por exemplo (Féderer ao invés de Federér, que para nós seria Fedérer por causa da tendência de nosso português em “paroxitonizar” as palavras, diferentemente do francês que “oxitoniza” tudo). Uma forma de nos impormos como bloco cultural ao mundo deverá passar necessariamente pelas ideias de Bolívar, que já pensava na unificação da América Latina, ao invés de nações inviáveis que foram sendo criadas em cada porto, como diz Darcy Ribeiro, dada à impossibilidade intrínseca de reproduzir aqui o modelo europeu, mesmo que não se descarte sua participação na construção de uma cultura latinoamericana genuína.

Numa terra em que, devido às riquezas naturais e à abundância original, num clima propício à contemplação, jamais a música poderá

vir separada do corpo físico e dos espaços externos (ao contrário dos equipamentos *indoor* das culturas dos países frios) e só poderá ser hegemônica para um reduzido grupo que já ia ao teatro de ópera do Rio de Janeiro do século XIX “vestidos com fraques e cartolas e suas damas com peles de animais em pleno verão carioca”, como diz Lessa citado acima, que ocupam as instâncias de poder legitimador e impõem a exceção como regra, à revelia da massa da população.

Insistir no rigor e nos dogmas da arte autônoma e da música como linguagem torna-la-á cada vez mais obsoleta; e investir nas transferências e na porosidade liberta-la-á pela criatividade e pela invenção. A ideologia do progresso cuja fundamentação nem mais as ciências “duras” admitem sem precaução – se consideradas as implicações ecológicas dos avanços tecnológicos – é o principal empecilho para a criatividade e para a renovação. A propósito disso, Menger (2001, p.337) termina seu livro citando Roger Caillois, poeta francês e tradutor de Borges: “...como atividade específica, livre de todo peso funcional (religioso ou social), ‘a arte autônoma talvez não terá sido senão um parêntese, uma espécie de moda na história da humanidade’ (in *Le Monde*, 28/11/1975)?”. Menger conclui: “É no fundo a mesma interrogação que ecoa hoje no debate sobre o princípio de modernidade e seu destino, e que considera a evolução das artes no ocidente desde o romantismo como uma expressão exemplar das contradições ou, para outros, dos recursos da racionalização das atividades humanas em sociedade”.

As tentativas hoje de compositores como Karol Beffa ou as convergências para uma maior “sensibilidade” como o australiano Peter Sculthorpe, ao escrever uma música que continue fiel a uma lógica aristocrática numa sociedade plural e global, de tendência democrática, redundam em pastiches de mau-gosto que confessam uma nostalgia do classicismo, criando emulações sem inspiração dos grandes modelos do passado europeu. Música contemporânea é o que se faz hoje pelo mundo e o que circula como partes de realidade cujos contextos se constroem no fazer musical, recuperando assim uma noção cara à Etnomusicologia.

Produtos de uma revolução molecular, na definição de Michel Onfray (2004), em sintonia com um diálogo entre culturas,

as manifestações musicais de hoje não prescindem de pesquisa ou de experimentação, mas não precisam estar atreladas à noção cega de progresso derivada da filosofia idealista e essencialista alemã do século XIX, herdeira do idealismo dualista pitagórico-platônico-cristão, que impõe a separação entre corpo e alma e entre o mundo e o além.

Porque o surgimento do concerto público não engendrou automaticamente a mistura de gêneros, estilos e épocas é também um mistério de difícil explicação. Se o público agora é diverso e plural, bastando pagar um ingresso, a hegemonia de um repertório fiel ao gregoriano só se justifica pela estratégia canônica de imposição de valores dominantes ao conjunto do público receptor. Ninguém é incapaz de digerir num mesmo concerto obras de tradição aristocrática ou popular, como mostra o estudo de Lisa Dominick (1982/1983) sobre experiências realizadas na Holanda, em concertos em que se apresentam música eletrônica, jazz, música clássica etc, aumentando consideravelmente o interesse do público, sem que para isso seja preciso submeter-se às leis de mercado e ao produto *omnibus* de Bourdieu. O “perigo” dessa *mélange* é justamente o julgamento estético inevitável que daí pode emergir. Um Bach é apreciado “até debaixo d’água”, em versões que vão desde Wendy Carlos até Gustav Leonardt, passando por Glenn Gould e Karl Richter, além dos intérpretes mais recentes que desisti de comparar devido aos critérios que motivam suas gravações. Segundo Dominick, “A culpa por esta situação reside em parte no mito romântico do século XIX do compositor/artista como gênio, a teoria do ‘grande homem’ que é, infelizmente, ainda hoje perpetuado por todos os musicólogos e historiadores da arte. Embora a continuação desse culto tremendo de exaltação possa beneficiar alguns (Stockhausen, Picasso), aqueles cujo status é menos do que o de um semideus deverão sofrer o estigma da comparação, e seu valor eclipsado pela sombra do grande”.

Sobre esses concertos, a autora relata que

Eles [os promotores desses eventos] cortejavam ativamente a atenção da mídia, inundando as páginas editoriais com cartas e se infiltrando nos jornais como críticos. Lançaram um apelo enorme ao público que se liga a movimentos políticos populares e promoveram gigantescas extravagâncias musicais ao ar livre em parques públicos. Eles criaram situações de performance impregnadas

de shows de rock em que alternavam músicas mais complicadas ou abstrusas com improvisação populearesca ou minimalista em eventos musicais multimídia. Como resultado, a música holandesa contemporânea agora tem um culto de seguidores de magnitude considerável, composto principalmente por jovens não músicos, politicamente liberais e pseudo-intelectuais para quem a valorização da avant-garde artística (música, cinema, dança, teatro, artes visuais) é um requisito a perspicácia social ou cool. Embora originalmente atraídos pela vanguarda musical, que os compositores pode bem considerar como razões erradas, muitos destes jovens apreciadores, desde então, desenvolveram um verdadeiro interesse pela música contemporânea, um interesse que se ampliou para incluir tanto a música abstrusa quanto a populearesca e que, espera-se, vai continuar por toda a vida deles.

Outro preconceito vigente que se contrapõe à *mélange* é o que também surgiu com o *great divide* que é a hierarquização da composição em relação ao arranjo. Na concepção modernista, o arranjo é uma subcategoria, resultado da divisão social do trabalho musical que gerou especialistas. Porém há um oceano de diferença entre os trabalhos de arranjadores profissionais e as eventuais transcrições ou interpretações realizadas de maneira criativa e original que encontramos tanto no Bach de Wendy Carlos, como também nas improvisações jazzísticas do *Boléro* de Ravel por Django Reinhardt, nas peripécias de Benny Goodman, nos baixos-contínuos de sonatas de Bach realizados por Keith Jarrett ou nas apropriações romantizadas do Bach de Karl Richter, num “regalo de vida e amor”, como diz Gérard Zwang (1984), contra a necrofilia. A especialidade de arranjador não cria necessariamente um monopólio do trabalho de adaptação musical, cujo procedimento remonta à *Missa L’homme armé* ou *Pange Lingua*, de Josquin, e mesmo antes.

Com raras e valiosas exceções, qualquer violonista que queira demonstrar sua virtuosidade sente-se obrigado a gravar a integral de Villa-Lobos para violão, mas sente-se constrangido pelas exigências do mercado que lhe obrigam a fazê-lo num único CD – o que torna sua interpretação inadequadamente mais rápida do que o desejável, suprimindo repetições e acelerando escalas e arpejos, numa demonstração de pirotecnia que nada tem a ver com o espírito de um *Choros n. 1*, de um *Prelúdio n.1* (possivelmente inspirado na transcrição de Tárrega do *Prelúdio* op. 28 n.4 de Chopin) ou *Prelúdio*

n.2 – que envolvem a questão do tal *Allegro* Brasileiro que buscava Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*. Uma infinidade de exemplos poderiam ser citados e tenho certeza de que o leitor já se sentiu frustrado, ou persuadido a mudar sua concepção de uma obra, instado por uma interpretação esdrúxula. Fui levado a admitir que não há nada de esdrúxulo na recriação de canções italianas por Zizi Possi, quando colocou em 1998 toda sua herança musical em *Passione*, criando uma interpretação coerente e diametralmente oposta aos *cantautori*.

Se o concerto público deve permanecer nos moldes estabelecidos na Europa do século XVIII, deveria também seguir seu impulso inicial e abrir o repertório para além do cânone, legitimador de exclusões, da mesma maneira que abriu o cânone da época para uma recepção mais ampla e plural.

Depois de passar dois anos fora, estudando com Michel Philippot, retornei ao Brasil e fui procurar emprego. Li um anúncio na grande imprensa sobre um concurso público para “regente/ maestro” (sic) de orquestra, numa Universidade Estadual. Peguei o ônibus e fui. O que mais me impressionou foram os candidatos abrindo estojos de batutas, comparando e trocando informações sobre aquelas varinhas tão carregadas de fetiche e conteúdo simbólico. Afinal, o que é uma batuta e qual sua utilidade? Como não existe uma bibliografia sobre o assunto que fale muito mais do que o conhecido caso de gangrena de Lully, tentarei aqui esboçar algumas opiniões a respeito.

Numa época em que o mercado de discos clássicos surge como decadente na obra de um Norman Lebrecht (2002 e 2005), a batuta é o emblema da autoridade do maestro. Mas o que é um maestro nos dias de hoje, em que as orquestras são capazes de tocar sozinhas, mesmo um repertório considerado complexo? Como diz Giron (1996),

o século XX assistiu ao surgimento da arte da regência no fulcro da cultura de massa. Os maestros se tomaram divas do mesmo porte dos cantores e dos ícones do pop. Tudo porque eles se colocaram à frente do processo de reprodução e divulgação da música por meio dos discos e dos vídeos, assim como haviam assumido em definitivo a direção da orquestra no início do século XIX. A figura do regente tem o papel social amplificado. Leva ao grande público alguns dos arcanos de uma arte de pequenas multidões, surgida no final do século XVIII: o concerto sinfônico. Virou tradutor,

prestidigitador, ator, líder de seita. Tudo graças menos à arte do que à técnica.

Entre 2008 e 2012, realizei experiências na Orquestra Universitária (OU) que criei no Departamento de Música de Ribeirão Preto da USP. Os alunos alternavam-se entre estante e pódio. Partindo do princípio de que os músicos são mais respeitosos com seus colegas de estante e que conhecem melhor do que ninguém as necessidades de um ensaio, a hipótese é a de que a melhor saída para o mal-estar generalizado na relação instrumentista-maestro é uma alternância dessa natureza: os próprios músicos se incumbem da direção das obras segundo suas preferências. Talvez haja a necessidade de um raro administrador, como José Antônio Abreu de *El Sistema*, que tenha a autoridade e a competência de um verdadeiro professor, mas que não faça questão dos louros do pódio, da cabeleira, do colete ou do suspensório.

A contradição começa com os salários, que ninguém sabe o valor, mas que se tem certeza de que são díspares, astronômicos e injustos. O salário, estabelecido pelo grau de notoriedade de um figurão, representa o pagamento pelo potencial de atratividade que ele é capaz de emprestar ao grupo – o que inclui algum tipo de excentricidade, além da cabeleira obrigatória, do colete frequente, do suspensório eventual e da indefectível batuta. Raras são as fotos promocionais em que o maestro não apareça empunhando a famosa varinha. Qual a utilidade prática deste objeto e por que resolvi me deter nele? Percebi, em primeiro lugar, que ao chamar um aluno para o pódio, no início dos trabalhos da Orquestra Universitária, quando ainda predominava uma certa timidez, operava-se uma transformação de postura, digna de estudo pela Psicologia Social e pela Terapia Ocupacional: o que era simples e natural transformava-se em austeridade e sisudez. O aluno sentia-se na obrigação de exercer uma autoridade excessiva, de dizer qualquer coisa de importante e profundo, e seu comportamento tornava-se tenso e autoritário.

Pensando em tornar aquela alternância mais espontânea e natural, resolvi abolir o uso da batuta, sabendo-a um objeto cultural de forte carga simbólica. O caminho estava aberto para uma *détente*. Milagrosamente, os jovens voltavam, uns mais outros menos, a se comportar como aprendizes, quando não insistiam na necessidade de

seu uso ou argumentavam, em bases racionalistas, sobre os benefícios de uma suposta clareza dos tempos e das entradas e até mesmo de expressividade que a batuta proporcionaria. Minha resposta era sempre a mesma: “– Tudo bem, mas vamos continuar sem a batuta”. Simples assim. Na realidade, nada mudou, musicalmente falando, com a supressão desse objeto. Mas as relações interpessoais melhoram significativamente e foi bem mais fácil pregar a humildade na direção e a agilidade nas leituras e na preparação das obras. Insisti sempre que o maestro é um colaborador, que deve estar ali a serviço do bom rendimento do grupo e que a regência é uma atribuição, entre outras, de um músico completo.

O tédio que senti ao assistir ao tradicional concerto de ano novo da Filarmônica de Viena, na virada para 2013, acompanhando pela TV os movimentos alienados de um jovem maestro gesticulando e fazendo uma quironomia para as câmeras que queria fazer crer que tinha o controle sobre aqueles senhores (e uma ou outra senhora...) compenetrados que tocavam de cor um repertório surrado de valsas vienenses, deu-me a última razão para, pelo menos em aulas de regência, aboli-la completamente, como o fazia um simpático professor de regência no CSNM de Paris entre 1988 e 1990, no período em que assisti às suas aulas como ouvinte na Salle Berlioz, e que beijava e abraçava seus alunos, convidando-os para um convívio familiar e distendido.

Depois, o futuro regente vai escolher certamente por continuar a usá-la, mas a experiência sem batuta é significativa e diz muito sobre o fetichismo em torno da figura do maestro. Alguns músicos de orquestra acham que ela é importante para a clareza dos tempos e vemos algumas vezes os maestros esconderem-na atrás do braço ou metê-las no bolso interno da casaca para conduzir certas passagens que desejem sublinhar, mas isso não é senão parte da *mise en scène* glamorosa. Nenhum manual de regência no entanto dedica-se a estabelecer uma técnica consistente da batuta, de como segurá-la ou de suas utilidades. É mais um pressuposto inquestionável que confere a qualquer um que a empunhe poderes mágicos de um titã, de um demiurgo ou de uma autoridade acima de qualquer crítica (ver também CANETTI, 1995, pp.395-396). Basta empunhá-la. A batuta é o traço diferencial que opera

a metamorfose entre a situação de músico de estante e o maestro e o que os difere pertence mais à lógica do mito e do ritual.

Em meados da década de 1980, um pianista vietnamita franzino entrou na sala de concertos da série “Adriano Ramos Pinto” do Maksoud Plaza em São Paulo e antes de dar os sinais corporais habituais para receber os aplausos de boas-vindas, notou que a gaveta de partituras não fora retirada do piano. Parecendo um funcionário qualquer do teatro, seguiu até o instrumento, retirou a estante e voltou para dentro da coxia. Só então retornou e o público indeciso o aplaudiu finalmente, para ouvir um belo e atlético recital, de cor. Ele entrou errado no palco? Se lembrarmos dos concertos públicos na época de Beethoven, descritos por DeNora, onde era possível jantar, jogar cartas e realizar encontros amorosos, um detalhe como a retirada de uma estante, para que o som do piano inunde também o corpo do pianista, é algo sem importância, mas a julgar pela reverência que se tornou hoje em dia o hábito nas salas de concerto do planeta, não deixa de ser um pequeno escândalo.

Esse vietnamita era Dang Thai Son, que havia ganhado o prêmio de Varsóvia de 1980, mas que fora obscurecido na época por um escândalo protagonizado pela pianista Martha Argerich, que fazia parte do júri, e que protestou em favor do segundo lugar, o croata Ivo Pogorelich – evento que valeu a este último uma bela carreira internacional, sem dúvida. Son certamente não se preocupou com isso; e esqueceria da sombra de Pogorelich facilmente ao longo dos anos. Son é um dos pioneiros de uma safra de virtuosos do piano que vêm hoje do oriente. Como conta Cook (2013), “os intérpretes chineses adquiriram proeminência ao ganhar as grandes competições internacionais, o primeiro sendo Fou Ts’ong, que em 1955 ganhou o primeiro concurso internacional de piano de Varsóvia”. Atualmente, na China, uma “minoridade” populacional de alguns milhões de pianistas ganha “no empurrão” a supremacia do piano europeu.

A propósito de concursos, Menger (2002, pp.59-60) diz:

Na verdade, a organização de certas atividades e o espetáculo de certas categorias de sucesso combinam traços do jogo com vencedor aleatório e o sucesso da competição pelo trabalho, pela resistência e o mérito: quando a consagração é rara porque não diz respeito senão a um número infinitesimal de eleitos, a competição torna-se

altamente incerta. Uma alquimia de causas e de razões cujo cálculo não seria capaz de desvendar os papéis respectivos (qualidades individuais, pressão da situação, complexidade das avaliações e as composições de opiniões, influências externas à competição) impõe enfim sua lei de incerteza. Os concorrentes ou aqueles que apostam neles podem se empenhar em forçar o destino, a comprar ou influenciar os votos, a elevar artificialmente seu nível de performance, dopando o corpo ou manipulando os espíritos (rumores, profecias que se esforçam para torná-las realizáveis, tentativas de controle dos canais essenciais da formação das avaliações), mas sempre, o imperativo de justa concorrência deve se esforçar para corrigir esses desvios para conservar a credibilidade da competição fazendo uso de um arsenal de técnicas – garantias deontológicas, surpresas de escolha demonstrando independência do júri, controles das performances e de seus autores, banimento de fraudadores, enquetes sobre sucessos duvidosos, escândalos purificadores e provisoriamente redentores, etc. Prêmios literários, competições esportivas, torneios de celebridade como inventam regularmente as mídias audiovisuais, fornecem exemplos de combinação variada de agon e alea, que alimentam um estrelato e um imaginário do sucesso por delegação, tão próximo e tão comumente improvável.

Um concerto público tornou-se um momento sagrado, de contemplação do cânone. Quando se vai a um concerto, está-se concordando com uma série numerosa de postulados e é praticamente proibido subverter a ordem estabelecida. Situação bem diferente de um show com som amplificado ou de concertos ao ar livre, como os da OSRP, no Parque Curupira em Ribeirão Preto. Até isso, no entanto, é normatizado: o traje ao ar livre é a camiseta *Hering*, a calça *jeans*, as havaianas, o tênis ou a papete. Na sala de concerto, é mais adequado o traje social: aparecer de bermuda pode causar olhares de reprovação. Mesmo num país tropical, o traje social é aquele próprio para países frios; Evo Morales, primeiro presidente de origem indígena eleito na Bolívia, tem preferido, como sua vestimenta oficial, roupas tradicionais bolivianas, como o suéter de tecido de alpaca, com motivos e desenhos indígenas, ao comparecer a encontros oficiais com roupas típicas andinas, mas tal postura pode macular o sagrado.

A roupa reflete a adesão ou a submissão a uma determinada cultura. Ir ao concerto de bermuda pode também significar plena assimilação do repertório, como vi uma vez na Sala São Paulo, num

concerto da OSUSP cujos ingressos foram exclusivos aos professores da universidade e suas famílias, que foram apreciar a quarta sinfonia de Brahms em trajes esportivos e despreocupados – bem diferente do desfile que se vê nos concertos regulares daquela sala. Digno de uma charge de Quino, o contexto de produção das obras nem sempre coincide com os ambientes de circulação, reprodução, recepção e apropriação. A preservação do ritual e da liturgia afirma o cânone estabelecido e corrobora com as desigualdades mantidas pela hegemonia de uma cultura. Romper com o ritual é também contestar essa hegemonia.

A cena agora muda para Cenon, 2011, sudoeste da França, onde o belo centro cultural Rocher de Palmer é ocupado por um grupo de colegas compositores que decidem torná-lo o centro de reprodução da música contemporânea com a mesma paixão do pós II Guerra, lutando contra o conservadorismo e divulgando obras em que raramente os instrumentistas presentes no palco tocam uma nota de maneira tradicional em seus instrumentos, só usando a chamada “técnica estendida”. São ruídos produzidos pelas palhetas e chaves, percussões na madeira dos violinos e do piano, gritos e sussurros do cantor. O público lota os mais de 300 lugares. Estamos eu e minha mulher hospedados por um gentil casal, para participarmos das mesas-redondas e discussões que antecederam o concerto, durante a *I Rencontre Intenationale Temp'ora Cenon/Bordeaux/Pessac*, de 28 de fevereiro a 6 de março de 2011, graças ao auxílio da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP. No intervalo entre uma “música” e outra, comento com minha mulher sobre algum assunto absolutamente alheio ao que está acontecendo e dou uma risada a respeito. A gentil senhora que nos acompanha me olha em sinal de reprovação, pensando que estou rindo daquele concerto. Eu não estava, mas ela se traiu, achando bem possível...

Adenot (2008, pp.235-282), ao estudar “a dualidade da música: entre sacra e profana”, observa que

Em todas as sociedades, a música é carregada de significações que ela não possui intrinsecamente. Supõe-se que ela veicule todos os tipos de emoções e teria assim a capacidade de agir sobre os indivíduos.

A primeira grande força social a ter considerado o poder da música no ocidente foi a religião, em todas as suas acepções. Sempre que se aborda o fato religioso, aparece

a dualidade do sacro e do profano: o fato musical pode então ser classificado como sacro ou profano e assiste-se a essa classificação em toda a história cristã. O fato musical adquire consequentemente uma dimensão religiosa mais ou menos oculta.

Podemos assim formular a hipótese de que a ambivalência do olhar da religião para a música influenciou o olhar social sobre os instrumentistas, considerando-os alternadamente como atraentes ou assustadores.

A autora segue identificando as correspondências entre o vocabulário religioso e o musical, como paixão, vocação, dom, sofrimento, abnegação, consagração, além do trítono apelidado de *diabolus in musica*, insistindo na ideia de que não é sem fundamento reler cada concerto como uma liturgia: “os instrumentistas tais como fieis oficiantes, o maestro como o grande celebrante etc” (ADENOT, 2008, p.235), o sentimento religioso favorece a emergência da emoção que o ritual faz perdurar (ADENOT, 2008, p.236). Como nas religiões, temos na música também o sacro e o profano, a igreja e a sala de concertos, que separam os dois mundos.

Outro fenômeno importante é o transe provocado pela música, tanto no campo religioso quanto no artístico. A Grécia Antiga conhecia bem esse fenômeno, sendo o aulos o instrumento do transe por excelência. A Renascença, segundo Adenot, foi a época do elogio do transe: “os intelectuais buscavam então encontrar o segredo da suposta eficácia da música ao longo da Antiguidade grega”. Geralmente concebido como “permitindo uma melhor comunicação com os deuses”, haveria uma proximidade entre a orquestra em funcionamento e a cerimônia de transe em certas populações africanas. “O maestro pode ser associado ao xamã que dirige a cerimônia, a orquestra é seu instrumento” e assim, “se o transe está quase sempre em relação com a religião, pode também se produzir num contexto *a priori* profano – como uma sala de concerto”, o transe dos músicos provocando o êxtase do público que só os aplausos interrompem. “Os espectadores de um concerto seriam então hipnotizados e submetidos aos instrumentistas, como possuídos”: o exemplo “mais edificante é aquele das músicas populares amplificadas que buscam muito claramente este impacto físico, dando nascença a efeitos sonoros (...) impossíveis de atingir de outro modo senão pela amplificação” (ADENOT, 2008, pp.249-.251).

Os instrumentistas “ocupados num concerto que eles qualificariam de extraordinário” (...) mostram “uma concentração extrema, às vezes levemente tensionados pela emoção, obnublados por aquilo que tocam e pelo maestro, grande xamã do transe” (ADENOT, 2008, p.252).

Christopher Small, num artigo de 1987, já tentava mostrar que o concerto sinfônico faz parte “da natureza de um ritual, uma celebração, realizada de maneira não totalmente consciente, da mitologia e de valores de certo grupo, no interior de nossa sociedade profundamente fragmentada”. Ritual, para Small, é “um ato que dramatiza e encena a mitologia compartilhada de uma cultura ou de um grupo social, é a mitologia que unifica e, para seus membros, justifica tal cultura ou grupo” e essa mitologia “celebra a ‘história sagrada’ da cultura – sua criação, e o surgimento de heróis civilizadores, suas ‘atividades demiúrgicas’ e por fim seu desaparecimento”.

Como um importante ritual da classe dominante em nossa sociedade, o concerto mostra o homem ocidental moderno “tão dependente (...) de suas mitologias como qualquer membro de uma sociedade ‘tradicional’”. O alto grau de organização necessária para a produção de um concerto, na qual “há um proletariado embutido”, é realizado de modo o mais discreto possível “para criar a ilusão de um mundo mágico alheio à realidade do dia-a-dia e onde ninguém precisa trabalhar”. “Muito planejamento, nos dois lados da sala, é claramente necessário” e há ainda as convenções de comportamento. Nisso, continua Small, “há uma forte similaridade com outro conjunto de ações, explicitamente ritualísticas, aquelas do padre celebrante de uma missa católica, cuja individualidade é como que cancelada, por seu manto, seus gestos estilizados e sua produção vocal artificial”. Aqui novamente é a atemporalidade do ritual que importa; a mensagem é a de que padres (ou músicos) devem ir e vir, mas a igreja (ou a música) fica para sempre:

Um concerto sinfônico é geralmente planejado para começar com uma peça não muito exigente, uma abertura talvez, ou qualquer outra obra leve, ostensivamente para permitir a músicos e público se estabelecerem. Segue então uma peça mais longa e substancial, um concerto talvez, ou uma sinfonia, após a qual um intervalo tem lugar, durando geralmente cerca de trinta minutos, no qual bebidas são

tomadas no salão do teatro. Não há nenhuma necessidade física para esta pausa nos procedimentos; quem toma lugar para duas ou três horas ou mais, em eventos como a performance de *Das Rheingold* ou de uma coroação, programa-se e prepara-se sem aparente desconforto. E certamente ninguém precisa sentir sede ou fome durante este curto espaço de tempo. A verdade é que o intervalo não é absolutamente uma quebra no evento, mas uma parte essencial dele, proporcionando a oportunidade para interação social de cada um com os membros de referência de seu grupo, para cristalizar suas respostas ao evento através da discussão (intervalos parecem intermináveis para aqueles que não têm ninguém para conversar) e mesmo para serem vistos por aqueles cuja opinião importa (em hipótese alguma uma razão tão inverossímil como muitos parecem acreditar). Depois do intervalo vem uma peça mais substancial, geralmente de novo um concerto ou uma sinfonia, fazendo com que tudo tenha uma duração de aproximadamente uma hora e meia ou duas horas. Há obviamente muitas variações nesse esquema – uma obra de grande envergadura como a Nona de Beethoven ou a Segunda de Mahler podem aparecer sozinhas ou precedidas apenas de uma peça curta (mesmo depois de uma sinfonia de Mozart de 20 minutos é comum haver um intervalo), enquanto que um oratório ou uma paixão pode constituir toda a performance (SMALL, 1987).

Numa afinidade imediata com o romantismo, um concerto “raramente fornece qualquer experiência musical genuinamente nova”, “o número de compositores cujas obras são regularmente apresentadas nos programas de concertos orquestrais não é alto – aproximadamente 50 no máximo, com alguns outros poucos representados talvez por uma ou duas obras, frequentemente muito populares” e a audiência “se torna especializada em detectar os desvios do texto escrito, deliberados ou acidentais, e tais desvios provocam sua severa desaprovação”.

Esse distanciamento da realidade em que residem os concertos atuais faz com que temas como pobreza, amor e desejo sexual – tratados de maneira tão explícita no *blues* – sejam tratados de maneira distante e artificial, faltando “o realismo cru e vívido que se encontram em outras culturas, como a africana ou a afro-americana”, o assunto cru sendo assimilado insuficientemente pela arte. Tudo isso como consequência da cegueira que nos causa a suposição da superioridade e da validade universal dos valores europeus e o não reconhecimento de seu caráter

ritualístico, porque gostamos de nos ver como seres puramente históricos que superaram o mito e o ritual.

É Claude Lévi-Strauss que lembra da necessidade atual de reconquista de um pensamento mitológico que caminhe junto com o pensamento racional, quando afirma que “há certas coisas que perdemos e que devíamos fazer um esforço para as conquistar de novo, porque não estou seguro de que, no tipo de mundo em que vivemos e com o tipo de pensamento científico a que estamos sujeitos, possamos reconquistar tais coisas como se nunca as tivéssemos perdido; mas podemos tentar tornar-nos conscientes da sua existência e da sua importância” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p.10)⁹.

Mesmo a chamada música contemporânea tem sempre que se adaptar à tradição e ao conjunto de convenções de gesto e comportamento “ligados à mitologia das classes-médias industriais e uma atitude imutável para com o mundo” (SMALL, 1987), não restando senão a alternativa de revolucionar formas, sons e técnicas; e continuará a ser tocada no mesmo tipo de prédio e sob as mesmas condições e pelos mesmos intérpretes. A vanguarda trouxe consigo outro mito, o da solução tecnológica sem mudar as estruturas sociais e os relacionamentos. Mérito, portanto, de Adorno, ao ter desvendado com sua teoria crítica a ideologia por trás do repertório tradicional, mas que erra ao propor soluções de cunho igualmente essencialista, tendo como modelo um conceito de arte acima das estruturas sociais e querendo provocar uma analogia entre essas e as estruturas musicais. O espaço do concerto irá subjugar tudo o que aconteça dentro dele, não importando o quão revolucionária ou subversiva seja a intenção: “A busca dos compositores pela renovação simplesmente através de novos sons, novas técnicas, como a busca de novas tecnologias como solução de problemas criados pelo antigo, têm êxito apenas em afirmar, quer se queira quer não, aqueles valores cuja falência esses mesmos compositores proclamaram no passado” (SMALL, 1987). Nesse ponto, Small lembra o conselho de George Ives (pai de Charles) quando é citado na autobiografia do filho, dizendo: “não preste muita atenção aos sons – porque isso o fará perder a música”, sugerindo que apenas novos sons não são capazes de fazer nova música, bem ao contrário do que vem proclamando a vanguarda desde sempre. “É no homem por inteiro

⁹ Disponível em <http://leandromarshall.files.wordpress.com/2012/05/levi-strauss-claude-mito-e-significado.pdf> (acesso em 04/04/2015)

e não apenas nos sons que a música repousa”, diz Small.

Essa “loucura racional” faz com que, negando a natureza ritual do concerto, permaneçamos aprisionados pela mitologia de uma cultura “cujo tempo está se esgotando rapidamente”:

A tradição afroamericana, para tomar um único exemplo, fornece um sem número de exemplos de relações mais diretas e íntimas, frequentemente não mediadas pela partitura, em que cada integrante do grupo tem um papel criativo a desempenhar – grupos de rock, bandas de reggae, bandas country, combinações de jazz de várias espécies de big-bands a duos; essa intimidade e franqueza atinge seu ápice talvez no free jazz, onde não há sequer uma configuração de progressão de acordes para estruturar as relações musicais. No free jazz a disciplina técnica e pessoal mais intensa é posta em prática, mas livremente e não-forçada; e pode ser pelo menos tão satisfatório para o público quanto para os intérpretes, todos tomados por uma situação cuja intensidade pode ser quase descrita como erótica, e é aqui talvez que a verdadeira natureza do ato musical se revela, livre das camadas de hábitos e tradições que escondem de nós a verdadeira natureza de uma performance sinfônica. No seu melhor, o free jazz celebra um conjunto de relações informais e de amor que são vivenciadas pelos intérpretes e ouvintes, da mesma maneira, e traz para a existência pelo menos enquanto dura a performance uma sociedade diferente da que celebrou o concerto sinfônico, uma sociedade cuja analogia política mais próxima é talvez o anarquismo (SMALL, 1987).

Longe de acreditar que a música clássica europeia seja inerentemente superior a qualquer outra espécie de performance musical, admitir seu caráter ritual tem também sérias implicações na Educação Musical.

Assim como Lévi-Strauss, que se tornou antropólogo “não porque estivesse interessado na antropologia, mas porque tentava deixar a filosofia” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p.16), este ensaio tentou olhar para um fazer musical sem medo de enxergar seu lado obscuro, justamente na tentativa de identificar seus mal-estares, numa perspectiva de renovação lúcida em que o som, por incrível que possa parecer, é o menos importante neste momento.

Como diz Michel Tardy (1965)¹⁰, “importa talvez menos, atualmente, hierarquizar as formas de cultura colocando-as como

diferentes em valor e em dignidade do que considerá-las simplesmente diferentes, estudar suas especificidades e deixar para mais tarde os julgamentos de valor, é o que parece ser uma atitude metodológica consequente”. Muita coisa também me incomoda no Jazz, na MPB, no rock progressivo, em Itamar Assumpção, em Elomar etc, mas falo de dentro de um campo no qual me estabeleci. Nesse campo, identifico hipóteses idealistas e materialistas. Tomando consciência disso, busco o equilíbrio entre conceito e experiência, combatendo a tirania e considerando Música, Sociedade e Educação como os pilares de um trabalho libertador e democrático. Como diz Walser, citando Small, “uma imitação servil do passado demonstra uma falta de coragem no presente” (in SMALL, 1996, p.ix) e uma ponte entre a musicologia e a etnomusicologia é fruto das investigações dos significados sociais da música, que apontarão para uma educação mais ampla do que a mera apreciação musical. A noção de progresso, diz Small, pode ter algum significado em relação à ciência, “que é concebida como acumulação de conhecimento abstrato e objetivo divorciado da personalidade, mas é impossível de ser sustentada nas artes, baseadas como são na experiência, que é única para cada indivíduo e deve ser renovada por cada nova geração” (SMALL, 1996, p.9).

Small (1996, pp.1-32) insiste na “suprema importância” da arte como processo e sua relativa inutilidade como objeto que a reduz à condição de peça de museu, sendo a experiência irrepetível uma ferramenta essencial da arte – que é conhecimento e experiência. Nossa experiência é frequentemente diluída quando mediada pelo conhecimento dos chamados *experts* – o que também pode provocar o medo de vivenciar novas experiências musicais, como na metáfora do peixe que pode adquirir a consciência da água na qual ele nada. Entre essas “novas experiências”, Small faz alusão ao Jazz que desafiou a maneiras ortodoxas ocidentais de fazer e ouvir música; ao empobrecimento da música europeia devido ao impacto crescente da harmonia acordal; à música de Mozart povoada de afiadas dissonâncias e que lhe conferem sua mordaz qualidade emocional; à luta da música de Debussy contra o clichê; à harmonia como o elemento lógico por excelência; à importância do teclado que coloca complexas texturas sob o controle de um único indivíduo; aos exageros dos gestos da

música ocidental realizados por Mahler; à separação entre o mundo da música e a vida do dia-a-dia; à redução da diferenciação entre primeiro plano e plano de fundo; ao desenvolvimento das técnicas de gravação; ao compositor como herói; ao desenvolvimento da escrita musical; à musicologia como filha bastarda da música e da ciência... e conclui com um imperativo de mudança na atual maneira de se fazer musicologia: “A geração futura deverá certamente zombar da musicologia de hoje que mantém a criatividade pedantemente acorrentada, e acreditar que é perfeitamente possível e necessário abordar as obras do passado diretamente, sem a intervenção de musicólogos”.

Referências bibliográficas

- ADENOT, Pauline. *Les musiciens d'orchestre: de la vocation au désenchantement*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, Brasília, INL, 1972.
- ATLAS, Allan W. (editor). *Music in the classic period: essays in honor of Barry S. Brook*. New York: Pendragon Press, 1985.
- AUTEXIER, Philippe. *Béla Bartok, musique de la vie*. Paris: Stock, 1981.
- AYER, Julia. *More than meets the ear: how symphony musicians made labor history*. Minneapolis: Syren Book Company, 2005.
- BAKER, Geoffrey. *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BARTÓK, Peter. *My father*. Homosassa, Bartók Records, 2002.
- BASTOS, Rafael. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 2005, Vol. 20, nº 58.
- BELLARD-FREIRE, Vanda. *Música e sociedade – uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música*. ABEM, 2010.
- BOHLMAN, Philip V. *The Cambridge History of World Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- BORGES, Jorge Luís. *Borges Oral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge Luís. *Obra poética, 1923-1977*. Buenos Ayres: Emecé Editores, 1977.
- BORGES, Jorge Luís. *Obra poética, 1923-1977*. Buenos Ayres, Emecé Editores, 1977, pp.188-189.
- BORGES, Jorge Luís. *Prosa completa, vols. 1,2,3 e4*. Madri: Bruguera, 1985a.
- BORN, Georgina e HESMONDALGH, David. *Western music and its others*. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- BORN, Georgina. *Rationalizing culture. IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. London: University of California Press, 1995.
- BOUËT, Jacques e SOLOMOS, Makis. *Musique et globalisation: musicologie-ethnomusicologie*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Contre-feux 2*. Paris: Éditions Raisons d'Agir, 2001.
- CABRAL, João. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1995.
- CÂMARA de CASTRO, Marcos. *Frutuoso Vianna, orquestrador do piano*. Rio de Janeiro: ABM Editorial, 2003.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CERVÉ, W. S.. *Lemúria, o continente perdido do Pacífico*. 2ª ed. Biblioteca Rosacruz, XVII. Rio de Janeiro: Renes, 1983.
- CHAILLEY, Jacques. *Histoire musicale du Moyen Âge*. 3^{ème} édition. Paris: PUF, 1984.
- COOK, Nicholas & EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- COOK, Nicholas & POPLE, Anthony (ed.). *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. London: Cambridge University Press, 2004.
- COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000 - disponível em <http://www.fileden.com/files/2009/6/22/2485348/Music%20-%20A%20Very%20Short%20Introduction.pdf> (acesso em 24/03/2013).

- COOK, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. New York: Oxford University Press, 2007.
- COUCHOUD, Jean-Paul (Présentation et entretiens). *La musique polonaise e Witold Lutoslawski*. S/L: Stock Musique, 1981.
- CRAFT, Robert e STRAVINSKY, Igor. *Conversations with Igor Stravinsky*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1959.
- DENORA, Tia. *Beethoven and the construction of genius*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- DOMINICK, Lisa R. *The Composer in the University Reexamined*. In *The Eighteenth Annual Festival/Conference of the American Society of University Composers. Perspectives of New Music*, Vol. 21, No. 1/2 (Autumn, 1982 - Summer, 1983), pp. 378-392.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe. Écrits*. Paris: Flammarion, 1994.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FICARELLI, Mario. *Festival Música Hoje 2005, Mario Ficarelli, 70 anos* (livreto). Produção editorial, criação e produção gráfica: setor de projeto gráfico do CCSP/ DDC. Projeto Gráfico: Adriane Bertini. Impresso na gráfica do CCSP. Entrevista realizada por Ana Carla Vannucchi, Francisco Coelho, Evaldo Piccino, Marcos Câmara de Castro e Sônia Parma.
- FRANCFORT, Didier. *La musique savante manque à notre désir (Rimbaud, Illuminations) Musiques populaires et musiques savantes: une distinction inopérante?* [document de travail, diffusion restreinte]. Communication présentée au Colloque fondateur de l'International Society for Cultural History à Gand (Gent, Belgique) en août 2008 - <http://www.abdn.ac.uk/isch/>.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GENÈVE, Max. *Le château de Béla Bartók*. S/L, Zulma, 1995.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2012.
- GIRON, Luís Antonio. *Celibidache e o Fim da História da Regência*. In *Revista Música*, v.7, n.1/2, 185-197. São Paulo: ECA-USP, maio-novembro, 1996.
- GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica: a opera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: EDUSP/Ediouro, 2004.
- GLEICK, James. *Chaos: Making a New Science*. New York: Viking Penguin Inc, 1987.
- GOMBRICH, E. H.. *Para uma história cultural*. Tradução de Maria Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1994.
- GRUZINSKI, Serge. *La pensée métisse*. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2012.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HOBBSBAM, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HUYSEN, Andreas. *After the great divide*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- KASCHUB, Michele e SMITH, Janice. *Promising practices in 21st century music teacher education*. New York: Oxford University Press, 2014.
- KOURILSKY, Philippe. *Le temps de l'altruisme*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- LEBRECHT, Norman. *Maestros, Obras-Primas & Loucura. A Vida Secreta e a Morte Vergonhosa da Indústria da Música Clássica*. São Paulo: Record, 2008.
- LEBRECHT, Norman. *O Mito do Maestro*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002.
- LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations*

symphoniques. Paris: Éditions La Découverte, 2005.

LESSA, Carlos. *Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira*. In REA/USP, n. 62, 2008, pp.: 237-256.

LESURE, François (introduction et notes). *Claude Debussy. Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard, 1987 (édition revue et augmentée).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1987.

MENGER, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 2001.

MENGER, Pierre-Michel. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Seuil/ Gallimard, 2009.

MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris: Éditions du Seuil et La République des Idées, 2002.

Musicae Scientiae, 2001 5: 79. Fall 2001; 5 (2 suppl). Discussion Forum 2: *Music: A very short Introduction*. Disponível em http://msx.sagepub.com/content/5/2_suppl.toc (acesso: 05/04/2015).

NOGUEIRA, Cláudio Marques; MARTINS; NOGUEIRA, Maria Alice. *A Sociologia da Educação de Pierre Bourdieu: Limites e Contribuições*. In Educação & Sociedade, ano XXIII, nº 78, Abril/2002.

ONFRAY, Michel. *La communauté philosophique. Manifeste pour l'Université populaire*. Paris: Editions Galilée, 2004.

PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Garnier-Flammarion, 1976.

PASSERON, Jean-Claude et GRIGNON, Claude. *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris: Le Seuil, 1989.

PHILIPPOT, Michel. *La Musique française des origines à nos jours*. Paris: Ades/Ina, 1990, encarte dos 4 CDs (66, 68, 62, 76 min) - *La musique française de Perotin à Boulez*.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Campinas: 2005, 120pp. Dissertação de Mestrado em Educação. Campinas, UNICAMP, 2005. Disponível em <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000380388> (acesso em 28/12/2010).

POULOUIN, Gérard (dir.). *Universités populaires hier et aujourd'hui*. Paris: Éditions Autrement, 2012.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

Revista Concerto, nº 210, outubro de 2014.

Revista Concerto, nº 213, janeiro/fevereiro de 2015.

Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC), Ano I, nº 1, Goiânia, 1994.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

RICCIARDI, Russomanno Rubens. *Manuel Dias de Oliveira, um compositor brasileiro dos tempos coloniais – partituras e documentos*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/ USP, 2000.

RUSSELL, Bertrand. *Free thought and official propaganda*. New York: Watts & Co., 1922.

RUSSELL, Bertrand. *History Western Philosophy*. 2ª impressão. S/L, George Allen and Unwin, 1947.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Süsskind. 2ª impressão. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SMALL, Chistopher. *The Social Character of Music. Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of asymphony concert*. In *Lost in Music. Culture,*

Style and the musical event. Edited by Avron Levine White. London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1987.

SMALL, Christopher. *Music, Society, Education*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

STRAVINSKY, Igor. *An autobiography*. New York: W. W. Morton & Company Inc, 1962.

TARDY, Michel. In « Interventions », *Communications*, 5, 1965, pp.13-44. Robert Mandrou - Michel Philippot - Edgar Morin - Michel Tardy - Henri Dieuzeide - Joffre Dumazedier - Roland Barthes – *Communications*, Vol. 5, Issue 1, 1965, pp.13-44.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da musica popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TONI, Olivier. *Só isso e nada mais*. Encarte de CD. São Paulo: SESC, CDSS 0056/14, 2014.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Perfis culturais de estudantes de música*. In: Actas del IV Congresso Latinoamericano de la AIEMP. Disponível em <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Travassos.pdf> (acesso em 03/04/2015).

TUNSTALL, Tricia. *Changing Lives. Gustavo Dudamel, El Sistema, and the transformative power of music*. New York: WW Norton & Company, 2012.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. Bibliothèque de la Pléiade, Tome II. Paris: Gallimard, 1957.

WIORA, Walter. *The four ages of music*. Translated by M. D. Herter Norton. New York: W. W. Norton & Company, 1965.

YU-KUANG CHU. *Interação entre linguagem e pensamento em chinês*. In CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma, lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1986, pp: 222-261.

ZWANG, Gérard. *L'oreille absolue et le diapason dit baroque*. In: *Revue Musicale*, ns. 368-369, Paris: Éditions Richard-Masse, 1984.

Obras do CD - Marcos Câmara (*1958 - compositor e pianista)

- I. Movimento eterno (1985)
- II. Poema del cuarto elemento (1984)
- III. Batucada (1985)
- IV. Três Corgos (1985)
- V. Imitação da água (2004)
- VI. Seis por quatro, simples (1986)
- VII. Misteriosa forma del tiempo (1987)
- VIII. Dança popular da Lemúria (1987)
- IX. Scherzo (1988)

